

LUCAS BRAGA RANGEL VILLELA
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

**Os quinze ramos do IPÊS – Uma análise histórica dos
audiovisuais do Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
Federal de Santa Catarina para Obtenção do
grau de Mestre em História.
Orientador: Alexandre Busko Valim

FLORIANÓPOLIS
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Villela, Lucas Braga Rangel

Os quinze ramos do IPÊS : Uma análise histórica dos audiovisuais do Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais / Lucas Braga Rangel Villela ; orientadora, Alexandre Busko Valim - Florianópolis, SC, 2014.
310 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Golpe Civil-Militar de 1964. 3. Propaganda Anticomunista. 4. Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. I. Busko Valim, Alexandre. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Ata da Banca de Defesa de Dissertação de Mestrado de Lucas Braga Rangel Villela

Aos quatro dias do mês de abril do ano de dois mil e quatorze, nesta cidade de Florianópolis, às 14h00min horas, na sala do PET-História no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): **Alexandre Busko Valim** (Orientador e Presidente), **Reginaldo Benedito Dias**, **Rafael Rosa Hagemeyer**, e como suplente **Márcio Roberto Voigt**, designada pela Portaria nº. 023/PPGH/2014, da Senhora Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História, Profa. Dra. Eunice Sueli Nodari, a fim de argüirem a Dissertação de Mestrado do acadêmico **Lucas Braga Rangel Villela** subordinada ao título: **Os quinze ramos do IPÊS – Uma análise histórica dos audiovisuais do Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais**. Aberta a sessão pelo(a) presidente, coube ao mestrando, na forma regimental, expor o tema de sua Dissertação, findo o que, dentro do tempo regulamentar, foi argüida pelos membros da banca examinadora. Em seguida, deu as explicações que se fizeram necessárias. Logo após, foi sugerido pela banca quais os pontos da Dissertação a serem reformulados, o que deverá ser feito e entregue em sua forma definitiva no prazo de quarenta e cinco dias, a contar da presente data, de acordo com o artigo 73 do Regimento do Programa. A seguir a banca examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regimento do Programa, sendo o candidato considerado aprovado, para receber o título de **Mestre em História, Área de Concentração: História Cultural**. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata, que lida e achada conforme, vai assinada por mim, Profa. Dra. Eunice Sueli Nodari, coordenadora do PPGH, pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato. Florianópolis, 04 de abril de 2014.

Eunice Sueli Nodari

Coordenadora Profa. Dra. Eunice Sueli Nodari

Banca Examinadora:

Alexandre Busko Valim
Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (Presidente e Orientador) – PPGH/UFSC

Reginaldo Benedito Dias
Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias – UFM

Rafael Rosa Hagemeyer
Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer – UDESC

Márcio Roberto Voigt
Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt (suplente da casa) – PPGH/UFSC

Candidato: **Lucas Braga Rangel Villela**

Lucas Braga Rangel Villela

* A banca destaca a qualidade do trabalho e após as correções sugeridas indica a dissertação para publicação no formato livro.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é fruto de uma extensa e exaustiva pesquisa e dedicação perante os estudos de História e Cinema. Resultado final de anos de disciplinas, leituras, debates e incentivos de pessoas as quais pretendo agradecer nesse momento. Em primeiro lugar, destaco a importância da minha mãe, Elizabete Maria Menezes Braga Villela que dedicou grande parte de sua vida à educar e proporcionar os recursos necessários para que eu pudesse ter um ensino básico e superior de qualidade, a liberdade e incentivo nas escolhas referentes à minha formação profissional, e por apoiar financeiramente e emocionalmente minha formação, permitindo que eu pudesse cumprir a tarefa de pesquisar e escrever minha dissertação. Da mesma forma, agradeço aos meus familiares Bruno Braga Rangel Villela, Ana Paula, Niva Menezes e Wanda Menezes Braga pelo carinho, atenção, paciência e dedicação aos meus estudos e interesses.

Agradeço aos professores participantes da Banca de Defesa, o Professor Doutor Reginaldo Dias, Professor Doutor Márcio Voigt e Professor Doutor Rafael Rosa Hagemeyer, pela disponibilidade, paciência e empenho em ler as páginas desse trabalho, visando o melhoramento de minhas atividades intelectuais e acadêmicas. Agradeço por aceitarem o convite e sinto-me honrado e orgulhoso de fazer parte desse momento. Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Alexandre Busko Valim pela orientação, leitura e discussão sobre os assuntos pertinentes à pesquisa histórica, cinematográfica e teórica. Sem a disposição dos professores esse trabalho não poderia ser realizado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História pela dedicação, carinho e atenção dispensado aos seus estudantes, em especial ao técnico administrativo Thiago pelos mais variados e importantes serviços prestados, à coordenadora Professora Doutora Eunice Nodari, pela colaboração estrutural e financeira referente às nossas atividades acadêmicas. Agradeço ao Programa de Bolsa da CAPES, especialmente ao Programa REUNI e Programa Demanda Social, que proporcionaram o financiamento, por meio de bolsas de estudo, necessário para a minha sobrevivência e manutenção em Florianópolis e a comodidade necessária para a conclusão dessa exaustiva pesquisa.

Agradeço a disponibilidade e atenção dos funcionários do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, da Cinemateca Brasileira em São Paulo e do Arquivo Delfos da Pontíficte Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Para o bom andamento dessa pesquisa agradeço aos meus colegas da Pós-Graduação e Graduação pelas conversas, debates e discussões de textos, com especial carinho aos membros do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE-UFSC): Talita, Viviane, Celso e meu parceiro de pesquisas e atividades Guilherme de Almeida Américo. Outro colega especial que agradeço é o professor Marcos Correa por toda a atenção à minha pesquisa, dando orientações, sugestões e contribuindo com material documental. Outros colegas e amigos da Universidade Federal de Santa Catarina merecem seus devidos agradecimentos pelo companheirismo e sinceridade perante a minha pessoa.

Por último, agradeço em especial a minha verdadeira inspiradora, a pessoa que me motiva a cada dia querer aprender e me dedicar mais. A pessoa que me faz querer superar-me, a buscar a motivação necessária para continuar estudando, escrevendo, trabalhando e amadurecendo. A minha companheira Tanay Gonçalves Notargiacomo. Agradeço por passar esses anos todos de graduação e pós-graduação ao meu lado, pelas leituras e correções realizadas, pela dedicação pela qual abria mão de seus afazeres para me ajudar e para me tranquilizar. Obrigado por saber superar os momentos difíceis que esse período de dissertação nos proporciona, pela atenção as minhas angústias, dúvidas e desabafos. Pelo carinho e amor dos dias em que estava livre e nos dias que estava ocupada, conseguindo disponibilizar tempo suficiente para me encontrar e me acalmar. Nenhuma linha desse trabalho seria possível sem a sua presença. Só me resta novamente agradecer. Obrigado.

"Cinema é isto: se você conta mal, não adianta ter uma boa história. Saber contar é essencial".
Eduardo Coutinho (1933-2014), 11^a Festa Literária Internacional de Paraty, 2013.

RESUMO

A seguinte dissertação é uma reflexão acerca da atuação direta de grupos civis como agentes do Golpe Civil-Militar no Brasil em 1964, dando ênfase à importância da produção cinematográfica do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS, um grupo fundado em 1961 pela convergência de um posicionamento anticomunista com a ambição de reformar e remodelar o Estado brasileiro. A partir dessa análise da cinematografia do Instituto, mostramos como essa produção cinematográfica, repleta de imagens políticas e simbólicas, foi importante para a elaboração e legitimação de uma *Cultura Política* liberal, anticomunista, antipopulista e cristã. Esse discurso visava à preservação da nação diante da necessidade de construção de uma nova identidade nacional, a partir de concepções discutidas dentro das elites tecnocratas dos empresários das multinacionais e seguindo a logística capitalista embasada pela Aliança para o Progresso da América Latina e os preceitos religiosos da *Encíclica Mater et Magistra*. Dessa forma, nesta dissertação questionamos a possibilidade de vislumbrar uma *Cultura Política* dentro do discurso cinematográfico do IPÊS e a importância dessa atividade de propaganda na organização de um movimento político, tal como um partido, para arquitetar o Golpe ao governo de João Goulart.

Palavras-chave: Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS). História e Cinema. Cultura Política. Anticomunismo. Liberalismo.

ABSTRACT

The following essay is part of a reflection on the direct action of civil groups as agents of Civil-Military coup in Brazil in 1964, emphasizing the importance of film production from the Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais - IPÊS, a group founded in 1961 by a convergence of an anticommunist position with the ambition to reform and reshape the Brazilian State. From this analysis about the cinematography of the Institute, we show how these productions, full of political and symbolic images, were important for the development and legitimization of a liberal, anti-communist, anti-populist and Christian *Political Culture*. This speech was intended to preserve the nation before the need to build a new national identity from concepts discussed within the multinational's technocrats elite and the capitalist logic grounded by the Alliance for Progress in Latin America and the religious precepts of Encyclical *Mater et Magistra*. Thus, this dissertation questions the possibility of glimpsing a Political Culture on the cinematographic discourse of IPÊS and the importance of this activity advertising in organizing a political movement, as a party, to mastermind the coup in João Goulart's government.

Keywords: Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS). History and Cinema. Political Culture. Anti-communism. Liberalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 O INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS SOCIAIS.....	29
1.1 O governo parlamentarista de João Goulart	34
1.2 O que é o IPÊS?	40
1.3 A relação Brasil e Estados Unidos no golpe de 1964	54
1.4 A influência do IPÊS para o processo de conspiração	62
1.5 1964: O Golpe	67
1.6 Movimentos Sociais, Doutrina de Segurança Nacional, Crise Política: elementos para uma reflexão sobre o golpe.....	75
2 PROPAGANDA E CINEMA NA ANTESALA DO GOLPE .95	
2.1 A propaganda política do complexo IPÊS/IBAD	96
2.2 A Campanha de Desestabilização do IPÊS	102
2.3 O Cinema Documentário no Brasil	115
2.4 Cinema Político e Documentário Expositivo: diálogo da cinematografia do IPÊS	127
2.5.1 O Modelo Expositivo de Documentário do IPÊS	130
2.5.2 O Documentário de Propaganda	134
3 OS QUINZE RAMOS DO IPÊS.....	143
3.1 Os cineastas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais	144
3.1.1 Jean Manzon.....	144
3.1.2 Carlos Niemeyer.....	155
3.2 O circuito de <i>produção e distribuição</i> dos filmes ipesianos .	158
3.3 A cinematografia do IPÊS	171
a) O Brasil precisa de você	171
b) Nordeste, problema número 1.....	175
c) História de um Maquinista	178
d) A vida marítima	181
e) Depende de mim	184
f) A boa Empresa.....	188
g) Uma economia estrangulada	190
h) O IPÊS é o seguinte	192
i) Portos paráliticos	195
j) O que é o IPÊS?	197
k) Criando homens livres	200
l) Deixem o estudante estudar	203
m) Que é a Democracia?	205
n) Conceito de Empresa	208
o) Asas da Democracia	211
4 ANÁLISE FÍLMICA DA CULTURA POLÍTICA DO IPÊS	
.....	215

4.1	Cinema como prática social: o <i>circuito comunicacional dialético</i>	217
4.2	Relação de Temas dos filmes do IPÊS	234
4.2.1.	Novo conceito de empresa	234
4.2.2.	Modernização X Estatização	242
4.2.3.	Ameaça Comunista	250
4.2.4.	Educação Nacional	258
4.2.5.	Forças Armadas	262
4.2.6.	Questão Agrária	266
4.2.7.	Democracia	279
4.3	Rede Representacional	279
	CONCLUSÃO	285
	BIBLIOGRAFIA	291

INTRODUÇÃO

No ano de 2014 se completarão cinquenta anos de um dos mais debatidos eventos da História Contemporânea nacional, o Golpe Civil-Militar de 1964. Em decorrência dos 21 anos de um regime de exceção, marcado pela violência, pela falta de liberdade e pela opressão, o Governo Federal, em 18 de Novembro de 2011, em parceria com as mais diversas entidades de Direitos Humanos, tanto governamentais como entidades de classes e familiares, promoveu o embate e implantação de uma Comissão da Verdade – oficialmente instalada em 16 de Maio de 2012 –, buscando apurar e denunciar, porém sem o devido julgamento, atos de violência e opressão durante os regimes autoritários no Brasil, desde o Governo Vargas até o ano de 1988. É nesse contexto de estudos e pesquisas no campo político e social dos anos 1960 no Brasil que se localiza esta dissertação, preocupada em desvelar certos protagonistas do Golpe de 1964, por meio de pesquisa em documentações, da importância do envolvimento da propaganda e do cinema no desenrolar dos acontecimentos, apontando nomes e organizações que fizeram parte dessa conspiração ao regime do presidente João Goulart, especificamente vinculadas ao Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS¹). O trabalho não busca e nem deve fazer justiça, mas tenta ajudar a esclarecer o discutido, porém, ainda nebuloso, período de instabilidade e queda do Governo Federal em 1964 pelas mãos de uma parcela organizada de militares e de civis.

Paulatinamente, estudos históricos são realizados sobre as motivações, projetos e visões divergentes do Golpe de 1964 no Brasil: versões que apontam o Golpe como uma coligação entre civis e militares; um ato arquitetado exclusivamente pelos militares e, até mesmo, o golpe como um movimento contrarrevolucionário – a Revolução de 1964. Dentro desse debate, que envolve os relatos jornalísticos, memorialísticos e historiográficos, é que se pesquisará a atuação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) como um membro ativo da arquitetura do Golpe civil-militar brasileiro e, especificamente, a importância dada à propaganda por meio do audiovisual que o Instituto realizou com a parceria do cineasta e fotógrafo Jean Manzon e sua produtora *Jean Manzon Films*, além da

¹ Utilizo como abreviatura a sigla IPÊS, com acento, ao invés de IPES, sem acento, pois era por essa nomenclatura que o grupo tinha preferência de uso segundo seus produtos de propaganda e segundo um discurso nacionalista de utilizar o nome IPÊS em alusão à árvore Ipês, um dos grandes símbolos nacionais.

afiliada produtora *Cineservice*, assim como o grupo de Carlos Niemeyer e o *Canal 100*.

Dessa forma, este trabalho encontra-se inserido no embate em torno dos projetos políticos de Brasil no início da década de 1960 e na discussão historiográfica sobre as versões acerca do Golpe de 1964. Faz-se importante localizar dentro dessas disputas os interesses e a versão do Golpe e do modelo político brasileiro proposto pelos membros desse Instituto, principalmente aquele presente no discurso audiovisual de seus quinze documentários, que servem tanto como fonte como objeto de pesquisa para esta dissertação.

Como problemática principal, objetiva-se mostrar como a produção cinematográfica do IPÊS foi importante para a legitimação de um discurso liberal na formação de uma consciência social coletiva de anticomunismo, na criação de uma cultura política anticomunista e antipopulista. Esse discurso visava à preservação da nação diante da necessidade de construção de uma nova identidade nacional, a partir de concepções discutidas dentro das elites tecnocratas dos empresários das multinacionais e seguindo a logística capitalista embasada pela Aliança para o Progresso da América Latina e os preceitos religiosos da *Encíclica Mater et Magistra* adotado de forma direitista pelos membros do IPÊS.

O historiador Carlos Fico, em sua obra *Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar* (2004), apresenta o ocorrido em 1964 como um movimento dependente de dois fatores: a desestabilização e a conspiração. Nesse caso, o autor aponta a importância da campanha de desestabilização contra o governo de João Goulart, financiada por diversos empresários de companhias nacionais e internacionais, apoiada por outros setores da sociedade civil e militar com base em atividades de propaganda política capitaneadas pelo IPÊS e pelo IBADE (Instituto Brasileiro de Ação Democrática). Essa propaganda de desestabilização foi essencial para fortalecer as atividades conspiratórias envolvendo militares de alta patente, governadores, parlamentares e empresários. O historiador aponta que os embates de projetos da esquerda, capitaneados pelo PCB, pelo PTB e por diversos grupos que visavam às reformas de base no Brasil, e os projetos do empresariado liberal, da ideologia da Escola Superior de Guerra e dos grupos civis como o IPÊS e o IBADE, foram fundamentais para o enfraquecimento da política de conciliação proposta por João Goulart ao implementar, inicialmente, o Plano Trienal mal elaborado por Celso Furtado, e as Reformas de Base no início do ano de 1964. Com a falta de segurança no poder executivo, com a ameaça constante

de uma “comunização” brasileira por parte dos militares, civis e religiosos, pelos altos índices de inflação e déficit financeiro, pela falta de controle sobre o corpo militar, pela tensão devido à existência de tropas estadunidenses no porto de Santos, foi que João Goulart sofreu o golpe e não reagiu. Porém, essa é uma das versões apontadas pelo historiador. Alguns outros pontos de vista importantes devem ser salientados se pensarmos na relação entre um projeto de Brasil liberal, apoiado na ideologia de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra, pelo governo dos Estados Unidos e nos interesses da classe burguesa em promover o crescimento industrial.

Poucos trabalhos de relevância foram realizados sobre o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, sendo de destaque a obra pioneira do sociólogo e cientista político René Armand Dreifuss, *1964: A Conquista do Estado*, no qual o autor detalha minuciosamente, utilizando-se de uma abordagem gramscianiana, a articulação entre os envolvidos no movimento golpista, entre eles o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, no qual dedica grande parte de sua obra expondo seu modo de funcionamento, sua organização administrativa, os principais parceiros financeiros e políticos, seus membros, tudo baseado em uma análise sobre a documentação do Fundo IPÊS presente no Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro.

A partir das pesquisas de Dreifuss, mais duas obras se destacam: *Os Senhores das Gerais: Os novos inconfidentes e o Golpe de 1964*, de Heloisa Maria Murgel Starling e *Propaganda e Cinema a serviço do golpe (1962-1964)*, da jornalista Denise Assis. No primeiro trabalho, diferente da obra do sociólogo Dreifuss, que se prende a uma análise detalhada, porém da esfera macro política do IPÊS neste caso pautada na hegemonia do grupo em São Paulo e no Rio de Janeiro, Starling foca seu trabalho nos Novos Inconfidentes. Esse grupo era o corpo administrativo e ideológico da sede do IPÊS em Minas Gerais. O trabalho colabora pra mostrar outra forma de articulação e de administração do projeto ipesiano, particularizado pelas características da política mineira. Já a pesquisa realizada por Denise Assis tem uma particular importância para esta dissertação, pois foi a partir de sua pesquisa que foi recuperada a série de filmes documentários realizada pelo IPÊS durante os anos de 1962 e 1963, e que é objeto de estudo deste trabalho. A jornalista encontrou junto ao corpo documental do Arquivo Nacional os rolos dos filmes e acampou uma campanha de restauração e divulgação desse material em sua breve, mas essencial obra, *Propaganda e Cinema a serviço do golpe (1962-1963)*.

Tendo como base esses três trabalhos anteriores e em diálogo constante com mais três dissertações de relevância para o tema sobre o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais que este trabalho pretende adentrar no debate, colaborando com o mesmo e buscando trazer novos questionamentos e esclarecimentos sobre o tema, porém tendo como horizonte a discussão sobre o discurso histórico em debate com o discurso cinematográfico presente no projeto político do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

A primeira dissertação que trabalha a temática sobre o IPÊS é de Marcos Correa, *O Discurso Golpista nos Documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)*, localizada na área da comunicação e voltado para um diálogo entre os filmes realizados pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e seu contexto de produção. Foi o primeiro trabalho de fôlego realizado sobre os filmes do IPÊS, porém muito mais focado em uma análise cinematográfica, em uma crítica cinematográfica sobre os filmes realizados por Jean Manzon do que em uma análise no campo da História. No campo da História, duas dissertações se destacam: *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964*, do historiador do cinema Reinaldo Cardenuto Filho que trabalha de forma bastante erudita a relação entre as representações dos filmes realizados pelo IPÊS quanto do CPC (Centro Popular de Cultura). Outra em destaque é “*Entreguemos a empresa ao povo antes que o comunista a entregue ao Estado*”: os discursos da fração “vanguardista” da classe empresarial gaúcha na revista “*Democracia e Empresa*” do Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais do Rio Grande do Sul (1962-1971) de Thiago Aguiar de Moraes que trabalha com uma análise sobre a propaganda anticomunista na revista *Democracia e Empresa*, que era publicada pelo IPESUL.

Esta pesquisa traz a tona uma análise historiográfica, pautada em uma História Social do Cinema, de 15 documentários - número este acima das pesquisas realizadas por Denise Assis e Marcos Correa, com a inclusão de novas e diferenciadas fontes, das mais variadas categorias e dos mais diversos Arquivos, Acervos e Bibliotecas, além do Fundo IPÊS do Arquivo Nacional², documentação base para a pesquisa de René Armand Dreifuss.

² O Fundo IPÊS presente no Arquivo Nacional é uma compilação de cerca de trinta e cinco mil documentos do instituto que pertenciam ao acervo pessoal do militar e contemporâneo do ex-presidente Ernesto Geisel na Escola Militar do Realengo, general João Baptista Tubino. O seu acervo pessoal foi doado em 1972, com o fechamento das atividades do instituto. Tubino, durante o governo de Geisel, ocupou o cargo de

Fica evidente, em relação ao contexto histórico brasileiro, a necessidade de traçar questionamentos acerca do governo Jango, da personalidade política do presidente deposto por esse aglomerado liberal e anticomunista nos anos 1960. João Goulart foi marcado popularmente como o presidente que buscou implantar um projeto de Brasil dentro do *trabalhismo reformista*, muitas vezes vinculado pejorativamente por seus adversários como populista, demagogo e até mesmo comunista. Jango tornou-se, na memória e na história, o protagonista de um projeto político fracassado pela bem articulada e vitoriosa conspiração direitista.

Sua personalidade política, marcada por comparações com Vargas e até mesmo Perón, deve ser problematizada sem neutralidade ou forçados maniqueísmos entre direita e esquerda, mas devem se traçar as ambiguidades entre a lucidez e coerência com a contradição e hesitação desse líder que, por tomar medidas reformistas no campo social, as Reformas de Base, foi talhado, julgado e deposto como um inimigo nacional dos interesses comerciais liberais e internacionalistas – um comunista.

Entender o governo João Goulart fornece o subsídio para entender seus antagonistas, para entender o Golpe de 1964 e seus conspiradores. O golpe não era inevitável, ele foi articulado de tal forma que se encontram os mais variados projetos, vitoriosos ou fracassados, até o desfecho na madrugada de 1 de abril de 1964, contando, inclusive, com a sorte e o acaso. É nesse caminho que surge o debate acerca do que é o IPÊS e sua relevância na ordenação, manutenção e divulgação desse projeto conspiratório.

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) foi fundado em agosto de 1961 a partir da fusão dos princípios da Encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, sobre a recente evolução da questão social à luz da Doutrina Cristã e da *Aliança para o Progresso*. Em resposta ao “avanço comunista na América”, em 1961, o presidente John F. Kennedy formulou o programa *Aliança para o Progresso* com a promessa de ajudar econômica e socialmente os países da América Latina. Essa ajuda continha implícito o projeto estadunidense de contenção comunista e de expansão imperialista, pressionando os governos latino-americanos a adotarem uma postura contrária à intervenção do Estado na economia, principalmente após a Revolução

superintendente da Fronteira Sudoeste, ficando baseado em Porto Velho, Rondônia. “Sem seu gesto, o caminho para entender como foi engendrado o golpe de 1964 teria sido muito mais difícil. O general João José Baptista Tubino morreu em 1982, aos 79 anos, no Rio.” (ASSIS, 2001, p.19)

Cubana de 1959. Na primeira metade da década de 1960, foi intensa a aproximação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais a setores empresariais e anticomunistas dos Estados Unidos. O governo estadunidense e a classe empresarial, contrários ao intervencionismo e à ameaça comunista, financiaram com altas somas em capital as atividades anticomunistas, além de oferecer apoio intelectual para conter a presença da esquerda no Estado brasileiro.

Fundado por membros do empresariado de São Paulo e Rio de Janeiro, o IPÊS, em 29 de novembro de 1961, passou a ser dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva, membro influente da Escola Superior de Guerra e um dos principais ideólogos da Doutrina de Segurança Nacional, implantada posteriormente no Brasil já sob regime militar. A fundação e manutenção do grupo contou com grandes empresas entre seus maiores financiadores: Refinaria União, Light, Cruzeiro do Sul, Icomi, Listas Telefônicas Brasileiras, Docas de Santos, Coca-Cola, Lojas Mesbla, Kibon, além de outras trezentas empresas de pequeno porte e de diversas entidades de classe. Contou também com o apoio de parcelas da Igreja Católica, da oficialidade militar brasileira, assim como de grupos de políticos do partido UDN (União Democrática Nacional) e de setores do PSD (Partido Social Democrático). A cúpula ipesiana era formada por membros de grandes corporações e/ou representantes de associações comerciais, tanto nacionais quanto internacionais, como o Conselho das Classes Produtoras (CONCLAP), a Federação das Indústrias do Rio de Janeiro e São Paulo, o Business Group for Latin América – BGLA, sob liderança de David Rockefeller, e profissionais liberais (DREIFUSS, 1981, p.169-171).

Seu surgimento foi aplaudido por grande parte da grande imprensa, tais como o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde*, além das felicitações de figuras eclesiásticas, políticas e intelectuais. René Armand Dreifuss, em sua obra *1964: A conquista do Estado*, explica que se poderia considerar como a real ação e intenção do IPÊS as seguintes ideias: obter o controle da mídia audiovisual e da imprensa de todo o país, criar um partido da burguesia e seu estado-maior para a ação ideológica, política e militar, além de influenciar as classes dominantes e objetivar a resistência contra o governo Goulart, assim que se chegou ao consenso da urgência quanto a sua derrubada, utilizando, para isso, o apoio militar. Dessa forma, pode-se propor como

hipótese que o IPÊS funcionava como um Partido da Burguesia Liberal³ não oficializado, assim como o alicerce político e ideológico de uma Cultura Política liberal, anticomunista e antipopulista.

O conceito de *Cultura Política* pode nos ajudar a compreender um pouco melhor a atuação do IPÊS. Tal noção pode ser definida como um conjunto de valores e opiniões dos membros de uma sociedade em relação à política, e foi elaborado pelos estudiosos da Ciência Política nos Estados Unidos na década de 1960. Segundo Angela de Castro Gomes, pode-se entender *Cultura Política* como,

[...] um sistema de representações, complexo e heterogêneo, mas capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo atribui a uma dada realidade social, em determinado momento do tempo. Um conceito capaz de possibilitar a aproximação com certa visão de mundo, orientando as condutas dos atores sociais em um tempo mais longo, e redimensionando o acontecimento político para além da curta duração. (GOMES, 2005, p.31)

Definição que é compartilhada por Rodrigo Patto Sá Motta, que define *cultura política* como um “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.” (MOTTA, 2009, p.21)

O conceito de *Cultura Política* permite explicações e interpretações sobre o comportamento e as ações políticas de indivíduos em determinados grupos sociais, em determinados contextos e sociedades. Dessa forma, entende-se o conceito de cultura “como um conjunto de atitudes, representações sociais e códigos de comportamento que formam as crenças, ideias e valores socialmente reconhecidos por um setor, grupo ou classe social” (FERREIRA, 1997, p.24). Nesse sentido o conceito mobiliza “mitos, símbolos, discursos, vocabulários e uma rica cultura visual (cartazes, emblemas, caricaturas, cinema, fotografia, bandeiras, etc.).” (MOTTA, 2009, p.22)

³ Penso essa relação entre o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e a formação de um Partido Informal segundo a concepção gramsciana de “partido informal”, precisamente aquela apresentada pelo cientista político e historiador René Armand Dreifuss em sua obra *1964: A Conquista do Estado*.

Quando se fala de *Cultura Política*, não se pensa esse conceito como algo homogêneo, de uma única cultura política em determinada sociedade ou contexto. Compreende-se que existem inúmeras culturas políticas em uma sociedade, competindo entre si, complementando-se, entrando em rota de colisão. Entretanto, esse fator não exclui o fato de que, apesar da existência de diversas culturas políticas em uma sociedade, uma delas pode emergir e se tornar hegemônica em determinado contexto.

Também não se entende uma *Cultura Política* como algo estático e coerente, mas sim que existem “movimentos de transformação no interior dessa *cultura política*, que não são rápidos, nem contingentes, nem arbitrários, havendo pontos mais resistentes e outros mais permeáveis” (GOMES, 2005, p.31).

As diferentes culturas políticas não devem ser encaradas como realidades estanques, como se estivessem encerradas em si mesmas e imunes ao contato com as outras, concorrentes na disputa pelo espaço público e pelo controle do Estado. Embora sejam adversárias, e com frequência possuam características antitéticas, às vezes elas se deixam influenciar por valores defendidos pelas concorrentes, sobretudo quando eles encontram grande aceitação social. De maneira semelhante, as culturas políticas não são infensas à ação do tempo. Embora mantendo as características básicas que lhes garantem a identidade, elas podem adaptar-se às mudanças experimentadas pelas sociedades ao longo do tempo, que tornam determinados temas obsoletos e trazem à tona novos problemas. (MOTTA, 2009, p.22)

Não devemos restringir o conceito ao tema das representações, pois o fenômeno é constituído por uma série de ações e práticas de importância equivalente. Representações e práticas não são dimensões tão separáveis. *Cultura Política* deve ser analisada por um olhar sob os dois aspectos, mutuamente, pois ação e representação funcionam dialeticamente na realidade.

De fato, o vasto patrimônio que conforma as culturas políticas depende, para sua formação, das ações de seus inspiradores originais e dos aderentes posteriores. Para a construção dos grandes mitos históricos que fazem parte das culturas, com seus heróis e mártires, bem como o

desenrolar dos eventos-chave a eles relacionados, foi importante a ação política de determinadas personagens. Por outro lado, a reprodução no tempo das culturas políticas demanda a realização de práticas reiterativas, como a repetição de rituais e cerimônias, e a participação em eventos e manifestações que servem para selar o compromisso dos aderentes, confirmando o sentido de pertencimento a um grupo. (MOTTA, 2009, p.23)

Enfim, são a partir da sobreposição entre práticas e representações que definimos uma *Cultura Política*. Segundo Serge Bernstein, ao se trabalhar com o conceito de *Cultura Política* conseguimos

compreender as motivações dos atos dos homens num momento da sua história, tendo como referência um sistema de valores, de normas, de crenças que partilham, em função de sua leitura do passado, das suas aspirações para o futuro, das suas representações da sociedade, do lugar que nela tem e da imagem que têm da felicidade. (1998, p.363)

Essa *Cultura Política* foi divulgada pelo IPÊS por meio das mais variadas redes de comunicação: publicavam boletins mensais sobre suas ações, efetuavam programas semanais na televisão de São Paulo (Programa *Peço a palavra* da TV Cultura), assim como promoviam entrevistas de seus dirigentes e publicações na imprensa de seus estudos. Entre esses meios encontra-se uma série de 15 documentários. O cinema foi um grande aliado na propaganda política produzida pelos IPÊS, sendo que o Brasil já possuía a experiência com os telejornais e o uso das emissoras com programas educativos e emissão de livros de propaganda. A importância do cinema é destacada inclusive num dos filmes dessa coletânea, o *Conceito de Empresa*.

Os principais aspectos do discurso anticomunista, antipopulista e liberal do IPÊS podem ser observados nos diversos títulos produzidos entre os anos de 1962 e 1963. Tais obras fazem parte da coletânea dissertada neste trabalho e que se encontram, em sua maioria, no Acervo de Audiovisuais do Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Um dos filmes, *Asas da Democracia*, atualmente em restauração, encontra-se no Museu de Imagem e Som (MIS) da cidade de São Paulo.

Suspeitamos que outros filmes possam ainda estar não catalogados e em posse da Cinemateca Brasileira, também em São Paulo. Os filmes estudados nesta pesquisa são: *Nordeste problema nº1*⁴, *História de um Maquinista*⁵, *A Vida Marítima*⁶, *Dependem de mim*⁷, *A Boa Empresa*⁸, *Uma economia estrangulada*⁹, *Portos Paralíticos*¹⁰, *Criando Homens Livres*¹¹, *Deixem o Estudante Estudar*¹², *Que é a Democracia?*¹³, *Conceito de Empresa*¹⁴, *Asas da Democracia*¹⁵, *O Brasil precisa de você*¹⁶; *O que é o IPES?*¹⁷ e *O IPES é o seguinte*¹⁸.

Em consonância com uma perspectiva de História Social, nossa pesquisa conta com um variado grupo de fontes coletadas nos mais diversos arquivos; entre eles: o Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Arquivo Edgar Leuenroth, Biblioteca Universitária da PUC-RS, Fundo IPESUL no Espaço de Documentação e Memória Cultural – DELFOS em Porto Alegre, Biblioteca Presidencial Lyndon

⁴ *Nordeste, problema número 1*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m11s, 1962

⁵ *História de um maquinista*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m13s, 1962

⁶ *A Vida Marítima*. MANZON, Jean. Cineservice. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 09m07s, 1962

⁷ *Depende de mim*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m49s, 1962

⁸ *A boa empresa*. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 11m02s, 1963

⁹ *Uma economia estrangulada*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m08s, 1962

¹⁰ *Portos Paralíticos*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m25s, 1962

¹¹ *Criando homens livres*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m47s, 1963

¹² *Deixem o estudante estudar*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m03s, 1963

¹³ *O que é democracia*. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: Reinaldo Dias Leme. Brasil, p/b, não-ficção, 10m17s, 1963

¹⁴ *O conceito de empresa*. MANZON, Jean. Cineservice. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção. 16m17s, 1962-1963

¹⁵ *Asas da Democracia*. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: desconhecido. Brasil, p/b, não-ficção, 1962

¹⁶ *O Brasil precisa de você*. Autor desconhecido. Produtora desconhecida. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 09m08s, 1962-1963.

¹⁷ *O que é o IPES?/Omissão é crime*. Autor desconhecido (possivelmente Jean Manzon). Produtora desconhecida. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m37s, 1962-1963

¹⁸ *O IPES é o seguinte*. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 09m11s, 1962

Johnson, Biblioteca Presidencial John F. Kennedy, Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Acervo Jean Manzon da CEPAR Cultural, Cinemateca Brasileira, Museu de Imagem e Som de São Paulo, acervo da TV Cultura. Entre esse variado campo da arquivística, encontram-se jornais e revistas de notícias, cartas, comprovantes de pagamentos, atas de reuniões, balanço de despesas, contratos, fotografias, entrevistas, documentação administrativa, pesquisas de opinião, revistas especializadas, documentos de censura, filmes, programas de televisão, áudios, documentos de embaixada, documentos eclesíásticos entre outras fontes e bibliografias.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo pretende problematizar a historiografia acerca do período estudado em relação ao envolvimento, tanto político quanto socioeconômico, do IPÊS durante a primeira metade da década de 1960. O capítulo se dividirá em dois principais focos: dissertar sobre o mandato do Presidente João Goulart e sobre o envolvimento do IPÊS, como grupo civil e político, no processo de *conspiração* ao governo do então presidente. Dessa forma, então, abordar, em primeiro lugar, o contexto político e socioeconômico do Brasil nos anos 1960. Nesse caminho, tratar dos embates políticos entre Goulart e o grupo ipesiano, e a forma como o projeto golpista do grupo entra em conflito com os projetos de Brasil em discussão durante o contexto. Realizar o mapeamento dos diferentes grupos sociais envolvidos no projeto do IPÊS e seus respectivos posicionamentos em relação à *conspiração*. É o momento de explicitar o que é o IPÊS e seu organograma funcional, seus principais financiadores e parceiros. Pretendemos, ainda no primeiro capítulo, responder se seria possível pensar o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais como um partido político informal, pautado por um projeto político ideológico, uma Cultura Política, segundo uma bibliografia sobre o governo Goulart, documentação oficial do Fundo do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, jornais da época, testemunhos e entrevistas de ex-membros do IPÊS e de associados, documentação (incluindo gravações de áudio) das Bibliotecas Presidenciais dos Estados Unidos referentes à embaixada estadunidense no Brasil.

No segundo capítulo pretendemos refletir sobre o IPÊS dentro do processo de *desestabilização* ao governo Jango, suas principais abordagens no campo da propaganda e sua relação com os mais diversos meios midiáticos. Nesse capítulo, serão mapeadas as alianças com os diários associados, emissoras de TV, editoras, grupos sindicais e agremiações comerciais. Tem-se como objetivo apresentar um panorama da História do Cinema Documentário no Brasil, levando em

conta a inserção da cinematografia produzida pelo IPÊS nesse contexto, com relevância à produção de documentários. A partir disso, responder qual o lugar da imagem nesse contexto cultural e político, dos anos 1960. Um documentário pode ser um mecanismo de mudança? Um mecanismo de *conspiração* e *desestabilização*? De que forma a *Cultura Política* do IPÊS foi disseminada por meio da propaganda do IPÊS e, especificamente, por seus documentários?

No terceiro capítulo da dissertação, será apresentado o corpo audiovisual da pesquisa, por meio de um detalhamento dos 15 documentários, seu enredo, informações relevantes às especificidades da produção dos mesmos. Nesse capítulo, o contexto de produção e distribuição dos documentários será delineado, tal como a influência estética e política que os cineastas e produtores do corpo documental de filmes tiveram em relação ao posicionamento ideológico presente no discurso cinematográfico. Serão explicitados os principais Eixos Temáticos presentes nessa coletânea, assim como seus aspectos morais e valores apresentados nas mesmas. O processo de distribuição e exibição dos filmes é tema de análise, segundo fontes presentes no acervo documental da pesquisa, tanto cartas, quanto relatórios administrativos, documentação de censura entre outros.

Por fim, no último capítulo, pretendemos, a partir da historiografia do cinema político e de propaganda, apresentar uma proposta teórico metodológica baseada na História Social do Cinema, o Circuito Comunicacional, favorável para a realização de uma análise formal e historiográfica do material fílmico, levando em consideração as especificidades do cinema documentário. Dentro dessa perspectiva, devemos unir os esforços de uma crítica cinematográfica com a teoria do cinema e com a historiografia (VALIM, 2012, p.284).

Devemos ter claro que todo o trabalho de História Social do Cinema pressupõe analisar uma História do Filme, uma História do Realizador e uma História do Público. Essa informação é relevante, pois todo o filme é uma obra coletiva e polissêmica, os filmes nunca são produtos de um único indivíduo; uma vez que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, como apontou Siegfried Kracauer (1998, p.17). O filme envolve uma relação direta entre o texto, contexto, leitor – ou filme, contexto e espectador.

O modelo metodológico do Circuito Comunicacional é subdividido em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico. O Circuito Extrafílmico compreende as análises referentes aos processos de

produção, mediação e recepção da obra cinematográfica. Na análise da *produção*, discutir como foram viabilizadas e realizadas as etapas da produção de um filme, desde seu financiamento, posicionamento ideológico, influência estética e política, corpo técnico do filme até outros assuntos de relevância para um estudo acerca da realização do filme. A *mediação* está diretamente ligada ao processo de distribuição do filme, levanto em conta as redes de cinema nas quais a obra foi exibida, quanto ao circuito comercial privado. A terceira etapa, a *recepção*, pressupõe a forma como o filme foi recebido pela audiência após sua exibição, utilizando para a análise da mesma, críticas em jornais e revistas especializadas, renda de bilheterias, pesquisas de opinião, entrevistas.

O segundo circuito, o Interfílmico, é onde se configura a relação entre o filme e seu contexto cultural através das bibliografias e fontes de apoio à pesquisa histórica. Nesse caso, são fontes relevantes os jornais, revistas especializadas, cartas, outros filmes, programas de televisão, entrevistas, documentos oficiais. Já o Circuito Intrafílmico compreende a análise do texto fílmico, da obra cinematográfica em si e suas particularidades como fonte audiovisual. Trabalhamos com esse circuito a partir de três operações: um comentário geral sobre o filme, levantando hipóteses, críticas, dados relevantes, realizando uma sinopse do filme, operando uma relação primária entre o filme e seu contexto; uma análise fílmica embasada preferencialmente numa proposta que une a esquematização dos Eixos Semânticos do modelo semiodiscursivo proposto por Ciro Flamarion Cardoso (1997, p.35) e Alexandre Busko Valim (2012, p. 297) e a definição dos processos de formação de uma Representação Social dos teóricos Serge Moscovici (2009) e Denise Jodelet; e, por último, crítica do filme, abordando-o no campo da historiografia como objeto de estudo.

Com base nesse modelo teórico-metodológico, realizaremos no decorrer da dissertação e, mais ainda, no quarto capítulo, bem como na conclusão, uma análise e crítica historiográfica sobre as principais temáticas abordadas pelos filmes do Instituto, suas representações (anticomunismo, privatização nos meios de transporte, novo conceito de empresa, militarização, os jovens e a educação, democracia, reforma agrária) a partir da aplicação do método proposto anteriormente, concluindo os filmes como um todo em Redes Representacionais, dentro de uma Cultura Política.

Dessa forma, a dissertação propõe questionar se seria possível vislumbrar uma *Cultura Política* dentro do discurso cinematográfico realizado pelo IPÊS. Qual a importância dessa *Cultura Política* para

organizar um movimento político, tal como um partido, suficientemente relevante, para a derrubada do governo de João Goulart?

1. O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS)

Gramsci estabeleceu princípios teóricos muito apropriados para a percepção do processo através do qual se formaram os agentes do capitalismo modernizante brasileiro. Ele assinala que ‘Todo grupo social que passa a existir no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica traz consigo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que proporcionam homogeneidade ao grupo, bem como a conscientização de sua própria função, não somente no campo econômico mas também nos campos social e político. O empresário capitalista cria consigo o técnico industrial, o especialista em economia política, os organizadores de uma nova cultura, de um novo sistema legal, etc.’(DREIFUSS, 1981, p.107)

Durante os primeiros anos da década de 1960 no Brasil, “um sopro generoso de mudanças agitava o país”. Era um momento de agitação social, de conscientização e de posicionamentos diante do campo político nacional. Essa euforia era transparecida na ideia de renovação, de novidade, a certeza pelo *Novo*: a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Novo Capital, um novo Brasil desenvolvido a partir dos deslumbres governamentais da política traçada por Juscelino Kubitschek, os “50 anos em 5”. O grande símbolo da nova nação era sua capital, nova, recém inaugurada, Brasília. “A construção de Brasília, (...), consistia na moldura futurista do país, enquanto JK inaugurava para consumo externo, no mais puro estilo populista, a imagem adequada ao presidente desse novo Brasil.” (STARLING, 1986, p.20) O Brasil sagrou-se bicampeão mundial na Copa do Chile, o filme *O Pagador de Promessas* foi premiado com a Palma de Ouro em Cannes, uma tenista brasileira, Maria Ester Bueno, ganhou o título mundial da categoria, houve um aumento do salário mínimo de CR\$ 13.440,00 para CR\$21.000,00. “O país estava em constante ebulição cultural, artística e política”.

Essa agitação foi marcada pela possibilidade de mudança social, de revolução das massas, proveniente do sonho da *Guajira*

Guantanamera, da Revolução conquistada por Fidel Castro em Cuba no ano de 1959. “Aos olhos da juventude brasileira, representava com extraordinária nitidez a fusão entre a possibilidade de transformação, a vontade participativa da população e a soberania nacional.” (STARLING, 1986, p.22) Cuba tornou-se motivo de discussão, de debates afiados, de agressões por parte de diversos grupos políticos e sociais já no ano de 1960.

A década se inicia com o envolvimento do país nas questões relacionadas à política nacional. A mesma deixava de ser privilégio de discussão do governo e do Parlamento, passando a ocupar as ruas e, principalmente, a produção artística¹⁹, acadêmica, estudantil, no que foi definido por Arnaldo Jabor como uma “doídera conscientizadora”. Com a ascensão de João Goulart no poder, a esquerda sentiu-se próxima do poder e mobilizou uma imensa campanha de conscientização em massa do povo brasileiro. Porém, segundo a historiadora Starling, “do ponto de vista das classes dominantes o apelo à mobilização popular, como força inequívoca e definitiva na construção do novo Brasil, estava colorido por tons perigosamente radicais.” (STARLING, 1986, p.27).

As classes dominantes começaram a enxergar, em pânico, a mobilização popular e julgavam o governo de João Goulart como o responsável pela desordem popular, pela desmoralização das tradições da família burguesa ocidental e pelo avanço do comunismo no Brasil. “Nessas circunstâncias, a bandeira nacionalista empunhada com entusiasmo gerou, como não poderia deixar de ser, uma violenta reação por parte dos grandes interesses econômicos, contrários em virtude do que designavam convulsão social.” (STARLING, 1986, p.28)

Podemos argumentar que os embates em torno da política nacional nos anos 1960 são reflexos do processo democrático ocorridos após o fim do Estado Novo em 1945. De acordo com Jorge Ferreira (2003, p. 303), com a deposição de Getúlio Vargas em outubro de 1945, chega ao fim um ciclo pelo qual o Estado, a partir do fomento a políticas de modernização e desenvolvimento econômico, deu origem à uma burocracia estatal técnica, ampliação nas leis trabalhistas, valorização de uma identidade nacional que foram fundamentais para moldar os valores e imaginário daquele período. (FERREIRA, 2003, p. 303.). Com essa ruptura surgem, segundo o autor, dois projetos políticos em disputa pela hegemonia política nacional. O projeto conhecido, inicialmente, como *getulismo*, continuísta das políticas nacionalistas, da industrialização dos

¹⁹ Sobre esse ponto ver a obra de Marcelo Ridenti. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: UNESP, 2010

bens de capital e a defesa de empresas estatais para cuidar dos setores estratégicos do país. Esse projeto foi, sobretudo, institucionalizado nos anos 1960 pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), classificado como *trabalhismo*, e representa o lado definido como “nacional-estatista” (Ferreira, 2003, p. 303-304). Do outro lado, estavam polarizados aqueles que defendiam a abertura econômica e política aos interesses das empresas e do capital estrangeiro, negando o intervencionismo estatal na economia e extremamente desconfiado dos movimentos populares, sobretudo aqueles ligados ao movimento dos trabalhadores operários e do campo. Nesse bloco político, agregavam-se as elites empresariais, especialmente àquelas ligadas ao eixo Sul-Sudeste, parcela dos militares ligados à ala da Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra (ESG) e parcela da classe média como intelectuais, profissionais liberais, membros da imprensa escrita e audiovisual. (Ferreira, 2003, p. 304). Para o autor, as disputas do período pelo qual ele denominou de primeira experiência democrática brasileira, de 1945 a 1964, foram norteadas pela disputa desses dois projetos pelo poder político nacional. Outro autor que corrobora com essa afirmação é Paulo Vizontini, que define esses dois projetos como os *nacionalistas* e os *entreguistas*, respectivamente. (VIZENTINI, 2003.) Essa tensão entre os grupos políticos é relevante para esses autores para a deflagração do golpe de Estado em 1964.

Dreifuss compreende essa polarização no campo da política brasileira por meio dos embates entre dois blocos históricos que se digladiavam no campo eleitoral e ideológico pela hegemonia da política, considerando uma abrangência maior para certos protagonistas de cada bloco e levando em consideração, acima de tudo, um determinismo econômico perante os embates que levariam ao golpe de Estado. O Brasil dividia-se entre o Bloco Nacional-Reformista e o Bloco Multinacional-Associado²⁰ ou Modernizante-Conservador. Porém, é relevante notarmos outras hipóteses sobre essa dicotomia política. Efetivamente podemos pensar em uma homogeneidade em posicionamentos tão díspares como os interesses da burguesia, dos militares da ESG, dos religiosos, dos empresários? Será que não deveríamos levar em conta que havia propostas bem divergentes ao

²⁰ Segundo Herbert de Souza, “a corporação multinacional é um microcosmo onde a organização global para a produção existe em seu mais alto grau; os sistemas de organização da força de trabalho, os sistemas de comunicações e informações, os sistemas financeiro, administrativo e de controle, existem todos em função da atividade global do capital mundial.” (SOUZA, Herbert de. Notes on world capital. In.: *The internacionalization of capital*. Toronto: LARU, feb.1978. V.2, n.2, p.51-64)

Bloco Nacional-Reformista, tal qual as elaboradas pelo ISEB, os cinemanovistas, o Partido Comunista?

Com base nesses questionamentos é que corroboramos a hipótese de Dreifuss de que o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, vinculado ao Bloco Multinacional-Associado, foi elemento fundamental na campanha de desestabilização e conspiração a partir de interesses bem delimitados que não necessariamente correspondem aos interesses de outros membros do grupo conservador. Portanto, poderíamos levantar a hipótese do mesmo constituir uma própria Cultura Política?

Destaca-se salientar que baseamos nossa compreensão sobre Cultura Política a partir da perspectiva proposta por Rodrigo Patto Sá Motta²¹, que se embasa nos teóricos franceses da geração dos anos 1990, externos ao *Annalles*, Serge Berstein e Jean-François Sirinelli, que trabalharam em centros como a Fondation Nationale des Sciences Politiques e o Instituto de Estudos Políticos de Paris, sob a tutela de René Rémond.²² Esses autores privilegiam um olhar plural sobre o conceito, propondo a existência de Culturas Políticas diferentes que integram e disputam um mesmo cenário nacional. Dessa forma, se condicionam a estudarmos o que Berstein chama de *famílias políticas*, tal qual o comunismo, o liberalismo, o capitalismo e outros grandes projetos políticos e culturais que disputam a hegemonia nacional. (MOTTA, 2009, p.20)

Especificamente no que condiz a importância do conceito para este trabalho, devemos considerar a existência de *vetores sociais* responsáveis pela reprodução das Culturas Políticas, como “família, instituições educacionais, corporações militares, partidos e sindicatos. (...) A essa lista vale agregar outros vetores de socialização, como as Igrejas, e também adicionar a importância dos veículos de disseminação impressos, como periódicos e livros.” (MOTTA, 2009, p.23).

Preocupamo-nos em não cairmos no engano de confundir as políticas culturais do Estado com o conceito de Cultura Política. A primeira consiste em um conjunto de ações de determinado Estado ou agente político direcionadas à cultura. Outro ponto fundamental é não definirmos Cultura Política como formação de Ideologia. A mesma, dentro da concepção marxista de definição, pode significar falsa

²¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). Desafios e Possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. IN.: Culturas Políticas na História: Novos Estudos. Belo Horizonte, 2009

²² Que por sinal organizou uma coletânea com colaboração dos dois historiadores franceses (Berstein e Sirinelli), *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

consciência individual e conseqüente mascaramento da realidade, favorecendo a classe dominante a construir falsas representações sobre a realidade escamoteando sua dominação e garantindo a obediência dos grupos dominados. Outra definição, a ideologia significa um conjunto de ideias que dá forma a determinados projetos políticos e impele à luta pela conquista do poder político. Se pensarmos ideologia dentro da segunda acepção, a mesma enriquece o fenômeno de Cultura Política.

Pode-se dizer que muitas das culturas políticas consistentes possuem ideologia, entendida como um sistema de ideias que constitui o seu cerne. Mas é importante não resumir uma coisa à outra, e perceber que a cultura política transcende e vai além da ideologia, ao mobilizar sentimentos (paixões, esperanças, medos), valores (moral, honra, solidariedade), representações (mitos, heróis) e ao evocar a fidelidade a tradições (família, nação, líderes). Toda a força da categoria cultura política reside na percepção de que parte das pessoas adere menos pela concordância com as ideias e mais por identificar-se com os valores e as tradições representadas pelo grupo. (MOTTA, 2009, p.27-28)

Vale ressaltar que todo acontecimento histórico é um objeto de disputas, tanto no campo da historiografia quanto no campo da memória, determinadamente na afirmação de uma “verdade” sobre os fatos. O que salientamos é a importância de refletirmos sobre a hipótese de que certos personagens, tal qual Jango, podem ser elogiados ou duramente criticados conforme o posicionamento perante o fato histórico. Carlos Fico nos aponta que “no caso de personagens e de acontecimentos polêmicos [tal qual o Golpe de 1964], as disputas de memória [e de história] podem chegar a dificultar uma compreensão objetiva do passado ou, quando certas memórias prevalecem sobre outras, é possível que leituras parciais ou tendenciosas se estabeleçam como ‘verdades históricas.’” (FICO, 2008, p.67)

Buscamos entender como um presidente da República pode ser derrubado do poder por meio de um golpe de Estado que se declarou como um *contragolpe preventivo*, isto é, que o presidente foi deposto, pois se esperava que o mesmo, junto ou não dos comunistas, proclamasse um golpe de Estado e se perpetuasse no poder, tal qual o fez seu grande representante político da política dita “populista”, Getúlio Vargas (FICO, 2008, p.73). Teoria que, no mínimo, é inconsistente, pois nunca fora provada qualquer possibilidade de um golpe por parte de Jango e, pelo contrário, é claro que havia um golpe arquitetado contra seu mandato.

Goulart contava com excelente índice de popularidade. Introduziu na agenda política temas

que a própria ditadura não teria como remover e foi obrigada a enfrentar de algum modo – como a reforma agrária, a habitação popular, o analfabetismo e a reforma universitária, por exemplo. Ele foi deposto porque deu a impressão de fomentar conquistas populares demasiado amplas que, aos olhos de certos setores da elite, poderiam levar à radicalização da democracia. No contexto da Guerra Fria e sob o influxo do anticomunismo, isso pareceu intolerável. Mas ele também foi deposto por não ter sido capaz de estabelecer uma política militar satisfatória – área para a qual deveria estar muito mais atento em função de sua importância e capacidade de intervenção na política. (...) Além de tudo isso, nunca houve na história brasileira um presidente da República que tenha enfrentado uma campanha externa de desestabilização tão grande como Goulart: a campanha de Kennedy contra Castro, Goulart e [o premiê da Guiana Inglesa, Cheddi] Jagan não teve precedente na história das relações interamericanas. (FICO, 2008, p.75)

Segundo a jornalista Denise Assis, o movimento de 31 de março não foi “um golpe militar conspirativo, mas sim, o resultado de uma campanha política, ideológica e militar travada pela elite orgânica, centrada no complexo IPÊS/IBAD. Tal campanha culminou em abril de 1964 com a ação militar, que se fez necessária para derrubar o Executivo e conter daí para frente a participação da massa” (ASSIS, 2000, p.22).

1.1 O governo parlamentarista de João Goulart

O Bloco Multinacional-Associado tomou força estimulado pela política desenvolvimentista de JK, e no início dos anos 1960 encontrava-se como o grupo dominante na política nacional. Essa legitimidade deu margem para o surgimento de novos agentes políticos na esfera brasileira, um aparelho modernizante-liberal composto por civis e militares, corporificando, segundo Dreifuss, uma *intelligentsia* empresarial, intelectuais orgânicos do novo bloco em formação, compostos por: “a) diretores de corporações multinacionais e diretores e proprietários de interesses associados, muitos deles com qualificação profissional; b) administradores de empresas privadas, técnicos e

executivos estatais que faziam parte da tecnoburocracia; c) oficiais militares.” (DREIFUSS, 1981, p.71)

Esse grupo político se engendrou no governo de Jânio Quadros, a partir do apoio fundamental de militares ideólogos e fundadores da Escola Superior de Guerra, como o Coronel Golbery do Couto e Silva, Chefe de Gabinete da Secretaria Geral do Conselho de Segurança Nacional, pelos auxiliares Tenente Heitor de Aquino Ferreira, Tenente-Coronel Mário Andrazza e Tenente-Coronel João Baptista Figueiredo, sobrinho do presidente do Banco do Brasil e filho do general Euclides de Figueiredo; Tenente-Coronel Walter Pires de Carvalho e Albuquerque, do Serviço Federal de Informações e Contra-Informações – SFICI; General Cordeiro de Farias que presidiu o Estado-Maior das Forças Armadas; Coronel Ernesto Geisel, chefe do Serviço de Informação do Exército e comandante da guarnição chave sediada em Brasília; General Orlando Geisel Chefe de Gabinete e Chefe do Estado-Maior do Ministro da Guerra, Marechal Odílio Denys; General Idálio Sardenberg, presidente da Petrobrás; e do General Ademar de Queiroz, comandante da guarnição da Vila Militar do Rio de Janeiro; General Hugo Panesco Alvim tornou-se assistente da ESG; General João Punaro Bley tornou-se diretor do Serviço Social do Exército; General Sizen Sarmento foi indicado Comandante da Polícia de São Paulo; o General Inácio Rolim diretor do Clube Militar; General Pedro Geraldo de Almeida, Chefe da Casa Militar do Presidente; Brigadeiro Ismar Brasil, do IBAD, comandante do Estado Maior da Aeronáutica; Brigadeiro Clóvis Travassos, ideólogo geopolítico da ESG, diretor da Aviação Civil; e o General Décio Palmeira Escobar, também do IBAD, designado para o Departamento de Provisão do Exército. “Jânio Quadros coroou seu apoio militar com os líderes de direita das Forças Armadas”. (DREIFUSS, 1981, p.127)

Com a direita no poder, a preocupação era a estabilidade de um governo empresarial estável, modernizante e contrário à participação popular. Porém, Jânio não se mostrou tão hábil em gerir os interesses de seus aliados, fracassando em corresponder às crescentes expectativas da classe média e da elite burocrática, dificultando a realização das reformas exigidas pela comunidade industrial. Em agosto de 1961, após sete meses de um governo promissor, mas decepcionante na prática, Jânio Quadros renunciou, na esperança de conseguir um retorno pelas mãos do povo e dos empresários e militares aliados, enquanto seu vice-presidente, João Goulart, se encontrava em missão comercial na China. Todavia, nem os empresários, nem seu partidários, tampouco seus ministros militares não o reconduziram ao governo, vendo em sua

renúncia e na ausência de seu vice-presidente a oportunidade de ocupar o campo político, pois João Goulart tornar-se-ia presidente, “contrariamente às expectativas dos empresários multinacionais e associados, bem como da estrutura militar de direita.” (DREIFUSS, 1981, p.130)

Com a renúncia de Jânio Quadros em 1961, João Goulart, seu vice-presidente, assume o poder mesmo sob o olhar desconfiado e contrário de grande parte da elite brasileira que associava o vice-presidente com o projeto getulista de governo e muito ligado aos movimentos populares. Sua posse foi assegurada, mesmo que sob o regime parlamentarista, através da Cadeia da Legalidade, articulada por seu cunhado, o deputado Leonel Brizola. A ascensão de Goulart ao poder mostrou a força que a esquerda trabalhista detinha sob a população e marcou profundamente um compromisso ético do então presidente com os interesses daquele que o garantiu no poder Executivo. (FERREIRA, 2003, p. 330).

Seu mandato sob o regime parlamentarista foi seguido de perto pelos grupos de direita e pelos grupos de esquerda, numa política de corda bamba, onde cair para qualquer um dos lados poderia ser determinante para sua renúncia. De um lado a burguesia liberal, do outro a promessa das Reformas de Base. Para driblar essas desconfianças, as políticas empreendidas por Jango foram, inicialmente, forçadas a representar o político desvinculado de sua imagem populista²³, getulista. O bloco nacional-reformista buscou moldar um Estado que desempenhasse não somente um papel nacionalista, mas também “funções distributivas e desenvolvimentistas.” (DREIFUSS, 1981,

²³ João Goulart não pode ser considerado como populista. Conforme Francisco Weffort o populismo é um “estilo político manifestamente individualista”, cuja demagogia funda-se na impotência da pequena burguesia, implicando, de qualquer maneira, em uma traição à massa popular. O populismo dilui o sentido das contradições concretas de classe numa fórmula ampla e vaga denominada povo. CF Weffort, Francisco. Política de massas In: Octavio Ianni. Política e Revolução Social no Brasil, RJ, Civilização Brasileira, 1965, p.182-183. CF Weffort. Estado e massas no Brasil. In: Revista da Civilização Brasileira, RJ, nº7, maio de 66, p.137-158. Segundo posicionamento de Darcy Ribeiro, “o conceito de populismo (...) parece consistir numa contra imagem correspondente aos países atrasados, das formas de liderança política tradicional dos regimes republicanos, tal como estes se tornaram viáveis nos Estados Unidos e na França. Nesta acepção, o conceito se refere, de fato, às carências de nossos políticos subdesenvolvidos que apelam para a demagogia, a fim de alcançar o poder ou para manter-se nele. Assim definido, o termo populismo foi aplicado aos mais diversos protagonistas da vida pública latino-americana, sem reconhecer suas diferenças nem explorar seu valor explicativo”. RIBEIRO, Darcy. *El dilema de América Latina* (Estructuras del poder y fuerza insurgentes), 2ª Ed. México: Siglo XXI, 1973. p. 205.

p.135). Com o rompimento do modelo populista de governabilidade diante da estrutura sindical, da estrutura operária, fez com que o Bloco Oligárquico-Industrial compreendesse que estava perdendo seu controle sobre os acontecimentos, forçando uma segregação entre os empresários, industriais e burgueses do apoio ao governo Goulart, restando às massas a possibilidade de apoio e mobilização política. Foi o surgimento da Frente de Mobilização Popular (FMP) que se dirigiu contrária ao abuso econômico imposto pelas transnacionais, as oligarquias rurais conservadoras e a organização administrativa e sócio-cultural populista. “A FMP incluía a Frente Parlamentar Nacionalista, as Ligas Camponesas e os sindicatos rurais, o Comando Geral dos Trabalhadores – CGT, o Pacto União e a Ação Sindical – PUA, a União Nacional dos Estudantes – UNE, a Ação Popular, AP, de orientação católica, tendo apoio de oficiais militares nacional-reformistas e do ilegal Partido Comunista. Para as forças dominantes tornar-se-ia imperativo bloquear a consolidação da FMP.” (DREIFUSS, 1981, p.139-140).

No campo da oposição, diversos grupos agiam, porém descentralizados e completamente desorganizados enquanto comparado ao FMP. Esses funcionavam como grupos de ação política com a finalidade de minar os interesses e as aspirações dos grupos populares e da política de João Goulart, através de financiamentos a instituições públicas e privadas, campanhas políticas, cursos e palestras, produção de material de propaganda. Os grupos que se destacaram foram: o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD); o Conselho das Classes Produtoras (CONCLAP); a Ação Democrática Parlamentar (ADP); o Movimento Anti-Comunista (MAC); e o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS). O IPÊS surge como o mais articulado entre esses grupos de direita, inclusive buscando se distanciar de experiências negativas como as vivenciadas pelo IBAD e pelo MAC. É relevante salientar que numa das primeiras reuniões oficiais da Comissão Diretora da regional Rio de Janeiro o diretor ipesiano, Glycon de Paiva, afirmou ser necessário diferenciar o IPÊS do Movimento Anti-Comunista, uma vez que sua relação poderia ser vista como “letal”. Antônio Galloti, também diretor do Instituto, propõe que “todo membro do IPÊS, acusado de pertencer ao MAC deve defender-se. Mas na defesa, nem positiva, nem negativamente, deve fazer a menor referência ao IPÊS”.²⁴ Quanto ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), suas

²⁴ Reunião da Comissão Diretora do Rio de Janeiro. 05 de fevereiro de 1962. Fundo IPÊS. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

atividades foram contemporâneas, entretanto, apesar da afirmativa de Dreifuss sobre os dois grupos agirem como um bloco de interesses sólidos, a ação do IPÊS após a instalação da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que investigou a ação do IBAD nas eleições parlamentares de 1963, foi de silenciar qualquer aproximação com as ações do IBAD.²⁵

O país entrava no ano de 1962 em um turbilhão político, o grupo capitalista multinacional e associado estava desestimulado com a hipótese do poder Executivo assumir o projeto desenvolvimentista sem a participação dos setores empresariais. Esse posicionamento foi defendido duramente pelo Marechal Ignácio José Veríssimo durante uma reunião da FIESP:

Quando brasileiros presenciam, sem piscar os olhos, a ação do Estado para se tornar chefe supremo do ferro através do complexo de Volta Redonda e da Companhia Vale do Rio Doce, o chefe supremo do transporte ferroviário através da Rede Ferroviária Federal, o grande construtor de navios através da Lóide, ITA, Navegação do Prata e Navegação da Amazônia, o chefe supremo de um série completa de atividade econômica através dos Institutos do Sal, Pinho, café, Açúcar e outros e, mais ainda, para se tornar proprietário de estações de rádio, jornais, apropriando-se de empresas de energia elétrica e tornado-se o produtor único de petróleo, possuindo indústrias produtoras de álcali, automóveis, alimentos, calçados etc., quando brasileiros presenciam tais acontecimentos sem se perturbar, então eles estão cometendo 'harakiri moral'.²⁶

As bases desse posicionamento foram objetivadas, em certa medida, pela Comissão Mista Brasil-Estados Unidos de Desenvolvimento Econômico, criada em dezembro de 1949 durante o regime do presidente Dutra. Segundo dados levantados por Dreifuss, a equipe brasileira era composta pelos tecnoempresários Ary Frederico Torres, presidente da equipe, Roberto Campos, responsável pelos

²⁵ Reuniões da Comissão Diretora do Rio de Janeiro, 08 de Outubro de 1963; Comissão Diretora de São Paulo, 16 de Maio de 1963; Comissão Executiva do Rio de Janeiro, 27 de Agosto de 1963; e Comissão Executiva de São Paulo, 16 de Setembro de 1963.

²⁶ *O Estado de S. Paulo*, de 20 de fevereiro de 1963.

Assuntos Econômicos), Lucas Lopes das Questões Técnicas, Glycon de Paiva, responsável pelos Assuntos de Geologia e Mineração e Valentim Bouças dos Assuntos Financeiros. Nessa comissão que se formou a relação entre Roberto Campos, Glycon de Paiva e dos redatores Paulo de Assis Ribeiro e Coronel Mário Poppe de Figueiredo, da Escola Superior de Guerra, todos futuros membros do IPÊS. Dessa Comissão surgiu o Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE), criado para dar suporte financeiro a investidores privados, em sua maioria de companhias multinacionais. “O primeiro diretor econômico do BNDE foi Roberto Campos, enquanto Glycon de Paiva tornava-se diretor técnico. Roberto Campos foi designado presidente do BNDE durante o governo de Juscelino Kubitschek.” (DREIFUSS, 1981, p.75)

Com as análises do BNDE, da CEPAL e da Escola Superior de Guerra, foram estabelecidas as bases do Plano de Metas de JK, primeiro projeto político que visava introduzir a lógica empresarial do Bloco Multinacional-Associado, através do investimento em cinco setores-chaves: energia, transporte, alimentação, indústrias básicas e educação (DREIFUSS, 1981, p.75-76). Foram esses mesmos tecnoempresários que, em 1962, constituíram o corpo ideológico da campanha contra o governo “populista” de João Goulart, até sua derrubada em 1964. Em contrapartida, o movimento operário se radicalizou e diversas greves eclodiram por todo o território nacional, convocadas pela Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria e pelo Pacto de Unidade e Ação (PUA), exigindo melhorias salariais - que foram vencedoras com a implementação do 13º salário para os trabalhadores urbanos. Em setembro do mesmo ano, novamente as greves explodiram, mas dessa vez a exigência era a antecipação do plebiscito que decidiria sobre o sistema de governo que deveria ser adotado no país: Parlamentarismo ou Presidencialismo. No texto *Manifesto à Nação*, assinado por Dante Pelacani, Oswaldo Pachedo e mais 23 líderes sindicais, Integrantes do CGT, o apoio ao presidente é exposto abertamente:

como previmos, em nossos pronunciamentos, se trama contra a legalidade constitucional, se pretende implantar uma ditadura reacionária, acobertada pelo conselho de ministros composto de inimigos jurados de nosso progresso, de nossa independência e tranquilidade (...) Animados com essa votação, querem as forças golpistas constituir um conselho de ministros entreguistas e obrigar o presidente da república sancioná-lo. Neste momento, apoiamos as enérgicas declarações do presidente e estamos coesos em torno de que não

transija nem compactue com esses inimigos de nossa Pátria e de nosso Povo. Estejam certos de que os trabalhadores e de mais forças patrióticas civis e militares não permitirão que seja rasgada a Constituição e se introduza no poder os que nos querem esmagar e amordaçar.²⁷

O proletariado se fortalecia e amadurecia politicamente, formando diversas entidades de classe, como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), o Pacto da Unidade e Ação (PUA) e outras associações regionais. A instabilidade social no final dos anos 1962, agravada pela vitória esmagadora do PTB nas eleições de outubro, quando os mesmos duplicaram sua bancada no Congresso, intensificando as reivindicações pelas reformas de base e o retorno ao Presidencialismo. “Apesar da oposição de dirigentes do PSD, da UDN e do PSP (Partido Social Progressista, chefiado por Ademar de Barros), não restou então ao Congresso, como alternativa, se não discutir e aprovar, entre 14 e 15 de setembro a emenda do senador Benedito Valadares a um projeto do deputado Gustavo Capanema, fixando a data do plebiscito para 6 de janeiro de 1963” (BANDEIRA, 1989, p.63). Era a restauração informal do presidencialismo.

É nessa conjuntura que no início dos anos 1960 que identificamos o surgimento do já citado Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e sua importância no desenrolar do governo Jango.

1.2 O que é o IPÊS?

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipês) tomou como sigla o nome da árvore originária das matas da Bahia e do Espírito Santo, primeiro, porque, sem acento, Ipes, resultava em um fonema sem imponência ou sonoridade. Segundo, por ser a árvore símbolo do País (segundo definição do dicionário Aurélio Buarque de Holanda: “o ipê é considerado a árvore nacional”), 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 razão, essa carregada de simbologismo, por ser o ipê uma árvore

²⁷ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de Julho de 1962.

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. (ASSIS, 2000, p.13)

Em 9 de dezembro de 1961, a partir da escritura de uma certidão emitida pelo cartório de Sebastião de Magalhães Medeiros, oficial vitalício do 4º Registro de Títulos e Documentos, situado na cidade de São Paulo, sob o nº de ordem 8.484 no Livro A, que surge o IPÊS. Uma sociedade, pelo menos no papel, “civil sem fins lucrativos com tempo indeterminado, de caráter filantrópico e intuito educacional, e tendo por finalidade a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos.” Com número de sócios ilimitados. Formado por membros do empresariado multinacional e associado, de religiosos, profissionais liberais, políticos e militares. Os membros militares, no princípio, eram compostos, em sua maioria, de oficiais reformados, que angariaram ao longo dos meses novos oficiais ao quadro do Instituto. Entre membros do grupo destacam-se: Golbery do Couto e Silva, João Baptista Leopoldo Figueiredo²⁸, João José Batista Tubino²⁹, Heitor Ferreira de Aquino³⁰, Reinaldo de Carvalho³¹, os empresários Israel Klabin³², Antônio

²⁸ João Baptista Figueiredo era representante do Banco Itaú e da Scania, além de ser tio do futuro Presidente da República, João Figueiredo.

²⁹ João Batista Tubino foi um general brasileiro de grande importância nas Forças Armadas e foi eleito indiretamente, como governador biônico de Alagoas em 1966.

³⁰ Militar que trabalhou como assistente de Golbery do Couto e Silva no SNI e no gabinete do Presidente da República Ernesto Geisel. Foi tradutor de livros em inglês e um dos principais responsáveis pela documentação presente nos livros do jornalista Elio Gaspari sobre o período ditatorial brasileiro 1964-1985).

³¹ Reinaldo Joaquim Ribeiro de Carvalho Filho comandou o Centro de Aviação Naval de Santa Catarina, entre 1935 e 1937. Dois anos depois assumiu o comando do Correio Aéreo Naval. Com a criação da pasta da Aeronáutica em janeiro de 1941, integrou-se ao novo ministério. Comandante da Escola de Comando e Estado-Maior da Aeronáutica no Rio de Janeiro (1950-1953) e da II Zona Aérea (1953-1955), apoiou o Movimento do 11 de Novembro, que, afastou Carlos Luz, presidente da República interino, acusado de envolvimento numa conspiração que visava impedir a posse de Juscelino Kubitschek. Durante o governo de Jango foi ministro da Aeronáutica entre julho de 1962 e junho do ano seguinte, quando o presidente promoveu ampla reforma em seu ministério, substituindo todos os titulares. Com o golpe militar de 31 de março de 1964, que derrubou Goulart, foi afastado do cargo, pedindo, em seguida, transferência para a reserva.

³² Israel Klabin chefe da empresa Klabin S.A. de celulose e técnico ambiental.

Gallotti³³, José Ermírio de Morais³⁴, Gilbert Hubert Jr³⁵, Walter Moreira Sales³⁶, Eugênio Gudín³⁷, Roberto Marinho³⁸, Roberto Campos³⁹, Pery Igel e Henning Albert Boilesen⁴⁰, os políticos Paulo Maluf e Antonio Carlos Magalhães, além de profissionais liberais, como Glycon de Paiva⁴¹, Mário Henrique Simonsen⁴², Cândido Mendes⁴³, Jorge Oscar de

³³ Antonio Galloti era sócio da Light.

³⁴ José Ermírio de Morais, fundador do grupo Votorantin

³⁵ Empresário dono das Listas Telefônicas Brasileiras S.A.

³⁶ Foi Ministro da Fazenda no governo João Goulart, dono do conglomerado financeiro Unibanco, diplomata que exerceu profissão de embaixador nos Estados Unidos durante a década de 1950 e grande negociador financeiro. Pai do atual presidente do Banco Itaú Unibanco Pedro Moreira Salles e dos cineastas João Moreira Salles e Walter Salles.

³⁷ Eugênio Gudín foi um economista e Ministro da Fazenda durante o governo de Café Filho. Foi professor da Universidade do Brasil, Vice-presidente da Fundação Getúlio Vargas e criador do Instituto Brasileiro de Economia e da Pós-Graduação em Economia.

³⁸ Dono do jornal *O Globo*, fundado por seu pai, ampliou os negócios da família com a expansão para o rádio e para a televisão (em 1965). E posteriormente criou um conglomerado de empresas de comunicação sobre a batuta da Rede Globo, que se conhece como Organizações Globo.

³⁹ Foi um economista, diplomata, empresário e deputado federal anticomunista. Membro da Academia Brasileira de Letras e um dos principais pensadores do liberalismo no Brasil.

⁴⁰ Os dois últimos nomes se tornaram mais conhecidos devido ao lançamento do documentário *Cidadão Boilesen*. Vinculados as empresas Ultra e Ultragás. Boilsen ficou conhecido por participar de sessões de torturas e acabou sendo justificado por membros do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e da Aliança Libertadora Nacional (ALN) em 1971. (SPORH, 2011, p.10-11)

⁴¹ Pioneiro no país em pesquisa geológica, cientista e um dos descobridores de petróleo na Bahia e do manganês no Amapá, foi defensor intransigente da coexistência de capitais estrangeiros para o desenvolvimento dos recursos minerais no país e do controle da natalidade. Em 1951, fez parte da Comissão Mista Brasil-Estados Unidos para o Desenvolvimento Econômico e, com sua experiência na área de mineração chegou a ser consultor, depois, diretor da Companhia Vale do Rio Doce. Em 1954, fez o curso da Escola Superior de Guerra (ESG) e serviu no Conselho Federal de Economia. Em 1956, ocupou outro posto no governo, dessa vez na presidência do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE).

⁴² Mario Henrique Simonsen futuro presidente do Banco Central, Ministro da Fazenda de Geisel e Ministro do Planejamento de Figueiredo, era ligado ao grupo Banco Bozano e professor de economia da Fundação Getúlio Vargas e na Universidade de Brasília e era oficial da Marinha.

⁴³ Cândido Antônio José Francisco Mendes de Almeida, doutor em direito pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante a década de 1950 participou da fundação do Departamento de História do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Em 1961 assumiu o cargo de chefe de Assessoria Técnica do presidente Jânio Quadros (1961). Após o golpe de 1964, empenhou-se em lutar, ao lado da Igreja Católica, na defesa de presos e perseguidos políticos, buscando o fim dos crimes políticos e a

Melo Flores⁴⁴ e Paulo Assis Ribeiro⁴⁵, José Bento Ribeiro Dantas⁴⁶, e os escritores Paulo Rubem Fonseca, Fernando Sabino e Raquel de Queiroz.

O IPÊS atraiu, inclusive, organizações privadas entre seus quadros de patrocinadores e parceiros como o Rotary Club, o Lyons Clube e o Centro Dom Vital, de leigos católicos. (DREIFUSS, p.179-180) Além de entidades de cunho feminino como a Campanha da Mulher pela Democracia, idealizada por Glycon de Paiva, do Rio de Janeiro. Estes grupos de mulheres assumiram diversos nomes de acordo com suas regiões: Liga da Mulher pela Democracia – MG; Ação Democrática Gaúcha – RS; Movimento Cívico Cearense – CE; Cruzada Feminina de Pernambuco – PE; União Cívica Feminina – SP.

Eram responsáveis por organizar doações de roupas e mantimentos para comunidades carentes, levar a fé cristã para os lares brasileiros, lutar em defesa da democracia – jargão para esconder a faceta anticomunista -, ministravam oficinas como de artesanato e costura, eram responsáveis pela distribuição das doações do programa Aliança para o Progresso, além de difundir a campanha de controle populacional, de redução da taxa de natalidade. Defendiam a família e a moral cristã e foram responsáveis por certos atos de expressão como impedirem que a atriz Norma Bengel entrasse no Estado de Minas Gerais por aparecer nua em um filme, realizar através de anúncios nos jornais uma campanha contra o palavrão no teatro, retirar de circulação uma edição da *Revista Realidade*, que apresentava em uma de suas matérias um parto. Publicavam seus compilados

manutenção do Estado de direito. Em 1988 foi fundador do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e no ano seguinte assumiu a cadeira 35 da Academia Brasileira de Letras (ABL) e tornou-se membro do Conselho da Universidade das Nações Unidas, sediada em Tóquio. Em 1992 tornou-se presidente do senior board do Conselho Superior de Ciências Sociais da UNESCO.

⁴⁴ Jorge Oscar de Mello Flores, fundador da Fundação Getúlio Vargas e coordenador do escritório de Brasília, que funcionava junto à Federação das Indústrias.

⁴⁵ Paulo Assis Ribeiro foi educador da PUC e criador do curso de Mestrado em Educação.

⁴⁶ José Bento Ribeiro Dantas era presidente da Companhia Aérea Cruzeiro do Sul, e marido da vice-presidente do CAMDE, Eudóxia Ribeiro Dantas, e sua colaboração foi fundamental para a realização do golpe civil-militar, pois os oficiais do exército e os membros do Ipês e da CAMDE precisavam se deslocar para os demais estados a fim de realizarem as articulações necessárias, e o Sr. Dantas não regateava passagens. (ASSIS, p.59)

de notícias, debates e críticas no periódico *Síntese Semanal*.” (ASSIS, 2000, p.54-56)

Segundo Dreifuss, o que permitia que membros tão heterogêneos, pertencentes a grupos sociais distintos se relacionassem eram suas “relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e a sua ambição de readequar e reformular o Estado” (DREIFUSS, 1981, p. 163). O IPÊS estava organizado em escritórios regionais espalhados pelo país, com destaque para o escritório da Guanabara e São Paulo. Além de escritórios/representações em Porto Alegre (IPÊSUL), Belo Horizonte (IPÊS Minas – Novos Inconfidentes), Recife (IPÊS Pernambuco), Curitiba (IPÊS Paraná), Manaus (IPÊS Manaus), Santos (IPÊS Santos), e Belém. Contavam ainda com o escritório de Brasília, coordenado pelo advogado Jorge Oscar de Mello Flores, que funcionava junto à Federação das Indústrias. (DREIFUSS, 1981, p. 172-184).

O IPÊS-Guanabara, localizava-se no 27º andar do Edifício Avenida Central, na Avenida Rio Branco, 156. O escritório de São Paulo, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, 154, 16º andar. Em Belo Horizonte, o IPÊS operava na Avenida Afonso Pena, 867, 11º andar. O IPESUL operava no Edifício Palácio do comércio, 4º andar. Em Curitiba, dividia a sede com o IBAD/MAC/OPAC no edifício Asa, na Rua Voluntários da Pátria.⁴⁷

Dividiam suas atividades entre cinco frentes de ação: Ação no meio estudantil e cultural; Mobilização das classes médias e apoio feminino; Contenção camponesa; Ação entre as classes trabalhadoras industriais; e a Ação política nos partidos e no Congresso (DREIFUSS, 1981, p. 282-328). Todas as suas atividades estavam sujeitadas por essas grandes áreas de atuação, incluindo a seleção de filmes posteriormente analisados. Sua base teórica e regulamentar, segundo seu documento oficial, “Definição de Atitudes”, eram a encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, e o Programa Aliança para o Progresso, criado pelo governo de John Kennedy, nos Estados Unidos.

A *Aliança para o Progresso* surgiu a partir do programa “Comida para a Paz” durante o governo de Jânio Quadros. George McGovern, diretor do programa, Richard Goodwin, futuro secretário assistente de Estado para Assuntos Interamericanos, e Arthur Schlesinger Jr., que escrevia discursos para Kennedy e seria seu assistente especial para a América Latina, visitaram a SUDENE, em fevereiro de 1961, então

⁴⁷ *Política e Negócios*. São Paulo, 19 de agosto de 1963, p.30

dirigida por Celso Furtado, para conhecer a situação do Nordeste que chamou a atenção estadunidense devido aos avanços das Ligas Camponesas e da influência “comunista” na região. A partir dessa visita o modelo para o Brasil da Aliança pra o Progresso foi discutido, segundo Celso Furtado “a sonhada versão latino-americana do Plano Marshall”. (FICO, 2008, p.28). Foi lançado oficialmente em 13 de março de 1961, na presença de embaixadores de todo o continente. No discurso de Kennedy proferido no Salão Leste da Casa Branca, usado para grandes reuniões, mencionou-se sobre os personagens esperados (Bolivar, Juarez, Martí), reconheceu-se a antecedência do majestoso conceito da Operação Pan-americana de JK, foi logo em seguida retransmitido pela Voz da América em espanhol, português e francês:

(...) se formos bem-sucedidos, se nosso empenho for arrojado o suficiente e determinado o suficiente, então o final desta década será marcado pelo início de uma nova era na experiência americana. Os padrões de vida de cada família americana estarão no auge, a educação básica estará disponível para todos, a fome será uma experiência esquecida, a necessidade de ajuda externa maciça será passado, muitas nações terão entrado em um período de crescimento auto-sustentável e mesmo que ainda haja muito a fazer, cada república americana será a mestra de suas próprias revolução’ (FICO, 2008, p.27).

Mas o projeto mostrou-se uma medida política para conter a ameaça comunista na América Latina, procurando evitar uma disseminação do efeito Cuba nos outros países. Em contrapartida, os Estados Unidos ajudariam países sul-americanos em certos setores estratégicos para os seus governos. Furtado frustra-se com o caminhar do programa:

Surpreendeu-me que os membros da missão (...), que certamente haviam sido amplamente assessorados por agentes da CIA, não compreendessem quão contraproducente seria encher o Nordeste de tabuletas da Aliança para o Progresso, alardeando pequenas obras de fachada (...). as autoridades norte-americanas se consideravam com o direito de contrapor-se e sobrepor-se às autoridades brasileiras (...) para alcançar seu objetivo de ‘deter a subversão no

hemisfério. (FURTADO, Celso APUD. FICO, 2008, p.28)

Kennedy via na América Latina um alvo em potencial para as aspirações comunistas, principalmente após a derrota que sofreu perante Cuba e a Crise dos Mísseis. Portanto, a Aliança para o Progresso funcionaria como um instrumento de controle da América Latina no contexto da Guerra Fria. Com seu assassinato, em novembro de 1963, seu vice-presidente, Lyndon Johnson, manteve a Aliança para o Progresso e sua moldura doutrinária antiinsurrecional. Essa doutrina global, que articulava a segurança interna da região à necessidade de combater a pobreza, identificada como motivadora de regimes esquerdistas, levaria Johnson a buscar o envolvimento de líderes civis norte-americanos, especialmente empresários, na causa anticomunista. Com isso, a Aliança para o Progresso começa a receber influência de homens como o banqueiro do Chase Manhattan, David Rockefeller e representantes de corporações importantes, como a Standard Oil e a International Telephone and Telegraph. (FICO, 2008, p.31-32).

Sua administração seguia uma organização bem rígida, delimitada por um Conselho Orientador – CO, um Comitê Diretor – CD e um Comitê Executivo – CE. O Conselho Orientador era o principal órgão do Instituto e era o responsável pela elaboração das diretrizes gerais que seriam executadas, tanto pelo Comitê Diretor, quanto pelo Comitê Executivo. Possuíam um Conselho Orientador Nacional, eleito por seus membros com um presidente nacional e dois vice-presidentes, um representando o escritório de São Paulo e outro o da Guanabara. Era composto por quarenta membros, que também participavam como membros dos comitês regionais de direção, e tinham como especificidade eleger o Comitê Diretor Nacional. Era esse comitê o responsável pela elaboração das atividades dos Grupos de Estudos e dos Grupos de Ação do IPÊS.

Já o Comitê Executivo Nacional – CEN, elaborava as diretrizes que seriam seguidas pelos Comitês Executivos regionais – CE. Tinham por finalidade elaborar e submeter ao Comitê Diretor as atividades a serem realizadas. Eram nos CE que eram aprovados os projetos e orçamentos para as atividades do IPÊS. Seus membros e afiliados eram representantes tanto de grandes corporações industriais e comerciais no Brasil, quanto no exterior, tais como o Conselho das Classes Produtoras, CONCLAP, a Federação das Indústrias do Rio e São Paulo, o *Business Group for Latin América* – BGLA, sob liderança de David Rockefeller. (DREIFUSS, 1981, p.169-171).

Outro órgão administrativo do IPÊS era o Conselho Fiscal, coordenado nacionalmente por José da Costa Boucinhas e Eduardo Sampaio, advogados e contadores com reconhecida atuação nacional. Mas nota-se afirmar que grande parte das finanças do IPÊS são derivadas de doações e mensalidades de seus membros. Muitas grandes empresas sediadas no Brasil eram fornecedoras de quantias para manutenção e financiamento das atividades do grupo, tais como: Listas Telefônicas Brasileiras⁴⁸, Light⁴⁹, Cruzeiro do Sul⁵⁰, Refinaria União⁵¹, ICOMI⁵², Lojas Mesbla, Sorvete Kibom entre outras.

⁴⁸ A Listas Telefônicas Brasileiras S.A. (LTB) tinha como principal atividade o lançamento de guias telefônicos. Fundada em 1947 pelo norte-americano Gilbert Huber, se associou logo em seguida à Companhia Telefônica Brasileira, de capital canadense. Quando a CTB foi anexada pela União, a LTB adquiriu as ações dos canadenses. Em 1957, Hubert retirou-se do negócio e passou o comando para seu filho Gilberto Hubert Jr, nascido em São Paulo. A empresa cresceu e, em 1970, o grupo LTB tinha uma gráfica e três editoras, chegando a produzir 42 guias telefônicas com tiragens de 3,8 milhões de exemplares.

⁴⁹ A história da centenária Light começou, na verdade, no Canadá. Em 1899, foi criada a The São Paulo Railway, Light and Power Limited, na cidade de Toronto, que incorporou em 1904 a The Rio de Janeiro Railway, Light and Power Company Limited. Nas décadas de 40 e 50, a empresa inaugurou quatro usinas (Fontes Nova, Santa Cecília, Vigário e Nilo Peçanha), concluiu a ligação do circuito transmissor Paraíba-Triagem e as obras do desvio Paraíba-Piraí, utilizando as águas desses rios para ampliar a capacidade instalada do Complexo de Lajes. Em 1956, a sede foi então transferida para o Brasil pelo dono, o grupo Brscan, e só em 1967 o nome foi traduzido para Light Serviços de Eletricidade S/A.

⁵⁰ Primeira empresa de transporte aéreo a voar no Brasil, a Cruzeiro do Sul nasceu da associação do Conde Pereira Carneiro com Herm Stolz, Fritz Hammer e Max Sauer e iniciou suas operações em fevereiro de 1927 como subsidiária da Deutsche Lufthansa. A rota aérea foi inaugurada com o hidroavião bimotor Dornier Wal e, durante muitos anos, a empresa era mais conhecida como Sindicato Condor. Sua primeira linha foi a ligação de Porto Alegre às cidades de Pelotas e Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Meses mais tarde, a rota foi prolongada até o Rio de Janeiro, com escalas em Florianópolis e São Francisco do Sul, em Santa Catarina; Paranaguá, no Paraná; e Santos, em São Paulo. Depois de estender sua rede aérea para outros estados, como Rio Grande do Norte e Mato Grosso, em 1934 a Cruzeiro do Sul estabeleceu a primeira rota internacional ao estender a ligação Rio-Porto Alegre até Buenos Aires e, no ano seguinte, para Santiago do Chile. Com a segunda Guerra Mundial, os EUA e países aliados forçaram a empresa a abrir mão da parceria com a Alemanha e investiram na reformulação das aeronaves e na renovação de seu corpo técnico, incluindo no negócio a permissão de operar nas linhas Washington e Nova York. Na década de 1960, a Cruzeiro sofreu nova transformação e, operando há muitos anos em várias cidades brasileiras, num total de 94 localidades, deixou de atender a várias cidades do interior. Por fim, ao passar por violenta crise no final dos anos 1970, foi adquirida pela Fundação Rubem Berta, da Varig (98,86% das ações ordinárias). A incorporação integral só se deu em 1992, quando o então presidente da Fundação Rubem Berta, Rubel Thomas informou que a medida seguia a ‘tendência concentradora’ do

Entre as suas subsidiárias podemos apontar o Fundo de Ação Social (FAZ), criado em março de 1962 com a ajuda do governo estadunidense como uma medida estratégica perante o Brasil no campo da Guerra Fria. Os empresários deveriam investir nesse mercado guinando sua influência aos Estados Unidos. “Duzentas e noventa e sete corporações americanas deram apoio financeiro ao IPÊS. Cento e uma empresas de outras proveniências deram contribuição adicional.” (DREIFUSS, 1981, p.206) A Konrad Adenauer Stiftung, órgão do Partido Democrata Cristão da República Federal da Alemanha, também colaborou com o IPÊS (e com o governador de São Paulo, Ademar de Barros), através das empresas Mannesmann e da Mercedes Benz. (BANDEIRA, 1989, p. 67-68)

O próprio IBAD foi um importante canal para angariar fundos direcionados por empresas estrangeiras: Texaco, Shell, Esso Brasileira, Standard Oil of New Jersey, Texas Oil Co., Gulf Oil, Bayer, Enila, Shering, Ciba, Gross, General Electric, IBM, Remington Rand, AEG, Coty, Coca-Cola, Standard Brands, Cia de Cigarros Souza Cruz, Belgo Mineira, U.S. Steel, Hanna Mining Corp., Bethlehem Steel, General Motors, Willys Overland e o IBEC. (DREIFUSS, 1981, p.207)

Glycon de Paiva, um dos principais nomes do IPÊS, descreve o grupo como um governo paralelo com a intenção de formar quadros para a prática política. Segundo sua Ata de Fundação, seus objetivos eram: “Por meio de pesquisa e livre discussão, pretendemos chegar a conclusões e recomendações quanto a diretrizes das atividades econômicas, no sentido de contribuir para o fortalecimento da

quadro mundial do transporte aéreo. Após a fusão o nome da Cruzeiro do Sul desaparece em detrimento da marca Varig.

⁵¹ A Refinaria e Exploração de Petróleo União foi fundada por Alberto Soares de Sampaio e na década de 1970 era presidida pelo seu genro, o industrial Paulo Fontainha Geyer. Acordo firmado pelo empresário com a Petrobrás, a Companhia São Fernando de Administração e Participações (Walter Moreira Salles) e a Companhia Brasileira de Participações (Peri Igel) deu origem a um complexo petroquímico cujo objetivo era abastecer as necessidades do mercado brasileiro até 1975. Eleito Homem de Visão de 1969, pela Revista Visão, o presidente da Refinaria União é considerado um dos implantadores da indústria petroquímica no país.

⁵² A Indústria e Comércio de Minerais (ICOMI), do Grupo Caemi, chegou ao Amapá em 1946 e levou àquela remota região uma grande mão-de-obra atraída pelos altos salários pagos pela empresa e uma série de vantagens, incluindo moradia, assistência médica e ensino para os filhos. Responsável pela exploração de manganês na região, a ICOMI fez, junto com a Marinha, o balizamento do Canal Norte com o Rio Amazonas e construiu faróis no local possibilitando a entrada dos navios petroleiros. E, ainda a ferrovia que liga a antiga Vila da Serra do Navio ao Porto de Santana, através de 200 quilômetros dentro da floresta.

Democracia brasileira.” Dessa forma, defendiam a aceleração do desenvolvimento nacional, uma melhor distribuição de renda, elevar o padrão de vida da população e preservar a unidade nacional, conciliando com uma política de integração com as regiões menos desenvolvidas. (ASSIS, 2000, p.22)

Suas atividades foram efetivamente divididas em 10 frentes que deveriam ser impostas pelos Grupos de Trabalho do IPÊS: a) Publicação e Divulgação, no qual o IPÊS através de uma vasta rede de parcerias com editoras, jornais e outros canais midiáticos de grande circulação em território nacional defendiam seus posicionamentos perante a livre empresa, o anticomunismo, a democracia, o antipopulismo. b) Educação, com a disseminação de cursos de formação, tanto em sindicatos, quanto grupos de classes, empresas, universidades. c) Trabalho Sindical, com a promoção de um modelo sindical “verdadeiramente democrático e dinâmico”, pautados nos princípios morais da Encíclica Mater et Magistra e da política liberal. d) Assistência Social, com a formação de quadros assistencialistas nas áreas de conflitos chaves. E) Atividades Econômicas, com a divulgação de um modelo de capitalismo liberal e de livre iniciativa nas empresas. F) Levantamento e Conjuntura, com a análise de perto dos acontecimentos e problemas políticos, tanto nacionais quanto internacionais, visando desenvolver pesquisa e avaliações para sanar problemas de ordem econômica, política e social. G) Estudos, com a avaliação das reformas institucionais e estruturais necessárias ao desenvolvimento econômico e ao progresso social do Brasil, dentro de um regime democrático. H) Editorial, com a publicação e divulgação de livros, peças teatrais, programas de televisão e filmes. I) Escritório de Brasília, onde procurava estabelecer as devidas ligações com os órgãos de governo e contatos com entidades políticas. J) Integração, com políticas de aumento de seu número de membros e, conseqüentemente, obtenção de recursos para as atividades do instituto. (DREIFUS, 1981, p.184-185)

Para executar tais atividades, o IPÊS dividiu-se entre seus escritórios da Guanabara e de São Paulo em seus grupos de ação: Grupo de Levantamento e Conjuntura – GLC, liderado por Golbery do Couto e Silva, com a responsabilidade de elaborar diretrizes e avaliações políticas que seriam encaminhadas aos demais grupos⁵³.

⁵³ O GLC examinava os seguintes jornais: *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *O Dia*, *Tribuna de Imprensa*, *Gazeta de Notícias*, *Última Hora* (todos do Rio de Janeiro), *Jornal do*

A tarefa imediata desse grupo, que era também chamado de Grupo de Pesquisa, era acompanhar 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 (DREIFUSS, 1981, p.186)

Outro órgão do IPÊS era o Grupo de Assessoria Parlamentar – GAP, o “escritório de Brasília”. Atuava junto ao escritório da Federação das Indústrias em Brasília no assessoramento das atividades de políticos simpatizantes, fornecendo coordenação política da campanha anti-goulart em Brasília; Grupo de Publicação e Editorial – GPE, responsável pela elaboração, tradução e planejamento de material gráfico que acompanhava a atividade de grupos como o GOP, GED, GAP e o Integração. Do GPE faziam parte proprietários e diretores de companhias editoriais como Gilbert Hubert Jr, da Editora Agir20, o diretor da *Reader's Digest Publications do Brasil*, Tito Leite, e o proprietário da Editora Nacional, Otales Ferreira, entre outras; Grupo de Estudo e Doutrina – GED, responsável pela elaboração de estudos que serviriam como diretrizes a longo prazo e pela orientação e estudos de projetos e propostas apresentados pelo Escritório de Brasília. Eram responsáveis pela publicação de três manifestos ideológicos: *Que é o IPÊS?*, *Declarações de Princípios e Reformas de base*; Grupo Integração – GI, responsável pelas atividades de recrutamento de pessoal tanto para os quadros do Instituto quanto de novos contribuintes; e o Grupo de Opinião Pública – GOP, responsável pela elaboração de

Comércio (Pernambuco), *Jornal da Bahia*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*. Examinava quase todos os dias: *Jornal de Hoje* (Alagoas), *Jornal dos Sports*, *A Notícia*, *Luta Democrática* (Rio de Janeiro), *Diário de São Paulo*, *Diário da Noite*, *A Gazeta Esportiva*, *A Gazeta*, *o Dia*, *Notícias Populares*, *última Hora*, *Diário Popular* (São Paulo), *A Tribuna* (Santos), *Jornal do Dia*, *diário de Notícias*, *Correio do Povo*, *Tribuna do Ceará*, *Unitário*, *Correio do Ceará* (Ceará), *Diário de Minas*, *o Estado de Minas*, *Diário da Tarde*, *O Diário* (Minas Gerais), *Diário da Noite* (Pernambuco), *o Estado da Bahia*, *Diário de Notícias*, *A tarde* (Bahia), *diário do Paraná*, *O Estado do Paraná*. Além de revistas internacionais: *Este e Oeste*, *Les informations politiques ET sociales*, *bulletin of the Institute for the Study of the USSR*, *Monthly Bulletin of the United Nations* entre outras. As revistas eram: *O cruzeiro*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*, *Guias Banas*, *Visão*, *Conjuntura Econômica*, *Boletim Cambial*, *Desenvolvimento e Conjuntura*, *APEC*, *Guanabara Industrial*, *Petrobrás*, *Mensário Estatístico* entre outras menores. (DREIFUSS, p.218)

publicidade e filmes destinados a manipulação da opinião pública. Entre os diretores de maior projeção desse grupo destaca-se, no Rio, o escritor José Rubem Fonseca, e, em São Paulo, o advogado Luiz Cássio dos Santos Werneck. Dentre os documentos e produções elaboradas pelos grupos GOP e GPE, utilizados especialmente pelo Grupo Integração – GI num processo de arregimentação de novos membros destacam-se os filmes documentários realizados entre os anos de 1962 e 1963. (DREIFUSS, 1981, p.184-199)

Segundo Moniz Bandeira, o IPÊS armou um complexo serviço de inteligência para colher dados sobre a infiltração comunista no governo João Goulart e distribuir entre seus membros, incluindo extenso grupo de militares que ocupavam postos de comando ao longo do território nacional. “De 1962 a 1964, o IPES gastou com esse trabalho de minar as forças armadas cerca de US\$200.000 a US\$300.000 por ano”. Esse discurso disseminado pelo IPÊS foi importante para “assustar” não somente os militares anticomunistas, mas “os demais setores das classes dominantes, radicalizando-os e predispondo-os, psicologicamente para a aceitação do golpe de Estado” (BANDEIRA, 1989, p. 66).

Paulo Ayres Filho⁵⁴, um dos líderes do IPÊS, afirmou que a partir dos anos 1950, certos empresários perceberam que um dos principais campos de batalha da Guerra Fria era a América Latina, em especial o Brasil. “Essa nova consciência de realidades nacionais e mundiais traduziu-se em esforços individuais para divulgar um grande volume de literaturas sobre liberdade e democracia”. (DREIFUSS, 1981, p.210)

O IPÊS e seus membros foram influenciados pelos acontecimentos que circundavam o continente sulamericano, principalmente após a Revolução Cubana, a implementação das políticas anticomunistas da Aliança para o Progresso e a crise instaurada com os Estados Unidos após a Crise dos Mísseis em Cuba. Os estadunidenses estavam atentos para evitar qualquer outra insurreição comunista na região.

A questão cubana fez soar o alarme em Washington, que passou a considerar a América Latina zona prioritária no combate ao avanço soviético. Os norte-americanos concentraram esforços para evitar o risco de expansão do exemplo cubano, combinando medidas de natureza repressiva (vigilância, fortalecimento dos

⁵⁴ O acervo de Paulo Ayres Filho encontra-se no CPDOC/FGV e é constituído de ampla documentação acerca da relação empresarial-militar no período, bem como de uma quantidade expressiva de documentos do IPES de São Paulo.

aparatos de segurança dos Estados da região), propagandística (intensificação das campanhas anticomunista) e social (aumento da ajuda econômica). (MOTTA, 2002, p.232)

O IPÊS, alinhado com os interesses dos Estados Unidos e de política anticomunista, percebe no plano interior, no Brasil, uma tendência ao fortalecimento da esquerda, dos movimentos populares e do próprio Partido Comunista Brasileiro (PCB) no fim do período parlamentarista e início do período presidencialista. O que aterrorizava o governo Kennedy eram as bases lançadas por Jânio Quadros de uma Política Externa Independente (PEI), que tendia à aproximação com os países não alinhados com o bloco capitalista. Era o medo de uma aproximação com a URSS. “Notadamente, após a condecoração oferecida a Che Guevara, que recebeu das mãos do Presidente brasileiro a Ordem do Cruzeiro do Sul” (MOTTA, 2002, p.233)

Jango era o líder da ala esquerda do PTB e um dos principais responsáveis pela transformação do partido getulista, para uma política de trabalhismo de esquerda, segundo expressão de Jorge Ferreira. “Sua presença no comando do país levava os conservadores a imaginar o recrudescimento da ‘infiltração’ comunista, perigo que já haviam identificado e denunciado no governo Kubitscheck.” (MOTTA, 2002, p.234)

É nesse momento que começa um forte processo de desestabilização ao governo de Jango, que culminou no ano 1963, após a derrota nas eleições de 1962 e a volta ao modelo presidencialista, à um projeto efetivamente conspiratório. Em sua medida embasado por uma possível ameaça comunista, numa perpetuação no poder por parte de Jango.

Em grande medida, as representações anticomunistas divulgadas significavam uma continuidade com a tradição iniciada logo após os eventos de 1917 e consolidada na década de 1930. Assim, temas clássicos do repertório anticomunista foram recuperados, como as denúncias acerca dos sofrimentos no mundo comunista, a associação do comunismo à imagem do mal (demônio, doenças, violência) e a práticas imorais, bem como a concepção de que se trataria de proposta estrangeira, fenômeno importado. A permanência no tempo de um conjunto básico de representações anticomunistas permite-nos

afirmar que se estruturou uma tradição anticomunista na sociedade brasileira. (MOTTA, 2002, p.244)

A ameaça comunista paira nos setores conservadores que fazem parte do IPÊS. Um dos grupos afetados pelos “vermelhos” foi a Igreja Católica. A mesma foi substituída por uma espécie de ecumenismo anticomunista, que aglomerava os católicos, judeus, espíritas e até umbandistas. Essa ação foi encampada pelas principais lideranças na área como o Cardeal Câmara, que deu declarações sobre a “união das Religiões contra o comunismo (...) Era uma estratégia inteligente deixar as portas abertas para tentar atrair fiéis de todos os credos para a frente anticomunista. Além do mais, a postura ecumênica fortalecia a imagem de que o repúdio ao comunismo era um sentimento universal e não atributo de um único grupo.” (MOTTA, 2002, p.246).

O discurso pontual do IPÊS era a disputa entre o modelo comunista rígido e a democracia liberal. Para tanto, valia-se o uso do termo Democracia nos nomes de grupos políticos. “Em grande medida, democracia não passava de um rótulo vazio de conteúdo, ou melhor, era apenas um designativo para demarcar o campo anticomunista. (...) Por outro lado, alguns setores conservadores consideravam democracia mero sinônimo de regime da livre-iniciativa. (MOTTA, 2002, p.248)

Diversos setores da vida pública foram apontados como “contaminados pelos vermelhos”. Com destaque, inclusive, às entidades estudantis, como a União Nacional dos Estudantes (UNE). Sonia Seganfredo comenta que a “a UNE tornou-se uma das maiores células do comunismo internacional instalada em nosso território” (MOTTA, 2002, p.255-256).

O sentimento de medo, receio e desconfiança perante o governo de João Goulart por parte dos anticomunistas se agravou com as greves de 1963, a partir de abril e maio. Durante todo o ano teve um grande movimento sindical, um crescimento da atividade política dos operários. Nos meses de agosto e setembro de 1963, houve uma greve que envolveu a participação “de diversas categorias de trabalhadores como ferroviários, motoristas, eletriciários, petroleiros, operários dos diferentes setores industriais, entre outras. (...) algumas das greves tinham motivação política, notadamente as greves gerais convocadas pelo Comando Geral dos Trabalhadores (CGT).” (MOTTA, 2002, p.254)

Com o “comunismo batendo as portas”, a solução encontrada era posicionar os esforços numa campanha de tirar o atual presidente por meio de uma conspiração e golpe de Estado.

1.3 A relação Brasil e Estados Unidos no golpe de 1964

Nos anos do regime Parlamentarista, as relações entre o Brasil e os Estados Unidos estavam estremecidas, pois o governo de João Goulart não cedia em demasia aos interesses estadunidenses e as divergências ficaram evidentes quando, em outubro, o governo de Washington entrou em conflito com o governo cubano devido a uma base de mísseis que foi estrategicamente implantada na ilha caribenha pela União Soviética. Os EUA decretaram o bloqueio naval contra Cuba e ameaçaram invadi-la caso não fosse retirado todo o material bélico de seu território. Nesse momento, o presidente Kennedy escreveu a João Goulart, pedindo-lhe o apoio à posição dos Estados Unidos, para evitar que futuramente países como a China e a URSS ameaçassem a paz do continente americano. Na carta⁵⁵, Kennedy, de forma autoritária e

⁵⁵ Carta de Kennedy: Meu caro Senhor Presidente: Encaramos a necessidade e a oportunidade neste hemisfério de determinar, pela nossa ação conjunta nos próximos dias, o que pode ser todo o futuro da humanidade sobre esta terra. V. Exa. Terá a oportunidade de constatar pela minha declaração ao povo norte-americano a natureza da grave ameaça ao hemisfério Ocidental que o regime atual em Cuba permitiu à União Soviética estabelecer em território cubano. Porém, não se trata somente de ameaça militar aos Estados Unidos. Este comportamento da União Soviética apesar dos nossos bens conhecidos e sempre reiterados acordos de defesa e segurança do Hemisfério, não leva em conta, pela sua continuidade, minha advertência de 4 de setembro, bem conhecida por eles; os repetidos desmentidos soviéticos, seja em declarações públicas ou em conversações privadas de que tal ação fosse empreendida ou mesmo estava sendo contemplada, tornam perfeitamente evidente que os soviéticos estão lançando um desafio ousado e belicoso a todos os povos livres. Devemos responder a esta ação arrogante com uma determinação unida. Senão a União Soviética encaminhar-se-á a violações sempre mais flagrantes das exigências da paz internacional e da liberdade até chegarmos ao momento em que não teremos outra escolha do que a rendição completa ou o desencadear de um holocausto nuclear. Devemos tomar posição hoje: o mundo inteiro nos está olhando. Assuntos sobre os quais nós no Hemisfério possamos ter desacertos marginais como também divergências políticas entre os nossos povos tornam-se insignificantes diante dessa ameaça à paz. Espero que nestas circunstâncias V. Exa sentirá que o seu País deseja unir-se ao nosso, expressando os seus sentimentos ultrajados frente a este comportamento cubano e soviético, e que V Exa achará por bem expressar publicamente os sentimentos do seu povo. Espero também que V Exa haverá de concordar comigo na necessidade urgente de convocar uma reunião imediata do Órgão de Consulta do Sistema Interamericano sob o Pacto do Rio de Janeiro. Os Estados Unidos proporão àquele órgão, uma vez reunido, a adoção de uma resolução, para tratar eficazmente esta nova e perigosa situação. O meu Embaixador poderá lhe fornecer o texto proposto. É claro que a

arrogante, convidava Goulart a fornecer tropas de militares em uma possível ameaça ou invasão. (BANDEIRA, 1989, p.76-78)

Porém, Goulart se opôs à invasão sobre Cuba e ainda respondeu à Kennedy que aceitaria participar das negociações para a manutenção da paz entre os dois países. (BANDEIRA, 1989, p.78-79). Dessa forma, o governo de Goulart enviou à Havana o general Albino Silva, Chefe da Casa Militar da Presidência da República, para comunicar ao Primeiro-Ministro Fidel Castro que o Brasil, mesmo sendo contrário a qualquer ameaça a soberania dos outros países, encontrava-s preocupado com o embate militar. (BANDEIRA, 1989, p.79-80). O resultado dessa crise, no Brasil, foi o afastamento de relações entre o governo Goulart e o governo Kennedy e, segundo Carlos Fico, a radicalização dos grupos de esquerda e de direita. Arthur Schelesinger Jr., um dos principais assessores da Casa Branca, julgava-o, por exemplo, um demagogo fraco e oscilante, cujo período de Governo se tornou “necessária toda a persuasão de dois brilhantes embaixadores, Lincoln Gordon, no Rio, e Roberto Campos, em Washington, para manter algumas racionalidade nas relações brasileiro-americanas”. (BANDEIRA, p.81-82) Opiniões como essas que alimentavam tanto no Brasil quanto nos EUA uma campanha contra o governo Goulart, “não por causa de suposta corrupção, inerente a todo o sistema capitalista, e sim em consequência do conteúdo nacional e popular de sua política e do seu Governo.” (BANDEIRA, 1989, p.82-83)

colocação de armas ofensivas com capacidade nuclear em Cuba coloca em perigo a paz e a segurança do continente nos termos do Artigo 6 daquele Pacto. Estou certo de que V Exa concorda com a urgência de tal resolução. Estou também pedindo uma reunião urgente do Conselho de Segurança das Nações Unidas. Dei instruções ao Embaixador Stevenson para apresentar em nome dos Estados Unidos uma resolução que peça a retirada das bases de foguetes e outras armas ofensivas em Cuba sob a supervisão de observadores das Nações Unidas. Eu espero que V Exa dê instruções ao seu representante em Nova York para trabalhar ativamente conosco e falar diretamente em apoio ao programa na Organização das Nações Unidas. Quero convidar V Exa para que as suas autoridades militares possam conversar com os meus militares sobre a possibilidade de participação em alguma base apropriada com os Estados Unidos e outras forças do Hemisfério em qualquer ação militar que se torne necessária pelo desenvolvimento da situação em Cuba. Tenho confiança de que por intermédio de uma aproximação comum a esta ameaça, por meio de medidas sábias, que combinam a firmeza e a limitação necessária à natureza da crise, haveremos de marchar a novo marco de progresso para o mundo livre com reduzido receio de dominação do mundo pelo comunismo internacional. Neste termo, após indicar os perigos à paz mundial do rumo que a União Soviética tem seguido em Cuba, escrevi ao senhor Kruschiov pedindo-lhe que sejam adotadas medidas que haverão de nos permitir retomar o caminho de negociações pacíficas. John F. Kennedy, Washington, 22/10/1962, secreto, tradução informal elaborada pela embaixada dos Estados Unidos.

As declarações dos políticos estadunidenses sobre os assuntos internos do Brasil eram realmente abusivas e, nas palavras de Moniz Bandeira, “não tinha precedente na História das relações internacionais”. Foi o momento de Kennedy aliar-se aos opositores do governo Goulart no Brasil, de financiar o IPÊS e outros membros do Bloco Multinacional-Associado, incentivando sua desestabilização, antes mesmo de restaurado o presidencialismo. (BANDEIRA, 1989, p.83-84) Mas a relação entre os Estados Unidos e Brasil é longínqua, merecendo destaque a participação das tropas brasileiras na Segunda Guerra Mundial. Carlos Fico afirma que a presença do Brasil na Guerra não foi de interesse dos Estados Unidos, motivação que vai aumentar com o término da mesma em 1945. (FICO, 2008, p.19) Os Estados Unidos não se interessavam pelo envio de tropas brasileiras para a Guerra, pois isso implicou em certos cuidados logísticos, de treinamento e armamento, enquanto para o Brasil serviu como de efeito simbólico e de garantir a fatura dos vencedores. Com o fim da Guerra, os laços entre os dois países vai se romper. Era o momento de dar atenção à reconstrução da Europa e aos países emergentes da Ásia e África.

Com a implementação do regime socialista em Cuba a partir de 1961 que a América Latina recebeu atenção especial. Robert McNamara, secretário de Defesa no período 1961-1968, afirmou que a adoção de uma política de defesa coletiva na América Latina, diferentemente da política de isolamento anterior à Segunda Guerra Mundial, estabeleceu importantes acordos militares reunindo o continente contra a ameaça comunista. E a principal razão para a insurgência comunista era a pobreza, dessa forma, programas como a Aliança para o Progresso e financiamentos de grupos de tendência política liberal eram requisitos para a segurança continental. (FICO, 2008, p.26) Tornou-se simplesmente inadmissível para o governo de Washington a hipótese de estabelecimento de um regime com qualquer pretensão esquerdista no Brasil, algo que ampliaria a órbita de influência comunista. Esse cuidado explica a campanha de desestabilização de Goulart e o apoio ao golpe.

Os Estados Unidos deveriam se aliar aos interesses anticomunistas no Brasil, e seu elo foram os militares da Escola Superior de Guerra, políticos anti-goulart e empresários de multinacionais, muitos membros ou simpatizantes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Nesse episódio, dois personagens estadunidenses são protagonistas: o embaixador Lincoln Gordon e o

adido militar da embaixada Coronel Vernon Walters⁵⁶. Um pequeno número de oficiais, veteranos da Força Expedicionária Brasileira (FEB), a partir de sua experiência ideológica e militar com as tropas estadunidenses na campanha na Itália durante a Segunda Guerra Mundial e com cursos de instrução e treinamentos que receberam nos Estados Unidos organizaram um ideal modernizante-conservador dentro do processo de desenvolvimento da política nacional. Essa experiência no campo da geopolítica e da estratégia militar foi fundamental para a criação da Escola Superior de Guerra (ESG) e na consolidação de alguns membros desse grupo, de suas trajetórias com a filiação em partidos políticos, tais como a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Democrático Cristão (PDC). Nesse grupo incluía, entre outros, Golbery do Couto e Silva, Orlando Geisel, Ernesto Geisel, Aurélio de Lyra Tavares, Jurandir Bizarria Mamede, Heitor Almeida Herrera, Edson de Figueiredo, Geraldo Menezes Cortes, Idálio Sardenberg, Belfort Bethlem, João Bina Machado, Liberato da Cunha Friedrich, Ademar de Queiroz e seus principais expoentes, no momento, os generais Cordeiro de Farias e Juarez Távora.” (DREIFUSS, 1981, p.77-78).

Oficiais americanos ajudaram a fundar a ESG em 1947, baseados no que seria o equivalente brasileiro do National War College. Com sua inauguração oficial em 1949, diversos oficiais estadunidenses passaram a fazer parte de seu quadro de profissionais durante a década de 1960, propaganda como horizonte a colaboração americano-brasileira contra o comunismo.

A ESG incorporou em solo brasileiro as ideias e as atitudes maniqueístas dominantes no cenário internacional da Guerra Fria. Como uma instituição, a ESG encorajou dentro das Forças Armadas normas de desenvolvimento associado e valores empresariais, ou seja, um crescimento cujo curso industrial foi traçado por multinacionais e um Estado guiado por razões técnicas e não ‘políticas’. Este Estado seria estável por intermédio do autoritarismo, política

⁵⁶ “Goulart também soube, através de informes do SFICI, que o Coronel Vernon Walters [futuro Vice-Presidente da CIA no governo Nixon], Adido Militar da Embaixada dos Estados Unidos e agente da Defense Intelligence Agency (DIA), o serviço secreto do Exército norte-americano, coordenava as operações da CIA no Brasil, inclusive se envolvendo diretamente no contrabando de armas, com a colaboração de alguns brasileiros, entre os quais o policial Cecil Borer e o industrial Alberto Byington Jr.” (BANDEIRA, p.129)

incorporado na doutrina de segurança nacional.
(DREIFUSS, 1981, p.79)

A Escola Superior de Guerra serviu como um instrumento de ligação entre os militares e civis, simpatizantes com o ideal de segurança nacional e de ideologia anticomunista. Criaram-se laços, tanto no aparelho estatal quanto nas empresas privadas. “Compartilhando a ideologia de segurança nacional de seus equivalentes, esses empresários viam a disciplina e a hierarquia como componentes essenciais de um sistema industrial”. (DREIFUSS, 1981, p.80)

É esse grupo que irá se articular no campo da economia liberal, participando ativamente da iniciativa privada, como diretores importantes e acionistas de corporações privadas, como o General Riograndino Krueel e o General James Manson (Eletrônica Krueel S.A.), General Paulo Tasso de Resende (Moinhos Rio-grandenses Samrig S.A.), Brigadeiro Eduardo Gomes (Kosmos Engenharia S.A.), General Joaquim Ribeiro Monteiro (Cia. Carbono Colodais – CCC, Grupo Wolney Attalla), General Edmundo Macedo Soares e Silva (Volkswagen, Mesbla S.A., Banco Mercantil de São Paulo, Light S.A., Mercedes Benz), General Euclides de Oliveira Figueiredo (Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A. – Schering Corporation e grupo Assis Chateaubriand), General Moziul Moreira Lima (Máquinas Moreira S.A.) e Almirante Álvaro Alberto da Motta e Silva (Rupturita S.A. Explosivos – Sociedade Financeira Portuguesa).” (DREIFUSS, 1981, p.78)

Outra iniciativa fundamental para o fortalecimento da aliança militar entre Brasil e Estados Unidos foi a formação do complexo político de acordos militares entre os quais se destacava o Programa de Assistência Militar – PAM⁵⁷ – e o Acordo de Assistência e Defesa Mútua.

No que diz respeito ao Programa de Assistência Militar, este foi reconhecido pelo embaixador Lincoln Gordon como sendo ‘veículo da maior importância para se estabelecer um estreito

⁵⁷ Durante o ano de 1961, cerca de 5.200 indivíduos latino-americanos participaram de cursos em escolas militares nos Estados Unidos, número que crescerá para 5.600 no ano seguinte. Do quadro de militares envolvidos na cúpula conspiratória contra o governo de João Goulart em 1964, 60% fizeram parte da FEB, 70% haviam pertencido ao grupo permanente de membros da Escola Superior de Guerra, sendo que dessa porcentagem, a totalidade frequentou escolas militares no estrangeiro, com 80% dos mesmos recebendo seu treinamento nos Estados Unidos. Vide Alfred STEPAN. *The military in politics: changes patterns in Brazil*. Princeton Univ. Press, 1971, p.236-248.

relacionamento com os membros (das) Forças Armadas e como um fator altamente importante (para) influenciar os militares (brasileiros) a serem favoráveis aos Estados Unidos'. Visando a preservar 'a orientação especificamente pró-americana do corpo de oficiais (das) Forças Armadas brasileiras', o embaixador Gordon recomendava que o suprimento de equipamento militar fosse usado para aumentar a influencia que 'os nossos amigos nas Forças Armadas' tinham 'para configurar o regime', assim como para anular as chances de ligações com outros países. (DREIFUSS, 1981, p.80-81)

Esse protagonismo dos militares na economia, na política e nas relações com os Estados Unidos reforçou a concepção de que as Forças Armadas desempenhariam um papel de *moderadores* nos conflitos entre os grupos políticos.⁵⁸

Desde 1961, cerca de 5000 pedidos de vistos para militares estadunidenses foram feitos ao Itamaraty. Os militares se dirigiam, em sua maioria, para o Nordeste. O jornalista José Frejat, através de *O Seminário*, revelou que militares estadunidenses, "fantasiados de civis, desenvolviam, no Nordeste, intenso trabalho de espionagem e desagregação do Brasil para dividir o território nacional. Se a guerra civil eclodisse, segundo ele, a Esquadra do caribe estaria pronta para apoiar as atividades dos civis norte-americanos, com armas e tropas". Com tamanho número de militares estrangeiros em solo brasileiro, o Itamaraty cobrou satisfações do embaixador Gordon, que respondeu que somente cerca de 2000 militares utilizaram-se efetivamente dos vistos, o restante estava em reserva⁵⁹. (BANDEIRA, 1981, p.136-139)

⁵⁸ Uma discussão mais aprofundada sobre o caráter *moderador* dos militares encontra-se ao final do capítulo.

⁵⁹ "Na verdade, a maioria daqueles norte-americanos integravam uma espécie de exército secreto dos Estados Unidos, que já atuava em cerca de 50 países, inclusive no Brasil. Eram os boinas verdes (Green Berets), uma unidade de elite, treinada e especializada na tarefa de combater movimentos de esquerda e reprimir intentos de insurreição. Caso um levante irrompesse no Nordeste, como o Pentágono e a CIA receavam, ou o Governo de Goulart inflectisse decididamente para a esquerda, eles sustentariam focos de resistência, fariam guerrilhas ou antiguerrilhas, justificando até mesmo o desembarque de marines, 'a pedido' ou para 'salvar' vidas de cidadãos norte-americanos, se o curso dos acontecimentos o exigisse. Tornar-se-ia assim mais fácil a intervenção armada dos Estados Unidos, pois seus soldados já estavam preventivamente dentro do Brasil, de

Mas, os Estados Unidos não abriram parceria somente com os militares, o IPÊS se relacionou com o governo e com empresas estadunidenses a partir do ano de 1962, levados pelo interesse de manutenção de seus interesses empresariais multinacionais. Financiaram com altas somas as atividades do grupo, além de oferecerem apoio intelectual com base no liberalismo, no anticomunismo e no conceito de democracia liberal. Segundo Bandeira, era através da CIA⁶⁰ que esses recursos eram repassados aos membros do IPÊS e do IBAD, “no esforço de corrupção e intrigas, para influir nas eleições, impor diretrizes ao congresso, carcomer os alicerces do governo e derrocar o regime democrático” (BANDEIRA, 1989, p.82). Além de contarem com contribuições de empresas estrangeiras, como vimos anteriormente. Em reunião de 27 de agosto de 1963, sob suspeita de envolvimento com a compra e suborno de eleitorados na eleição de 1962, Glycon de Paiva sugeriu que nenhum membro do Instituto informasse que **empresas estrangeiras** faziam parte do seu corpo de associados. Tal preocupação corrobora a tese de que o investimento pesado das multinacionais estadunidenses estava condicionado às diretrizes de uma política anti-Goulart e anticomunista.

Dreifuss fortalece esse argumento ao constatar que os empresários estadunidenses, juntamente com o seu governo, mobilizaram empresários locais, associações de classes, grupos ativos por meio de suas associações de classes, dos Estados Unidos, como a American Economic Foundation – AEF, os Committee of Enterprises for the Implementation of the Alliance of Progress, o Latin American Information Committee – LAIC, o Bussines Group for Latin America-BGLA, o Committee for Economic Development – CED e a Foundation for Economic Education. “O LAIC, o BGLA e o CED fundiram-se em 1964 sob o nome de Council of the Americas, que se tornou mais tarde o CLA-Council for Latin American, sob a presidência e com os auspícios de David Rockefeller.” (DREIFUSS, 1981, p.100)

acordo com a doutrina da contra-insurreição (counter-insurgence) ou da guerra anti-revolucionária, alimentada pelo Pentágono.” (BANDEIRA, p.138-139)

⁶⁰ “Desde sua criação em 1947, o cargo de diretor da Cia vem sendo, na maioria das vezes, ocupado por algum membro importante do Council for Foreign Relations, como pode ser observado pelas indicações de Allen W. Dulles, um dos diretores do CFR, e de John McCone, Richard Helms, William Colby e George Bush, todos eles membros do CFR. O Council for Foreign Relations vem sendo há muito tempo a principal circunscrição política de apoio e demandas da CIA junto ao público americano. Sempre que a CIA precisava de fachadas adequadas para suas companhias que servissem de cobertura para agentes e operações ou para qualquer outro tipo especial de assistência, ela apelava com frequência a membros do Conselho.” (DREIFUSS, p.101)

O principal responsável pela captação desses recursos estrangeiros era o próprio embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon. Em reunião do Comitê Executivo- CE, em princípio de 1962, Gilbert Huber Jr. afirma que foi o embaixador Gordon que deu o aval para a contribuição da American Chamber. Foi ainda informado em São Paulo de que o Embaixador estadunidense havia pedido ao Departamento de Estado e ao Departamento de Comércio para concordarem. Reforça que para acontecer o investimento deveriam, primeiro, convencer Lincoln Gordon.

Segundo Moniz Bandeira (1989, p.73), “os Consulados dos Estados Unidos, em todo o país serviram como bases de operação da CIA”. O Itamaraty tinha conhecimento que Harry Stone, representante da Motion Pictures no Brasil, era agente da CIA, da mesma forma que Douglas McLean, Cônsul dos Estados Unidos no Recife, tal qual se passava em outras cidades importantes, como Porto Alegre, de onde Brizola pediu a expulsão do Cônsul Sharp, acusando-o de intrometer-se na política nacional. (BANDEIRA, 1989, p.73-74)

Foi o início de um processo de conspiração contra o Governo de Goulart por meio da criação de uma rede golpista que contava com militares, latifundiários, comerciantes, empresários, políticos que praticavam atos de sabotagem e terror, além de recrutarem contingentes para suas fileiras, depositar e negociar armamentos clandestinos e realizar treinamentos militares visando o confronto com tropas presidenciais.

Organizações como Ação de Vigilantes do Brasil, Grupo de Ação Patriótica, Patrulha da Democracia, Mobilização Democrática Mineira e outras apareceram em todos os Estados, como forças policiais paralelas, espécie de milícias fascistas, num processo de crescente erradicação. E em Minas Gerais foi onde esses bandos mais se desenvolveram e adquiriram maior capacidade de atuação, à sombra da Polícia Militar, cujo adestramento, de acordo com o programa do Ponto IV, estava a cargo de um perito da CIA, chamado Dan Mitriane [executado posteriormente no Uruguai pelos Tupamaros].” (BANDEIRA, 1989, p.126)

A campanha golpista estava chegando a um ponto alarmante, tanto que em 10 de outubro de 1963, tropas da polícia do exército

encontraram em um sítio em Jacarepaguá de propriedade de Alberto Pereira Silva, amigo de Carlos Lacerda, 10 metralhadoras Thompson, calibre 45, 20 carregadores, 72 caixas de 50 cartuchos Remington Kleanbore 45, 10 granadas Federal Blast Dispersion Tear Gas e um rádio transmissor-receptor portátil da Motorola, com o símbolo da Embaixada dos Estados Unidos – todas armas de última geração, não encontradas em território nacional. O plano era assassinar Goulart e seus familiares. Foram acusados pela tentativa o Inspetor José Pereira Vasconcelos, o delegado Cecil Borer – diretor do DOPS, seu irmão Charles Borer e o coronel Gustavo Borges, Secretário de Segurança da Guanabara e responsável pelo contrabando das armas. (BANDEIRA, 1989, p.134)

Segundo Carlos Lacerda, em entrevista ao Los Angeles Times, “existe o perigo de o Brasil se converter em outro bastião comunista, como Cuba (...). Se o Brasil chega a ter uma ditadura esquerdista, isto significará a guerra atômica. Se chegar a estabelecer-se uma cabeça de ponte russa no Brasil, os Estados Unidos terão de aceitar tal guerra e então será o fim.” (BANDEIRA, 1989, p.143)

Mesmo com todo o esforço do Council of the Americas, sob a liderança de David Rockefeller, da CIA e dos militares estadunidenses, Kennedy aparentemente não estava disposto a assumir a responsabilidade pela deposição de Jango, preferindo manter o padrão de desestabilização econômica e eleitoral. Mas fica claro que as lideranças militares “não apenas se limitaram a infiltrar no Brasil armas e soldados, os *boinas verdes*, com o objetivo de frustrar uma eventual sublevação de esquerda, como auxiliaram seus colegas brasileiros (...) na organização da trama para depor o Governo de Goulart.” (BANDEIRA, 1989, p.140). E com o assassinato de John Kennedy em 22 de novembro de 1963, em Dallas, as cartas do jogo iriam mudar.

1.4 A influência do IPÊS para o processo de conspiração

O empresário Rafael Noschese, da UDN, do IPÊS e presidente da Federação das Indústrias de São Paulo, expôs o que estava pairando na cabeça de muitos empresários no ano 1963: “que já estava na hora dos empresários se preocuparem não apenas como as questões econômicas e financeiras, mas com suas responsabilidades sociais. Seria necessário agir como uma classe e ser capaz de liderar politicamente uma reação burguesa contra o executivo, restituindo-o a seu controle”. (DREIFUSS, p.169). Dessa forma, segundo Dreifuss, o IPÊS se tornou, devido ao seu posicionamento classista perante a estrutura “populista” de Estado, o

“verdadeiro partido da burguesia e seu estado-maior para a ação ideológica, política e militar⁶¹.” (DREIFUSS, 1981, p.164)

Para cumprir suas aspirações, o IPÊS se deslocou para diversas áreas do país e, nesse contexto, a expansão para Minas Gerais foi fundamental para viabilizar o projeto de classe golpista alimentado pelo IPÊS, a partir dos escritórios da Guanabara e de São Paulo. Minas⁶² foi um centro estratégico, primeiro, devido ao papel político desempenhado pelo Estado a nível nacional, sua influência na administração federal; em segundo lugar, por um fator restritamente militar. Segundo Starling, a posição singular de Minas no centro do corpo do país privilegiaria um ponto de resistência militar por sua proximidade com as outras regiões do país, incluindo até mesmo Brasília, e pelas condições de abastecimento interno caso tivessem que se isolar em uma batalha. “Minas não só constituía um alvo difícil para um ataque de tropas regulares, como constituía um excelente refúgio defensivo que,

⁶¹ Ao fim da década de 1950, por toda a América Latina, desenvolveram-se organizações de cunho civil dedicadas a subverter a ordem política e manter suas liberdades econômicas. Tais entidades eram apoiadas por relativamente novos setores profissionais e empresariais de suas respectivas sociedades.

Entre esses grupos destacam-se *O Instituto de Investigaciones Sociales y Economicas, o Centro de Estudios Monetarios Latinoamericanos – CEMLA*, aos quais o associado do IPES/IBADE, Dênio Nogueira era ligado, e o *Centro Nacional de Estudios Sociales* (todos os três no México), o *Centro de Estudios Económico-Sociales* (Guatemala), o *Instituto de Estudios Socioeconómicos* (El Salvador), o *Instituto Venezolano de Análises Económico Social e o Instituto Venezolano de Acción Comunitária* (Venezuela), o *Instituto de Estudios Sociales e Económicos* e o *Centro de Estudios y Acción Social – CEAS*, que era controlado pela estação de Bogotá da CIA (Colômbia), o *Centro de Estudios y Reformas Económica Sociales – CERES*, controlada pela agência de Quito da CIA (Equador), o *Instituto Privado de Investigaciones Económico Sociales* (Chile), o *Centro de Estudios sobre La libertad, o Foro de La Libre Empresa e a Acción Coordinadora de las Instituciones Empresariales Libres* (Argentina), a *Sociedade de Estudos Interamericanos – SEI* e a fundação *Aliança para o Progresso* (Brasil). Além da *The United States Interamerican Council*, fundado pelos escritórios latino-americanos de Nelson Rockefeller, o *Latin American Information Committee – LAIC*, fundado em 1961, e o *Committee for Economic Development – CED*, que posteriormente se fundiram ao *Business Group for Latin American – BGLA*, sob a liderança de David Rockefeller, tornando-se o *Council for Latin America – CLA* (Estados Unidos).” (DREIFUSS, 1981, p.170).

⁶² Minas ficou conhecida pelo caráter anticomunista de sua classe dominante, principalmente após a publicação, por parte dos militares, do Memorial dos Coronéis, um documento assinado por 81 oficiais do exército em 1953, durante o governo Vargas, pelo qual advertiam o Exército e toda a Nação contra o “perigo comunista”, do “clima de negociata, desfalque a malversação de verbas” e da crise de autoridade que ameaçava a coesão da “classe militar”. Esse manifesto foi determinante para a demissão de João Goulart do cargo de Ministro do Trabalho do governo Vargas. Foi assinado, entre outros nomes, por Golbery do Couto e Silva.

assentado em um terreno favorável, oferecia segurança, permanência e mobilidade constante.” (STARLING, 1986, p.47-48)

Para entendermos a importância do escritório de Belo Horizonte na trajetória da conspiração devemos retornar ao momento de criação dessa filial. A formação do grupo deu-se por uma rede de sociabilidade criada em novembro de 1955, quando o então tenente-coronel Golbery do Couto e Silva foi transferido para o Quartel General da 4ª Divisão de Infantaria em Belo Horizonte. De sua curta passagem fez certos contatos sólidos. Golbery, quando planejou a expansão para Minas, não hesitou em chamar o advogado Aluizio Aragão Villar. (STARLING, 1986, p.53)

Villar ocupava um cargo gerencial em uma empresa mineira, onde trabalhava também, dando consultoria para cerca de 128 empresas vinculadas aos mais diversos setores do empresariado mineiro e das principais associações de classe.

Ocupar essa posição estratégica permitiu a montagem de imensa rede de contatos, sobre a qual Aragão Villar construiu, em um hábil trabalho de engenharia política, não só a ramificação regional do IPES, enquanto um estado maior do empresariado fechado que iria operar como centro estratégico, mas também uma poderosa mobilização conservador-oposicionista na sociedade civil, que buscou de modo sistemático desestabilizar o bloco nacional-populista, propiciando clima favorável ao desencadeamento da ação militar em 1964. (STARLING, 1986, p.56-57)

A sede do IPÊS em Minas teve papel fundamental na “cooptação” das elites empresariais, “agindo como o partido político dos novos interesses dessas frações da classe dominante, no sentido mesmo de consciência e da direção de classe, muito embora sem obedecer a estrutura tradicional de um partido.” (STARLING, 1986, p.64) Para a Associação Comercial de Minas, “o Executivo se mostrava como incapaz de fazer frente a uma situação perigosamente anárquica, em um quadro de omissão resultante de sua própria impotência, que permitia o fortalecimento de organizações subversivas e do caos social, político, econômico e financeiro do país.” (STARLING, 1986, p.66-67)

A administração do escritório de Belo Horizonte, conhecido como o grupo dos Novos Inconfidentes tinha uma abordagem de ação

ideológica um pouco diferente de seus escritórios satélites da Guanabara e de São Paulo. Trabalhavam em cima de uma propaganda voltada à concepção de Democracia como sinônimo de Capitalismo, e era esse posicionamento que norteava sua política de intervenção. Para tanto, divulgavam suas propostas por meio das seguintes formas de ação: 1) Trabalho de Pesquisa de Opinião Pública, reservando-se a apreender quais os anseios, medos, aspirações da vontade popular, para então agir mediante atividades propostas; 2) Em seguida, elaborar um Roteiro Doutrinário, baseado na pesquisa realizada anteriormente; 3) Adoção da prática de diversas linguagens e campos de atuação para a doutrinação intensiva; 4) Utilização massiva do Método Comparativo, valorizando os regimes democráticos em detrimento dos regimes socialistas; 5) Técnica de Desmantelamento, desmoralizando grupos políticos e midiáticos a serviço do comunismo por meio de propagandas; 6) A constante busca pela Mobilização Popular, atividade de extrema importância; 7) Um estudo de Propaganda Científica e Sistemática, com a finalidade de estabelecer o controle do comportamento social; 8) A tomada de medidas paralelas como: “melhoria do padrão de vida da população, aumento da riqueza nacional, regularização financeira, normalização política, desenvolvimento econômico, etc.” (STARLING, 1986, p.94-95)

O inimigo central a ser derrotado era o comunismo. Tratava-se de uma guerra ideológica entre o comunismo e a democracia. Os Novos Inconfidentes organizaram organismos paramilitares que funcionaram como tropas de choque, encarregados de evitar a aglomeração de simpatizantes ao comunismo, manifestações públicas, qualquer ação política alinhada com o bloco nacional-reformista, até pichando muros. Eram unidades formadas por jovens direitistas e coordenados pelo General de Reserva João Manuel de Faria e, segundo Starling, “revelou-se um eficiente promotor de tumultos em Belo Horizonte nos momentos de confrontação com a esquerda, quando utilizava largamente bombas e mesmo um recurso mais prosaico, a pancadaria.” (STARLING, 1986, p.121) A Igreja Católica não se manteve neutra nesse momento de conspiração, apesar de sua organização política contar com uma disparidade ideológica. De um lado, uma ala comprometida com o movimento popular, do outro, um grupo alinhado ao bloco Multinacional-Associado encabeçado por D. Geraldo de Proença Sigaud, bispo de Diamantina, e D. Antonio de Castro Mayer, bispo de Campos. Entre esses dois polos, encontravam-se a maioria dos eclesiásticos agrupados em *moderados*, cuja melhor expressão estava no Cardeal Mota de São Paulo, que embora apoiasse as Reformas de

Base propostas pelo Bloco Nacional-Reformista, temiam uma ameaça comunista – opondo-se à esquerda em geral, especialmente a legalização do Partido Comunista; já os conservadores recusavam, decididamente, o programa das Reformas de Base, em especial a Reforma Agrária. (STARLING, 1986, p.213-214)

Assim, a poderosa estrutura do bloco ideológico católico não se limita aos três tipos de organização que se sobrepõem – o aparelho eclesiástico, a ação católica, os partidos e sindicatos católicos – mas se estende também aos meios de difusão da ideologia – em especial aos mass-media católicos – que realizam sua função de criar homogeneidade ideológica em dois níveis: o do aparelho eclesiástico para manter a unidade doutrinal, e o da população católica, onde a Igreja intervém não apenas como força ideológica, mas também como grupo de pressão. (STARLING, 1986, p.214-215)

Em Minas Gerais, segundo Starling, “o general Mourão foi cuidadosamente isolado da conspiração pela liderança do IPÊS-Novos Inconfidentes, que buscava beneficiar-se dos esforços antigovernistas desenvolvidos por esse aliado fortuito no meio militar” (STARLING, 1986, p.117). Sua ação no campo militar era neutralizada e controlada pelo próprio General Carlos Luis Guedes, membro dos Novos Inconfidentes. A aproximação dos militares com os empresários ao final dos anos 1963 para exercer um golpe no Poder Executivo ficava cada vez mais clara. O discurso do Tenente-Coronel Octávio Costa é emblemático nesse sentido:

O contraste entre empresários e militares é que aqueles direcionam suas empresas e suas preocupações principalmente para o desenvolvimento, enquanto que nós para a questão da segurança nacional. Contudo, as preocupações tendem para o mesmo ponto, qual seja a procura do bem-estar da nação brasileira. Nós, através de operações em círculos restrito das atividades do Estado e vocês, operando no campo ilimitado da livre empresa, a base de antigos e frutíferos empreendimentos. Nós, soldados, procuramos conservar a ordem para que vocês, empresários, arriscando, criando, produzindo e multiplicando, possam nos dar o progresso.

(Octávio COSTA. As Forças Armadas e as classes empresariais. *Revista Militar Brasileira*. Rio de Janeiro, (603):43).

O ano de 1964 entraria como o momento determinante para a tomada de poder. O IPÊS, junto com os militares da Escola Superior de Guerra, estabeleceram, segundo termo de Dreifuss, uma *crítica das armas*.

As classes capitalistas se unificariam sob uma única liderança – o complexo IPÊS/IBADE – no Estado Maior da burguesia, como também agiriam sob a bandeira de um único partido de ordem, as Forças Armadas. A crise de autoridade orgânica e de hegemonia política seria resolvida por um golpe preventivo empresarial-militar, que visava golpear o dispositivo adverso de seu desembarque. (DREIFUSS, 1981, p.143)

Com a intenção de uma intervenção militar, o IPÊS e o Bloco Multinacional-Associado elevava o nível da luta de classes, que estreitamente se configurava em um embate entre as elites empresariais liberais e conservadoras com os agrupamentos de base, os operários, sindicalistas, trabalhadores do campo e a ala reformista do poder político. Com o golpe de Estado, dariam, pela força, uma solução à crise, mantendo controlada a sociedade política e legitimando um governo de caráter militar e autoritário. “Ao proteger a burguesia através de sua ação ‘moderadora’, os militares mostraram a sua própria essência: o poder de classe preparado previamente no interior do Estado. O Bonapartismo constitucional dava lugar a um ‘poder dirigente’ à paisana.” (DREIFUSS, 1981, p.143)

1.5 1964: O Golpe

Com a ascensão do vice-presidente Lyndon Johnson à Presidência da República dos Estados Unidos, após a morte de Kennedy, endureceu-se a política externa dos Estados Unidos em relação ao governo de João Goulart. Assim, a campanha de desestabilização, parcialmente patrocinada pelo Departamento de Estado, passou a andar junto de um projeto de conspiração que não mais estava na defensiva, mas apresentava-se ofensivo, pronto para arquitetar um golpe de Estado. Johnson, conjuntamente aos seus conselheiros, elaborou uma estratégia que se baseava na sublevação de seus três

principais Estados aliados (Minas Gerais, São Paulo e Guanabara) e com o envolvimento de outros de menor expressão como Espírito Santo, Goiás e Mato Grosso. De acordo com Bandeira, os conspiradores esperavam que houvesse a resistência por parte do governo brasileiro, principalmente com focos de guerrilha no Nordeste e no Sul do País, no que eles denominavam como o V Exército, formado por trabalhadores, camponeses e outras organizações de massa. O primeiro passo a ser dado pelos conspiradores era o reconhecimento de um território beligerante por Washington, e essa tarefa ficou a cargo do Governador Magalhães Pinto, de Minas Gerais. (BANDEIRA, 1989, p.144-146)

O Coronel Vernon Walters, futuro vice-diretor da CIA no governo Nixon, já havia sido informado pelo Presidente Kennedy da possibilidade de deposição do governo de João Goulart, condicionado à substituição por um governo anticomunista e aliado aos interesses do capitalismo internacional. Walters iniciou uma série de encontros com membros do alto escalão militar, pelo qual ele já conhecia devido às campanhas da FEB, tal como os Generais Golbery do Couto e Silva, Ayrton Salgueiro de Freitas, Hugo Bethlem, Cordeiro de Farias, Juraci Magalhães, Nelson de Melo, Castelo Branco, o Brigadeiro Eduardo Gomes. E, principalmente, suas viagens a Belo Horizonte, onde se reunia com o Governador Magalhães Pinto e o General Carlos Luis Guedes, Comandante da 4ª Divisão de Infantaria. Walters assegurou ao General Guedes apoio bélico e logístico, incitando o mesmo a tomar uma posição mais radical no embate político. Segundo palavras do General Guedes, advertia-os: “Eles estão partindo o presunto em fatias tão finas que se tornava imperceptível a sua ação. Quando os senhores se derem conta, o terão comido todo” (BANDEIRA, 1989, p.151). Quando o movimento civil-militar contra João Goulart já se encontrava bem encaminhado, a Embaixada Americana “assegurava aos conspiradores que os Estados Unidos estavam ao lado deles”. (DREIFUSS, 1981, p.172)

O Presidente João Goulart soube da formação da aliança entre Carlos Lacerda, Magalhães Pinto e Ademar de Barros contra o seu governo e resolveu contar com o apoio popular para a manutenção no poder, a partir do Projeto das Reformas de Base e do apoio das alas radicais do PTB e do PCB. Os militantes do Partido Comunista Brasileiro viam as Reformas de Base como o modelo trabalhista de sua proposta política dos anos 1950, que visavam direcionar o desenvolvimento capitalista brasileiro no rumo de uma revolução nacional e democrática. Jacob Gorender, historiador marxista, alega que,

Foi a luta por elas [pelas reformas de base] que permitiu mobilizar e aglutinar grande conjunto de forças sociais e esboçar, de 1963 a 1964, uma situação pré-revolucionária no Brasil. Os militantes comunistas puderam aplicar uma orientação tática ajustada à realidade concreta e coerente com a linha política. (GORENDER, 1987, p.31)

Goulart foi forçado a se posicionar dentro de sua política “de corda bamba” e optou por abraçar as Reformas de Base, buscando sua aprovação pelo apoio popular. O primeiro passo foi o Comício organizado em 13 de março de 1964 na Central do Brasil.

Perante multidão de 200.000 pessoas, arregimentadas pelos sindicatos e outras organizações para o comício de 13 de março, Goulart proclamou, sem temer que o chamassem de subversivo, a necessidade de mudanças na Constituição, que legalizava uma estrutura econômica superada, injusta e desumana. E anunciou a adoção de importantes medidas, através de decretos, como a encampação das refinarias particulares, o tabelamento dos aluguéis desocupados e a desapropriação de terras valorizadas pelos investimentos públicos, ou seja, das terras às margens dos eixos rodoviários e dos açudes, ou que pudessem tornar produtivas áreas inexploradas. (BANDEIRA, 1989, p.163-164)

Obviamente, as Reformas não visavam ao socialismo no país, eram reformas democrático-burguesas e tendiam a estimular o capitalismo brasileiro autônomo e sob bases de cunho social. Um de seus projetos, o da Reforma Agrária, visava aumentar o número de terras produtivas no Brasil, estimulando o crescimento da economia agrária exportadora e ampliando o número de empregos nas zonas agrícolas brasileiras, porém ao mesmo tempo mexeu substancialmente com a propriedade privada e os interesses de uma oligarquia atrasada e conservadora rural, que apoiada por uma burguesia “retardatária e raquítica”, não se conformou com as medidas presidenciais. (BANDEIRA, 1989, p.164) Seus membros, afiliados a partidos como a UDN e o PSD em especial, reclamaram o *impeachment* de João Goulart,

e junto com diversas entidades classistas, ligadas aos interesses conservadores dos empresários e da CIA, como a Campanha da Mulher Democrática (CAMDE), Fraterna Amizade Urbana e Rural (FAUR), União Cívica Feminina (UCF), Sociedade Rural Brasileira (SRB) entre outras, organizaram a campanha popular das Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade, com o intuito de reforçar a luta psicológica contra os comunistas e os partidários de Jango. (BANDEIRA, 1989, p.166)

Com a campanha política sob forte apelo religioso, moral e anticomunista, reforçada pelas Marchas, pela imprensa conservadora e pelos militares, parcelas consideráveis da classe média inclinaram-se para a direita, engrossando a campanha contra o governo Goulart. “O equilíbrio de forças se rompeu, o centro, como em todos os momentos de crise, sumiu e o Governo balançou.” (BANDEIRA, 1989, p.166)

Alguns dias depois, em 20 de março, o General Castello Branco lançou a Circular Reservada atizando os militares contra o Presidente da república e contra os sindicatos, particularmente aqueles vinculados ao CGT:

Entraram as Forças Armadas numa revolução para entregar o Brasil a um grupo que quer dominá-lo para mandar e desmandar e mesmo para gozar o poder? Para garantir a plenitude do grupamento pseudo-sindical, cuja cúpula vive na agitação subversiva cada vez mais onerosa aos cofres públicos? Para submeter a Nação ao comunismo de Moscou? Isto, sim, é que seria antipátria, antinação e antipovo’. (Circular Reservada de 20/3/1964 aos generais e demais militares do Estado-Maior do Exército e das organizações subordinadas).

As peças do tabuleiro já haviam sido mexidas para derrubar o “rei”, e Castello Branco esperava um pretexto, que veio a calhar com uma crise entre os marinheiros. Durante a Semana Santa, centenas de marinheiros no Rio de Janeiro, sob a liderança de José Anselmo dos Santos, decidiram comemorar o aniversário de sua Associação e foram impedidos pelo Ministro da Marinha, Almirante Sílvio Mota. Contrariando as ordens superiores, se aliaram aos trabalhadores do Sindicato dos Metalúrgicos para engrossar o número de contingente. Foram condenados à prisão por desacato, mas a tropa de fuzileiros navais enviada para prendê-los aderiu à rebelião. Os marinheiros exigiram diversas reivindicações, como o direito ao casamento, o reconhecimento de sua Associação, a permissão para vestirem roupas de

civis fora do serviço militar e melhorias no salário. Conforme expõem Carlos Fico e Moniz Bandeira, foi a versão brasileira da revolta do Encouraçado Potemkin, famoso episódio da Revolução Russa que se reproduzia – inclusive fora exibido o famoso filme de Eisenstein para os marinheiros. João Goulart e o Almirante Silvio Mota, foram avisados pelo Comandante Ivo Acioly Corseuil, Subchefe da Casa Militar da Presidência da República, que o líder da rebelião, José Anselmo dos Santos, era agente do serviço secreto como provocador, trabalhando para a CIA. Não se tratava de conjectura e sim de informação, oriunda da própria Marinha. “A CIA, já àquele tempo, dava assistência ao Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e à Polícia de Lacerda, cujos elementos também se infiltraram entre os marinheiros, usando uniformes, para fazer badernas, conforme o SFICI comprovara”. (BANDEIRA, 1989, p.170) João Goulart acabou por não permitir a repressão do Exército sobre os marinheiros, o que ocasionou no pedido de afastamento do Ministro Silvio Mota e perdoou os manifestantes, para evitar novos confrontos entre as Forças Armadas, favorecendo uma hipótese de descontentamento pela quebra da hierarquia militar. Assim, enquanto mais de 1.000 marinheiros e militantes de esquerda comemoravam a vitória pelas ruas do Rio de Janeiro, brasileiros e norte-americanos acertavam os últimos detalhes para a execução do golpe de Estado. “Naquele momento, não existia pretexto mais convincente para encobrir a quebra da hierarquia e o atentado à Constituição do que a defesa da hierarquia e o respeito à Constituição” (BANDEIRA, 1989, p.172)

Nos últimos dias do mês de março, intensificaram-se as atividades golpistas, envolvendo os setores da elite brasileira pela qual muitos já participaram da campanha de desestabilização capitaneadas pelo IPÊS. Segundo Carlos Fico, o golpe, no momento, dependia da ação militar que esperava um erro de João Goulart para convencer as tropas, já desestimuladas com o governo, a marchar sobre o Rio de Janeiro e controlar Brasília. (FICO, 2004. p.15) O General Castello Branco mandou emissários a diversos Estados a fim de coordenar as ações militares contra o Governo. Paralelamente, o Embaixador Gordon comunicou ao presidente Lyndon Johnson a iminência do levante, adotando as primeiras medidas para dar-lhe apoio logístico e, se necessário, militar, com o fornecimento de combustível, armas e até

mesmo soldados, através de complexa operação aérea naval, denominada *Brother Sam*⁶³.

Gordon enviou um documento de avaliação sobre os possíveis cenários que se apresentavam na política brasileira e quatro linhas de ação correspondentes. Nesse documento ficava claro que os militares seriam a única força capaz de alterar o regime. Os possíveis cenários da política brasileira eram: a possibilidade de uma sublevação de extrema esquerda contra o governo de João Goulart, contando com apoio de parcela reduzida das Forças Armadas; o segundo era a possibilidade de uma resistência organizada e aberta das forças democráticas, com apoio militar, contra a tentativa de Goulart dar um golpe de Estado e se perpetuar no poder ditatorialmente; a terceira hipótese supunha um golpe militar motivado por um caos econômico e político, implantando um regime nacionalista; e o último cenário descrevia a possibilidade de um golpe ultranacionalista de extrema esquerda, com ou sem a participação de Goulart, com a posterior neutralização das Forças Armadas. (FICO, 2008, p.89-90). Gordon e os autores do documento, acreditavam que a primeira e a última hipótese estavam mais distantes de uma verdadeira ameaça. Para Gordon, João Goulart implantaria uma ditadura de tipo peronista e, depois, poderia ser dominado pelos comunistas em função dos acordos que seria obrigado a fazer com a extrema esquerda. Em um telegrama que enviou ao Departamento de Estado, classificado como ultra-secreto, em 28 de março de 1964, Gordon reafirmou suas teses de que Goulart estava empenhado em um golpe para obter poderes ditatoriais, com a colaboração do PCB e de outros membros da esquerda revolucionária radical, repetindo sua avaliação de que o presidente optaria por uma ditadura de tipo peronista que acabaria por levar o Brasil ao comunismo.

Dessa forma, os Estados Unidos deveriam providenciar o apoio aos golpistas e essa aliança foi comprometida com a criação da *Operação Brother Sam*. A partir da implementação do Acordo Militar de 1952, os Estados Unidos tinham em suas mãos um instrumento legal para uma intervenção armada no Brasil, se a segurança pública estivesse ameaçada. O General George Brown chefiava a operação que contava com o apoio de uma força-tarefa composta por tropas do Exército, Marinha, Aeronáutica e da CIA, com base no Panamá sob o comando do General Breitweiser. A operação envolveu um porta-aviões, um porta-helicóptero, um posto de comando aerotransportado, seis

⁶³ A documentação referente à operação encontra-se diluída em publicações do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18-12-1976, 19-12-1976 e 20-12-1976.

contratorpedeiros – sendo dois equipados com mísseis teleguiados – carregados de armas (incluindo gás lacrimogêneo para conter multidões) e quatro navios-petroleiros (*Santa Inez*, *Chepachet*, *Hampton Roads* e *Nash Bulk*) que traziam combustível para a manutenção da investida golpista.

A Operação era de conhecimento dos brasileiros, que tinham na figura do General da Brigada José Pinheiro de Ulhoa Cintra, dileto auxiliar de Castelo Branco com quem serviu na FEB e enteado do ex-presidente Marechal Eurico Gaspar Dutra, uma figura importante. Foi co-autor do manifesto *Lealdade ao Exército* e estava muito envolvido na conspiração militar, inclusive no que se referia a definições propriamente táticas. A *Operação Brother Sam* foi muito importante, “não apenas porque expressou a disposição intervencionista dos Estados Unidos, mas também porque comprometeu seus idealizadores com um longo processo de justificação da ditadura militar brasileira.” (FICO, 2008, p.101)

Lincoln Gordon afirma que o objetivo inicial era a manutenção do regime democrático com as eleições presidenciais em outubro de 1965, com expectativa de vitória de Juscelino Kubitschek. (FICO, 2008, p.77). Mas, no dia 28 de março, o Governador Magalhães Pinto, acompanhado do Coronel José Geraldo de Oliveira – comandante da Política Militar, Marechal Odílio Denis, General Olympio Mourão Filho e General Carlos Luiz Guedes resolveram, a revelia de Castelo Branco, levantar, para o dia 30 de março, 20.000 soldados de sua Polícia Militar e mais as tropas do Exército comandadas pelos Generais Guedes e Mourão Filho contra o governo de João Goulart. Esperavam com isso a adesão das tropas dos governadores: Carlos Lacerda (Guanabara), Ademar de Barros (São Paulo), Ney Braga (Paraná) e Ildo Menegheti (Rio Grande do Sul).

Em 31 de março, as tropas de Mourão Filho marcharam em direção ao Rio de Janeiro e as do General Guedes avançavam contra Brasília. Kubitschek⁶⁴ procurou Goulart e lhe propôs que o mesmo tomasse medidas drásticas para resolver a crise política, como a implantação de um Ministério conservador, uma carta de repúdio ao comunismo e à punição dos marinheiros da revolta do Rio de Janeiro. O interesse do ex-presidente era preservar a legalidade constitucional, assegurando as eleições de 1965. Mas Goulart não aceitou a sugestão,

⁶⁴ Depoimento de Kubitschek a Hélio Silva, presente no Jornal *O Globo*, 24 de Agosto de 1976.

pois “um chefe que revela medo não pode comandar coisa nenhuma” (BANDEIRA, 1989, p.179 – 180)

Na noite de 1º de abril João Goulart viajou para Porto Alegre para tratar do golpe com seu cunhado Brizola. Enquanto isso, o Senador Auro Moura Andrade, Presidente do Congresso, convocou uma sessão extraordinária em Brasília e, ao abri-la, declarou a vacância do cargo de presidente, consumando-se, assim, o golpe de Estado. O Sr. Ranieri Mazzili, Presidente da Câmara dos Deputados, chegou dessa maneira ao Palácio do Planalto.

O senhor presidente da República deixou a sede do governo [tumulto no plenário], deixou a Nação acéfala [tumulto] numa hora gravíssima da vida brasileira em que é mister que o chefe de Estado permaneça à frente do seu governo. Abandonou o governo e esta comunicação faço ao Congresso Nacional! Esta acefalia configura a necessidade do Congresso Nacional, como poder civil, imediatamente tomar a atitude que lhe cabe nos termos da Constituição brasileira para o fim de restaurar, nesta pátria conturbada, a autoridade do governo e a existência de governo. Não podemos permitir que o Brasil fique sem governo, abandonado [tumulto]. Há sob a nossa responsabilidade a população do Brasil, o povo, a ordem [tumulto]. Assim sendo, declaro vaga a Presidência da República! E nos termos do artigo 79 da Constituição, declaro presidente da República o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli [tumulto]! A sessão se encerra!

Bastou que o embaixador Gordon recomendasse o reconhecimento do novo Governo, ilegítimo e inconstitucional, para que o presidente Lyndon Johnson telegrafasse imediatamente a Mazzili, felicitando-o pela sua investidura na Presidência da República. Posteriormente, o grupo militar iria tomar o poder e a figura de Castello Branco, o amigo de Walters, emergiu da sombra como candidato do *governo invisível* à Presidência da República. “A crise das instituições transformou-se, desde então, na instituição das crises, com o estabelecimento de um estado de exceção, escorado pelos monopólios internacionais, que, mediante um processo de contra-revolução permanente, impuseram sua hegemonia econômica e política à sociedade brasileira”. (BANDEIRA, 1989, p186).

Como é sabido, o futuro presidente Castello Branco estava em contato com a embaixada e disse a Lincoln Gordon, no dia 1º de abril, que não precisava do apoio logístico norte-americano, dessa forma, a *Operação Brother Sam* foi desmontada. A partir do dia 3 de abril, as tropas e embarcações estadunidenses retornaram aos Estados Unidos. O Secretário Rusk telegrafou para o embaixador Gordon questionando o rápido retorno das tropas, principalmente em relação aos navios petroleiros que ainda estavam à disposição, pois se os mesmos prosseguissem para o Brasil, haveria despesas de ordem de US\$ 2,3 milhões e, dessa forma, talvez fosse necessário o reembolso pelo governo brasileiro pelos gastos da operação – por pouco o Brasil não pagou a conta de quase ser invadido. (FICO, 2008, p.98-99)

Carlos Fico defende uma posição em relação à queda de Goulart que encampamos. Para o historiador, a atitude cautelosa de Goulart ao sofrer o golpe de Estado que muitas vezes foi interpretado como covardia ou desorganização administrativa, pode estar relacionada a um dos mais fortes mitos histórico-políticos nacionais: a *história incruenta*, segundo o qual a história do Brasil, mesmo que não sendo verdadeira, não conheceu violências, pode ter levado Goulart a evitar qualquer gesto que resultasse em conflitos. Adicionado a isso, a falta de apoio militar organizado e expressivo. “A ausência de apoio militar foi a razão pela qual Goulart deixou o Rio de Janeiro, no dia 1º, em direção a Brasília, pois poderia ser preso.” (FICO, 2008, p.71)

1.6 Movimentos Sociais, Doutrina de Segurança Nacional, Crise Política: elementos para uma reflexão sobre o golpe

Segundo Carlos Fico, poucos historiadores se preocuparam em escrever sobre o golpe de 1964 no calor do momento durante os anos do regime militar devido à necessidade de cautela que a classe dos historiadores tem em se debruçar em eventos mais recentes, contemporâneos ao processo de criação da obra pela dificuldade de acesso às fontes, diferentemente aos jornalistas, cientistas políticos e sociólogos (FICO, 2004. p. 21). Esse receio historiográfico está sendo cada vez mais revisto no século XXI a partir dos estudos sobre a História do Tempo Presente e, especificamente no caso da Ditadura Militar, pela pesquisa de uma documentação ainda não acessível nos anos 1960 e 1970. Salvo raras exceções, como os trabalhos do historiador estadunidense Thomas Skidmore que lançou a obra *Brasil: de Getúlio a Castelo*, em 1966, no qual dois capítulos são atribuídos ao governo de Jango e ao golpe político, e a obra *The politics of military*

rule in Brazil, de 1988. Skidmore nos lança uma proposta de reconstituição global da história brasileira desde o governo Vargas até o fim da Ditadura Militar de forma narrativa, com forte apego à reconstituição factual minuciosa, mas não de forma “jornalística” e sim apontando os principais problemas da história do Brasil republicano. Os livros de Skidmore foram muito criticados na academia como obra menor, um catálogo de fatos sem nenhuma análise. O que é certo é que a obra encontra-se localizada como um trabalho de história tradicional, que se preocupa em encadear os fatos da política, da economia, da sociedade de maneira globalizante, cronológica e linear. Mas temos que concordar com Fico quando afirma que sua obra não poderia ser comparada a uma análise jornalística dos fatos, pois eram levantadas hipóteses importantes sobre os problemas da História Republicana Brasileira desde a Era Vargas.

Para ele, mesmo com o apoio civil, o Golpe foi uma ação dos grupos militares. Para o autor, a ineficiência e fraqueza política dos civis opositores ao governo de Goulart forçaram o vanguardismo por parte da alta oficialidade militar. Dessa forma, o autor reforça o projeto de uma conspiração política dos militares para aplicarem o golpe e que, acima de tudo, esses golpistas estavam preparados politicamente para assumirem o governo através dos estudos realizados na Escola Superior de Guerra, negando o processo de transição para adotarem a permanência no poder executivo brasileiro. A obra de Skidmore nos aponta, além de uma visão política dos diversos presidentes e seus feitos, uma versão econômica do Brasil e sua influência para a deposição de João Goulart, não se atendo a um determinismo econômico marxista, mas de forma peculiar aos estudos brasileiros realizados pelos pesquisadores estadunidenses – conhecidos como *Brazilinists* -, principalmente após os eventos relacionados ao “Milagre Brasileiro”, como nos aponta Carlos Fico (2004, p.29). Os *brazilianists*⁶⁵ tinham acesso a diversos documentos não disponíveis para pesquisadores brasileiros e, de certa forma, concordavam com a versão sobre a interferência dos Estados Unidos no Golpe de 1964. Entre outros

⁶⁵ Importantes historiadores brasileiros chamavam os *Brazilianists* de ‘imperialistas’, por sua origem estadunidense, país sobre o qual havia pesada acusação de financiarem e participarem do golpe de 1964. E, também, pela facilidade com que esses historiadores tinham acesso à documentações inatingíveis aos brasileiros. Fico afirma que esse preconceito político era incoerente, visto que muitos desses estudiosos, tal qual Skidmore, participaram, nos Estados Unidos, de manifestações de condenação à ditadura militar, além de apoiarem brasileiros refugiados naquele país, e o fizeram de maneira bastante discreta, sem reclamar gratidão.” (FICO, 2004, p.30)

pesquisadores estadunidenses sobre o regime militar no Brasil, destacam-se James Green e Alfred Stepan. Este último propõe uma visão moderadora dos militares e determinante para o golpe de 1964.

O caráter moderador apresentado como uma das versões do golpe é discutida pelos estudiosos do exército brasileiro, como o cientista político Alfred Stepan, pelo sociólogo João Roberto Martins Filho e pelo cientista político Nilson Borges. Stepan, em sua tese de doutorado publicada no Brasil em 1975, *Os militares na política: as mudanças de padrões na vida brasileira*, que se insere nos trabalhos acadêmicos sobre os regimes militares e o papel dos militares no poder, apresenta a instituição militar como um grupo autônomo à política brasileira e que acredita possuir o direito de agir como um poder moderador quando há graves mudanças no sistema político. Dessa forma, as razões imediatas para a tomada do poder em 1964 pelos militares estão ligadas à inabilidade política de João Goulart e como forma de reestruturar o sistema democrático no Brasil. Stepan reforça que essa relação entre os militares e os civis é o poder moderador, quando “os militares eram chamados para depor um governo e transferi-lo para outro grupo de políticos civis, não assumindo efetivamente o poder, até porque não estariam convencidos de sua capacidade e legitimidade de governar”(FICO, 2004, p.31).

A singularidade brasileira apontada por Stepan em relação aos outros governos militares na América Latina foi precisamente a tomada permanente de poder pelos militares que acreditavam, segundo o autor, que o Brasil sofria uma ameaça imediata de invasão e cooptação comunista, já que Goulart poderia dar um golpe com o apoio dos comunistas. O governo dos militares não estava associado ao modelo liberal de militares apolíticos nem ao modelo de governo profissional militar, mas sim a um modelo Moderador. Dessa forma, graças à política de Segurança Nacional e aos estudos realizados na Escola Superior de Guerra, os militares estavam aptos a assumirem o poder executivo. A grande deficiência do livro de Stepan, segundo Carlos Fico, é a falta de esclarecimento sobre o poder moderador dos militares, que agiam desde o século XIX, e a inocência de não problematizar a heterogeneidade dos militares, mesmo os distinguindo como “internacionalistas liberais” e “nacionalistas autoritários”. (FICO, 2004, p.31) Já os textos de Nilson Borges e João Roberto Martins Filho nos permitem refletir esses aspectos.

O artigo de João Roberto Martins Filho, pesquisador do Departamento de Sociologia da UFSCar, intitulado *Forças Armadas e política, 1945-1964: a antessala do golpe* presente no terceiro volume

da coletânea *O Brasil Republicano*, apresenta uma visão crítica ao trabalho de Stepan, deixando claro que tanto os setores civis da esquerda quanto da direita subestimaram a capacidade das Forças Militares como poder Moderador e, acima de tudo, que os mesmos possuíam um projeto político de permanência no governo, o que acarretou, inclusive, em disputas “partidárias” entre os militares ao longo dos 21 anos de ditadura, com golpes dentro do golpe. Martins Filho pretende mostrar o protagonismo dos militares nos diversos golpes políticos no Brasil e desconstruir o mito de que eram os civis que clamavam pelo apoio dos militares para moderarem a política brasileira. Critica os escritos do jornalista Oliveiros Ferreira, do cientista político Alfred Stepan e do jornalista Raimundo Schaun que propunham o poder Moderador dos militares brasileiros como “um papel restrito e basicamente conservador, limitando-se a manter o sistema em funcionamento” (MARTINS FILHO, 1987, p.101). Dessa forma, os militares têm legitimidade para tomarem o poder, mas não para permanecerem no mesmo. A obra de Oliveiros apresenta uma versão gramsciana de união orgânica entre civis e militares para romperem com o sistema político de Jango através da verdadeira Revolução Brasileira, que propunha a superação do poder moderador das Forças Armadas para levar adiante o programa político de desenvolvimento independente do Brasil e a luta contra os elementos subversivos – neste caso, os comunistas. A partir desses apontamentos, o sociólogo vai mostrar como as Forças Armadas estiveram presentes decisivamente em diversas revoluções e golpes políticos no Brasil, desde a Proclamação da República em 15 de Novembro de 1889, na deposição de Getúlio Vargas após a participação do exército na Segunda Guerra Mundial através da Força Expedicionária Brasileira (FEB) até a “Revolução” de 1964. Para a importância das Forças Militares na política governamental foi essencial a presença da Escola Superior de Guerra (ESG). A Escola Superior de Guerra, na qual fazia parte um dos mais proeminentes ideólogos do IPES – Golbery do Couto e Silva, surge em 20 de agosto de 1949, comandada pelo general Oswaldo Cordeiro de Farias. O surgimento da ESG, para Stepan, comprova a ineficiência do poder militar em assumir o governo, já para Martins Filho, a criação da Escola Superior de Guerra aponta a vontade que os oficiais militares tinham de estreitar os laços políticos com os civis contra a ameaça de invasão comunista em território nacional. O que definiu certos parâmetros ideológicos da ESG foi o contato que os altos oficiais brasileiros tiveram com os militares estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial. Para Martins Filho, desde o início “ficava claro que a ESG surgia como uma escola de altos estudos sociais, políticos e

econômicos do que uma escola de guerra” (MARTINS FILHO, 1987, p.108). Um dos pontos-chaves dessa visão política dos militares foi a apropriação do conceito estadunidense e francês de “Segurança Nacional”. Esse conceito originara-se da necessidade de uma mobilização total da sociedade como condição na vitória da guerra ideológica existente no período de Guerra Fria. Para assegurar esse estado de segurança, o governo deveria estar alinhado com as propostas de mudanças sociais e econômicas levantadas pelos estudiosos militares da geopolítica brasileira. Em 1952, o então coronel Golbery do Couto e Silva definiu que a única segurança em relação à “bipolarização rígida do poder no campo internacional” dependia do fortalecimento do poder nacional, somente possível com um executivo autoritário e militar. Para ele, deveríamos nos aliar ao Ocidente na constante guerra contra o Oriente comunista. Nesse quadro as Forças Armadas receberam a importante tarefa de manutenção da defesa nacional contra a Guerra Revolucionária inspirada na tomada de poder de Fidel Castro em Cuba. Dessa forma, nota-se a politização dos militares, politização esta que vai acabar culminando em debates entre uma parcela de militares favoráveis à internacionalização do capital e da influência dos Estados Unidos e de outro grupo ultranacionalista e contrário aos interesses estrangeiros. Martins Filho nos alerta que confundir os dois grupos nos dá uma visão simplificada dos debates e projetos de Brasil levantados pelas Forças Armadas: “de um lado, uma massa de oficiais militantes (que encontra seu líder, no final do processo, no general Costa e Silva); de outro, uma elite restrita de altos oficiais, cuja atuação direta só aparece à luz do dia em momentos muito específicos” (MARTINS FILHO, 1987, p.115). Obviamente que muitos militares, inclusive personagens da “Revolução”, não se enquadravam em nenhum dos projetos. Os militares não dependiam dos interesses e projetos da sociedade civil, eles possuíam a sua base ideológica e estavam presentes no governo brasileiro, tanto nos cargos políticos quanto nas bases teóricas desses governos.

O cientista político Nilson Borges nos apresenta outros pontos de vista sobre a Doutrina de Segurança Nacional em seu artigo *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares* presente na organização *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. Borges dialoga com Martins Filho na crítica sobre a simplicidade do poder moderador das Forças Armadas e de sua ineficácia governamental. Para o autor, mesmo com todo o aparato ideológico e os interesses particulares das Forças Armadas, o papel da mesma nos processos políticos assumiu duas fases: a de intervenção no poder executivo até 1964, e a intervenção com

permanência no poder – caso dos 21 anos de Ditadura Militar no Brasil. O autor baseia-se em Stepan para suas argumentações, revisando-o e apresentando a importância da Escola Superior de Guerra e da Doutrina Geopolítica de Segurança Nacional. Com as constantes intervenções militares, criou-se um destino manifesto dos militares de sentirem-se os responsáveis pela manutenção dos *status quo*.

desde os primórdios das Forças Armadas, os militares recebiam uma formação mais política do que profissional, fazendo com que se politizasse e desenvolvesse (...) a crença de que seriam eles os mais identificados com os interesses nacionais e, portanto, como missão lhes caberia o direito e o dever de arbitrar as crises políticas em nome da ordem interna. Essa visão (...) estimulou o surgimento do padrão moderador. (BORGES, 2012 p.18)

Borges identifica a importância de uma política de desestabilização por parte de empresas nacionais e internacionais, do governo americano e setores das Forças Armadas ligadas à Escola Superior de Guerra, para a tomada de poder em 1964. O golpe, baseado na Doutrina de Segurança Nacional, estabeleceu um novo papel para as Forças Armadas, desempenhar o papel de dirigente. “Seguindo à risca os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social” (BORGES, 2012 p.21). Objetivamente, o conceito de Segurança Nacional condiz na manifestação de uma ideologia de uma guerra permanente e total entre os países ocidentais capitaneados pelos Estados Unidos e o comunismo, tanto externamente quanto internamente. Dentro dessa concepção, um dos principais ideólogos da Doutrina em solo brasileiro, Golbery do Couto e Silva, defende a ditadura soberana, no qual se caracteriza pela condição revolucionária de manter o *status quo* utilizando de um poder suficiente para eliminar quaisquer fatores adversos que perturbem a ordem, e não se caracterizam somente pela usurpação do poder, mas por sua manutenção através de sistemas repressivos, concentrando em seu poder os aparelhos de segurança e de informação, além da utilização do terror como forma de intimidar o inimigo – tortura, assassinatos, desaparecimentos, prisões. Borges

defende que o golpe foi configurado como civil e militar, porém o regime político foi hegemonicamente militar. Essa afirmativa de Borges é defendida por Carlos Fico quando ele nos apresenta a perspectiva dos militares sobre o golpe de 1964. Para tanto, fornece a argumentação de que mesmo que muitos setores civis da sociedade tenham colaborado para a queda de João Goulart, principalmente a elite empresarial liberal e grupos de caráter civil como o IPÊS, o regime assumiu as posturas da ideologia dos militares, principalmente daqueles ditos nacionalistas que silenciaram os desejos do empresariado liberal a partir da implementação do intervencionismo e da estatização⁶⁶.

Gláucio Ary Dillon Soares nos chamam a atenção para o protagonismo dos militares no golpe. As interpretações do golpe normalmente circundam-se de explicações no campo econômico “O economicismo do pensamento político e social na América Latina fez com que se fosse buscar nas elites econômicas os responsáveis pelo golpe”. (SOARES apud FICO, 2004, p.38) Afirma que apesar da ajuda prestada pelos civis, não só o regime, mas o golpe foi desferido pelos militares, e o que erroneamente classifica esse evento como civil-militar é a insistência na visão economicista dos pensadores da política e sociedade na América Latina (SOARES, 1994 p.27). Para o autor, que critica trabalhos como de Rene Armand Dreifuss, Fernando Henrique Cardoso e Guillermo O’Donnel, o golpe foi uma conspiração dos militares com o apoio dos civis e não o contrário – muito menos leva em consideração o intervencionismo estadunidense⁶⁷, dessa forma configurando-o como essencialmente político, em defesa da ordem nacional política e administrativa, contra a ameaça comunista, pela defesa da hierarquia das Forças Armadas. Soares concluiu que “a concordância entre militares de diferentes orientações políticas e de diferentes armas a respeito do papel secundário que os fatores econômicos desempenharam não deixa lugar a dúvida: o golpe de 64 foi um golpe essencialmente político.” (SOARES, 1994, p.45)

Contrária a essa posição de Soares, as pesquisas com entrevistas e História Oral realizadas pelo Centro de Pesquisa e Documentação de

⁶⁶ Outro trabalho que merece destaque é o de Joseph Comblin disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=BIBLIOTBNM&PagFis=563>. Acesso: 03 de janeiro de 2014.

⁶⁷ Esta ênfase na intervenção como determinante para os acontecimentos do Golpe de 1964 é proposta por Carlos Fico a partir da documentação adquirida sobre a operação *Brother Sam*, como encontra-se em sua obra *O Grande Irmão – da operação Brother Sam aos anos de chumbo*. O Governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, divulgaram em 1994 a primeira parte de uma série de entrevistas realizadas com militares, que em sua maioria não tiveram tanto protagonismo nos preparativos do golpe. Nessas entrevistas fica claro o descontentamento com o governo Goulart, principalmente pela defesa contra o comunismo e a reorganização da hierarquia militar, que encontrava-se abalada. Mostra-se evidente que os militares assumiram um papel importante nos aspectos que tangem a movimentação e organização das tropas, (FICO, 2004, p.41) mas que o golpe ocorreu por uma conspiração desarticulada, que segundo a pesquisadora Argelina Figueiredo “a conspiração foi uma condição necessária, mas não suficiente para o sucesso do golpe de 1964”. (FIGUEIREDO, 1993, p.171). Posicionamento esse, destacado pela falta de uma liderança militar durante a conspiração e a inexistência de um concreto projeto governamental.

Outro ponto de vista que nos permite entender o golpe está marcado pelo conceito de *paralisia*. Dentro dessa perspectiva, encontram-se autores que trabalham com a paralisia política do governo João Goulart, assim como a inabilidade do governante como determinante para o Golpe ser realizado. Dentro dos estudos sociológicos empiristas encontra-se o pesquisador Wanderley Guilherme dos Santos, que em sua obra *O cálculo do conflito: estabilidade e crise na política brasileira* nos propõe um método sistemático, economicista e quantitativo para entendermos os problemas enfrentados por Jango nos anos 1960. Guilherme dos Santos valoriza a leitura de Stepan, porém não se limita a criticar o governo João Goulart pela competição eleitoral e sim uma forma mais complexa de imobilismo nas decisões parlamentares que se configuravam por diversas coalizões parlamentares e derivados de um processo de disputas que ocasionava a tomada de decisões sempre em segunda opção, exemplo da Reforma Agrária onde as três grandes forças no Parlamento – PTB, PSD e UDN – foram favoráveis a um projeto de Reforma Agrária contrário ao *status quo*, cada uma nos seus moldes, e por não conseguirem se articular pela falta de tato político de Jango, acabavam por permanecer sem a alteração do *status quo*. A hipótese central do modelo proposto por Santos afirma que, em sistemas polarizados, uma crise de paralisia decisória ocorre “quando os recursos de poder se dispersam entre atores radicalizados em suas posições”, podendo se dar, então “um colapso do sistema político, resultante de sua cadente capacidade operacional”, (SANTOS, 2003, p.22) Isso resultava na rotatividade parlamentar e ministerial e na instabilidade e,

consequentemente, imobilidade do governo. Assim, o golpe de 64 teria sido fundamentalmente o resultado do emperramento do sistema político: “o golpe militar resultou mais da imobilidade do governo Goulart do que qualquer política coerente por este patrocinada e executada.” (SANTOS, 2003, p.202)

Sobre essa imobilidade, outras autoras são mencionadas, caso de Argelina Cheibub Figueiredo, que atenta para a imobilidade de Jango devido aos erros em suas decisões anteriores ao golpe; e de Maria Celina do governo Goulart e do Golpe de 1964. Para a autora que nega as propostas deterministas, as escolhas de Goulart até o momento do golpe foram importantes para o desfecho final, pois com o estreitamento de relações políticas com os grupos, principalmente em relação ao projeto das Reformas, Goulart ficou dividido entre manter a Democracia ou implementar as Reformas de qualquer forma.

Outro autor simpático à perspectiva da paralisia, mas no campo econômico, é o historiador Paulo Fagundes Vizentini, em seu artigo *Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa Independente (1945-1964)*. Nesse artigo, o autor credita a criação da PEI (Política Externa Independente) como fator responsável pela paralisia econômica brasileira, obviamente agravada pela intervenção dos Estados Unidos e do FMI. A PEI foi uma resposta ao intervencionismo estadunidense, a partir da Aliança para o Progresso e um modelo de política externa que não se limitava à bipolarização entre o bloco ocidental estadunidense e a União Soviética. Os principais fatores para essa modificação na política externa foram a recuperação da Europa e do Japão após a iniciativa do Plano Marshall; a descolonização da África; a potencialização da URSS; o bloco comunista da China; o surgimento dos países não alinhados do Terceiro Mundo; e a Revolução Cubana – que criou os maiores embates com os interesses dos Estados Unidos que culminariam em uma política de intervenção a partir da *Operação Brother Sam* e do financiamento de grupos de oposição e de desestabilização ao governo “esquerdista” de João Goulart (VIZENTINI, 2010 p.213). O PEI servia como um instrumento diplomático para o desenvolvimento industrial e comercial do Brasil, visando uma nova atuação internacional, e esta estratégia de criar uma potência econômica e hegemônica dialogava com os interesses do ISEB. Essa nova atitude diplomática frente os EUA, aliada à paralisia econômica, criou uma posição insustentável no governo brasileiro, que com o descontentamento da sociedade conservadora aliada aos interesses da Doutrina de Segurança Nacional da ESG e o alinhamento com os EUA, desfecharam o golpe militar para restaurar a ordem.

Jorge Ferreira, no seu texto *O Governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964*⁶⁸ critica ferozmente a inabilidade e paralisia do governo João Goulart, além de apresentar outras análises em grandes estruturas como o econômico, o parlamentar, mas apontando que é consenso entre os grupos de direita e esquerda a incapacidade de governar de Jango como o fator responsável principal pelo Golpe.

Há a versão que ficou conhecida como microhistórica, ou microanalítica – característica das obras jornalísticas *Ditadura Envergonhada*, *Ditadura Escancarada* e *Ditadura Derrotada* do jornalista Elio Gaspari. Os quatro livros de Gaspari encontram-se e fizeram sucesso editorial imediato, tanto com o público não pertencente à academia, pela sua escrita fácil, compreensível; quanto com os acadêmicos, pela existência do “documento excepcional”. Gaspari teve acesso a documentos pessoais de nível secreto, super-secreto, ultra-secretos da ditadura militar dos generais Ernesto Geisel e de Golbery do Couto e Silva. De narrativa jornalística, o que erroneamente é criticado pelo corporativismo histórico, a obra de Gaspari peca, segundo Fico, pelo exclusivismo dos pontos de vista (FICO, 2004 p.55), sem se ater a outro lado da história e sem realizar as críticas aos documentos pessoais, que normalmente legitimam uma construção sobre a memória daqueles que são estudados. Dessa forma é importante questionarmo-nos sobre as lacunas da *certa* história que um arquivo pessoal tem a intenção de perpetuar. Gaspari, a partir de uma microanálise, apresenta o Golpe como uma conspiração militar orquestrada por Geisel e Golbery sem dar espaço aos personagens do campo civil, centralizando o processo nas mãos dos militares.

Em relação ao debate acadêmico, destaca-se o ponto de vista dos isebianos e dos economistas influenciados por Celso Furtado, que viram o Golpe como um atraso ao projeto de Brasil Reformista pautado no Plano Trienal, que visava garantir o apoio parlamentar e político dos grupos conservadores, da opinião pública e dos grupos de esquerda e, por outro lado, visava conquistar a confiança dos credores do FMI e dos Estados Unidos.⁶⁹ Para o teórico marxista João Quartim de Moraes⁷⁰, o

⁶⁸ FERREIRA, Jorge. *O Governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964*. FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

⁶⁹ FERREIRA, Jorge. *O Governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964*. FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 p.363-364

golpe foi uma medida reacionária instrumentalizada, essencialmente pelos militares. Porém, sendo os regimes militares decorrência dos ajustes do capitalismo, um estudo específico acerca dos militares pareceria menos importante, sobressaindo, isto sim, os aspectos relacionados à expansão capitalista, ao capital internacional e ao papel dos setores da burguesia brasileira nesse contexto, mostrando claramente um viés de determinismo econômico típico das análises marxistas dos anos 1970, 1980. (FICO, 2004, p.32)

Em contrapartida, outra parcela dos acadêmicos, como o caso de Octavio Ianni, e Francisco Weffort, viam no golpe uma crise do regime populista oriundo do Governo Vargas, dessa forma dando uma versão política sobre o golpe em seu livro *O Colapso do Populismo no Brasil*. O golpe de 1964 corresponderia a um colapso de um modelo político esgotado conhecido como *populismo*, que para os autores designaria uma mescla improvável e sempre ambígua de manipulação política e autonomização das massas como agente histórico. A passagem das massas para um estágio moderno de participação política e social levaria a soluções radicais por meio das elites dominantes e conservadoras para opor-se a essa mudança.⁷¹

Já na vertente memorialística são apresentadas versões do golpe a partir da memória daqueles que viveram o período, daqueles que não são contemporâneos, mas que foram marcados pelo regime. Fico nos apresenta as obras de diversos jornalistas que escreveram no calor do momento, casos como de Carlos Heitor Cony, Carlos Castello Branco, mas dá destaque aos livros memorialísticos de Luis Viana Filho e Daniel Krieger. Viana Filho foi chefe da Casa Civil de Castelo Branco e lançou seu testemunho em 1975, já Krieger era líder do governo no Senado e publicou suas memórias em 1976. O historiador faz as devidas críticas às obras, apontando que apesar de serem narrativas daqueles homens que viveram o regime na sua interioridade, eram oficiais e tratavam com parcialidade diversos relatos – além de toda a crítica proposta pela historiografia quando lidamos com escritas de si e autobiografias. Outros escritos da “memória oficial” do regime, porém menos chauvinistas, foram as obras de Jayme Portella de Mello – chefe do gabinete militar de Costa e Silva e membro do Conselho de Segurança

⁷⁰ MORAES, João Quartim de. O colapso da resistência militar ao golpe de 64. IN.: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *1964: visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. São Paulo: Unicamp, 1997, p.131

⁷¹ WEFFORT, Francisco; IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

Nacional -, e Hugo Abreu – chefe do gabinete militar de Ernesto Geisel.⁷²

Outras obras de memória apresentadas pelo historiador e que foram publicadas a partir da abertura democrática foram os relatos de ex-militantes de esquerda da chamada luta armada, que no contexto de abertura política, começaram a publicar seus depoimentos e histórias de vida. Livros como os de Fernando Gabeira⁷³ e Alfredo Sirkis⁷⁴ foram grandes sucessos editoriais e prefiguraram um personagem que criaria grande polêmica entre a esquerda armada: “o ex-militante de esquerda crítico de sua atuação pretérita e que via como ‘romântica’ e ‘ingênua’ a opção radical”. Daniel Aarão Reis Filho definiu esse campo como um espaço de lutas pelo estabelecimento de uma ‘verdade entre as versões da esquerda’, surgindo dessa forma certos equívocos como os guerrilheiros como ingênuos, loucos, irresponsáveis, heroicos, massacrados, violentos, entre tantas outras representações. A memorialística sobre a ditadura militar foi enriquecida com depoimentos de artistas, jornalistas, políticos e outros agentes históricos que têm deixado seus depoimentos⁷⁵.

Esses relatos dialogam inteiramente com o artigo de Denise Rollemberg, *Esquerdas revolucionárias e luta armada*. A historiadora Denise Rollemberg em seu artigo faz um debate sobre as diversas versões acerca da luta armada antes do golpe de 1964 e durante o regime ditatorial. A autora aponta a importância dos estudos sobre a Ditadura Militar e o papel dos ex-militantes de esquerda a partir da História Oral. De maneira geral ela apresenta a visão do golpe como obra dos militares apoiados pelo imperialismo estadunidense e que a esquerda estava preparada para a luta armada pela resistência ao regime e pelo restabelecimento da democracia. Esse discurso vai de encontro a pesquisadores marxistas como René Armand Dreifuss, que legitima a participação da sociedade civil no golpe de 1964. Porém, as esquerdas, segundo a autora, têm dificuldade de aceitar o envolvimento civil em 64

⁷² ABREU, Hugo. *O outro lado do poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979 & MELLO, Jayme Portella. *A Revolução e o governo Costa e Silva*. Rio de Janeiro: Guavira, 1979.

⁷³ GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996

⁷⁴ SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1981

⁷⁵ FRANCIS, Paulo. *Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi*. São Paulo: Companhia das Letras, 94. MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000 e CORREA, Villas-Boas. *Conversa com a memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002

porque legitimam que no início dos anos 1960 o Brasil conheceu um dos momentos de maior participação política da sociedade e essa sociedade civil acabou, por repressão dos militares, silenciando-se.

Rolleberg problematiza os projetos de esquerda no Brasil, alegando que esses não tinham a democracia como valor supremo, pois a mesma estava inserida em um debate burguês. A solução era a tomada do poder para implantar o socialismo. Grande parte das esquerdas brasileiras estava em desacordo com o regime de Goulart e previa uma tomada de poder caso o presidente não fosse favorável às reformas de base defendidas pelos militantes do PTB, do PCB e de diversos outros grupos. O desejo revolucionário e a possibilidade de uma Revolução ganhou força com a Revolução Cubana de 1959 e as relações diplomáticas entre os revolucionários cubanos e a militância brasileira, principalmente os membros da Liga Camponesa. Para o projeto de esquerda no Brasil era necessária a Luta Armada, e é sobre a memória desse projeto que se baseia o artigo de Denise Rolleberg.

Ela se utilizou de três grandes obras: *Combate nas Trevas*, de Jacob Gorender, *A Revolução faltou ao encontro*, de Daniel Aarão Reis, e *O fantasma da Revolução brasileira*, de Marcelo Ridenti. Os três livros nos apresentam as motivações dos movimentos de esquerda, os erros apontados por esses militantes para que o projeto revolucionário não se concretizasse, as divergências e as disputas pela memória da luta armada e, principalmente, introduz e nos faz refletir sobre o quanto a movimentação da esquerda foi fundamental para um discurso anticomunista, por uma intervenção estadunidense, e pelo projeto de desestabilização do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

Historiador e militante fundador do PCBR (Partido Comunista Revolucionário Brasileiro), Gorender pretendia, em sua obra, a partir da pesquisa histórica e de relatos de memória, refletir sobre o motivo pelo qual a esquerda saiu derrotada quando pegou em armas. Para o autor, o que faltou foi efetivamente a ação armada, pois o ano de 1964 representava o momento chave para a tomada de poder pela esquerda, e as forças golpistas tomaram o poder como uma medida preventiva para evitar a revolução. Faltou uma organização de ação para que o projeto da esquerda pudesse sair vitorioso, e nesse sentido Gorender critica a inação do PCB. Dessa forma, *Combate nas Trevas*, insere-se no discurso das esquerdas na década de 1960 de creditarem aos partidos a vanguarda pelo movimento social. Carlos Fico reitera que a Revolução estava na pauta do PCB, mas acima de tudo a luta pelas Reformas de Base prometidas por João Goulart, o que favorecia uma atitude de conciliação entre o PCB e o governo federal. Essa aliança que resultou no discurso

ativo a favor das Reformas de Base e no Comício da Central do Brasil que seriam um dos fatores determinantes para o Golpe preventivo de 1964. Fico definiu a análise de Gorender como um marxismo economicista, na eminência de um golpe militar, pois “a crise econômica de 1962-1965 foi a primeira crise cíclica nascida no processo interno do capitalismo brasileiro e revelou precisamente o seu amadurecimento. [Para a base burguesa] a receita recessiva requer governos fortes, capazes de negar as concessões às massas trabalhadoras e forçá-las a engolir o purgante das medidas compressoras do nível de vida (FICO, 2004, p.33-34).

Gorender acreditava que durante o governo de João Goulart havia uma ameaça real contra o Bloco Multinacional-Associado e ao imperialismo econômico estadunidense. O auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a estabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do Estado. Por esse motivo, o golpe burguês e militar foi decorrência de uma contra-revolução preventiva. Para Gorender, o golpe se resumiu as seguintes determinações: o estágio em que se encontrava o capitalismo brasileiro e o caráter preventivo da classe burguesa em relação às reais ameaças revolucionárias provindas da esquerda. A classe dominante e o imperialismo tinham sobradas razões para agir antes que o caldo entornasse. (FICO, 2004, p.34)

A obra de Daniel Aarão Reis Filho, historiador e ex-dirigente do MR-8, pretende entender, assim como Gorender, a derrota da luta armada. Porém, Daniel rompe com a tese de que o insucesso deriva da falta de vanguardismo do PCB⁷⁶. “Não haveria um caminho a seguir determinado por leis históricas; a revolução era inevitável, aconteceria ou não diante das circunstâncias e da disponibilidade dos movimentos sociais nesta direção, e o partido não teria o poder de intervir decisivamente neste processo, nem de conduzi-lo” (ROLLEMBERG, 2012 p.52). Dessa forma, Daniel Aarão Reis Filho nega a determinância do Golpe Militar segundo os preceitos marxistas-leninistas, e aponta que o isolacionismo da esquerda é que foi o fator principal para a sua derrota. Além de seu isolamento, as constantes fragmentações de projetos da esquerda, marcadas pelo cisma sino-soviético, dificultaram uma organização homogênea para a Revolução Comunista. Aarão Reis não acreditava na utopia romaneada da Revolução democrática, ele

⁷⁶ Sobre o PCB, José Antonio Segatto tem um artigo (*PCB: a questão nacional e a democracia*) publicado na coletânea *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática*.

afirma que os militantes queriam o socialismo, e essa visão foi um dos principais fatores de seu isolacionismo em relação à sociedade. O historiador esposaria a tese de que o golpe de 1964 veio para ‘reforçar a hegemonia do capital internacional no bloco do poder’ e só foi viável graças à heterogeneidade do grupo político que se reuniu para depor Goulart.

Tal amplitude (banqueiros, empresários, industriais, latifundiários, comerciantes, políticos, magistrados e classe média) condicionaria, no interior das Forças Armadas, uma unidade que seria dificilmente concebível em condições normais e fundava-se na compartilhada aversão ao protagonismo crescente das classes trabalhadoras na história republicana brasileira depois de 1945. (FICO, 2004, p.37)

O livro do sociólogo Marcelo Ridenti faz uma reflexão além das motivações da derrota da luta armada, mas também do seu legado através da cultura e da arte, que reconstrói durante o regime militar, o sentido da luta armada. A obra de Ridenti dialoga com os trabalhos de Gorender e Aarão Reis, mas apresenta inovações importantes. O autor não se propõe a realizar uma descrição exaustiva da trajetória dos agrupamentos, preferindo ater-se à discussão analítica da problemática da luta armada, apresentando uma discussão sobre as raízes sociais da esquerda armada, ampliando o ângulo puramente político. Seu trabalho além de enfatizar a formação dos diversos grupos de esquerda, armada ou não, durante os anos de 1960 e 1970 com a participação dos trabalhadores urbanos e rurais, preocupa-se em aprofundar sobre a importância das artes e dos artistas durante a década de 1960. Aborda a importância da *Passeata dos Cem Mil*; a relação existente entre o PCB e os artistas; os grupos como o *CPC, Teatro de Arena, Cinema Novo*; as composições musicais, os filmes e os livros que tiveram lugar na luta contra a ditadura; a participação do movimento estudantil e da UNE na oposição da esquerda. Utilizando de um trabalho pautado em uma análise sociológica de estatísticas, a partir de oito quadros referentes à ocupação, grau de instrução, faixa etária, sexo, naturalidade e local de residência dos militantes, tal como constam nos processos judiciais que sofreram, comprovando a predominância de militantes da esquerda pertencentes à classe média intelectualizada (57,78%) e a grande presença de combatentes estudantis (30,7%) e sua concentração na faixa etária de 25 a 35 anos (85,9%).

O livro de Daniel Aarão Reis Filho e de Jacob Gorender, juntamente com a obra clássica de Rene Armand Dreifuss – *1964: A Conquista do Estado* se localizam no embate acerca da versão marxista do Golpe de 1964⁷⁷.

Dreifuss foi um dos grandes estudiosos da influência do IPÊS sobre o processo de desestabilização e controle de hegemonia no período pré-golpe de 1964. Foi o primeiro a ter acesso à documentação sobre o IPÊS e sobre o IBADE presentes no Arquivo Nacional. Para o autor, o IPÊS funcionou como um estruturado complexo político da burguesia que agiu de forma planejada para conduzir o imaginário social para a aceitação do Golpe. Dreifuss acreditava que fosse possível através do complexo IPES/IBADE uma desestabilização do governo João Goulart em escala nacional, esvaziando o apoio ao governo federal e determinando que o golpe pudesse ser desferido contra o executivo brasileiro. Porém, essa ação ideológica não seria suficiente se não contasse com o apoio dentro das Forças Armadas, o que possibilita entendermos a presença de altos oficiais nos cargos importantes do IPES e do IBADE. Para Dreifuss, o que ocorreu em 1964 foi um levante civil-militar contra o governo de João Goulart e que, com o regime instaurado, diversos membros da sociedade industrial e financeira de interesses multinacionais assumiram cargos importantes no governo. “Não foi um suposto aparelho militar-burocrático que tomou o poder, a despeito das classes dominantes, para que afinal, pudesse fazer prevalecer os interesses destas classes: na verdade, o Estado teria sido diretamente reorganizado pela elite orgânica capitaneada pelo IPES” (FICO, 2004, p.37). O grande equívoco do trabalho de Dreifuss foi não dar atenção ao processo de mediação e recepção da campanha propagandística do IPÊS.

Além de Dreifuss, a jornalista Denise Assis realiza um trabalho sobre a importância da propaganda ipesiana através dos audiovisuais em sua obra *Propaganda e Cinema a serviço do Golpe*. A autora levanta a afirmativa de que o grupo foi responsável pela desestabilização e pelo movimento conspiratório, principalmente através do uso da propaganda anticomunista vinculada aos diversos meios de comunicação, dando ênfase a uma visão historiográfica que dialoga os aspectos culturais e sociais da conjuntura dos anos 1960. Para uma maior análise em sua obra, convida como parceiros o escritor e roteirista José Louzeiro e a repórter Marion Monteiro. Assis, diferentemente de Dreifuss, valoriza a

⁷⁷ Sobre o interesse da classe operária ler o artigo de Antonio Luigi Negro e de Fernando Teixeira da Silva – *Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964)*

presença do grupo feminino do CAMDE. A perspectiva de Denise Assis assemelha-se com a nossa proposta de trabalho, porém embasados pela História Social do Cinema, propomos discutir a produção cinematográfica do IPÊS a partir da análise dos filmes, mas impreterivelmente da análise do contexto dos anos 1960, a partir do intercruzamento de fontes documentais sobre o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, assim como a partir de suas diversas produções culturais e propagandísticas como panfletos, programas de televisão, jornais, cursos ministrados em universidades e sindicatos, livros, apostilas – dessa forma buscando compreender o projeto de Brasil que os ipesianos estavam dispostos a defender, e o discurso anticomunista e liberal presente nos seus mais variados meios de divulgação.

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

Concordamos em frisar que não podemos afirmar que o temor ao comunismo presente em parcela da sociedade brasileira seria fruto simplesmente de uma manobra política conspiratória e propagandística. Dessa forma, estaríamos considerando o público receptor das mensagens anticomunistas como meros tolos passivos e manipuláveis para o desfecho golpista. Da mesma maneira, os líderes golpistas do IPÊS não estavam se usando de uma fachada anticomunista para justificar suas ações. Mas realmente, em sua maioria, o temor de uma mudança nas estruturas econômicas e políticas que desfavorecessem seus privilégios a partir de um golpe comunista eram evidentes. De certo que tal afirmativa não implica em desconsiderarmos a importância da propaganda e, inclusive, a utilização de diversas representações que suplantavam a ideia representada, apresentando uma imagem deformada, distorcida da realidade comunista. “A estratégia era a mesma há décadas: passar para a sociedade uma impressão aterroizante dos comunistas, no intuito de levantar contra eles a indignação popular.” (MOTTA, 2002, p.276).

Cabe, também, salientarmos que o golpe não era a máxima dos ipesianos e do restante do grupo golpista em geral, que na realidade,

utilizaram-se demasiadamente da propaganda em sua campanha de desestabilização, principalmente durante os anos de 1962 nas eleições. Devemos concordar com o questionamento de Rodrigo Patto Sá Motta: “Para que gastar tempo e dinheiro no jogo eleitoral se o objetivo final era subverter as instituições?” A inclinação do golpe desde o princípio era exclusiva de uma parcela da direita radical, formada por extremistas anticomunistas. “Deve ser lembrado que, para figuras expressivas da elite, o cenário ideal era manter a normalidade institucional.” (MOTTA, 2002, p.273)

A campanha de desestabilização configurou-se diferentemente da campanha conspiratória. A presença do IPÊS foi fundamental para o fortalecimento da campanha de propaganda contra o governo Goulart, fortalecendo a opinião pública contra o Presidente da República do Brasil, mas os mesmos não estavam, inicialmente, voltados para um golpe civil-militar contra a instituição federal executiva. É necessário distinguir a ‘campanha de desestabilização’ da ‘conspiração’, porque ajuda a entender de maneira mais refinada o que aconteceu naqueles anos. Fico reforça esse posicionamento:

Não foi intensiva a participação dos militares na campanha de desestabilização, comandada preponderantemente por civis. No que se refere à conspiração que levou ao golpe, ela foi bastante desarticulada até bem perto do dia 31 de março, pois havia vários grupos militares convencidos da necessidade de afastar Goulart, embora tal anseio nem sempre se transformasse em iniciativas concretas: a movimentação militar que levou ao golpe iniciou-se sem o conhecimento dos principais líderes da conspiração e seus desdobramentos foram bastante fortuitos. Já a campanha de desestabilização foi muito organizada, contando com planejamento central e financiamento abundante desde o início. (...) Naturalmente, os dois processos estão interligados, mas sua relativa autonomia deve ser mencionada porque o golpe não era a única opção para os que vinham patrocinando a campanha anti-Goulart: enfraquecer o governo, bloquear quaisquer eventuais pretensões continuistas do presidente e torná-lo um eleitor fraco na campanha presidencial de 1965, essas eram alternativas admissíveis para personagens que,

depois, optariam definitivamente pelo golpe.
(FICO, 2008, p.76-77)

No próximo capítulo abordaremos como funcionou a campanha de desestabilização do IPÊS, seus principais agentes e seu campo de atuação, especificamente na campanha por meio dos documentários produzidos pelos cineastas Jean Manzon e Carlos Niemeyer.

2. Propaganda e Cinema na antesala do Golpe

O universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em paperback, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações (Umberto Eco, 1990, p.11)

Após termos claro o que é o IPÊS, seus membros, ideologias e redes de sociabilidade, elementos pertinentes para refletirmos sobre o parâmetro *golpista* do Instituto na perspectiva de seu projeto de *conspiração*, faz-se necessário adentrarmos mais especificamente em suas atividades de propaganda por meio das redes midiáticas das quais foram parceiros durante os anos 1960. Esse entendimento permite refletir sobre o projeto de *desestabilização* ao governo de João Goulart e a potencialidade dos meios de comunicação para a realização dessa tarefa, focando, especificamente, na sua produção cinematográfica. Douglas Kellner, teórico da comunicação, fornece-nos subsídio para compreendermos a atuação da mídia com as forças políticas dominantes:

Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. (KELLNER, 2001, p.10)

Visando realizar uma análise sobre a produção cinematográfica do IPÊS e seu circuito nos meios de comunicação, torna-se pertinente traçar um breve histórico sobre o documentário no Brasil e levantar os

principais pontos técnicos e estéticos do documentário clássico, modelo de representação dos filmes ipesianos.

2.1 A propaganda política do complexo IPÊS/IBAD

Conforme apresentado no capítulo anterior, o IPÊS promoveu uma campanha anticomunista em defesa do liberalismo, da democracia, da segurança nacional, e de superar os problemas sociais brasileiros. Para poderem disseminar seus ideais, utilizaram-se dos mais diversos meios de divulgação através de seus parceiros na área da comunicação. O General Golbery do Couto e Silva alegou que faltou um preparo ideológico do povo para que a tentativa de tomada de poder em 1961 obtivesse êxito. “Em agosto de 1962, criou-se uma unidade com a tarefa específica de preparar o público ideologicamente para uma tomada do governo”, que teve como sua primeira atividade de expressão as campanhas durante as eleições ao Legislativo de outubro de 1962 (DREIFUSS, 1981, p.193).

O Bloco Multinacional Associado promoveu a criação de grupos de ação política e ideológica para obter o controle da administração nacional, entre esses grupos destaca-se o Instituto de Ação Democrática (IBAD). O IBAD, um grupo industrial de moderados e conservadores, foi fundado no fim da década de 1950 com o propósito de “defender a democracia”. Contavam entre seus fundadores com Lauro Beer, Barthelemy Beer, Lauro Barros, Odemir Faria Barros e Aloísio Hanner. Além de membros das classes conservadoras como Rui Gomes de Almeida, da Associação Comercial do Rio de Janeiro e da American Chambers of Commerce, Zulfo de Freitas Mallman, da Federação das Indústrias do Estado da Guanabara, e Jorge Behring de Mattos, do CONCLAP e da ADESG, o ex-integralista Marechal Inácio de Freitas Rolim, instrutor da ESG, Alberto Byngton Jr., presidente do CONCLAP em 1963, do empresário G. Borghoff, da Associação Comercial do Rio de Janeiro e da Federation of the American Chambers of Commerce, e de Ivan Hasslocher, integralista, diretor-geral do IBAD, e que foi nomeado agente de ligação da CIA (Agência Central de Informações) dos Estados Unidos para o Brasil, Bolívia e Equador. “Esses representantes comunicaram a Carlos Lacerda que as forças econômicas brasileiras se organizariam imediatamente para ‘defender a democracia, as instituições efetivas e o regime’”. (DREIFUSS, 1981, p.102) O IBAD foi um dos principais parceiros do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, e juntos estabeleceram ligações com empresários, militares e

detentores de altos cargos públicos, bem como em mobilizar o público em geral.

O IBAD influenciou e penetrou no legislativo e nos governos estaduais, interveio em assuntos eleitorais nacionais e regionais e apoiou alguns sindicatos em particular. Ele ajudou a promover ainda alguns líderes camponeses e sindicais, movimentos estudantis e organizações de pressão dentro das classes médias. O IBAD sincronizou suas atividades às de organizações paramilitares como o MAC – Movimento Anticomunista, o Movimento Democrático Brasileiro (não confundir com o Partido), a OPAC – Organização Paranaense Anticomunista, e a CLMD – Cruzada Libertadora Militar Democrática, com os quais o IBAD compartilhava pessoal, técnicas e recursos. O IBAD ligou-se também à organização católica Dom Vital, da qual Gustavo Corção, intelectual católico de extrema direita, era líder importante e proporcionou uma ligação significativa com a organização tecno-clerical de direita Opus Dei. (DREIFUSS, 1981, p.102-103)

É por meio do IBAD que o Bloco Multinacional Associado intervieram nas eleições presidenciais de 1960 apoiando o candidato de sua escolha, o ex-governador de São Paulo, Jânio Quadros e nas eleições regionais de 1962, quando serviu de conduto de fundos maciços para influenciar o processo eleitoral e coordenou a ação política de indivíduos, associações e organizações ideologicamente compatíveis. O IBAD, atuava diretamente sob a direção da CIA, que a financiava, utilizando como seu agente Ivan Hasslocher, também membro do IPÊS. A duplicação e interligação de pessoal, as fontes financeiras comuns e a ação simbiótica eram tão fortes que levaram o líder do IPES, Jorge Oscar de Mello Flores, a comentar que o ‘IPES havia meramente se aglutinado ao IBAD’. (DREIFUSS, 1981, p.104)

Em 1962, o IBAD financiou à candidatura de políticos conservadores, que assumiam o compromisso ideológico de defender o capital estrangeiro e condenar a reforma agrária, bem como a política externa independente do governo brasileiro por meio de investimento do governo de Washington. A Embaixado dos Estados Unidos no Brasil assumia a linha de frente no processo de corrupção de Governadores de

Estado e Prefeitos de Municípios, mediante a utilização de verbas da Aliança para o Progresso.

Os atos de aliciamento aos candidatos promovido pelo IBAD com a anuência do IPÊS e do governo dos EUA acarretou em diversas denúncias de parlamentaristas levando a ser instaurada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). A documentação levantada pela CPI provou que houve a intervenção de membros do IBAD no processo eleitoral. O IPÊS foi investigado e não se pronunciou favoravelmente ao Instituto coligado. João Goulart sanciona o fechamento do IBAD em seguida.

A presença do IBAD como um braço de ação do Bloco Multinacional Associado foi uma das medidas da campanha de propaganda de desestabilização política contrária ao Governo Federal. Segundo a historiadora Maria Helena Capellato:

A propaganda política vale-se de ideias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos, os marcos da cultura são também incorporados ao imaginário que é transmitido pelos meios de comunicação. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração das massas. Nesse terreno onde política e cultura se mesclam com ideias, imagens e símbolos, define-se o objeto propaganda política como um estudo de representações políticas. Tal perspectiva de análise relaciona-se diretamente com o estudo dos imaginários sociais, que constituem uma categoria das representações coletivas. (CAPELATO, 1998, p.36)

Essa propaganda política foi difundida das mais diversas maneiras pelo Bloco Multinacional Associado, porém destaca-se a campanha através dos meios de comunicação. “A propaganda se apropria de representações, signos, ícones e símbolos de modo a articular vários elementos de ordem textual e visual a fim de favorecer uma ideia por meio da retórica” (SANDMAN, 2010). Parte da população brasileira estava contaminada pelo *american way of life* que valorizava o sonho pelo consumo, pela modernização. Nesse contexto as representações desse sonho eram promovidos pelas agências de publicidade. No campo de aliados do IPÊS, as agências Promotion S.A., Denisson Propaganda, Gallas Propaganda, Norton Propaganda e a Multi

Propaganda foram algumas das que contribuíram para disseminar o ideal ipesiano (ASSIS, 2000, p.24).

As agências de publicidade visam informar as características de certo produto e promover a sua venda. Porém, conforme corrobora o teórico Jean Baudrillard, a publicidade é utilizada para sensibilizar seus consumidores com o *indicativo* de certa cultura, as representações de seu estilo de vida, de seus comportamentos. (BAUDRILLARD, 2011, p.292). Os signos publicitários nos remetem aos objetos reais como legenda de um mundo ausente.

Desempenham outro papel: o de prova de ausência do que designam. (...) Faz convergir as veleidades flutuantes sobre um objeto que mascara, ao mesmo tempo que o revela. Ela engana, sua função é mostrar e enganar. O olhar é presunção de contato, a imagem e sua leitura são presunção de posse. A publicidade assim não oferece nem uma satisfação alucinatória, nem uma mediação prática para o mundo: a atitude que suscita é a de veleidade enganada – empresa inacabada, surgir contínuo, engano contínuo, auroras de objetos, auroras de desejos. Todo um rápido psicodrama se desenrola na leitura da imagem. Ele, em princípio, permite ao leitor assumir sua passividade e transformar-se em consumidor. (BAUDRILLARD, 2011, p.295)

As agências de publicidade que trabalhavam para o IPÊS estavam focadas em fazer uma campanha política, uma propaganda política dos ideais do Instituto. Eloá Muniz nos apresenta uma diferença conceitual entre a *publicidade* e a *propaganda*: “a publicidade apela para o instinto de conservação, os sentimentos de conforto, prazer, etc. e a propaganda apela ao sentido moral e social dos homens, aos sentimentos nobres e as suas virtudes.” (MUNIZ, p.1).

A campanha do IPÊS segue o modelo de propaganda legitimado por Harold Lasswell, do Instituto de Análise da Propaganda nos Estados Unidos. Para ele, “a propaganda baseia-se nos símbolos para chegar a seu fim: a manipulação das atitudes coletivas.” Assim, o uso de representações para produzir reações coletivas pressupõe uma ação de propaganda. (MUNIZ, p.5).

Devemos nos atentar para certos preceitos teóricos sobre propaganda política. Os modelos de escrita, de discursos e de imagens são as bases de uma propaganda. Por meio desses vetores, grande parte

da massa viu-se transplantada de seu ambiente natural, assumindo posturas morais, comportamentais, éticas sem conseguirem dispor dos meios e artifícios para captar o poder que lhes é exercido. “Agarram-nas por temor ou por esperança e atiram-nas à liça. Massas modernas e meios de difusão originam uma coesão da opinião sem precedentes”. (DOMENACH, p.7)

Domenach, em sua obra *A propaganda política*, expõe certas características sobre a propaganda política que podem ser observados nas obras e nas ações dos ipesianos. A propaganda ipesiana segue, em certa medida, a concepção nazista de propaganda, onde há o predomínio da imagem sobre as explicações, do sensível brutal sobre o racional. Com certa proximidade com a proposta de Goebbel, a propaganda do IPÊS, busca convencer seus receptores, aplicando “toda espécie de receitas, segundo a natureza da idéia e dos ouvintes, agindo, de início, pelo contágio de sua fé pessoal, por suas próprias virtudes de simpatia e eloquência.” (DOMENACH, p.19) O uso da imagem é referência para essa forma de propaganda pois sua percepção é imediata, não exige esforço do espectador e pode muito bem ser orientada por uma legenda. O cinema, por sua vez, é um instrumento de propaganda particularmente eficiente, pois é utilizado pelo seu valor como documentário, conferindo-lhe indiscutível autenticidade; seja ao usá-lo para difundir teses através de narrativas clássicas, históricas ou contemporâneas. E, finalmente, a televisão leva as residências uma imagem animada e sonora, respeitando-se sua característica de contemplação solitária ou familiar. (Idem). Para compreendermos como esses meios fornecem as representações necessárias para a efetividade de uma propaganda vale refletir sobre certas leis da propaganda política. Tais leis e preceitos permitem-nos clarear as afirmativas referente à especificidade dos documentários de propaganda política.

Em primeiro lugar, toda a propaganda se empenha em simplificar a informação dirigida. Deixando-a mais clara possível para o interlocutor - é a *Lei de Simplificação e Inimigo Único*. Simplificar consiste em identificar um grupo social, um líder ou uma nação por meio de símbolos gráficos, imagens ou insígnias, gestos, músicas, hinos ou frases musicais. “O símbolo, que originariamente era, sobretudo figurativo afastou-se progressivamente da realidade por ele representada, em proveito da facilidade de reprodução”. (DOMENACH, p.21)

Com essa simplificação, a propaganda visa um objeto de cada vez, generalizando certos aspectos presentes em seus referentes representacionais. “A forma simplificadora mais elementar e rendosa é

evidentemente a de concentrar sobre uma única pessoa as esperanças do campo a que pertencemos ou o ódio pelo campo adverso”. (DOMENACH, p.22).

Tal qual simplificamos certas representações, também as podemos amplificá-las e/ou desfigurá-las. Esse processo de ampliação exagerada das notícias popularmente é um processo do campo editorial, jornalístico que coloca em “evidência todas as informações favoráveis aos seus objetivos: a frase casual de um político, a passagem de um avião ou de um navio desconhecidos, transformam-se em provas ameaçadoras. A hábil utilização de citações destacadas do contexto constitui também processo freqüente. (DOMENACH, p.23) – *Lei de Amplificação e Desfiguração*

Contudo, não basta generalizar ou ampliar certas mensagens propagantísticas. Uma condição favorável para o convencimento popular é a repetição dos temas principais de uma tese de propaganda. Repetição essa que deve ser estimulada como um elemento volúvel e flexível, insistindo em apresentar os temas principais pelos mais diversos aspectos e pelos mais numerosos meios de reprodução. É o que condiz a *Lei de Orquestração*.

A propaganda deve limitar-se a pequeno número de idéias e repeti-las incansavelmente. As massas não se lembrarão das idéias mais simples a menos que sejam repetidas centenas de vezes. As alterações nela introduzidas não devem jamais prejudicar o fundo dos ensinamentos a cuja difusão nos propomos, mas apenas a forma. A palavra de ordem deve ser apresentada sob diferentes aspectos, embora sempre figurando, condensada, em uma fórmula invariável, à maneira de conclusão. (DOMENACH, p.23)

Esse tema deve fazer parte do imaginário coletivo do receptor, deve pertencer à sua realidade circunscrita. Nenhuma propaganda surtirá efeito se não agir sob um substrato preexistente. Tal assunto é relevante na campanha liberal e anticomunista do IPÊS, como veremos mais adiante e em outros capítulos desse trabalho. Segundo essa *Lei da Transfusão*, “todo orador público (...) não deve contradizer frontalmente uma multidão, mas de início, declarar-se de acordo com ela, acompanhando-as antes de amoldá-la ao escopo visado. (DOMENACH, p.26)

E por fim, não menos importante, a *Lei de unanimidade e contágio*, que consiste em percebermos que a maioria dos homens tende a se identificar como seus semelhantes, raramente contrariando uma ideia preconcebida por seus pares. “Decorre desse fato que inúmeras opiniões não passam, na realidade, de uma soma de conformismo, e se mantêm apenas por ter o indivíduo a impressão de que a sua opinião é a esposada unanimemente por todos no seu meio” (DOMENACH, p.27). A propaganda deve explorar essa ideia de unanimidade, reforçando, se necessário, com o uso de imagens emocionais como as relacionadas à amizade, saúde e bem estar, de felicidade, muitas vezes representadas por famílias, crianças, esportes etc. “A propaganda dispõe de toda espécie de recursos para criar a ilusão de unanimidade. (DOMENACH, p.28)

Essa afinidade com os seus pares sociais é denominada pela psicologia de tipicidade, uma tendência da *impressão de universalidade (impression og universality)*: “Deve ser interpretada como a tendência de seguir, não a opinião da nação em conjunto, mas do pequeno grupo íntimo que representa o mundo bem delimitado do eleitor”. (DOMENACH, p.43)

A partir dessa explanação sobre certos aspectos teórico e conceituais sobre a propaganda política, veremos quais as estratégias de ação e persuasão foram orquestradas pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

2.2 A Campanha de Desestabilização do IPÊS

A campanha de propaganda de desestabilização do IPÊS nos escritórios centrais da Guanabara e de São Paulo, deu-se por meio de dois de seus grupos de ação: o Grupo de Publicação e Editoração (GPE) e o Grupo de Opinião Pública (GOP). Tanto o GPE quanto o GOP eram subordinados nacionalmente à coordenação do general Golbery do Couto e Silva.

O GPE foi formalizado em agosto de 1962 e tinha a responsabilidade de organizar uma cadeia de canais de expressão para divulgar seu material, a “cadeia de veículos de divulgação”. Para tanto, selecionavam matérias, artigos e escritos das mais variadas revistas e publicações estrangeiras de caráter anticomunista, liberal e favorável ao seu posicionamento ideológico, traduzindo-as e distribuindo-as em suas próprias publicações como os Boletins Mensais, a Revista Empresa e Democracia, panfletos, editoração de livros entre outros. “Juntamente com o Grupo de Levantamento e Conjuntura e o Grupo de Opinião

Pública, o GPE conduzia de fato uma campanha de guerra psicológica organizada pelo IPES” (DREIFUSS, 1981, p.194). José Rubem Fonseca era o supervisor das atividades do GPE e era o encarregado pela Unidade de Editorial. Outros membros fundamentais eram o General Liberato da Cunha Friedrich, responsável pelas publicações de livros e o General Golbery do Couto e Silva. Formavam uma equipe de profissionais da mídia, do campo literário e da publicidade, conjuntamente com esses três, os seguintes nomes: “José Francisco Coelho (ex-jornalista do *Jornal do Comércio*), Wilson Figueiredo (editor do *Jornal do Brasil*) e os poetas e romancistas, Augusto Frederico Schmidt, Odylo Costa Filho e Raquel de Queiroz.” (DREIFUSS, 1981, p.194).

Para esse tipo de serviço contava com parcerias de escritores e tradutores, nacionais e estrangeiros, como o representante da Editora Agir, Cândido Guinle de Paula Machado; a revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand; Gráfica Gomes de Souza, de Gilbert Hubert Jr; o diretor da *Reader's Digest Publications* – a *Revista Seleções* no Brasil, Tito Leite; o proprietário da Editora Nacional, Otales Ferreira; e a Editora Saraiva, que publicava panfletos e traduções gratuitamente, além de oferecer espaço gratuito na televisão para o IPÊS (DREIFUSS, 1981, p.196).

Entre os materiais publicados pelo IPÊS, destacam-se o panfleto *O que é o IPÊS* e o folheto *O Gorila*. O primeiro era um informativo com as principais ideias e objetivos do Instituto distribuído nos mais diversos locais. O segundo era uma publicação distribuída dentro das Forças Armadas pelo general Moacyr Gaya que, conforme relato de René Armand Dreifuss, em um dos seus números apresentou o conceito de comunista:

Ele é aparentemente inofensivo... nunca se trai, sempre trairá os outros. Ele fala de paz e amor fraternal. Ele será o seu mais querido amigo, o mais sincero, o mais leal... até o dia em que ele o assassinará pelas costas, friamente... eles matam frades, violam freiras, destroem igrejas. (DREIFUSS, 1981, p.236-237)

O Grupo de Publicação e Editoração lançava, em suma, três tipos de publicações: os artigos para serem publicados em jornais e revistas reproduzindo as perspectivas do Instituto de maneira acessível e direta; a segunda eram os panfletos voltados para os públicos especializados como estudantes, militares, trabalhadores de indústrias e empresários e,

por último, a publicação de livros⁷⁸, tanto de autoria de seus associados, quanto de simpatizantes e traduções de interesses do IPÊS. Do programa de tradução encarregou-se o Coronel Octavio Alves Velho, diretor da Mesbla S.A. (DREIFUSS, 1981, p.195).

Já o Grupo de Opinião Pública tinha a função de disseminar os objetivos, as atividades e os resultados das pesquisas do IPÊS por intermédio da imprensa falada e escrita. Dreifuss (1981, p.192) afirma que a sua função era a manipulação, por meio da propaganda, da opinião pública e que para disseminar seus verdadeiros interesses, evitavam a utilização de termos como “propaganda” e “manipulação” em preferência de “divulgação” e “promoção”. O general Herrera, um dos membros desse grupo, julgava-o como “a base de toda a engrenagem” da ação política ipesiana (idem).

Contava em seu corpo técnico com algumas figuras de destaque: José Luiz Moreira de Souza, proprietário da Denisson Propaganda; o jornalista e escritor Glauco Carneiro, Hélio Gomide, Paulo Ayres Filho, Geraldo Alonso, proprietário da Norton Propaganda; Flávio Galvão do *O Estado de S. Paulo*, Jorge Sampaio e Alves de Castro do *Repórter ESSO*; Wilson Figueiredo, editor do *Jornal do Brasil*; além do escritor José Rubem Fonseca, que lidava com os editoriais de jornais e com os roteiros dos filmes; o advogado Luiz Cássio dos Santos Werneck e o General Golbery do Couto e Silva. Contavam com a colaboração do IBADE, por meio de sua empresa de publicidade Promotion S.A. para

⁷⁸ Alguns dos livros publicados pelo IPÊS: *O presidencialismo que nos convém* (1963) – Gabriel Lacerda e Carlos Henrique Froes; *Reforma de Base* (1963) – Grupo de Estudos do IPÊS; *Reforma Constitucional* (1963) – C.J. de Assis Ribeiro; *A inflação suas causas e consequências* (1963) – Glauco Carneiro; *Reforma Tributária* (1963) – Mário Henrique Simonsen; *A Crise da Previdência Social* (1963) – Antônio da Costa; *Reforma Agrária* (1963) – Grupo de estudos do IPÊS; *Democratização de Capital* (1963) – Konrad Kowalewski; *A experiência inflacionária no Brasil* (1965) – Mario Henrique Simonsen. Alguns dos livros editados por outros e distribuídos pelo IPÊS: *A prova da coexistência* – Willy Brandt; *Ideologia e Poder na política soviética* – Zbigniew K. Brzezinski; *Kruschev e a Cultura* – Cadernos Brasileiros; *UNE, Instrumento de Subversão* – Sônia Seganfredo; *As condições de trabalho em Cuba* – José R. Alvarez Díaz; *A agricultura sob o comunismo* – George Benson; *Você pode confiar nos comunistas (...eles são comunistas mesmo)* – Fred Schwarz; *O Sindicato no Mundo Moderno* – Frank Tannebaum; *A China Comunista em perspectiva* – A. Doak Barnett; *A Revolução de Fidel Castro, Mitos e Realidades* – Theodore Drapor; *A Rebelião da Juventude na URSS* (vários autores); *O Nome Secreto* – Lin Yutang; *O Livro Branco sobre a Guerra Revolucionária no Brasil* – Pedro Brasil; *1984* – George Orwell; *A Iugoslávia de Tito* – Drago Ivanovic; *A Ameaça Vermelha* – Danilo Nunes; *Armas, Democracia e Algemas* – Teófilo de Andrade; *A Revolução dos Bichos* – George Orwell; *Um engenheiro brasileiro na Rússia* – John R. Cotrim; *Cuba, nação independente ou satélite?* – Michel Aubry.

ajudar na divulgação de suas ações (DREIFUSS, 1981, p.192). Werneck foi o responsável por abrir contato com a Jean Manzon Films, assim como com a produtora de Carlos Niemeyer, visando a produção de filmes documentários.

Para o Chefe Geral de Opinião Pública, Golbery do Couto e Silva:

A projeção de doutrina também implicava numa guerra psicológica e ideológica que o GOP desenvolvia como uma atividade-suporte para as unidades responsáveis pela ação nos sindicatos e entre os camponeses, pela mobilização militar e das classes médias. (...) Entre os setores alvos da população ou 'público' para a ação de propaganda do GOP estavam os próprios associados do IPES, patrocinadores e o pessoal relacionado, para os quais o GOP publicava notícias, editava um boletim mensal, divulgava matérias através da mídia e preparava um boletim político para limitado consumo interno. Além disso, elaborava material adequado para recrutas em potencial. (DREIFFUS, 1981, p.193)

Todo o material editorado pelo GPE e elaborado pelo GOP era utilizado pelo IPÊS para angariar novos membros e financiadores, por meio de um terceiro grupo de ação: o Grupo Integração (GI). Segundo Correa (2004, p.23), o Grupo de Integração era o que poderíamos chamar de “energia” motivadora do Instituto. Sua principal função limitava-se a um processo de socialização das ideias produzidas pelo IPÊS a nível nacional e visava conseguir a adesão de novos adeptos ao projeto ipesiano. Se a *Cultura Política* propagandeada pelas publicações escritas, pelo rádio, pela televisão e pelo cinema cumpriram com seus objetivos, foi porque o GI estava por detrás dessa divulgação. O Grupo Integração contava com poucos integrantes ativos do Instituto e, de acordo com Dreifuss (1981, p.199), sua estrutura se baseava em uma corrente de alianças entre os empresários e associados que financiavam o grupo. Possui quadros de empregados tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo.

Segundo dados de Dreifuss, até setembro de 1962, o IPÊS realizou 36 mesas de integração com cerca de 136 empresas e estabeleceu mais de 1000 contatos pessoais e 3000 por telefone, garantindo o apoio e cerca de 30% das firmas que faziam parte dos quadros de patrocinadores do Instituto. Oswaldo Tavares, chefe do

Grupo do Rio, organizava de três a quatro almoços semanalmente com empresários, para garantir fundos para a organização (DREIFUSS, 1981, p.200). O líder ipesiano Glycon de Paiva também se envolvia ativamente nesses esforços, oferecendo uma lista de pessoas influentes e formadoras de opinião: 200 políticos, 200 estudantes, 150 profissionais liberais, 50 jornalistas, 50 empresários, 50 professores universitários e 100 associados do IPÊS de São Paulo. Golbery do Couto e Silva destacou uma equipe de 200 militares entre as três Forças Armadas (DREIFUSS, 1981, p.235).

A partir das atividades do Grupo Integração e da rede de sociabilidade de seus associados, o IPÊS estabeleceu uma poderosa rede de comunicação com revistas, jornais, emissoras de televisão, gráficas, editoras, agências de propaganda, produtoras de cinema, universidades, sindicatos e grupos religiosos que forneciam o suporte necessário para suas atividades de propaganda. Entre seus mais ilustres parceiros encontram-se os *Diários Associados*⁷⁹ por intermédio de Edmundo Monteiro, diretor-geral e membro do IPÊS; o jornal *Folha de S. Paulo*, do grupo Octavio Frias; o *Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Rádio Eldorado de São Paulo*, do grupo Mesquita; Júlio Dantas e o *Diário de Notícias*; *TV Record* e *TV Paulista* de Paulo Barbosa Lessa; *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Correio do Povo*; *Diário de Pernambuco*, por meio da coluna “Periscópio” de Paulo Malta; *Diário do Paraná*, de Roberto Novaes; *O Globo*, do grupo Roberto Marinho que detinha o controle da Rádio Globo; Arlindo Pasqualini e sua rede

⁷⁹ No seu auge, os *Diários Associados* reuniam, em todo o Brasil, 36 jornais e 18 revistas (A *Província do Pará-PA*; *Diário de Pernambuco*, *Correio Braziliense*, *Jornal do Comércio-RJ*, *O Imparcial-MA*, *A Vanguarda-PA*, *Diário da Noite-SP*, *Diário da Noite-RJ*, *Diário de São Paulo-SP*, *Diário do Paraná-PR*, *Correio do Ceará-CE*, *Unitário-CE*, *Alto Madeira-MT*, *A Cigarra-RJ*, *Estado da Bahia-BA*, *O Rio Branco-AC*, *O Jornal-RJ*, *O Diário-Santos-SP*, *Diário de Notícias-RS*, *Folhas de Goiaz-GO*, *A Razão-RS*, *Diário da Tarde/Aqui BH-MG*, *Monitor Campista-RJ*, *O Norte-PB*, *diário da Borborema-PB*, *Diário de Natal/O Poti-RN*, *Aqui Betim-MG*, *Aqui DF-DF*, *Aqui PE-PE*, *AQUI CE-CE*, *Aqui MA-MA*); 36 estações de rádios (*Rádio Sociedade-BA*, *Super Rádio Tupi-SP*, *Rádio Cultura-SP*, *Rádio Marajoara-PA*, *Rádio Tamandaré-PE*, *Rádio Tamoio-RJ*, *Rádio Verdes Mares-CE*, *Rádio Farroupilha-RS*, *Rádio Difusora-RS*, *Rádio Clube de Goiânia-GO*, *Rádio Guarani AM-MG*, *Rádio Difusora de Teresina-PI*, *Rádio Gurupi-MA*, *Rádio Progresso-AL*, *Rádio Difusora AM-SP*, *Rádio Difusora FM-SP*, *Rádio Clube AM-DF*); e 18 emissoras de televisão (*TV Tupi-SP*, *TV Tupi-RJ*, *TV Cultura*, *TV Itapoan-BA*, *TV Paraná*, *TV Rádio Clube-GO*, *TV Rádio Clube-PE*, *TV Rádio Clube-PB*, *TV Itacolomi-MG*, *TV Marajoara-PA*, *TV Piratini-RS*, *TV Ceará-CE*, *TV Altamira-PA*, *TV Vitória-ES*, *TV Borborema-PB*, *TV Brasília-DF*), além de bater recordes de tiragem com a revista *O Cruzeiro*.

*Empresas Caldas Júnior*⁸⁰ – importante complexo empresarial do setor de mídia do sul do país; José Sette Câmara, colunista político do jornal *O Globo* (DREIFUSS, 1981, p.233-234).

Outros jornais, segundo levantamento de Plínio de Abreu Ramos (1963, p. 52), contribuíram com as atividades do IPÊS, como o caso da *Tribuna da Imprensa*, jornal anti-Goulart do Rio de Janeiro, no qual escrevia Carlos Lacerda, de Rafael Almeida Magalhães (filho do associado do IPÊS-Guanabara, Dário Almeida Magalhães), o *Notícias Populares*, de Herbert Levy, deputado udenista na época, *A Noite*, que chegou a receber Cr\$ 2.000.000,00 para publicar matérias de interesse do Instituto (RAMOS, 1963, p.53).

Os canais de persuasão e as técnicas mais comumente empregadas compreendiam a divulgação de publicações, palestras, simpósios, conferências de personalidades famosas por meio da imprensa, debates públicos, filmes, peças teatrais, desenhos animados, entrevistas e propaganda no rádio e na televisão. A elite orgânica do complexo IPES/IBADE também publicava, diretamente ou através de acordo com várias editoras, uma série extensa de trabalhos, incluindo livros, panfletos, periódicos, jornais, revistas e folhetos. Saturava o rádio e a televisão com suas mensagens políticas e ideológicas. Os jornais publicavam seus artigos e informações. Para alcançar essa extensão de atividades variadas, o IPES alistava um grande número de escritores profissionais, jornalistas, artistas de cinema e de teatro, relações públicas, peritos da mídia e de publicidade. O complexo IPES/IBADE também era capaz de articular e canalizar apoio de algumas das maiores companhias internacionais de publicidade e propaganda, criando, assim, uma extraordinária equipe para a manipulação da opinião pública. (DREIFUSS, 1981, p.232)

No caso específico do IPÊS-Minas, os mesmos possuíam dois grupos de propaganda, a Comissão de Propaganda Visual, com o objetivo de disseminar a mensagem político ideológica por meio de

⁸⁰ A Companhia Jornalística Caldas Novas tinha como principal órgão de comunicação o jornal *Correio do Povo*, mas contava com as estações de rádio Guaíba AM-RS e Guaíba FM-RS, a emissora TV Guaíba-RS e o jornal *Folha da Tarde*.

material impresso a partir da publicação de jornais, da organização de grupos de intelectuais para a ação política e a impressão de cartazes, boletins e panfletos; e a Comissão de Propaganda Auditiva e Mista, com a função de disseminar a mensagem político ideológico do IPÊS, porém por meio do rádio e da TV. A propaganda difundida por essa comissão estava centrada, principalmente, no aspecto anticomunista, deflagrando a falsa antinomia Democracia X Comunismo, a fragilidade político do governo federal e o perigo de uma ameaça comunista no país. (STARLING, 1986, p.98-101)

Paralelamente às ações do IPÊS, destaca-se a campanha do USIS que destinaram em sua campanha anticomunista à favor de um Brasil democrático-progressista, destinar

US\$ 523 mil, distribuídos em despesas como rádio (US\$45 mil), TV (US\$69 mil), imprensa (US\$100 mil), unidades móveis de exibição de filmes (US\$145 mil), entre outras atividades de propaganda. Esses gastos não incluíam salários de empregados locais, aluguéis, serviços e outras despesas administrativas, nem o apoio de Washington a outras atividades do USIS no Brasil, como os fundos adicionais para o programa de publicação de livros (US\$490 mil), as concessões financeiras para os centros culturais e de ensino de línguas (US\$400 mil) e os recursos do programa de intercâmbio (US\$1 milhão). Em resumo, o USIS programou gastar aproximadamente US\$2 milhões de dólares com propaganda e atividades correlatas em 1964 (...)” (FICO, 2008, p.80)

As atividades do IPÊS configuravam-se em duas formas de ação:

a primeira delas compreendia atividades efetivas de estudo, levantamentos, pesquisas e realizações (financiamentos pessoais, de entidades classistas e assessorias políticas). A segunda era destinada às ações de propaganda / disseminação de ideias com a finalidade de difundir os ideais do Instituto através da propaganda direta e indireta. (CORREA, 2004, p.24)

Marcos Correa reforça o caráter do IPÊS como um *grupo de pressão*, segundo conceito elaborado por Plínio de Abreu Ramos, como um instituto que soube utilizar das relações financeiras com os grupos de comunicação configurando uma rede de emissão de seu posicionamento político para responder as suas demandas dentro de um processo de *desestabilização* ao governo João Goulart. Para o historiador Carlos Fico⁸¹, “sem a desestabilização (propaganda ideológica, mobilização da classe média etc.) o golpe seria bastante difícil; (...) creio não ser abusivo afirmar o acerto histórico da leitura segundo a qual a *desestabilização civil* foi bastante articulada” (2004, p.55)

Cabe aqui ressaltar a participação de investimentos estrangeiros, principalmente de agências como a CIA e o Departamento de Segurança, através do Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon⁸². O Coordenador do *National Security Archives* dos Estados Unidos, Peter Kornbluh afirma que “os arquivos não deixam dúvida de que havia tal financiamento, de que havia operações secretas de propaganda da CIA no Brasil. Operações de Mídia, de Sindicatos, dando suporte aos golpes, plantando informações falsas nos jornais.”⁸³ Essa afirmativa pode ser corroborada pela gravação de telefone entre o embaixador Lincoln Gordon e o presidente John Kennedy:

Embaixador Lincoln Gordon: “Temos esta organização chamada IPES, que é progressista e precisa de alguma ajuda financeira, acho que temos de ajudá-los”.

Presidente John Kennedy: “Quanto vamos ter que colocar nisso?”

Embaixador Lincoln Gordon: “Isso é coisa de uns poucos milhões de dólares”.

Presidente John Kennedy: “Isso é muito dinheiro. Afinal, você sabe, para uma campanha presidencial aqui você gasta cerca de 12”.

⁸¹ FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In.: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004.

⁸² Para melhor compreensão sobre a relação entre o Instituto e o governo estadunidense consultar o capítulo 1 dessa dissertação, assim como as obras DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981; e FICO, Carlos. *O Grande Irmão: Da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo. O Governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁸³ Entrevista concedida a Camilo Tavares para o filme *O dia que durou 21 anos*, entre 20min23seg e 20min43seg.

Embaixador Lincoln Gordon: “Mas, nós não podemos correr riscos.”⁸⁴

As campanhas de propaganda que mais foram eficientes foram as realizadas em estações de rádio, emissoras de televisão e na produção e exibição de filmes. Através dessas mídias buscava-se organizar um “bombardeio ideológico e político contra o Executivo” e angariar membros na campanha contra o governo, contra o comunismo, contra o trabalhismo por meio de programas semanais em diversas emissoras regionais e/ou nacionais, tendo como principal motivador modelar a opinião pública às vésperas do pleito de 1962 (DREIFUSS, 1981, p.244-245). O membro Gilbert Hubert Jr. se incumbiu de levantar os fundos necessários para a transmissão pelo rádio e pela televisão. Dois programas de TV realizados pelo IPÊS se destacam⁸⁵: *Encontro de Democratas e Peço a palavra*.

O primeiro foi organizado em quatorze sessões temáticas, de aproximadamente 30 minutos de duração, que iam ao ar todas as sextas-feiras na TV Tupi. Essa decisão foi tomada durante reunião da

⁸⁴ Gravação de telefone traduzida pela equipe de Camilo Tavares para o filme *O dia que durou 21 anos*. Sequencia entre 18min38seg e 19min02seg.

⁸⁵ Compunham a reserva de oradores com a qual o IPES esperava contar: Carlos Lacerda, Carvalho Pinto (Governador de São Paulo), General Juracy Magalhães (Governador da Bahia), Mem de Sá, Egydio Michaelsen (candidato ao governo do Rio Grande do Sul), Daniel Faraco (Deputado pelo Rio Grande do Sul), Loreiro da Silva (prefeito de Porto Alegre), Lopo Coelho (presidente da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro), Raul Pilla (Deputado Federal do Rio Grande do Sul), Milton Campos (Senador de Minas Gerais), Gilberto Freyre (diretor do Instituto Joaquim Nabuco em Pernambuco), Raquel de Queiroz, Guilherme Borghoff (presidente da COPEG), Lélío Toledo Pizza (empresário de São Paulo), Miguel Vita (empresário Fratelli-Vita, da Bahia), Octavio Marcondes Ferraz (empresário de São Paulo), Clemente Mariani (banqueiro da Bahia e Ministro do governo de Jânio Quadros), Deputado João Mendes (líder da ADP), Erneste Leme (Reitor da USP), Dom Helder Câmara (bispo do Rio de Janeiro), Dom Vicente Schere (arcebispo de Porto Alegre), Dom Fernando Gomes dos Santos (Arcebispo de Goiás), Dom José Távora (Bispo de Aracajú), padre D’Avila (vice-reitor da PUC), João Camilo de Oliveira Torres (historiador e escritor), Fernando Sabino (escritor), Hélio Beltrão (tecnopresário do Rio de Janeiro), Álvaro Americano (empresário Rio de Janeiro), Octávio Gouveia Bulhões (empresário do Rio de Janeiro), Edgard Teixeira Leite (vice-presidente do Conselho Nacional para a Reforma Agrária), Júlio de Mesquita Filho (proprietário do *O Estado de São Paulo*), Frederico Heller (da CONSULTEC), Rubem Berta (presidente da Varig), Raymundo Padilha (deputado – ADP), Flexa Ribeiro (UDN), Sérgio Marinho (senador), Miguel Reale (jurista e empresário), Aluísio Alves (Governador do Rio Grande do Norte), Euclides Aranha (empresário), Conceição Neves (Deputada Estadual de São Paulo), Fernando Ferrari (líder do Movimento Trabalhista Renovador, facção direitista do PTB) e Edgar Santos (Reitor da Universidade da Bahia) (DREIFUSS, p.245-246).

Comissão Diretora do IPÊS-Guanabara em 20 de maio de 1962, que tinha como horizonte um programa de debates sobre questões políticas e sociais relevantes que tivesse a iniciativa privada como ponto chave para o processo de crescimento do país. Foi decidido tratar dos temas: Reforma Agrária, Desenvolvimento e Inflação, Reforma Tributária, Participação dos Empregados nas Empresas, Aliança para o Progresso, Capital Estrangeiro, Papel da Universidade na Vida Nacional, Parlamentarismo X Presidencialismo, Reforma Eleitoral e Sindicalização Rural e Urbana. O programa recebia ampla cobertura do rádio e da imprensa nacional (DREIFUSS, 1981, p.246).

O segundo programa de televisão foi exibido entre o dia 23 de outubro de 1962 e, pelo menos, 9 de maio de 1963 na TV Cultura de São Paulo, emissora pertencente ao Assis Chateaubriand e vinculado aos *Diários Associados*. Era exibido semanalmente nas noites de quinta-feira, não chocando com o horário do *Encontro de Democratas*, contando com entrevistas sobre os temas mais relevantes no cenário político brasileiro⁸⁶.

Antes das eleições de Outubro, a Promotion S.A., braço publicitário do IBADE, patrocinou programas em treze estações de televisão, com retransmissão por diversas estações de rádios, num total de 312 estações⁸⁷, sobre assuntos da atualidade: “Esta é a notícia”, “Assim é a democracia”, “Democracia em marcha”, “Julgue você mesmo”, “Estado do Rio em Foco” e “Conheça seu candidato”⁸⁸.

⁸⁶ Entre os dias 28 de agosto de 1962 e 9 de maio de 1963 foram tratados, em 26 edições, os seguintes temas: Previdência Social (28/08/62), Sindicalização Rural (30/08/62), Posição cristã frente à democracia (06/09/62), Opção política do homem de hoje (13/09/62), Associação dos Ex-dirigentes Universitários (25/10/62), Igreja e Democracia (1/11/62), Iniciativa Privada no Mundo Econômico diante da Doutrina Social da Igreja (15/11/62), Problemas do Porto de Santos (29/11/62 e 06/12/62), Presidencialismo e Parlamentarismo (13/12/62), Direito de Greve (20/12/62), Desenvolvimento Econômico e Justiça Social (10/01/63), Manifesto dos Engenheiros (17/01/63), Sindicalismo (14/02/63, 21/02/63 e 09/05/63), Sindicalismo Rural (31/01/63), Escola Superior de Guerra (07/02/63), Relato sobre o Concílio Ecumênico (24/02/63), Livre Empresa (28/02/63), Problemas Brasileiros: Reforma Agrária, Reforma Urbana e Crises (28/03/63), Reforma Tributária (03/04/63), Posição Católica face ao extremismo (11/04/63), Reformas de Base (25/04/63), Conferência dos Trabalhadores (02/05/63).

⁸⁷ As estações colaboradoras cobravam 450 mil cruzeiros por programa de trinta minutos de duração, com duas apresentações semanais, perfazendo um total de 140 milhões de cruzeiros (DREIFUSS, p.248).

⁸⁸ É pertinente salientar que o IPÊS utilizou-se do espaço da televisão, também, para promover sua propaganda através de espaços em programas televisivos como o de Silvério Sampaio, que será abordado no próximo capítulo.

Gabriel Priolli (1985, p.21) afirma que a atuação do IPÊS por meio da televisão teve grande importância como arma de desestabilização ao governo Goulart, favorecendo um clima de desconfiança no eleitorado brasileiro em relação à política nacional. Reinaldo Cadernuto reforça a importância da televisão ao propor uma reflexão sobre o próprio atestado de criação da televisão nos Estados Unidos: de assumir um caráter de informar e orientar ideologicamente seus telespectadores. (CADERNUTO, 2008, p.48)

Em Reunião em 21 de janeiro de 1963 entre a Diretoria do Rio de Janeiro e a Diretoria de São Paulo, João Baptista Leopoldo Figueiredo ressalta a importância do IPÊS valorizar sua ação política pela televisão, além da imprensa e rádio, em detrimento as ações realizadas pelo cinema. Esse posicionamento da Diretoria contraria o que afirma Luiz Fernando Santoro sobre o caráter de expressividade da televisão:

Até 1964 (...) a utilização da TV pelas classes dominantes como instrumento de manipulação da opinião pública era pouco expressiva (...). Isso devia-se menos aos propósitos dos proprietários das emissoras do que ao pequeno número de aparelhos receptores existentes entre a população. Calcula-se em pouco mais de 1 milhão de aparelhos de TV em uso no Brasil no início dos anos 60, evidentemente distribuídos entre as camadas mais abastadas (SANTORO, 1981, p. 135).

Buscando aumentar o número de espectadores de sua programação ideológica, o IPÊS aventurou-se a financiar a produção de documentários. O cinema, segundo afirmativa de Santoro, superava largamente o alcance da televisão nos anos 1960 no Brasil (1981, p.135). O IPÊS já possuía experiência na área de exibição de filmes educativos e de propaganda, principalmente nos centros de exibição de Universidades, Sindicatos e Associações de Bairros. A Pontifícia Universidade Católica (PUC) era um dos principais centros de exibição da programação audiovisual do IPÊS, que ainda contava com o Centro de Indústrias do Rio de Janeiro, com a sede da ADESG e da ESG, o Sindicato dos Armadores, Colégio Santo Inácio, Clube do Automóvel, Colégio e Faculdade Mackenzie, Federação das Indústrias de São Paulo, no CONCLAP, no Fórum Roberto Simonsen, na Associação Comercial do Rio de Janeiro, entre outros locais (DREIFUSS, 1981, p.253). O grande nome nesse processo de exibição itinerante de cinema foi o

membro do Grupo de Integração do IPÊS-Guanabara, general Nelson Reynaldo de Carvalho⁸⁹. Segundo Dreifuss,

O grupo Integração também estruturou ‘unidades móveis’, cujos objetivos eram levar o pedido de colaboração para com o projeto político do IPÊS, aos membros de fora das áreas centrais do Rio e de São Paulo e das outras cidades maiores onde o IPÊS mantinha escritório (1981, p. 200-201).

As constantes experiências com a exibição de filmes realizadas pelo IPÊS, e principalmente a atuação do General Carvalho, que entre outubro de 1962 e maio de 1963 realizou viagens às custas do IPÊS para exibir os filmes e angariar novos membros para o quadro de financiadores e associados do Instituto, possivelmente foram motivações para que o IPÊS experimentasse financiar a produção de seus próprios documentários educativos e de propaganda. A produção de filmes educativos de propaganda era algo comum no contexto da época. Dreifuss corrobora essa afirmativa quando narra que:

O IPES de São Paulo, por iniciativa própria, produziu alguns filmes, assim como uma série sobre problemas brasileiros (...) o CONCLAP também produziu alguns filmes e a organização *Rearmamento Moral*, sediada nos Estados Unidos, com o qual o complexo Ipês/IBADE mantinha um estreito relacionamento, forneceu vários outros. As cópias desses filmes ficavam sob a custódia de Luiz Severian Ribeiro, o maior proprietário de cinemas e distribuidor de filmes do Brasil, cujo apoio foi de fato útil. (1981, p.251)

Reinaldo Cadernuto propõe a existência de uma aproximação entre a cinematografia do IPÊS com o cinema estadunidense anticomunista, a partir da análise da Ata de Reunião da filial do Rio de Janeiro do Instituto do dia 28 de agosto de 1962, onde contou com a presença do grupo estadunidense *Rearmamento Moral* (2008, p.40). Esse grupo foi fundado pelo reverendo estadunidense Frank Buchman em 1938 e configurava-se como um movimento religioso internacional com o objetivo de disseminar as bases da doutrina católica para o mundo. Começou a atuar no Brasil a partir do ano de 1961, preocupados com a possível ampliação do comunismo em terras brasileiras.

⁸⁹ A atuação do General Carvalho na circulação dos filmes exibidos e/ou produzidos pelo IPÊS será abordada no próximo capítulo.

Em campanha para o fortalecimento dos valores éticos cristãos, o grupo foi produtor de uma série de filmes ficcionais como estratégia para convencer as massas da importância da quadra moral “honestidade, pureza, altruísmo e amor”. Alguns de seus longas-metragens foram *The Crowning Experience* (1960), *Voice of the hurricane* (1964), *Cross-road* (1973) e a co-produção franco-brasileira *Homens do Brasil* (1960), cujo enredo alertava o espectador sobre a ameaça da infiltração comunista entre os portuários do país. Sob a proteção do militar e político Juarez Távora, a entidade promoveu encontros em cidades nordestinas e no Rio de Janeiro, onde exibia seus filmes com o intuito de doutrinar o povo contra o ‘perigo vermelho’. (CADERNUTO, 2008, p.40)

O IPÊS toma a decisão de realizar seus filmes documentários em meados do ano de 1962. A escolha pelo documentário não é inocente. O realismo documental favorece a condução de refletirmos sobre a realidade histórica, fornece credibilidade nas asserções sobre os problemas nacionais pela presença da câmera, do realizador na tomada. “Nos permite ver o que teríamos visto se estivéssemos estado lá, ver o que teria ocorrido ainda que a câmera não tivesse registrado” (Nichols, 1997, p.238). Os filmes do IPÊS configuram-se dentro do contexto de produções nacionais como filmes de propaganda, filmes que segundo especialistas⁹⁰ são estabelecidos segundo seis princípios: uma estética pautada na montagem de atrações, recuperando as teorias de Eisenstein; o culto aos símbolos políticos, nacionais e personalidades; o estabelecimento do *local de onde se fala* (eu, nós, eles); determinar claramente a *imagem do inimigo*; a *defesa psicológica* através da *indignação* e da *projeção*; e a utilização de elementos reforçadores morais e emocionais como religião, senilidade, maternidade, criança entre outros.

A equipe técnica não poderia ser qualquer uma, o narrador de seus filmes não poderia ser qualquer um, era necessário um corpo cinematográfico de qualidade, que superasse o que era realizado no Brasil durante o princípio dos anos 1960, ao mesmo tempo em que

⁹⁰ Cf. FURHAMMAR, Leif & ISSAKSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

seguisse um modelo familiar de modo de representação para que não causasse um desfavorável estranhamento.

Era necessário que a narração potencializasse através da ficção e do didatismo, as imagens descritivas, não deixando que os filmes tomassem feição de cinejornal, como um agrupamento de imagens, que poderiam ser entendidas como desconexas, pois muitos filmes assistidos sem a sonorização parecem mais um desfilar de fotografias sem conseguir contar, por si, uma história (BIZELLO, 1995, p. 37).

Segundo dados da pesquisa de Dreifuss, o próprio IPÊS de São Paulo produziu alguns filmes sobre os problemas brasileiros: *Reforma Eleitoral, Reforma Agrária, Estatismo e Livre Empresa*, além de patrocinarem o filme *Filhos da Demagogia*, do Senador Auro de Moura Andrade (DREIFUSS, 1981, p.251).

Para pensarmos as escolhas realizadas pelo IPÊS para os seus filmes, se faz necessário compreendermos como se configurava o cinema documentário brasileiro, e a importância da presença de Jean Manzon⁹¹, principal cineasta e produtor dos filmes ipesianos, nesse contexto cultural.

2.3 O Cinema Documentário no Brasil

A cinematografia do IPÊS dentro da historiografia do cinema, destaca-se pela acuidade técnica e estética em relação à maioria das obras realizadas no campo do documentário no Brasil durante a primeira metade dos anos 1960. O cinema brasileiro nesse período estava diante de uma reformulação estético-ideológica, de acordo com os movimentos cinematográficos na Europa e Estados Unidos, que estavam pautados na transição de uma linguagem de narrativa clássica hollywoodiana para uma linguagem moderna, desconstrutivista, o Cinema Novo. Esse movimento revolucionário atingiu o campo da ficção de forma

⁹¹ Sobre a personalidade de Manzon, tal como sua trajetória como fotógrafo e cineasta consultar Capítulo 3. Cf. BIZELLO, Maria Luiza. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon - 1956-1961*. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, 1995 e NARS, Edson Luiz. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva*. Araraquara: UNESP, 1996.

significativa já no fim dos anos 1950, com obras de Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha. Porém, no campo do documentário, o Brasil ainda estava muito preso aos modelos de telejornais e documentários educativos e didáticos dos anos 1930/1940, tais como os produzidos por Robert Flaherty, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Dziga Vertov, Leni Reifenstahl e Frank Capra, para não citar outros tantos. Para entendermos essa trajetória estética no campo da História do Cinema Brasileiro, devemos regressar ao princípio das produções documentárias em território nacional.

O primeiro pensamento sistemático e teórico sobre o cinema não-ficcional foi proposto pelo soviético David Kauffman, conhecido por seu pseudônimo Dziga Vertov. Vertov é autor da teoria do *cine-olho*, uma postura crítica ao cinema de ficção. Porém, outro documentarista que irá formular o modelo mais sistemático de produção no campo da não-ficção será o britânico John Grierson. Grierson é o responsável por cunhar o termo *documentário* para o cinema não-ficcional que, utilizando-se de uma narração em *off* de forma expositiva, de encenação e de uma relação direta com as propostas propagandísticas de seus países produtores, documentam ações na realidade.

No caso brasileiro, o mercado cinematográfico, nos primórdios de sua história, estava dominado pela importação de filmes estrangeiros. Isso obviamente não impedirá a produção de certas obras cinematográficas, incluindo algumas de expressão como *O Guarani* (Capellaro, 1926). Enquanto os filmes de ficção estrangeiros dominavam as salas de cinema, certos assuntos de alcance local eram desprestigiados e viraram, portanto, um campo a ser explorado pelo mercado nacional, “fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolve-se uma produção de documentários – ou ‘naturais’ como chamados na época – e de cinejornais.” (BERNARDET, 2009, p.37).

Os filmes naturais e os cinejornais abordavam assuntos locais como os esportes, as festas cívicas e culturais, a construção de obras públicas, grandes eventos e inaugurações, propaganda de fábricas e grandes latifúndios, vida social de uma figura pública ou política, alguns grandes acontecimentos políticos. As produtoras de cinema documentário e cinejornais, em sua maioria, não tiveram uma vida muito longa, com raras exceções como no caso da *Rossi Atualidades*, que vai produzir filmes quase sem interrupção entre 1921 e 1931. Mesmo com a falta de expectativa na longevidade dessas produtoras, eram os filmes de não-ficção que sustentavam a produção brasileira de cinema, foram eles que asseguraram um mínimo de regularidade ao

trabalho dos produtores, permitiu a manutenção dos laboratórios de edição e dos equipamentos de filmagem.

A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes. (...) Se operários, camponeses, soldados etc. aparecem, nunca será para mostrar sua vida ou seu trabalho [caso das filmagens financiadas pela fábrica Votorantin, analisadas por Ismail Xavier em seu texto no livro *História e Documentário*] (BERNARDET, 2009, p.40)

Paulo Emílio Salles Gomes, em sua comunicação no I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, realizado em Recife em 1974, afirmou que os filmes documentários brasileiros estavam sob a égide de dois aspectos básicos: *ritual do poder* e o *berço esplêndido*. Ele referia-se aos inúmeros filmes que relatam atos do presidente da República e da elite do poder. E afirma que os cinejornais de Primo Carbonari e do Canal 100, assim como os documentários de Jean Manzon ou Rozemberg são “simples prolongamentos dessa fase”. (SALLES apud BERNARDET, 2009, p.41)

De maneira geral, esses cinegrafistas eram malvistas pela crítica da época, pois os mesmos deveriam angariar fundos de qualquer maneira, sujeitando-se à realização de diversos filmes publicitários e de propaganda, independente de seus posicionamentos ideológicos. Por essas atitudes eram chamados de *cavadores*: “O meio sujo dos cavadores, piratas, imbecis, ignorantes de cinema e até ladrões”, diz Adhemar Gonzaga, escritor da Revista de Cinema *Cinearte*. Mas a realidade é mais forte: o próprio Gonzaga, em sua produtora *Cinédia*, passa a produzir filmes naturais e um cinejornal, o *Cinédia Jornal*, pois eram esses filmes que permitiam a sustentação da empresa. Concordamos com a reflexão do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet: “essa situação prossegue até hoje: quantos cineastas para se sustentar, e quantas produtoras de longas-metragens não se voltam para o filme de publicidade ou o documentário institucional?” (BERNARDET, 2009, p.43)

Um dos poucos entre os documentaristas que conseguiu manter suas produções foi Gilberto Rossi, que realizava cinejornais em uma nova produtora, a *Rossi Rex Filme*, entre 1934 e 1936, onde produz pelo menos quinze números de *A Voz do Brasil* e mais trinta números, entre

1937 e 1940, das *Atualidades Rossi Rex; Atividades Escolares*, uma produção de Vitória Filmes, com quatro números em 1945; *Atualidades Cineac*, da produção Campos Filme, com 35 números entre 1941 e 1942; a produção coletiva de William Gerick e Cia. Americana de Filmes S.A., *Reportagem Cinematográfica*, com cerca de doze números entre 1940 e 1941. Os demais cinejornais foram produzidos sob a direção do Estado⁹². (CATANI, IN RAMOS, 1990, p.192-193)

Durante o governo de Getúlio Vargas, o cinema brasileiro entra em uma nova fase de produção⁹³. É a fase de produção dos filmes educativos, através da influência de Adhemar Gonzaga, Roquette-Pinto e Jonathas Serrano, favoráveis a essa produção como parte de uma estratégia de transformação cultural e modernização, que atingiriam efetivamente a população iletrada. Getúlio Vargas, em um discurso pronunciado na manifestação dos cinegrafistas em 25 de junho de 1934, dirá que o cinema é o “livro das imagens luminosas” (SCHVARZMAN, 2004, p.265). Venerando Graça, inspetor escolar do Distrito Federal,

⁹² Merece destaque o *DEIP Documentário* (produção do DEIP-SP), com 46 números editados entre 1942 e 1946; o *DEIO Jornal* (idem), com aproximadamente 100 números entre 1941 e 1945; o *DEIP Jornal Suplemento* (idem), com 4 cinejornais nos anos de 1944 e 1945; o *Documentário DEI* (produção do DEI-SP), com 8 cinejornais no ano de 1945; o *Jornal Cinematográfico* (idem), com 35 filmes em 1945 e 1946.

⁹³ Com o início do governo Vargas foram tomadas medidas substanciais em relação à legislação do cinema brasileiro e que foram relevantes para a produção nacional. Em 4 de abril de 1932, Getúlio Vargas assinou o Decreto 21.240 que nacionalizava o *Serviço de Censura* de filmes, criava a *Taxa Cinematográfica* para a educação popular, obrigava, também, a regulamentação da exibição de filmes nacionais anualmente. Dois anos depois, é assinado o Decreto 24.651 que amparava e estimulava a produção e exibição de filmes com caráter educativo. Em 1937, é criado, no Ministério da Educação e Saúde Pública, o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Porém, é com o Decreto-Lei 1.949, de 30 de dezembro de 1939 que o mercado nacional de cinema irá se reformular. O citado decreto estabelecia a obrigatoriedade de exibição, em toda a programação cinematográfica, de um filme de curta-metragem, avaliado como de ‘boa qualidade’ pela censura do Departamento de Imprensa e Propaganda. O artigo 34 estabelecia que todos os cinemas ficariam obrigados a exibir, anualmente, no mínimo um filme nacional de longa-metragem em cada sala. Com o fim do Estado Novo, em 24 de janeiro de 1946, é aprovado o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que transferia a censura federal para o Departamento Federal de Segurança Pública, do Ministério da Justiça. Nesse Regulamento, aprovado pelo Decreto 20.493, os cinemas foram obrigados a exibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais, de boa qualidade pelo S.C.D.P.. (CATANI IN. RAMOS, 1990, p.284) Essa distribuição foi aumentada para a proporção de um filme nacional por oito filmes estrangeiros, através do Decreto 30.179, de 19 de novembro de 1951 – O “Decreto 8 por 1”. Em 1963 a reserva de mercado de filmes nacionais sobre para 56 dias, e é dentro dessa reserva de mercado que o IPÊS atuará, mas não somente, estendendo-se para cinemas volantes, cinemas de bairro, exibições em sindicatos, escolas e universidades, fábricas e empresas afiliadas.

que realizou quatro filmes pedagógicos junto aos seus alunos, diz que o cinema educativo é “um cinema feito na escola, para a escola e sobre a escola” (IDEM, p.266).

Com a implantação do Estado Novo, o governo toma para si a responsabilidade de lidar com a produção de Cinema Documentário Educativo, tanto através dos recursos do INCE quanto pelas obras realizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do Serviço de Documentação do Ministério da Agricultura. O INCE se diferenciava do DIP por seu viés mais educativo e científico, devido à formação ideológica de Roquette-Pinto, que se diferenciava das produções de propaganda do governo federal realizadas por Lourival Fontes no DIP⁹⁴. Muitos cineastas de cavação serão contratados por esses órgãos estatais. É o caso do cineasta mineiro Humberto Mauro, que já havia se favorecido das leis sobre o cinema para realizar com Carmem Santos na *Brasil Vita Filmes*, *Favela dos meus amores* (1935), *As sete maravilhas do Rio de Janeiro*, *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* e *General Osório*, em 1934, e *Pedro II*, em 1935. Mauro realizou 357 filmes para o INCE entre 1936 e 1964. Desse material, notam-se dois momentos distintos: de 1936 a 1947, momento vinculado ao Estado Novo e de maior proliferação de produções educativas, no qual foram realizados 239 filmes do total de obras de Mauro. O segundo momento abarca de 1947 à 1964, no qual o caráter pedagógico vai perdendo espaço para a preocupação documental.

O documentário brasileiro, do início do falado até o surgimento da geração cinemanovista, articula-se basicamente (embora não exclusivamente) em torno do Ince, Instituto Nacional de Cinema Educativo, e da figura de nosso principal diretor do final do mudo, Humberto Mauro. (RAMOS, 2008, p.249)

Outro cineasta documentarista de grande importância nesse momento foi Alberto Cavalcanti, que trabalhou como cineasta na Europa, na vanguarda francesa e com o documentário inglês de John Grierson. Quando retorna ao Brasil, envolve-se como produtor na Companhia Vera Cruz em filmes como *Painél e Santuário* (1951), de Lima Barreto e *Volta Redonda* (1952) de John Waterhouse.

⁹⁴ Segundo Fernão Ramos, foi Roquette-Pinto que teve a densidade suficiente para barrar as tentativas de incorporação do INCE com o DIP de Lourival Fontes. “Apesar das tentativas, o DIP não absorve o espaço de cinema documentário no Brasil, que mantém sua produção no INCE”. (RAMOS, 2008, p.251)

Seguindo o modelo de cinema educativo dos anos 1940, surge, com a expansão territorial na região Centro-Oeste e Norte do país, devido à expedição da Comissão de Linhas Telégráficas do então Capitão Cândido Rondon, espaço para a produção de documentários cinematográficos: a cinematografia realizada pela fundação do Serviço de Proteção aos Índios e a Secção de Cinematographia e Photographia, sob a responsabilidade do tenente Luiz Thomaz Reis. O major, como será conhecido futuramente, viajou para a Europa para comprar equipamentos e começa seus primeiros registros em 1914. Ele foi o principal fotógrafo e cinegrafista da Comissão Rondon e produz seu primeiro filme em 1915, *Sertões do Mato Grosso*, hoje um filme não encontrado. Outras obras realizadas por essa Comissão foram os perdidos *Expedição Roosevelt ao Mato-Grosso* (1915), *De Santa Cruz* (1917), *Indústria da Borracha em Minas Gérias e Amazonas* (1917), *Inspecção no Nordeste* (1922), *Operações de guerra* (1926). São filmes com cópias integrais ou parciais sobre preservação da Cinemateca Brasileira: *Inspecção de fronteiras – Mato Grosso e Paraná* (1931), *Rituaes e festas Bororo* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Viagem ao Roraimã* (1927), *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927) e *Inspectorias de Fronteiras* (1938). (TACCA In.: TEIXEIRA, 2005, p.316-318). Além do cultuado programa *Ao redor do Brasil – aspectos do interior e das fronteiras brasileiras 1932*.

Do lado do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), é fundada a Sessão de Estudos, em 1942, que tinha como objetivo estudar os povos indígenas e realizar a promoção das atividades realizadas pelo SPI. O Serviço de Proteção ao Índio foi criado em 1910 para fazer localizar e pacificar as nações indígenas buscando ocupar novos territórios e garantir a proteção da nação contra os possíveis ataques dos povos autóctones. A partir dessa proposta, seriam criados aldeamentos com a função de ocidentalizar os índios, levá-los a uma organização civil. A Sessão de Estudos garantiria a divulgação dessas atividades de aldeamento para o restante do país, através de fotografias e audiovisuais. Entre esses filmes destacam-se *Curt Nimuendajú e Icatu: dois postos indígenas de nacionalização*; *Uma visita aos nossos índios*; *Excursão às nascentes do Xingu*; *Os Umutina*, sob a coordenação de Harold Schultz – antigo fotógrafo e cinegrafista do DIP, e com colaboração do cineasta Nilo Oliveira Velloso.

Dessa forma, até meados dos anos 1950, o Brasil estava marcado pelo estilo clássico de documentário, tradição do cinema de John Grierson e da Escola Britânica de Documentário. O movimento conhecido como *Cinema Verdade* ou *Cinema Direto* constituiu o

primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. Surge como estilo, no final dos anos 1950 e até hoje domina, de certa forma, o caráter estético do documentário contemporâneo: a crítica à encenação, a progressiva reflexividade, a câmera na mão, a preocupação da presença do cineasta são elementos chaves na transição de uma nova concepção ética e estética no cinema de não-ficção. No *Cinema Verdade*, o documentário deve ‘jogar limpo’ e sempre revelar o caminho percorrido na composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico. O divisor de águas para o surgimento desse movimento foi o aparecimento do som direto, através, inicialmente, do gravador Nagra. “Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos”. (RAMOS In.: TEIXEIRA, 2005, p.81-82)

Esse modelo estético de documentário surge também com o nome de *Cinema Direto*, da Drew Associates, entre 1960 e 1963, com participação de cineastas como Leacock, Maysles, Pennebacker, entre outros. Esse grupo acreditava poder contrapor-se à tradição clássica, atacando a encenação e assumindo um cinema da observação, sem a intervenção do cineasta. Porém, a proposta ética do *Cinema Direto* surgirá quando essa concepção de não-intervenção for rompida. Segundo Noel Carroll, o *Cinema Verdade* era a “mosca na parede”, enquanto o *Cinema Direto* preocupa-se em ser a “mosca na sopa”. (RAMOS in.: TEIXEIRA, 2005, p.82) O *Cinema Verdade* é de tradição canadense/francesa e teve como expoentes Jean Rouch, Pierre Perrault e Michél Brault, além de Agnès Varda, Joris Ivens, Louis Malles, Chris Marker. Mais do que um estilo, o *Cinema Verdade* inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade. Será dentro dessa ética que os cineastas brasileiros tentarão produzir os seus filmes.

O documentário brasileiro da década de 1960 deve ser pensado em sua correlação estreita com o horizonte cinemanovista. Da geração cinemanovista, Paulo César Saraceni é o primeiro a se aventurar, ainda em 1959, nessa direção com o pioneiro *Arraial do Cabo*, documentário sobre uma colônia de pescadores a 25 km de Cabo Frio, dirigido em conjunto com Mário Carneiro. Em *Arraial do Cabo* a imagem e a temática são novas, mas o estilo narrativo ainda pertence ao classicismo documentário. No ano seguinte, na Paraíba, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, filme sobre a festa do Rosário, em Santa Luzia do Sabugi, na Serra Talhada, alto sertão da Paraíba. O documentário teve seu roteiro desenvolvido a partir de uma reportagem escrita por Linduarte Noronha.

A imagem do povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela. *Aruanda* é uma pequena joia que dá forma às potencialidades que estavam no ar. É intensa a repercussão do filme, de sua temática e de sua estética, no Brasil da época. Exibido como carro-chefe na Homenagem ao Cinema Brasileiro promovida pela Cinemateca na VI Bienal de 1962, marca, junto com *Arraial do Cabo*, o que é mencionado, em jornais, como o lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo, na VI Bienal, dividindo os créditos da nova estética como *O poeta do castelo* e *O mestre de Apipucos* – sobre Gilberto Freyre (ambos de Joaquim Pedro, 1959); *Apelo* (Trigueirinho Neto, 1961); *Um dia na rampa* (Luiz Paulino dos Santos) e a ficção com tons documentários, também de Joaquim Pedro, *Couro de gato* (1961) (RAMOS In. TEIXEIRA, 2005, p.85).

Esses dois precursores possuem de forma reduzida a intensidade do estilo direto, ainda articulando a narrativa por uma *voz over*, explicativa, assertiva, e utilização constante de encenação. Segundo Fernão Ramos, os planos desses filmes “são preparados para a tomada, seja através de um detalhado roteiro prévio, seja na busca de efeitos esteticistas de uma fotografia mais clássica.” (RAMOS, 2008, p.325). O que havia de diferente em *Arraial do Cabo* e *Aruanda* era a presença do povo, representado sem o patamar heroico, idealizado, mítico, que até então era apresentado no cinema brasileiro. Uma representação que se aproxima dos personagens de *Rio, 40 graus* (1955) ou *Rio, zona norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, mas que no cinema documentário era algo inédito.

Outra tentativa de resposta ao modelo clássico foi o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes do Rio de Janeiro entre 1961 e 1962, e constituído por cinco filmes de curta-metragem: *Um favelado*, de Marcos Farias, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. O CPC pretendia levar ao público popular informações sobre sua condição social, criticando a exploração da burguesia nacional. A proposta era levar a conscientização popular de que o povo deveria tomar atitudes

para a transformação social. *Cinco vezes favela* servia para politizar o público.

Filme ruim, é uma das experiências, de todos os pontos de vista, mais reveladoras do cinema brasileiro, pela atitude excessiva que presidiu a sua realização. Alias, diga-se de passagem que o excesso, o radicalismo, teve sua função didática na evolução do cinema brasileiro, pois agitava e provocava debates entre pessoas que posições equilibradas teriam deixado indiferentes (...) Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideias cinematográficas no Brasil. Esse também foi o principal papel de *Cinco vezes favela*. (BERNARDET, 2007, p.40-41)

A efetiva introdução das técnicas do *Cinema Verdade* no Brasil deu-se dentro do núcleo do Cinema Novo, no Rio de Janeiro, a partir de uma experiência com o Seminário de Cinema organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962. Esse Seminário trouxe ao país o documentarista sueco Arne Sucksdorff, que será o responsável por introduzir as técnicas e a cinematografia do *Direto* no Brasil, tal como os primeiros gravadores Nagra de som direto. Participaram desse Seminário cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves, Gustavo Dahl, atores como Guará Rodrigues, José Wilker, Nelson Xavier e Cecil Thiré e alguns outros mais. Desse seminário, é lançado o filme *Marimbás*, dirigido por Vladimir Herzog. Narrava sobre pescadores que ainda sobreviviam no Posto 6 da praia de Copacabana. O filme é construído em torno de entrevistas.

Podemos apontar dois nomes chaves para a realização desse Seminário no Brasil: Lauro Escorel (pai), diretor do Departamento Cultural e de Informação do Itamaraty, pai dos cineastas que fariam carreira no cinema brasileiro, Lauro e Eduardo Escorel; e Mário Carneiro, filho de diplomata e um dos grandes fotógrafos do cinema brasileiro e diretor de documentários sobre artes. Contou com a colaboração do cônsul Arnaldo Carrilho, de David Neves e de Rodrigo Melo Francisco de Andrade, diretor do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. (RAMOS, 2008, p.342). Além do Itamaraty, o Seminário

contou com o apoio da UNESCO. O vínculo com a UNESCO é devido à figura de Manuel Diegues Jr., pai do cineasta cinemanovista Carlos Diegues, diretor do Centro Latino-americano de Pesquisas em Ciências Sociais.

Foi esse projeto que trouxe Sucksdorff – através da Fundação Rockfeller e DPHAN. O DPHAN criou um Setor de Filmes Documentários durante esse período, e adquiriu equipamento, e contou com a parceira do Departamento de Cinema da Universidade de Brasília e a dinamização do Ince nessa direção, que se aproximaria, assim, do novo núcleo produtor de documentários.” (RAMOS, 2008, p.343)

Joaquim Pedro de Andrade passou o primeiro semestre de 1962 estudando nos Estados Unidos a partir de uma bolsa de estudos da Fundação Rockfeller, onde teve contato com os irmãos Maysles, Albert e David, e seu projeto de *Cinema Direto*. Ao retornar para o Brasil arrisca, junto com o produtor Luiz Carlos Barreto e o técnico de som Eduardo Escorel, filmar um *Direto: Garrincha, alegria do povo*. Porém, a experiência fracassa devido à falta de experiência com o uso de equipamentos sonoros. A edição final do filme contou com uma voz *over* guiando a narrativa. Mas, esse filme e o Seminário de Cinema, serão o pontapé para as mais diversas experiências no Brasil, caso de *Maioria Absoluta*, com direção de Leon Hirszman, filmado entre o segundo semestre de 1963 e o primeiro de 1964 – que parece merecer o mérito de ter sido pioneiro em explorar o Nagra de modo mais amplo; *Integração racial*, de Paulo Cesar Saraceni, filmado também no segundo semestre de 1963 e montado no início de 1964, segue linha de abordagem parecida com a de *Maioria Absoluta*, tendo como fio condutor entrevistas feitas na rua, em casas, no transporte público, sem nenhum pressuposto interno a não ser o temático; além de um núcleo de documentaristas residentes em São Paulo.

O grupo paulista que possui a proposta de realizar *cinema direto* vai ter suas influências na escola documentarista argentina, principalmente através da figura de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, Argentina. Muitos dos cineastas paulistas têm contato com Birri durante o fim dos anos 1950 e princípio dos anos 1960. Em 1963, Fernando Birri vem a São Paulo para fazer uma série de conferências e para a exibição, numa mostra, de seus filmes *Tire die* e *Los inundados*. Nesse mesmo ano, Herzog, juntamente com Capovilla, vai ao Instituto de Cinematografia

de Santa Fé para um estágio de três meses. A presença de Birri em São Paulo, em 1963, parece ter sido essencial para a definição dos rumos desses jovens cineastas, entusiasmados com as possibilidades do *Cinema Verdade*. Faziam parte desse núcleo, além de Herzog, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, Francisco Ramalho, Renato Tapajós e João Batista de Andrade. (RAMOS In.: TEIXEIRA, 2005, p.90)

Os documentaristas paulistas tiveram na figura de Thomas Farkas⁹⁵ um catalisador de suas propostas estéticas e ideológicas. Entre setembro de 1964 e março de 1965, Farkas produz quatro médias metragens dentro das propostas de *Cinema Verdade: Viramundo, Memória do cangaço, Nossa escola de samba e Subterrâneos do futebol*. Dirigidos, respectivamente, pelo nordestino Geraldo Sarno, o baiano Paulo Gil, o argentino Manuel Horácio Gimenez e Maurice Capovilla. Farkas é o produtor isolado dos quatro médias e também fotógrafo de *Nossa escola de samba, Viramundo e Memórias do cangaço*. O restante do grupo de São Paulo, Roberto Farias, Francisco ramalho, João Batista, Tapajós e Herozg participam como colaboradores. (RAMOS In.: TEIXEIRA, 2005, p.90-91).

Para Fernão Ramos, a “particularidade do direto no Brasil pode ser caracterizada pela intensidade da presença da imagem do *outro popular*, seja nos documentários ligados à geração cinemanovista (Hirszman, Saraceni, Jabor, Joaquim Pedro), seja no grupo em torno de Farkas.” (RAMOS, 2008, p.330) O *Cinema Direto* brasileiro ainda está fortemente marcado pela visão documentarista da Escola Britânica de Documentário, da visão do filme como *púlpito*.

Púlpito para a catequese do mesmo de classe, para quem a narrativa enuncia as condições de vida do outro, a grande massa da população brasileira, clamando por soluções para o que chama de ‘problema brasileiro’ (*Maioria Absoluta, 1963*). O púlpito alto e com vista, de onde fala a *voz over* para a catequese política, é encontrado em obras chaves do direto brasileiro, como *Maioria absoluta, 1963; Viramundo, 1965; Subterrâneos do Futebol, 1965; A opinião pública, 1967*. Em menor escala, respiramos a convocação em *Memória do cangaço, 1964; O Circo, 1965*. Em *Nossa escola de samba, 1965*, está presente, mas a

⁹⁵ Para saber mais sobre Thomas Farkas ler os trabalhos de Alfredo Dias D’Almeida. *O Diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise.*; e Meize Regina de Lucena Lucas. *Caravana Farkas. Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012

fala é popular e mais tranquila. Já *Integração Racial*, 1963, parece conseguir esquecer a catequese, entrando de cabeça na estilística mais solta do direto. (RAMOS, 2008, p.331)

Os filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais ainda mantêm a estrutura empresarial dos fins da década de 1950, as bases de um *cinema de cavação*. Porém, com a diferença que o amadorismo e o improviso técnico foram substituídos por uma qualidade técnica e estética muito acima dos filmes nacionais, incluindo os realizados pelos cineastas do *Cinema Direto*, por meio do pessoal estrangeiro especializado que veio trabalhar no Brasil. Jean Manzon e Carbonari, em meados da década de 50, dominavam o mercado de complementos cinematográficos. Luis Severiano Ribeiro Júnior era o principal distribuidor de filmes e dono da Companhia Atlântida. “A imposição legislativa de obrigatoriedade de exibição de cinejornais e documentários garantia o seu espaço”. (BIZELLO, 1995, p.39). Com essa parceria, Manzon e os filmes do IPÊS destacam-se do restante das produções nacionais da década de 1960 e promovem um cinema documentário expositivo, de propaganda política e com os melhores recursos técnicos que poderiam existir no momento.⁹⁶

O crítico Rubem Braga destaca, em matéria publicada na *Folha da Manhã* do dia 26 de outubro de 1954, a qualidade dos filmes de Manzon naquela época.

seu nível técnico e artístico é porém tão elevado que Jean Manzon Films S/A é alguma coisa que tem de ser levada muito em conta quando se fala das realizações do cinema no Brasil. (...) Manzon manda sua equipe visitar sua indústria (a contratante), estuda bem o roteiro do filme, passa dias filmando, depois corta aquilo tudo até caber em 10 minutos, tira cópias em 32 e 16 milímetros, espalha pelos cinemas e quando você quiser faz exhibir onde você mandar. Assim, lhe será bem mais fácil vender o seu peixe. Vários governos estaduais, institutos e autarquias têm-se valido do trabalho de Manzon, inclusive o Itamaraty. (Manzon. Matéria da *Folha da Manhã*, escrito por Rubem Braga em 26 de outubro de 1954)⁹⁷

⁹⁶ Sobre as produções realizadas por Jean Manzon e sobre o processo de produção dos filmes do IPÊS, consultar o próximo capítulo.

⁹⁷ A mesma matéria foi publicada na *Folha da Tarde* em 19 de outubro de 1954

2.4 Cinema Político e Documentário Expositivo: diálogo da cinematografia do IPÊS

Vimos anteriormente uma breve trajetória da cinematografia documentária brasileira, porém faz-se necessário refletirmos sobre o conceito de *documentário*, e sua implicação direta na forma como se dá a reprodução da *Cultura Política* ipesiana por meio desse veículo midiático.

Para o teórico do documentário Bill Nichols, todos os filmes são documentários, em certa medida, porém, conforme sua definição, os *documentários de representação social* são o que denominamos de *filmes de não-ficção*. São esses filmes que convencionalmente conhecemos como documentários, filmes que “tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2010, p.26)

O cinema documentário visa exercer um impacto na realidade histórica mediante a crença, da possibilidade de convencimento, de persuasão sobre um ponto de vista preferível ao autor da obra. “A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade, mas a não ficção com frequência quer instilar crença. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (Idem, p.27). Esses filmes engajam-se no mundo através da representação, fazendo isso de três diferentes formas: oferecendo uma representação reconhecível do mundo, por meio dos registros de imagens e sons de acontecimentos da realidade com notável fidelidade, como no caso da representação de pessoas, lugares, objetos que poderíamos ver fora do campo cinematográfico da mesma forma. Essa característica que nos leva ao erro de definir a imagem documentária como *verdade* (RAMOS, 2008, p.28); representam os interesses dos outros, tal qual uma representatividade, assumem o papel de representantes de um público, sendo esse sujeito, ou instituição, ou agência, falando em seu interesse através da imagem e do som (Idem); os documentários podem representar, ainda, uma defesa diante de um determinado ponto de vista ou de uma determinada interpretação de certas “provas”. “Os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões”. (RAMOS, 2008, p.30)

Podemos concordar ou não com essas representações sugeridas pelos documentários, porém devemos ter claro que o documentário não pode representar “a verdade”, muito menos devemos criticá-lo por tentar manipular certas afirmações sobre a realidade histórica. “Mentindo ou

contando a verdade”, esses filmes sempre serão documentários, pois os mesmos propõem um ponto de vista sobre a realidade, lançam suas próprias “verdades”.

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagem-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p.30)

O documentário está intimamente ligado à interpretação de um fato, e não necessariamente com a verdade sobre o mesmo. O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico.

Amir Labaki, organizador do festival *É tudo verdade!*, inspirado no título de um documentário inacabado de Orson Welles rodado no Brasil, define o gênero documentário:

O documentário se distingue da ficção por que é uma espécie de pacto, de acordo, de ‘carta de intenções’ que o cineasta assina com ‘nós’, espectadores, e com seus personagens. Documentário é aquilo que o seu autor inscreve como um documentário. Durante muito tempo as pessoas acharam que documentário era um gênero didático, chato, em que você ia praticamente assistir a uma aula audiovisual. Muitas vezes o documentarista era quase como um pregador. A ideia era de que o documentarista estava lá fazendo lições, ou sermões, ou uma coisa assim. Ele não é um artista; porque se ele for um artista, aí ele não é neutro. Se ele não é neutro, ele não está falando a verdade, então ele está mentindo. Se ele está mentindo, isso não é um documentário. É esse raciocínio maléfico, corrupto que existia na recepção do documentário, não na sua produção. (CARUSO; POPPOVIC, 2010 *Apud* HAGEMEYER, 2012, p.120-121)

O estatuto de documentário estará ligado à sua forma narrativa e na sua indexação, e não no conteúdo de verdade de suas afirmações. Para Fernão Ramos, a definição de documentário está estabelecida pela

oscilação entre duas estruturas: a *enunciação* e a *tomada*. Sobre a questão da *enunciação*, Bill Nichols a define como a *voz do documentário*, conceito que será tratado posteriormente. O teórico Noel Carroll define a camada da *enunciação* a partir do conceito de *asserção*.

Segundo Carroll, um filme documentário responde a ‘expectativa de objetividade, baseadas em nosso reconhecimento da intenção do cineasta de que adotemos uma postura assertiva’. Na definição do que é documentário, a noção de ‘intenção’ do autor orienta a definição do conceito de indexação, acompanhada da análise das condições necessárias para o enunciado das asserções (ou seja, a que corresponda às expectativas de objetividade). (RAMOS In.: RAMOS, 2005, p.166)

O conceito de *indexação* pressupõe que o espectador, quando assiste a um documentário, desenvolve certas expectativas que orientam sua experiência de visualização em sintonia com a intenção do autor do filme. Não vamos ao cinema para descobrir se um filme é ou não um documentário, mas vamos ao cinema para assistir a um documentário “e para experimentar uma narrativa por imagens dentro do contexto das expectativas que norteiam o que entendemos por documentário.” (RAMOS In.: RAMOS, 2005, p.167)

Nichols sugere que podemos definir o documentário a partir de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e o do público. No primeiro caso, a definição do teórico é simples, “os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem”. Isso é, se o IPÊS chama seus filmes de documentários os mesmos já são rotulados como documentários, independente de qualquer posicionamento do crítico cinematográfico ou do público espectador (NICHOLS, 2010, p.49); o segundo caso diz respeito à comunidade de profissionais da área, que independente das instituições financiadoras, nutrem certas liberdades em suas realizações. Os documentaristas compartilham suas experiências e se legitimam como realizadores desses filmes em Festivais de Cinema especializados em documentários, escrevendo artigos e dando entrevistas aos jornais e revistas. “A tensão entre expectativas instituídas e inovação individual revela-se, com frequência, uma fonte de mudança” (NICHOLS, 2010, p.53); o terceiro ponto é referente ao corpus dos textos, nesse caso, se considerarmos o documentário como um gênero cinematográfico, o

mesmo necessariamente possuirá traços característicos a todas as realizações já classificadas como documentários. Há diversos modelos que distinguem um documentário de outros gêneros cinematográficos. No caso específico dos filmes do IPÊS, são relevantes as características do documentário expositivo e de propaganda, que serão abordados em seguida; por fim, o conjunto dos espectadores: “Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos”. (NICHOLS, 2010, p.68)

O filme documentário estimula a epistefilia – o desejo de saber do público. “Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência”. (NICHOLS, 2010, p.70)

2.4.1 O Modelo Expositivo de Documentário do IPÊS

De acordo com Nichols, a forma como um documentário se apresenta ao público é o conceito de *voz*. A *voz* não se restringe ao que é expresso verbalmente pelos narradores ou personagens de um filme. A *voz do documentário* fala por meio de todas as estruturas presentes em um filme, na forma como essas estruturas se ordenam ao longo das sequências entre sons e imagens. Para o teórico, isso acarreta em refletirmos quando a tomada do filme deve ser montada, sobre o que será realizada nessa edição, o tipo de enquadramento que compõe o plano, a iluminação das cenas, o movimento da câmera; a utilização dos efeitos sonoros e da trilha sonora, a edição desse som; o arranjo da narrativa com o objetivo de sustentar uma opinião; a utilização de fotografias e imagens de arquivos; e, principalmente, a forma como o filme será representado, sua *elocução*. Nichols define seis tipos de elocuições, de modos de representação de um documentário: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático (NICHOLS, 2010, p.76). Preocuparemos-nos com o modelo utilizado na cinematografia do IPÊS, o *expositivo*, ou o modelo clássico griersoniano.

Esse modelo visa agrupar fragmentos da realidade histórica em uma estrutura retórica ou argumentativa dirigindo-se diretamente ao espectador, com a utilização de legendas ou narração em *off*, propondo uma perspectiva, um argumento e um posicionamento perante uma história. Os filmes desse modo adotam, em grande medida, o comentário

com a *Voz Over* ou utilizam o comentário com *Voz de Autoridade*, tal como nos noticiários televisivos. A tradição da *voz over*, da “Voz de Deus” profissional e treinada, mostrou-se a marca de autenticidade do modelo expositivo, porém, em certos momentos, a voz foi substituída por outra menos treinada, em função de fortalecer o crédito pela narração. O comentário no documentário expositivo enfatiza a impressão de objetividade, fantasia a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas, o tom oficial do narrador empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. O documentário expositivo possui como característica uma montagem de evidência, no qual

em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2010, p.58)

O teórico Fernão Ramos classifica os documentários a partir da questão ética. Para ele, o conceito de *ética* pode ser compreendido como “o conjunto das regras morais de conduta que são valorizadas positivamente dentro de determinado período histórico.” (RAMOS In.: RAMOS, 2005, p.168). Os documentários ipesianos constituiriam a visão *ética da missão educativa*, isto é, o documentário como detentor de uma missão de educar as massas, no caso do IPÊS, para a democracia, para o liberalismo econômico e para a tendência anticomunista. Esse modelo de visão ética dialoga diretamente como a proposta de documentário expositivo de Bill Nichols.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário (...) serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. (NICHOLS, 2010, p.143)

Especificamente sobre os filmes do IPÊS, em maneira geral, podemos observar certos aspectos técnicos que devem ser levados em conta. A encenação e os cenários são elementos de extrema utilização no discurso proposto pelo IPÊS em seus filmes. O que caracteriza é o fato de a ação ser fortemente esvaziada em sua carga de espontaneidade. Podemos vislumbrar dois tipos de encenação presentes nos documentários do IPÊS: a encenação-construída e a encenação-locação. A primeira configura-se pela utilização de estúdios e geralmente de atores não profissionais. A tomada está totalmente desvinculada da circunstância do mundo fora de campo. A relação entre espaço dentro de campo e espaço fora de campo é de heterogeneidade radical. Esse modelo de encenação constitui uma série de atitudes desenvolvidas especificamente para a filmagem; a segunda é feita em locação, no local onde a trama do filme se desenvolverá, podendo ser efetivamente o local proposto pela narrativa ou algum lugar semelhante, que permita um sentimento de credibilidade. O sujeito filmado exerce suas funções naturais, por pedido do autor do filme. “A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de um mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida”. (RAMOS, 2008, p.42)

Alguns dos filmes da cinematografia do IPÊS utilizam do recurso da animação para propor seu argumento. Animação e documentário são dois campos que caminharam juntos durante muitos anos. No caso da imagem animada, a relação com a circunstância da tomada está ausente, pois a imagem de animação pode ser construída através de procedimentos artesanais e, hoje em dia, por meios digitais. Essa imagem constitui-se plenamente dentro de seus procedimentos estilísticos, assim como a narrativa documentária, por estabelecer asserções sobre a realidade histórica. “Desde o documentário clássico, a animação é amplamente utilizada nesse sentido, principalmente através de letreiros, gráficos e ilustrações, compondo as asserções que a voz *over* derrama sobre o espectador.” (RAMOS, 2008, p.72) Se pensarmos o documentário como uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo, pouco importa se as imagens são confeccionadas pela tomada da câmera-imagem ou por imagens animadas por computadores, desenhadas.

Já outros documentários, principalmente os filmes *O Brasil precisa de você* e *O que é o IPÊS*, utilizam-se de imagens de arquivo, tal qual muitos *documentários de arquivo*, filmes que utilizam material de fontes diversas, heterogêneas à narrativa propriamente: de arquivos institucionais a filmes de família. Essas imagens utilizam imagens que

não necessariamente foram filmadas para a constituição da narrativa fílmica na qual foram inseridas. (RAMOS In.: RAMOS, 2005, p.165)

Essa transposição de uma imagem captada em um contexto e utilizada, muitas vezes anacronicamente, em um novo contexto recebeu o nome de *ressignificação* por Jean-Claude Bernardet (BERNARDET In.: TEIXEIRA, 2005, p.71). Um dos principais aspectos dessa montagem fílmica com imagens de arquivo consiste em selecionar trechos, fotografias e outras imagens que serviriam para a finalidade do novo filme. Bernardet situa que nessa transposição de imagens pode ocorrer o que chamamos de *resíduo*, elementos que não interessam ao significado do novo texto, rememorando no espectador a carga significativa da imagem de arquivo em sobreposição ao novo documentário. (BERNARDET In. TEIXEIRA, 2005, p.77-78) O crítico reitera que o filme deve estar bem montado, em um ritmo apropriado, para evitar a percepção do *resíduo*, porém, é possível que “se o perceber lhe dará pouca importância porque a montagem o levará pelo caminho escolhido pelo novo filme” (BERNARDET In. TEIXEIRA, 2005, p.78)

De acordo com Nichols a *voz do documentário* é a *voz da oratória*, é a voz que tenciona assumir uma posição a respeito do mundo histórico e nos convencer de sua ideologia. A concepção de retórica do narrador é especificada nas palavras do pensador romano Cícero:

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

Michel de Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano*, expõe sobre a credibilidade dada a certos discursos:

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

O documentário expositivo favorece a generalização do argumento e do ponto de vista do autor. “As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo.” (NICHOLS, 2010, p.144). Esse modelo de filme é o ideal para transmitir informações e mobilizar, através de sua *mensagem*, o espectador aos seus interesses particulares. Dentro da ética educativa do documentário clássico, não há razão de julgar a realização de propaganda, desde que a mesma seja positiva à ideologia do enunciador. “A função do documentário é fazer propaganda das boas ideias ou das boas causas. Não existe, portanto contradição entre proposta documentarista e propaganda dentro do universo clássico e da *ética educativa*.” (RAMOS, 2008, p.62)

Essa relação entre o modelo expositivo e o filme de propaganda é evidente em toda a cinematografia ipesiana e é relevante que tratemos das bases desse modelo cinematográfico.

2.4.2 O Documentário de Propaganda

Anteriormente, apresentamos certas “leis” da propaganda política que foram fundamentais na estratégia de desestabilização do IPÊS contra o governo de João Goulart. Faz-se necessário, no entanto, especificarmos a especificidade da propaganda política por meio do cinema. A propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto, confiando no fato de que o público em estado de excitação é mais receptivo a influências do discurso cinematográfico. Os cineastas de propaganda fazem tudo que podem para provocar emoções, para que possam conduzir os espectadores à sua meta política. A teoria das atrações, arquitetada por Sergei Eisenstein, aparece como pouco menos que uma mistificação, um dos princípios básicos de todos os filmes de propaganda. A propaganda tem impacto quando age sobre fortes emoções.

A questão do ritmo das imagens na montagem é fundamental para a questão da atração, da convicção, de reforçar de forma fisiológica uma tendência determinada. “Não há dúvidas de que a fúria visual dos estímulos óticos mudando numa violenta velocidade tem por si só um efeito excitante que pode ser guiado por outros fatores emocionalmente mais diferenciados”. A forma em *crescendo* da montagem é própria para filmes de propaganda. Ajudadas pelo ritmo das imagens e da música as emoções são despertadas, reunidas e exacerbadas até um clímax.

Um tema propagandístico favorito e que age diretamente em diálogo com as emoções do espectador é a utilização da multidão. A emoção da massa atinge o espectador e o prende a partir de uma experiência de solidariedade instintiva, não necessariamente com a proposta das pessoas, mas com seu entusiasmo, “e parece como se o elemento ativo fosse o crescimento de grupo para multidão, do mesmo modo que o *crescendo*⁹⁸ é mais sugestivo do que o *fortíssimo*”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.152) Os autores da obra *Cinema e Política*, Isaksson e Furhammar, afirmam que são “notoriamente difíceis de serem descritos em palavras” (idem, p.153), o conteúdo e o significado das músicas. Porém, deve ser levado em conta, pois o cinema de propaganda utiliza amplamente a música como elemento emocional para o fortalecimento de seu ponto de vista.

Nos estudos da estética cinematográfica, os filmes de propaganda são geralmente utilizados como a principal fonte de exemplos para refletir acerca do papel da câmera na imposição de uma determinada visão para a plateia.

A abundância e a preferência por closes reforça o didatismo e a descrição, deixando para segundo plano a intenção de *suscitar a empatia desejada, com a remissão a categorias universais de estados emotivos que fazem parte da experiência do espectador*, como analisa Nadja Peregrino nas sequências fotográficas. Na verdade, Jean Manzon usa a câmera cinematográfica da mesma maneira que a fotografia na medida que leva sua principal característica fotográfica, o close, para os filmes. (BIZELLO, p.36)

Uma reflexão a ser observada diz razão à utilização dos objetos como cargas emocionais. “A propaganda se apropriou desse estratagema melodramático levando-o à perfeição, relacionando objetos com qualidades heroicas e patrióticas e assim equipando-os para funcionar como lembranças emocionais” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.157). Nesse caso estamos trabalhando com a associação de imagens, representações simbólicas.

⁹⁸ O *fortíssimo* (*ff*) faz parte de uma das escalas da dinâmica musical, e está relacionado ao grau de intensidade no volume da mesma, sendo o *fortíssimo* o segundo grau mais intenso na escala musical. Já o *crescendo* (<), está relacionado à forma pelo qual a música realiza sua dinâmica sonora, especificamente em relação a gradação do crescimento do volume em etapas.

Outro efeito de propaganda é a coloração do filme, cores presentes no mesmo podem dar uma ideia ou outra para a cena, obviamente tendo claro que não podemos afirmar que certas cores representam certos conceitos, e sim que as mesmas são condicionadas por elementos sócio-históricos, dependem do seu contexto. Um dos tradicionais elementos reforçadores sobre as cores é a oposição entre claro e escuro, branco e preto. A oposição é elemento chave em um cinema de propaganda, tanto na questão de iluminação, como personagens, ritmo, volume. O filme de propaganda baseia-se numa relação axiológica entre diversos aspectos: feio e bonito; pureza e sujeira; mal e bem; e assim por diante.

O filme de propaganda muitas vezes utiliza-se da imagem dos heróis, do culto a personalidade, da apoteose de um líder através das imagens, das ilustrações, dos símbolos. É sempre importante, em momentos de instabilidade, a criação de heróis, a exaltação dos líderes e a crítica e a caricatura dos inimigos. O culto pode ser feito em relação a acontecimentos, glorificar algum momento histórico, uma instituição. Esse é o campo da *Retórica Biográfica*. Desde que o objetivo do gênero é criar determinadas generalizações a partir de representações isoladas, os acontecimentos e os personagens principais, sendo eles os heróis ou vilões, sempre representam mais do que apenas a si mesmos. Invariavelmente representam conceitos mais amplos, são por si uma sinédoque. A *sinédoque* é uma figura de linguagem, ou figura de retórica, que tem como significado “entendimento simultâneo”. Consiste na atribuição da parte pelo todo (*pars pro toto*), ou do todo pela parte (*totum pro parte*). Função tal qual a metonímia literária.

O documentário de propaganda evita qualquer apelo à individualidade. Ele se direciona a um grupo, uma coletividade. Na época da moderna publicidade talvez surpreenda ver como o cinema de propaganda evita quase que totalmente qualquer apelo ao egoísmo individual instintivo. Onde a publicidade se dirige ao *meu*, a propaganda explora o *nosso*. A *publicidade* se distingue da *propaganda*. Temos uma publicidade quando, a partir de imagens e sons, elaboramos enunciados assertivos com a intenção de agregar um valor de mercado a uma mercadoria. De maneira geral, as publicidades são vinculadas em intervalos da programação televisiva, em blocos compostos de aproximadamente trinta segundos. Se vincularmos esse conceito na produção cinematográfica, isso é, quando vendemos uma ideia ou um produto por meio dos filmes, os consideramos como *filmes institucionais* (RAMOS, 2008, p.63-64). Já a propaganda, exalta o sentimento de ‘nós’, sendo o mesmo um objetivo por que lutar e 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. (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p.175) Nos filmes de propaganda o objetivo principal é estar do lado da plateia, adotar seu mesmo ponto de vista.

Somos levados a encarar a propaganda como um sistema de conversão, porém Furhammar e Isaksson sugerem que a exploremos sobre a ótica da *projeção*, “nossa tendência para atribuir a outras pessoas pensamentos antipáticos, sentimentos e ações que não queremos admitir como nossos.” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.199) “A propaganda satisfaz nossos desejos morais ou políticos e a credibilidade não é característica do pensamento votivo (*wishful thinking*).” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.202) Ao mesmo tempo, a propaganda favorece o sentimento de indignação, e isso pode ser analisado na obra do IPÊS, *Vida Marítima*. A indignação serve para legitimar a violência do lado dos “aliados”. Esse sentimento serve ao “propósito de racionalização, ajudando a reforçar os motivos emocionais, ideológicos, higiênicos, humanitários e éticos para considerar um inimigo como tal”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.203)

Um último elemento que merece destaque é a contínua presença de crianças na filmografia ipesiana, sendo as mesmas a personificação da pureza, do futuro da nação, da inocência, carregando um enorme peso emocional aos seus significados. As crianças nascem em tantos filmes de propaganda, pois seu nascimento representa a promessa de um novo futuro quando tiverem terminado os problemas enfrentados pelo presente. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.218)

As imagens representadas pelos filmes de propaganda fazem parte de um poder invisível de manipulação das massas por parte da classe que está no poder, que se utiliza de seus aparelhos propagandísticos para reforçar essa cultura e esse imaginário na grande massa. As mesmas têm de ser conquistadas por meio da propaganda. (ARENDETT, 2009, p.390) Segundo Pierre Bourdieu:

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

Em política, dizer é fazer crer que se pode fazer o que se diz (BOURDIEU, 2010 p.185).

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

Segundo crítica de Alexandre Valim ao trabalho de Jésus-Martin Barbero, o *bloco* que está no poder não recorre pura e simplesmente à manipulação ideológica, mas procura *articular*⁹⁹ uma conjunção de grupos sociais em torno dele, com base em uma “visão do mundo” compartilhada”, portanto, os ideais propostos pelo IPÊS de anticomunismo, liberalismo econômico e contrário à João Goulart estavam inseridos em um sistema de significações já familiares aos espectadores. Nessa perspectiva, podemos dialogar com o conceito proposto por Gramsci de *guerra de posição*:

prolongada no tempo, travada num espaço social amplo e heterogêneo, que inclui mais de uma frente simultânea, com avanços e retrocessos parciais, numa situação de assédio recíproco (o inimigo pode contra-atacar e retomar posições a qualquer momento) (VALIM, 2006, p.33)

⁹⁹ O conceito de articulação foi introduzido pelos estudos culturais britânicos, especialmente em Jameson (1994) e Hall (1986b). “Os estudos culturais delineiam o modo como as produções culturais articulam ideologias, valores e representações de sexo, raça e classe na sociedade, e o modo como esse fenômeno se inter-relacionam. Portanto, situar os textos culturais em seu contexto social implica traçar as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos.” (KELLNER, 2001, p.39)

Portanto, a ideologia consiste em uma retórica que objetiva seduzir os espectadores para que os mesmos se identifiquem com o sistema de valores, crenças e comportamentos da classe produtora. “Reproduz as condições reais de existência desses indivíduos, mas de uma forma mistificada na qual eles não conseguem reconhecer a natureza negativa e historicamente construída, portanto modificável, de sua sociedade”. (KELLNER, 2001, p.147)

A campanha anticomunista foi utilizada pelo complexo IPÊS/IBAD como uma arma de desestabilização ao governo de João Goulart, como base na definição de diretrizes políticas e táticas para enfraquecer o executivo federal e, se possível, assumir o controle do Estado por parte dos empresários e profissionais liberais do Bloco Multinacional e Associado. Assim, por intermédio de um discurso falseado sobre o comunista, a campanha propagandística do IPÊS agenciava valores negativos sobre o comunismo, generalizando medos e dúvidas já existentes no imaginário da opinião pública, dos espectadores. Foi elaborada uma *indústria do anticomunismo*, conforme nos apresenta o historiador Rodrigo Patto Sá Motta.

A expressão ‘indústria do anticomunismo’ foi cunhada para designar a exploração vantajosa do ‘perigo vermelho’. Industriais do anticomunismo seriam aqueles manipuladores que tiravam proveito do temor ao comunismo. Normalmente, tal operação implicava supervalorizar a influência real do Partido Comunista e dos supostos objetivos imperialistas da URSS, criando uma imagem propositadamente deformada da realidade. Em certas situações não se tratava de criar, mas apenas de explorar um medo já existente. O objetivo era aproveitar-se do pavor provocado pelo comunismo, seja convencendo a sociedade da necessidade determinadas medidas, seja colocando-se na condição de campeão do anticomunismo para daí auferir vantagens. (MOTTA, 2002, p.162)

Segundo David Welch:

A propaganda confere força e direção aos sucessivos movimento dos desejos e sentimentos populares, mas isso não é o suficiente para criar esses movimentos. O propagandista é um homem que canaliza um sentimento já existente. Em um

país onde isso não existe, essa ação é em vã (WELCH, 1985, p. 281).

Da mesma forma, Bartlett, afirma que simplesmente sugerir temáticas e assuntos nos filmes de propaganda política não responsável pela adoção ativa dos seus propósitos. “A sugestão não cria nada, só pode despertar, combinar e dirigir tendências que já existem” (BARTLETT, 1963, p. 57).

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

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

Mas não se pode reduzir a propaganda à simples retórica enunciada, pois a mesma é empregada pelos seus equivalentes visuais. É nesse encontro entre a retórica enunciada e a retórica visual que o filme ganha sua importância como objeto de propaganda política e como fonte para a história. Para Bill Nichols, “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (2010, p.27). O autor afirma que a voz do documentário, o direcionamento ideológico do mesmo, utiliza-se das cinco partes do pensamento retórico: invenção, disposição,

elocução, memória e pronúncia. Essa *retórica do documentário* é elemento importante para pensarmos a especificidade do documentário.

A utilização mais importante da *indústria do anticomunismo* foi a utilização da retórica do medo do comunismo para justificar intervenções autoritárias na política nacional. Segundo Motta,

A alegação era de que as instituições liberal-democráticas não forneceriam os meios adequados para conjurar os riscos de subversão revolucionária, tornando urgente, portanto, a adoção de medidas extraordinárias. Com algumas adaptações e modificações, este roteiro básico foi encenado no Brasil duas vezes, em 1937 e 1964, para não falar de ensaios menores, que não chegaram ao palco principal da política brasileira. Em 1964, apresentou-se um argumento adicional à tradicional crítica sobre a suposta fraqueza das instituições para combater o comunismo: a fragilidade da democracia não estaria apenas na incapacidade de prover a repressão necessária, mas na facilidade com que permitia a infiltração comunista no aparelho de Estado. (MOTTA, 2002, p.162-163)

Portanto, podemos afirmar que os documentários ipesianos, tal como toda a produção e publicação de materiais do IPÊS, funcionaram como instrumentos de *desestabilização* à imagem do presidente João Goulart, e de manipulação sob a opinião pública por meio de uma *indústria do anticomunismo*, favorecendo uma adesão ao projeto reformista do Instituto que culminaria na aliança golpista de 1964. Porém, é necessário pontuar que o rótulo de comunista proposto pelo IPÊS possuía uma certa liberdade de manipulação, sendo aplicado à todo e qualquer indivíduo com inclinações para a “esquerda”. Foi comum a nomeação de comunistas “aos anarquistas, aos socialistas moderados, aos trabalhistas, aos nacionalistas radicais, aos populistas de esquerda, a esquerda católica e, em determinadas conjunturas, até aos liberais avançados”. (MOTTA, 2002, p.163) Generalizando os grupos de esquerda como um único bloco de oposição, favorecia um alcance maior aos sentimentos de desconfiança popular às propostas de reforma, de mudança social, de independência política que pairavam durante o governo de Jango. O cinema documentário de propaganda política ipesiana vai ser um elemento chave para esse processo de *desestabilização*.

3. Os Quinze Ramos do IPÊS

Pretendemos melhorar cada vez mais a qualidade da cinematografia nacional. A educação pelo cinema é mais eficiente num país tão vasto como o Brasil. Jean Manzon (Jornal *Última Hora*, 30 de abril de 1953)

Dentro do contexto de produções de cinema documentário nacional nos anos 1960, os filmes do IPÊS destacavam-se pela sua qualidade técnica, estética e narrativa, conforme observamos no capítulo anterior. Tal patamar pode ser atingido somente devido à complexa rede de produção capitaneada por Jean Manzon e pela própria especificidade do cineasta, que já estava em evidência no campo cinematográfico desde os anos 1950. Também, não devemos desconsiderar nesse percalço a participação, mesmo que reduzida, de Carlos Niemeyer e sua produtora, o *Canal 100*. A jornalista Denise Assis, pesquisadora responsável por “resgatar” esses filmes no Arquivo de Audiovisuais do Arquivo Nacional, aponta sobre a produção cinematográfica ipesiana:

Não há dúvida de que a produtora de Jean Manzon trabalhou na produção dos curtas com o melhor material sensível, com um sistema de iluminação admirável e equipe técnica experiente. Obtidos os copiões, esses enviados a bons laboratórios e logo chegavam à chamada banda dupla, assistida em geral por um grupo fechado de integrantes do Ipês com a participação, é óbvio, dos diretores de atores e de fotografia. (ASSIS, 2000, p.35)

Neste capítulo visamos apresentar como a carreira desses dois cineastas foi preponderante para suas escolhas pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, assim como sua trajetória influenciou a estrutura estética dos quinze filmes analisados neste trabalho. Além disso, apresentaremos como se deu o processo de produção e distribuição dos filmes, desde seus planejamentos dentro da campanha de propaganda do Grupo de Opinião Pública e do Grupo de Publicação e Editorial do IPÊS, seus financiamentos, as correspondências trocadas entre o Escritório de São Paulo do Instituto e as produtoras responsáveis pelos filmes, documentos e matérias que apresentam a parceria com a rede de

distribuição desses filmes, as atividades referentes ao processo de exibição dos mesmos, documentos sobre as principais salas de exibição dos filmes, até certos comentários na mídia referentes à recepção dos mesmos. Por fim, apresentaremos cada um dos 15 filmes, traçando comentários sobre seus enredos, principais sequências narrativas, pontos de reflexão e os principais temas que foram tratados e seus aspectos morais, visando traçar os Eixos Temáticos referenciais para a análise intrafílmica presente no próximo capítulo.

Os principais aspectos do discurso anticomunista, antipopulista e liberal do IPÊS podem ser observados por meio dos diversos títulos produzidos entre os anos de 1962 e 1963. Tais obras fazem parte da coletânea estudada neste trabalho e que se encontram, em sua maioria, no Acervo de Audiovisuais do Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Um dos filmes, *Asas da Democracia*, encontra-se atualmente em restauração no Museu de Imagem e Som (MIS) da cidade de São Paulo. Suspeitamos que outros filmes ainda possam não estar catalogados e em posse da Cinemateca Brasileira, também em São Paulo. Os filmes estudados - e já apontados na introdução do trabalho - são: *O Brasil precisa de você*, *Nordeste problema nº1*, *História de um Maquinista*, *A Vida Marítima*, *Dependem de mim*, *A Boa Empresa*, *Uma economia estrangulada*, *O IPÊS é o seguinte...*, *Portos Paralíticos*, *O que é o IPÊS?*, *Criando Homens Livres*, *Deixem o Estudante Estudar*, *Que é a Democracia?*, *Conceito de Empresa*, *Asas da Democracia*.

3.1 Os cineastas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

3.1.1 Jean Manzon

O cineasta francês enxergou o Brasil como uma opção para continuar seu trabalho como repórter fotográfico. Manzon trabalhou na França durante os anos 1940 como fotógrafo do serviço de cinematografia da Marinha Francesa, enquanto estavam sitiados na Inglaterra durante a ocupação francesa. Realizou 18 missões para a mesma, incluindo o momento quando os alemães bombardearam e incendiaram a cidade norueguesa de Namsos, antes de ocupá-la. Havia apenas um homem na cidade, era Manzon, na torre da igreja, filmando. Por esse e outros atos de coragem no cumprimento do dever para com seu país, foi premiado com a Cruz de Ferro. O general De Gaulle, chefe das Forças Francesas livres na Inglaterra, dispensou-o por não se interessar pelos seus serviços de reportagem fotográfica e cinematográfica. Nesse momento recebe um convite, em 1940-1941, do

Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo brasileiro para vir trabalhar como Chefe do departamento Fotográfico com um contrato de três anos.¹⁰⁰ Conheceu Alberto Cavalcanti, artista e cineasta brasileiro e um dos principais expoentes da vanguarda francesa na época, que o conhecia devido as suas reportagens fotográficas nas revistas *Paris-Match* e *Paris-Soir*, que o convenceu a ir para o Brasil, um país distante, notadamente exótico e, segundo Bizello, *país dos seus sonhos de criança*. Com seu colega redator, Pierre Daninos, Manzon chegou ao Rio de Janeiro em 1941 com uma carta de recomendação de Cavalcanti para se apresentar ao diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) brasileira, Lourival Fontes. Segundo Tunico Amâncio¹⁰¹, no carnaval de 1942, Manzon trabalhou como fotógrafo do filme inacabado de Orson Welles, *It's all true*, que estava sendo filmado no Rio de Janeiro e contava com o apoio do DIP.

Permaneceu no DIP até a saída de Lourival Fontes da diretoria, em 1944, quando recebeu um convite de Frederico Chateaubriand, sobrinho de Assis Chateaubriand, proprietário dos *Diários Associados*, para trabalhar como repórter fotográfico na revista *O Cruzeiro*, uma das principais publicações da rede de comunicações do “Chatô”.

A revista *O Cruzeiro*, nos anos 1940, revolucionou o mercado editorial com suas matérias foto jornalísticas, e foi importante para levantar a carreira de Jean Manzon no mundo midiático brasileiro. O fotógrafo francês formou com David Nasser a primeira dupla de repórteres da revista a cobrir fatos inusitados, tal como o apontado na edição de 16 de Agosto de 1947:

Embora tenha novamente sobrevoado os Chavantes, precisamente 3 anos depois no mesmo avião e ainda tendo como condutor o mesmo piloto da outra viagem, o famoso major Antonio Basílio, desta vez a aventura de Jean Manzon foi mais ousada. Seis mil kms, de voo, em viagem redonda, sobre o território de cinco Estados – Rio, Minas, Goias, Mato Grosso e São Paulo. (...) Ia encontrar-se com camaiurás, jurunas, galapalos, trumais, auras, meinacos, cuicuros e nafcúas, que ergueram suas tabas às margens do Xingu, em torno do acampamento da Expedição dos Irmãos

¹⁰⁰ *Diário de São Paulo* de 15/11/1966. A mesma informação pode ser encontrada no arquivo do *O Estado de S. Paulo*, pasta *Jean Manzon*, recorte de 05/02/1959. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira.

¹⁰¹ AMÂNCIO, Tunico. *Invasões Francesas*. Hemeroteca do Arquivo Cinemateca Brasileira. São Paulo

Vilas Boas. Quatro dias na floresta, vivendo com índios que há apenas poucos dias estreitaram pela primeira vez a mão do homem branco, e Jean Manzon pôde colher as fotografias que hoje divulgamos revelando aspectos inéditos da vida e dos costumes de grandes nações indígenas. (*Os Donos da terra*. Reportagem fotográfica de Jean Manzon. Revista *O Cruzeiro*. 16 de agosto de 1947)

Durante o período que era fotógrafo da *O Cruzeiro*, Manzon foi contratado pela produtora *Interamerican Affair*, para a qual já tinha trabalhado na época do ciclo da borracha, posteriormente, abandona a produção e vira fotógrafo do presidente Eurico Gaspar Dutra, e com ele vai aos Estados Unidos. Com sua carreira consolidada por meio de seus trabalhos na *Paris-Match*, *O Cruzeiro* e *Revista Manchete*, abandona seu trabalho nos *Diários Associados* por desavenças com Chateaubriand e, em 1952, funda sua própria produtora, a Jean Manzon Films, em um casarão na Rua das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Sua equipe contava com as legendas de Paulo Mendes Campos, textos ocasionalmente de Millôr Fernandes, e o diretor de produção Fred Chateaubriand. Destacase a chegada de quatro experientes técnicos na área do cinema, os irmãos René e Henri Persin, Hubert Perrin e o cinegrafista e correspondente da Metro no Brasil, John Reichenheirn. René era chefe operador das *Atualidades Francesas*, enquanto seu irmão Henri Persin era chefe operador do *Pathé News* e da Televisão Francesa, foi o cinegrafista oficial do presidente da república francesa e já havia trabalhado com o presidente dos Estados Unidos, Harry Truman. Já Hubert Perrin era o chefe montador da *Fox Movieton Européia*. Todos os quatro trabalhavam diretamente com Manzon na realização dos filmes. Algum tempo depois, o terceiro irmão Persin, André, chefe operador da *Fox Movietone Européia*, se junta aos seus irmãos na empreitada de Manzon. A matéria do jornal *Última Hora*, de 30 de abril de 1953, intitulada *Revelando o Brasil através da imagem – Três Ases revolucionam o nosso cinema*, valoriza o extenso número de produções realizadas pela Jean Manzon Films no espaço de nove meses: 25 documentários considerados da melhor qualidade vistos no Brasil. A reportagem exalta a novidade na tecnologia apresentada por Manzon, “dando sangue novo à técnica da grande reportagem cinematográfica, o mesmo homem que praticamente criou entre nós a grande reportagem fotográfica na imprensa”.

No início, a produtora foi levada a realizar, devido à influência técnica de seus membros, filmes documentários muito próximos aos cinejornais que eram exibidos na Europa, mesmo tendo como fundamento a realização de filmes publicitários e reportagens cinematográficas, campo ainda pouco explorado no Brasil. Entre essas reportagens, podemos destacar *Samba Fantástico*, de 1954, que concorreu no Festival de Cannes; *A Amazônia*, de 1958, premiado na Bienal de Veneza; *O Brasil em 80 minutos*, de 1960; e a produção co-dirigida por Albert Camus, *Os Bandeirantes* – todos com financiamento próprio da produtora. Esses filmes, assim como outros, foram divulgados ao redor do mundo e não somente no mercado interno, recebendo elogiosas críticas dos mais variados jornais brasileiros. No *Correio da Noite*¹⁰², o jornalista destacou a produção de um longa-metragem de Manzon sobre o crescimento urbano e industrial das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, filmados por René Persin que foi distribuído para mais de 3500 salas de cinema na França, e o quanto isso foi importante para que os europeus vivenciassem uma nova experiência em relação à condição brasileira. “Esse trabalho traz grandes expectativas por se tratar da maior distribuição, e nesse caso a maior propaganda, já realizada por um filme nacional, e também pela competência técnica, como fotógrafo, do realizador Jean Manzon”. Em outra reportagem, publicada pelo jornal *O Globo*, do mesmo ano, afirma-se que cerca de 20 países irão assistir a um documentário de Manzon, atingindo cerca de 100 milhões de espectadores entre França, Alemanha, África do Norte, Argentina, Bélgica, Chile, Canadá, Colômbia, Egito, Luxemburgo, Noruega, Síria, Portugal, Líbano, Suíça, Suécia, México, Cuba, Etiópia, Cirenaica e Finlândia¹⁰³.

A fundação da Jean Manzon Films, em 1952, foi elogiada pela sua qualidade técnica, pelo seu circuito distribuidor e por sua visão positiva em relação ao Brasil. Nesse ano, o documentário nacional ainda estava dando seus primeiros passos em relação aos cinejornais, e esse cenário é tema de uma reportagem intitulada *Divulgação pela Imagem*, da Revista *Visão*, de 17 de outubro de 1952. O autor da mesma declara que o documentário ainda estava engatinhando, talvez por falta de apoio governamental ou por falta de interesse do público espectador, mas que isso iria mudar após a exibição do filme *Batalha da Construção*,

¹⁰² Reportagem *Um filme sobre o Brasil*. Matéria do *Correio da Noite*, de 26 de julho de 1952

¹⁰³ Reportagem *A maior propaganda do Brasil no exterior*. Matéria do jornal *O Globo*, de 28 de julho de 1952.

produzido por Jean Manzon. Filme “bem feitinho” que atingiu a casa dos 200 mil espectadores em 20 países diferentes, pela primeira vez no Brasil.

Podemos perceber nesses filmes a concepção estética e visual de Manzon: divulgar uma imagem positiva do Brasil. Concepção essa que será rotineiramente utilizada em seus filmes publicitários, e que, em 1952, já havia produzido um filme sobre a *Light & Power Co.*, uma das principais financiadoras do IPÊS, e outro sobre a *CMTC*, empresa estatal que cuidava dos transportes coletivos na capital paulista. Por esses trabalhos foi contratado pela *Fundação da Casa Popular* que, por acreditar no poder educativo da imagem e do som na penetração das massas, encomendou uma série de pequenos filmes educativos para serem distribuídos nos seus núcleos do interior. “Tais trabalhos versarão sobre assuntos os mais variados, desde hábitos higiênicos e sadios, até economia doméstica, e servirão de eficientes auxiliares às assistentes sociais”.¹⁰⁴ Em 1954, Manzon realiza um filme institucional para a Semana da Marinha no Brasil, *Rumo ao Mar*¹⁰⁵ e quatro anos depois vai realizar um filme publicitário para o jornal *O Globo*, filme exibido no Cinema Palácio no Rio de Janeiro – *Vida e História de um Grande Jornal*. Esse filme foi produzido durante dois meses de gravação na sede do jornal e conta com a narração de Luiz Jatobá e distribuição pela Atlântida Cinematográfica. O filme foi traduzido para o inglês, francês e espanhol e foi exibido na Europa, Estados Unidos e América Latina. No Brasil, fez parte da cadeia de cinema de Luis Severiano Ribeiro Júnior, atingindo um público de cerca de oito a dez milhões de pessoas.

Este filme conta a história de um jornal que, numa iniciativa ousada e generosa, lançou uma edição pan-americana em espanhol, com mais de dois milhões de exemplares que circularam em todos os países da América Latina, levando a esses países a mensagem brasileira de estímulo à luta contra o subdesenvolvimento no Continente Americano. (*O povo verá como é feito o seu jornal*. Matéria do *Globo*, de 30 de outubro de 1958)

Em 1955, Manzon conheceu o presidente Juscelino Kubitschek e começou a trabalhar para o mesmo, filmando a construção de Brasília,

¹⁰⁴ *Divulgação pela Imagem*. Matéria da *Revista Visão*, de 17 de outubro de 1952.

¹⁰⁵ Segundo cartaz do filme de 5 de Dezembro de 1954, conforme documentação do Arquivo Pessoal Pedro Lima, na Cinemateca Brasileira.

Volta Redonda, a indústria automobilística, a descoberta de petróleo, a Floresta Amazônica¹⁰⁶. Produziu também cerca de 40 filmes institucionais pra o presidente do Banco Bradesco, Amador Aguiar. Durante os anos seguintes, segue seu trabalho como cinegrafista publicitário, tendo muitos dos seus filmes exibidos em festivais¹⁰⁷ e eventos internacionais¹⁰⁸. Em 1957, fundou uma filial de sua produtora

¹⁰⁶ Sobre a produção de Manzon patrocinada pelo governo federal de JK, ler Maria Leandra Bizello (1995) e Edson Luiz Nars (1996).

¹⁰⁷ Tal qual o Festival Jean Manzon, realizado no Cinema Cacique em Porto Alegre, com apresentação de Dr. Francisco de Assis Barbosa, no dia 31 de agosto de 1958. São filmes que ressaltam a apreciação da vida brasileira, ressaltando o esforço pioneiro da nossa industrialização, do progresso nacional. Filmes de repercussão internacional como o *Samba da Bahia*, referência no Festival de Madri. Os documentários são os seguintes: *A Mais Linda Cidade do Mundo*; *Rio de Janeiro. Cidade dos Esportes*; *As primeiras imagens de Brasília*; *O Nordeste não quer esmolos*; *A Amazônia vai ao encontro de Brasília*; *O que é Petrobrás*; *Viajando por Santa Catarina*; *São Paulo não para*; *Exportemos mais minérios de ferro*; *O Samba da Bahia (detalhe para a produção em Cinemascope colorido)*; *Na cidade encantada um samba maravilhoso (também em Cinemascope colorido)*. Reportagem *Festival de Jean Manzon*. Matéria do jornal *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 31 de agosto de 1958; Reportagem *Festival Jean Manzon*. Matéria do *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 de setembro de 1958

¹⁰⁸ O documentário *O Brasil em 80 dias* foi um grande sucesso em terras estrangeiras e sua produção e exibição foram matérias de diversos jornais do Brasil. O filme contou com a participação do diretor alemão Hugo Niebeling, um dos maiores documentaristas de propaganda na época, tendo ganhado o Grande Prêmio de Filmes de Informações Gerais e de Prestígio, no I Festival Internacional de Filmes Industriais, realizado em Rouen, na França. Juntos desenvolveram um filme sobre o desenvolvimento do país, rodado em cores e destacando as belezas naturais, os monumentos históricos de Ouro Preto, Congonhas, Salvador e Foz do Iguaçu. Reportagem *Cineasta alemão fará filme sobre o Brasil*. Matéria do *Diário Carioca*, de 09 de março de 1961; Reportagem *Documentário sobre o Brasil*. Matéria de Humberto Didonet para a coluna Orientação Cinematográfica do *Jornal do Dia*, Porto Alegre, dia 04 de maio de 1961; Reportagem *Documentário em longa metragem sobre o Brasil*. Matéria do *O Estado de S. Paulo*, de 18 de abril de 1961. Jean Manzon afirma: “O Brasil está perdendo uma ótima oportunidade de autopromoção no exterior, principalmente na Europa, onde todos desejam saber o que faz, como pensa e, sobretudo, qual o grau de desenvolvimento do povo brasileiro”. E é exatamente isso que o mesmo faz ao exibi-lo no Palácio da UNESCO, para 16 embaixadores de países africanos e asiáticos. Além destes, estavam presentes, como convidados do embaixador do Brasil junto a UNESCO Paulo Carneiro, o ministro de Estado francês Louis Jaquinot e três antigos presidentes do Conselho da República Francesa; e em Lisboa através do patrocínio do embaixador do Brasil em Portugal, Alcino Negrão de Lima e com a presença do presidente da república portuguesa, o Almirante Americo Thomaz, do Ministro da Presidência, Pedro Teotonio Pereira e de outros Ministros, de membros do corpo diplomático, de escritores e jornalistas. Segundo a imprensa de Lisboa o documentário mostra “toda a sinfonia do trabalho num país cujo surto técnico e industrial adquiriu fabulosas perspectivas”. Reportagem *Documentário de Jean Manzon*. Matéria do jornal *A Hora* de 16 de maio de

em Paris, colocando como diretor o jornalista, ex-membro da equipe editorial da *Paris-Match* e da *Marie-Claire*, Philippe Boegner, com o objetivo de produzir filmes documentários cuja exibição na Europa já está assegurada, vinculada a grandes redes de distribuição do continente, podendo chegar a bilheteria de 200 milhões de espectadores. Esse circuito já havia distribuído naquele ano *Um rei em Nova York*, de Charles Chaplin; *Les Espions*, de George Clouzot e *Porte de Lilas* de René Clair, e muitos outros. Para Manzon, sua filial seria a porta voz do Brasil na Europa, onde exibiria os filmes em televisão. O primeiro a ser exibido é o premiado no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, intitulado *A Mais Linda Cidade do Mundo*. Com essa parceria europeia, Manzon garantiu, por meio da Mundial Filme, de Portugal, o lançamento do filme *Samba Fantástico*, acompanhado de um curta sobre a Bahia e do premiado e já exibido *A Mais Linda Cidade do Mundo*¹⁰⁹.

Entre 1952 e 1959, Manzon produziu diversos documentários, tornando-se um dos principais nomes na cinematografia documental brasileira, entre os títulos já citados, outros se destacam: *O Homem na Cidade de Aço*, curta de 20 minutos, sobre Volta Redonda, focalizando a comunidade operária. É um “verdadeiro estímulo ao trabalhador” e foi exibido nos EUA; *Itamaraty*, sobre a importância do Ministério das Relações Exteriores. Considerado na época “filme oficial do Itamaraty, para fins de propaganda” com duração de 18 minutos; e *Suba mais alto ingressando na aeronáutica*, filme que, em 10 minutos, mostra a FAB e a Escola de Cadetes de Barbacena. Também focaliza o Campo dos Afonsos. Suas cenas sobre aviões bombardeiros à jato foram consideradas “uma das melhores até hoje conseguidas de aviões a jato”. Foi “uma excelente propaganda junto à juventude brasileira”. Também filmou sobre o problema da Seca no Nordeste, a Refinaria de Capuava, sobre o problema do leite no Brasil, o petróleo na Bolívia e também abordando a infância abandonada, com *Tudo por uma criança*.

É a partir dos anos 1960, que Manzon vai dar seus principais passos para a parceria com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, com a iniciativa de fundar uma filial de sua produtora cinematográfica em São Paulo. Em matéria do jornal *O Estado de S. Paulo* o cineasta e

1962; Reportagem *Documentário sobre o Brasil*. Matéria do *O Estado de S. Paulo*, 02 de fevereiro de 1961.

¹⁰⁹ Reportagem *Cinema levará o Brasil à Europa*. Matéria publicada no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, em 18 de dezembro de, possivelmente, 1957

fotógrafo com mais de 300 filmes no currículo declara em entrevista concedida sobre o assunto:

Uma empresa cinematográfica, organizada em termos industriais, precisa estar aparelhada para atuar em São Paulo. No meu campo, a produção de documentários, envaideço-me de poder mostrar ao Brasil e ao estrangeiro realizações de São Paulo. Ao traduzir em linguagem cinematográfica as mensagens de progresso deste Estado, organizei, aqui, um escritório administrativo e tecnicamente à altura do nível de civilização dos paulistas. Hoje, praticamente, a Jean Manzon Filmes está triangulada em três centros: Rio, Paris e São Paulo. Passei recentemente vários meses em Paris, onde abri também um escritório, que está funcionando para a divulgação do Brasil em toda a Europa. Novas possibilidades abrem-se assim para o campo cinematográfico brasileiro no Exterior, não só pela divulgação nos cinemas europeus, de documentários nossos, como também animando produtores e empresas estrangeiras de poderio financeiro a realizarem filmes em S. Paulo e no Rio. Há bastante curiosidade em todo o mundo pelas nossas atividades; meu desejo é satisfazer à esta expectativa através de documentários de padrão técnico e artístico internacional. (*Produtor de filmes instalará filial em S. Paulo*. Matéria do *O Estado de S. Paulo*, de 8 de novembro de 1961)

No mesmo ano, o produtor faz poderosas parcerias com duas emissoras de televisão¹¹⁰, além de fechar um consórcio de distribuição de filmes que abrangeria grande parte do território nacional.

¹¹⁰ Em 24 de novembro de 1961, o grupo Mario Simonsen negociou a compra da TV Continental, no Canal 9, do Rio de Janeiro. Dessa forma a TV Continental passaria a atuar em conjunto com a TV Excelsior, de São Paulo e pertencente aos Simonsen. Jean Manzon foi convidado para produzir uma série de filmes para a programação televisiva da nova emissora e a abertura de uma filial em São Paulo foi determinante para essa parceria ser concretizada. David Nasser, seu companheiro na revista *O Cruzeiro*, ficará responsável por escrever as reportagens que serão filmadas por Manzon (Reportagem do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, de 24 de novembro de 1961). A filial de São Paulo da Jean Manzon Films, além da produção de filmes e programas de televisão, irá distribuir todo esse material na Europa, e da mesma forma trazer documentários europeus para serem exibidos no Brasil, conforme interesse de seus parceiros nas emissoras de

Para Leon Cakoff, crítico de cinema dos jornais *Diário da Noite* e *Diário de São Paulo*, Jean Manzon “instituiu o ‘merchandising’ no cinema nos anos 50, quando a publicidade brasileira mal sabia fazer ‘reclames’ para as rádios”. O “merchandising” fica evidente nas ficções, isto é, quando o filme é construído sobre um fato real com tratamento ficcional, uma história contada para mostrar tal produto ou acontecimento, manipulando a realidade para atingir objetivos estéticos como discursivos (BIZELLO, 1995, p.25-26). De maneira geral, os cinegrafistas de Jean Manzon registravam diversas tomadas, que eram utilizadas nos filmes encomendados, assim como reaproveitadas em outros filmes, qualquer que fosse o tema abordado. Além desse banco de imagens, a produtora, devido ao seu contato com outras produtoras europeias, tinha acesso às imagens das mesmas, com destaque para as da *Atualidades Francesas*. Sua inserção no mercado paulista foi importante, pois Manzon iniciou diversas parcerias com empresas privadas, realizando filmes de publicidade para as mesmas e se distanciando das produções institucionais do governo federal: “Vir para São Paulo foi muito melhor para a minha empresa, pois aqui a iniciativa privada investe em documentários e, enfim, me libertei da chatice de trabalhar para o governo - na época o Rio de Janeiro era o principal centro político.”¹¹¹ (NARS, 1996, p.40). Dessa forma, o produtor começa a ser cada vez mais requisitado por empresas privadas, que veem nele uma proximidade entre seus interesses particulares e o próprio posicionamento do cineasta. A figura de Manzon na imprensa, como cineasta do poder, cineasta ufanista, despertaram o interesse de diversos empresários que viram nele a possibilidade de lançarem suas ideias pelo cinema, entre elas muitas que fizeram parte do corpo

televisão, graças a sua filial em Paris, localizada na Avenue Champs Elysees. “Ter-se-á, pois, os problemas da atualidade, sejam eles da Alemanha, da Suécia, da Holanda ou da Inglaterra: ‘Produziremos filmes dentro e fora do Brasil, para a televisão, continuando, por outro lado, a fazer os documentários que são levados a todo o território nacional através do maior circuito cinematográfico, o da Atlântida.’ Juntamente com Manzon, está trabalhando o repórter de jornal, João Moreira Júnior, que explica que agora eles trarão notícias em imagens pela TV e pelo cinema, e não mais por palavras. Jean Manzon foi reconhecido por diversos países por sua produção de divulgação do Brasil. Nas palavras de Manzon: “Procuramos sempre fazer com que os filmes, divulgando as grandes iniciativas em todos os setores da vida e do labor humano, transportem, com a verdade que deve ser dita, a mensagem de otimismo, fé e esperança nos homens e no destino do Brasil. Sentimo-nos satisfeitos, agora, daqui de São Paulo, que é o coração do país, em colaborar para que a televisão brasileira leve aos lares a imagem da Pátria”. (*Através da televisão mostrará a brasileiros tudo o que é Brasil*. Matéria do *Diário de São Paulo*, de 6 de Novembro de 1961).

¹¹¹ Entrevista publicada na *Folha da Tarde*, de 20 de outubro de 1989

financiador do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. A Empresa Scania, que realizou diversos documentários institucionais com Manzon, tinha como principal acionista João Baptista Figueiredo, um dos mais influentes membros do Instituto (CADERNUTO, 2008, p.17). A partir desses requisitos que o IPÊS se sentiu confortável para delegar a coordenação e realização de seus filmes de propaganda à Manzon.

Seus filmes realizavam propagandas com a preocupação de usar aspectos da realidade em seu favor, superando o cinema educativo produzido pelo INCE e outros órgãos e os cinejornais. O crítico do Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, em 17 de outubro de 1964, elogiou o equilíbrio encontrado por Manzon entre esses dois tipos de cinema documentário, com destaque nos últimos cinco anos (1959-1964) – período em que foram realizados os filmes para o IPÊS. Foram considerados filmes de encomenda por diversos setores da economia nacional, realizados com sobriedade, artesanato e honestidade de propósitos, não realizando uma simples publicidade de um produto ou de um serviço, mas sim por a sociedade de frente a “uma realidade menos restrita e mais significativa: o campus econômico e social do Brasil”¹¹². São filmes que fogem ao imperativo de seus contratantes, não servindo exclusivamente aos interesses particulares, sem preocupação social. “O documentário inautêntico vai contra o seu primado natural e se presta unicamente a fins propagandísticos; é quando ele se engaja e cinde a realidade.”¹¹³ Para o crítico, Manzon encontrou a solução para isso tanto no campo estético quanto psicológico, primando pelo “ritmo adequado (cada tema é tratado segundo o ritmo que pode melhor caracterizá-lo), ilustrado por tomadas inteligentes e convencionalmente inspiradas.”¹¹⁴ Com toda essa qualidade, cada vez mais empresas surgem como interessadas por seus serviços, tanto particulares quanto públicas.

A Jean Manzon Filmes realizou até hoje cerca de trezentos documentários, distribuídos entre a navegação aérea, indústrias automobilísticas, siderurgia e metalurgia, mineração, petróleo e seus derivados, eletricidade e eletrônica, agricultura e colonização, indústrias químicas, farmacêuticas, de construção naval, de

¹¹² *Significado de Jean Manzon*. Matéria do Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, de 17 de outubro de 1964.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ *Significado de Jean Manzon*. Matéria do Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, de 17 de outubro de 1964.

alimentação, de bebidas etc. Para entidades públicas nacionais foram produzidas dezenas de filmes informativos, abrangendo a maior parte dos estados brasileiros. Os governos americano e boliviano também designaram a Jean Manzon Filmes para a feitura de documentários sobre seus países.¹¹⁵

O próprio cineasta destaca que prefere seus documentários às reportagens cinematográficas, apesar de mais trabalhoso, pois permite que em 10 ou 15 minutos um tema de grande relevância social possa ser levado ao público espectador de uma forma direta e mais objetiva, pois, para ele, em um país com grande número de iletrados ou em que poucas pessoas dispõem de tempo para lerem relatórios elaborados sobre questões sociais, o filme documentário realiza esse serviço de síntese e de informação. Seus filmes buscam apresentar o lado positivo dos temas abordados.¹¹⁶ “Por isso não quero saber de política nem de filmes de propaganda eleitoral. O cinema é um instrumento demasiadamente poderoso para ser utilizado sem prudência. Portanto, nada de política, nem de pessoas”.¹¹⁷ Não foi bem o que aconteceu em sua parceria com o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

O IPÊS viu no cinema e na propaganda, como vimos no capítulo anterior, o veículo mais dinâmico e eficiente para potencializar sua propaganda perante a opinião pública. Como os filmes de Manzon aproximavam-se, estruturalmente, aos cinejornais, modelo familiar aos olhares dos espectadores brasileiros, conforme afirmações de Denise Assis, Marcos Correa e Reinado Cadernuto, o IPÊS viu no fotógrafo e cineasta francês a escolha ideal para seus serviços. Tanto Edson Luis Nars, quanto Denise Assis, classificam Manzon como um parceiro e fiel seguidor da ideologia do IPÊS:

o IPES e a Jean Manzon Films montam uma verdadeira máquina de guerra psicológica de contrainformação para combater ideologicamente o governo ‘nacional-reformista’, representado pela figura de João Goulart (...) [estavam] sintonizados para iniciar uma guerra psicológica. (NARS, 1996, p.152 e 174)

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Entrevista concedida à *Folha da Noite*, de 30 de outubro de 1953.

¹¹⁷ Idem.

[Manzon] elaborou, com brilhantismo, uma realidade calcada na mensagem a ser passada ao espectador, pouco se importando de que lado colocar Fidel Castro, Stálin, Hitler, pudesse não ser uma leitura correta da política internacional. Naquele momento, o que valia era mostrar os três líderes como figuras ameaçadoras e que queriam estender suas práticas comunistas para o Brasil. (ASSIS, 2001, p.45)

Porém, o discurso mais mítico sobre a relação entre IPÊS e Manzon foi do pesquisador Marcos Correa, que apresentou o cineasta como um co-autor das teses defendidas pelo Ipês:

Manzon não atendeu simplesmente os intentos de uma instituição. Ele deu visibilidade às suas demandas atuando mesmo como uma agência de propaganda. A encomenda não se limitou à execução de suas atividades como cineasta (...) Nesse sentido não é possível enxergá-lo como um mero executor de encomendas, mas como um co-autor das teses e propostas apresentadas nos filmes realizados para o Ipês. Desse modo, a sintaxe narrativa do produtor se preenche das informações e dos desejos dos financiadores. (CORREA, 2005, p.67)

3.1.2 Carlos Niemeyer

Em menor expressão encontra-se a produção de Carlos Niemeyer para o IPÊS. Niemeyer foi o realizador, pelo menos oficialmente, de dois documentários do acervo pesquisado neste trabalho: *A boa empresa e Asas da Democracia*. Além de, possivelmente, ter realizado o filme *O Brasil precisa de você* e mais dois sobre as Forças Armadas Brasileiras, um sobre a Marinha e outro sobre o Exército.

Carlos Niemeyer nasceu em 9 de setembro de 1920, no Rio de Janeiro, e viveu sua infância no interior do Estado, na cidade de Valença até sua maioridade, quando foi morar novamente no Rio de Janeiro, em Ipanema, na rua Maria Quitéria, 107, onde foi a sede do *Canal 100*, sua futura produtora de cinejornais. Nos anos 1940, começou uma boa vida pelo Cassino da Urca, passeios na praia de Copacabana e traçou suas redes de sociabilidade na cidade, a *Turma dos Cafajestes*. Atuou, na

mesma época, com o diretor Orson Welles no seu filme *It's all true*, que contava com Manzon como fotógrafo do mesmo. Participou da Segunda Guerra como aviador nos Estados Unidos, onde conheceu e se envolveu com a atriz Carmem Miranda. Nos anos 1950, casou-se e começou a trabalhar como cinegrafista e produtor de Jean Manzon, até abrir, em 1959, sua própria empresa cinematográfica, o *Canal 100*.

Para muitos o cinema é o conjunto dos grandes filmes. Para outros, o cinema não passa de uma técnica de ilusão. Mas para aquele que quer conhecer a história do século XX, para quem busca desvendar o segredo dos deuses e das lendas do homem contemporâneo, o cinema é, sem qualquer dúvida, a mais importante das fontes de informação.¹¹⁸

Partindo desse ponto de vista de Niemeyer, percebe-se a importância dos cinejornais como gênero cinematográfico. O *Canal 100* foi um dos principais cinejornais do Brasil, durante os anos 1950 e 1960. A produtora realizou de 1959 a 1986, um cinejornal por semana, formando um importante acervo cinematográfico dos acontecimentos jornalísticos da época. Segundo informações do próprio sítio eletrônico da produtora, há aproximadamente setenta mil minutos de imagens sobre o Brasil. O nome da produtora foi originado de uma analogia à televisão brasileira que tinha suas emissoras identificadas por uma numeração, Canal 13 (TV Rio), Canal 6 (TV Tupi), Canal 4 (TV Globo), etc. Na visão de Niemeyer, *Canal 100* era um número inatingível pela Televisão.

Suas matérias possuíam um grande apreço técnico e eram pautadas pela criatividade artística de seus funcionários, que renderam conhecidas vinhetas e filmagens memoráveis, como as de destaque para Francisco Torturra, considerado o melhor cinegrafista de futebol da história dos cinejornais. No campo da música, diversas trilhas foram compostas “para cada vinheta do jornal, uma delas com partituras do maestro Tom Jobim. No futebol, após diversas tentativas, descobriu-se o samba de Luis Bandeira, *Na cadência do Samba* que virou hino e trilha sonora do futebol brasileiro.” O *Canal 100* se destacou por suas matérias esportivas, principalmente sobre o futebol. Como dizia Nelson Rodrigues:

¹¹⁸ Texto informativo contido no site oficial do *Canal 100*: <http://www.canal100.com.br/>

Foi a equipe do CANAL 100 que inventou uma nova distância entre o torcedor e o craque, entre o torcedor e o jogo, grandes mitos do nosso futebol, em dimensão miguelangesca, em plena cólera do gol. Suas coxas plásticas, elásticas enchendo a tela. Tudo o que o futebol brasileiro possa ter de lírico, dramático, patético, delirante...¹¹⁹

Denise Assis afirma que foi o *Canal 100* o responsável por desenvolver a linguagem fílmica dos jornais em imagem, tanto no cinema como em especial para a televisão (ASSIS, 2000, p.25). O *Canal 100* andava lado a lado com a estética apresentada pela *Atualidades Atlântida* que, por sua vez, foi influenciada pela propaganda cinejornalística do LUCE, instituto de propaganda fascista criado na Itália de Mussolini.

A jornalista também aponta que Carlos Niemeyer participou como diretor em alguns filmes do IPÊS, segundo consta na Ata de Reunião de 20 de Novembro de 1962, no qual Luiz Cássio Werneck questiona como andaria a encomenda ao *Canal 100* dos documentários sobre a Marinha de Guerra e o Exército Brasileiro, orçados em Cr\$ 1.700,00 a serem pagos num prazo de quatro, cinco ou em dez meses¹²⁰. Em outra Ata de Reunião do Conselho Diretor¹²¹, o escritor José Rubem Fonseca avalia a produção do filme sobre a Marinha de Guerra¹²².

Niemeyer negou, em uma entrevista concedida em setembro de 1999, qualquer envolvimento com a produção de filmes para o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e, ironicamente, interessou-se em assisti-los. Ação não realizada devido ao falecimento em seguida. Na época alegou que seu nome deveria estar associado à produção do IPÊS por possuir uma parceria com Jean Manzon, no qual o mesmo realizava audiovisuais e creditava Niemeyer como parceiro.

¹¹⁹ Comentário presente no site do *Canal 100*.

¹²⁰ Ata da Reunião do IPÊS de 20 de Novembro de 1962 que contava com a presença de João Baptista Leopoldo Figueiredo; Paulo Ayres Filho; Mário Toledo de Moraes; Paulo Reis Magalhães; Luiz Cássio dos Santos Werneck; José Ely Viana Coutinho; Eduardo Garcia Rossi; Adalberto Bueno Neto; Gustavo Borgoff e Nivaldo Uchôa Cintra.

¹²¹ Ata de Reunião do dia seis de dezembro de 1962, com a presença de Glycon de Paiva, José Rubem Fonseca e Golbery do Couto e Silva.

¹²² Os filmes realizados por Carlos Niemeyer e que se encontram a disposição para consulta, atualmente, são: *A Boa empresa, Asas da Democracia*. Os filmes referentes à Marinha de Guerra e ao Exército Brasileiro não foram encontrados e continuam como material inédito para a pesquisa acerca da cinematografia do IPÊS.

Foi a partir das experiências profissionais desses cineastas e produtores que o IPÊS se convenceu da realização de documentários de propaganda, visando atingir grande parte da nação brasileira pobre, analfabeta e profundamente religiosa. Em seguida veremos o processo de produção desses filmes, comentários sobre a equipe técnica, assim como o elaborado processo de distribuição e exibição dos mesmos.

3.2 O Circuito de produção e distribuição dos filmes ipesianos

A produção dos filmes ipesianos vai ao encontro do plano político de *desestabilização* contra o governo federal, representado por João Goulart. Durante os primeiros dias de reuniões do grupo, em dezembro de 1961, surgiu a iniciativa de produzir audiovisuais, que foi efetivamente encaminhada segundo uma carta enviada pelo advogado Luis Cássio dos Santos Werneck, no dia 14 de dezembro do mesmo ano, ao diretor e produtor Jean Manzon. Werneck convida Manzon a realizar curta- metragens elogiosos ao caráter liberal do grupo e a criticar duramente os regimes “de força”, como também o comunismo.

A carta expõe a base ideológica que os filmes deveriam seguir, apontando quatro grandes temas a serem trabalhados em filmes didáticos, informativos e intervencionistas: os aspectos negativos dos países de regimes autoritários, desde sua formação histórica, até suas constituições como nações ditatoriais nazifascistas e comunistas; a importância da colonização ocidental no Brasil para a deflagração de valores como democracia, família, fé e civismo; a péssima administração pública, tanto na questão política quanto nos setores da economia; e a defesa do desenvolvimento conservador e liberal nos setores estratégicos da economia, assim como a aproximação com o capital estrangeiro.

A ideia principal é desenvolver o civismo, a noção de pátria, de obrigação social, de respeito e de dedicação ao país. Da independência com relação a terceiros e de intransigente defesa da nação. Demonstrar que o patriotismo nada tem a ver com o nacionalismo existente e que o Brasil somente poderá prosseguir em seu caminho de progresso e ascensão, dentro da liberdade, da democracia, do respeito aos direitos alheios. (Luis Cássio dos Santos Werneck, Carta para Jean Manzon em 14 de dezembro de 1961)

Tal correspondência obteve sua resposta no dia 3 de fevereiro de 1962, com a aceitação do pedido por parte de Jean Manzon. O produtor francês ainda garante a produção e a distribuição dos filmes em salas de cinema e emissoras de televisão¹²³. Na mesma carta, Manzon sugere ao grupo 23 temas a serem abordados, com sugestões de tramas para cada um: *aparece uma nova ideia no Brasil; formação cívica na juventude; o estudante; crise de professor; alfabetização; problema agrário; casa própria; remessa de lucros; transporte marítimo; minérios; reforma tributária; problema eleitoral; direito de greve; sindicalismo; imigração e capital estrangeiro; os amigos do totalitarismo; ação política; ditadura da minoria; o combate ao personalismo; regiões subdesenvolvidas; relações entre empregados e empregadores; igualdade de oportunidades; o homem*. Destaca ainda, tratar-se de uma empresa de advocacia “na defesa dos problemas de toda a natureza através de filmes” e que garante os seguintes serviços: produção de filmes de orientação da opinião pública destinados à exibição em cinemas e emissoras de televisão; promoção de filmes para orientar plateias específicas, como autoridades civis, militares, políticos, sindicalistas, estudantes entre outros; produção de filmes especiais para treinamento de operários, técnicos e para relações humanas; e produção de filmes comerciais e institucionais visando ao mercado externo.

Com os termos postos na mesa, tanto o IPÊS quanto Manzon concordaram em fechar o acordo comercial e os filmes começariam a ser produzidos já em 1962. Cada filme custaria algo em torno de Cr\$ 2.000.000,00 para ser produzido, além dos gastos com as cópias de distribuição e outras despesas de produção. Uma empreitada financeira e ideologicamente ousada.

Manzon oferecia ao cliente um curto prazo de tempo na produção dos filmes e a garantia de exibir na maior rede de cinemas do Brasil, a Luis Severiano Ribeiro. Reinaldo Cadernuto nos diz que os arquivos da produtora Jean Manzon Films revelavam um fortuito esquema de produção em linha de montagem, onde as equipes eram divididas por etapas de trabalho. Enquanto um documentário era escrito, outro estava sendo captado e outro já se encontrava na mesa de edição. Para tornar o

¹²³ Vide as parcerias com redes de distribuição anteriormente citadas no capítulo. Na carta Manzon afirma que: “Garantimos, gratuitamente, e com exclusividade a exibição do documentário em todo o Brasil, pela rede ‘Luis Severiano Ribeiro Jr., U.C.B., e Atlântida’, que atinge em média 15 milhões de espectadores, mediante o fornecimento, por V.S.as de 19 (dezenove) cópias em 35mm.” Cada Cópia custaria Cr\$ 18.000,00 (dezoito mil cruzeiros) em 35mm. (grifos nossos)

esquema mais ágil, Manzon reutilizava imagens de arquivos e de outros de seus filmes.

Todos os textos que seriam narrados pela equipe de Jean Manzon eram previamente escritos por uma comissão especializada do IPÊS e passavam pela aprovação final do escritor José Rubem Fonseca, na filial do Rio de Janeiro, o que reforça a colocação do próprio Manzon em sua correspondência trocada com Luis Cássio dos Santos Werneck no começo de 1962:

Deixamos claro que antes de realizarmos os filmes, iremos recorrer a competência do IPES que, através de seus estudos, orientará os rumos de nossos trabalhos (...) O IPES é a máquina. A serviço dessa máquina a técnica de nossos filmes documentários constitui o mais rápido veículo capaz de levar com a máxima eficiência a opinião pública em favor das teses defendidas pelo IPES. (MANZON, Jean. Carta enviada à João Baptista Leopoldo Figueiredo, presidente da Sede do IPÊS em São Paulo. Dia 3 de fevereiro de 1962)

Em uma entrevista concedida à jornalista Denise Assis, o antigo membro do IPÊS, Domício da Gama, afirma que no escritório do Rio de Janeiro existia um grupo de redatores especializados para escrever todos os textos dos panfletos, apostilas, discursos e inclusive os roteiros dos filmes.

Eu me lembro de que esse grupo era dirigido pelo José Rubem Fonseca” (...) ele agora tira o corpo fora, diz que foi apenas cedido da Light pelo Dr. Antonio Galotti para pertencer ao quadro administrativo, mas ele atuava e seu cargo era de importância lá dentro. Esse moço era o chefe dos redatores e deve ter sido ele o autor dos roteiros dos filmes. Lá se produziam todos os textos relativos à propaganda do Ipês. Só pode ter sido ele. (GAMA, Domício da. Entrevista à Denise Assis, 2001, p.42)

Os textos de autoria da equipe de redação do IPÊS contaram, em sua maioria, com a voz de Luiz Trimegisto Jatobá. Jatobá começou sua carreira em 1935 após ser admitido, através de um concurso, como locutor da Rádio Jornal do Brasil. Fez tanto sucesso que foi chamado para trabalhar nos Estados Unidos como locutor da Columbia Broadcasting System e dos jornais da Metro Goldwyn Mayer, além de

realizar serviços como dublador para a mesma companhia cinematográfica e fazer pequenos papéis em radioteatro na cadeia estadunidense NBC. Em Nova York, nos anos 1950, conheceu Assis Chateaubriand que o convidou para inaugurar a primeira emissora de televisão da América Latina, a TV Tupi. Tornou-se o apresentador do *TeleJornal* (ASSIS, 2001, p.43). Com sua experiência na TV Tupi, Jatobá foi convidado a participar do *Jornal de Vanguarda*, da TV Excelsior e, posteriormente, no *Jornal de Verdade*, da TV Globo (ASSIS, 2001, p.44). Manzon, encantado com o timbre da voz de Jatobá e admirador de seu trabalho como jornalista televisivo e radiofônico, o contratou para ser o narrador de seus filmes na Jean Manzon Films. A voz particular de Jatobá dava o tom de credibilidade que os espectadores deveriam ter com os temas abordados pelo cineasta, causando empatia com o seu, ou o de seus contratantes, posicionamento.

Conforme a Ata de Reunião do Conselho Diretor do IPÊS do Rio de Janeiro, datada de sete de agosto de 1962, o General Glycon de Paiva telefonou de São Paulo avisando que já estavam preparados seis filmes de São Paulo e que os mesmos seriam assistidos no estúdio da Jean Manzon Films no Rio de Janeiro para avaliação. Foi informado que o empresário Jorge Bhering de Mattos seria avisado sobre essa exibição para confirmar se havia semelhanças com os filmes produzidos pela CONCLAP. Essa informação é relevante, pois já confirma que no começo de agosto, um terço dos filmes já haviam sido produzidos, além de mostrar a importância de Jorge Bhering de Mattos entre os membros do IPÊS. Jorge Bhering de Oliveira Mattos era engenheiro, ex-presidente do Clube de Regatas Vasco da Gama, era presidente, em 1962, da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra e presidente da Associação Comercial do Rio de Janeiro e foi responsável pelo financiamento de dois entre os onze filmes, confirmados, produzidos por Jean Manzon para o IPÊS. Possivelmente, esses seis filmes faziam parte da lista enviada por Luiz Cássio Werneck, justificando as despesas efetuadas pelos contribuintes do IPÊS, citando a realização de oito documentários¹²⁴:

Neste momento, a melhor notícia é a de que já temos, prontos, os 7 (sete)[sic] primeiros filmes documentários elaborados por Jean Manzon Films Ltda, e que abordam os seguintes temas:

1) Apresentação do IPÊS, seus princípios, seus propósitos e seus fundamentos;

¹²⁴ Carta de Luiz Cássio dos Santos Werneck aos contribuintes do IPÊS de 21 de julho de 1962.

- 2) A crise das ferrovias nacionais e o problema do estatismo;
- 3) A educação pelo voto, no sentido de melhorar o nível dos representantes do povo;
- 4) O problema do Nordeste e o papel que poderá ser desempenhado pela livre empresa;
- 5) O que o país espera da UNE;
- 6) A situação dos portos brasileiros;
- 7) Os problemas e o déficit da Marinha Mercante;
- 8) A real situação dos marítimos, dos portuários e dos estivadores¹²⁵

No mesmo documento, confirma-se a contratação da produtora de Carlos Niemeyer, em contrato experimental, para a realização de um filme sobre a Força Aérea Brasileira – FAB e indica a intenção, caso a produção ocorra conforme o planejado pelo IPÊS, de realizar mais duas encomendas: um sobre a Marinha de Guerra e outro sobre o Exército¹²⁶.

Conforme a documentação, os primeiros filmes a ficarem prontos no primeiro semestre de 1962 foram as três obras sobre o sistema portuário e os serviços da marinha no Brasil. Entre junho e julho de 1962, Jean Manzon produziu mais quatro documentários (*Criando homens livres, História de uma maquinista, Nordeste problema número 1* e *O Ipês é o seguinte...*). Além da realização do filme de Carlos Niemeyer sobre a Força Aérea Brasileira, *Asas da Democracia*. Entre os meses de agosto e dezembro de 1962 foram realizados mais três filmes relacionados à democracia: *Deixem o estudante estudar, O que é democracia?* e *Depende de mim*.

Em Reunião Geral do Conselho Diretor do Rio de Janeiro de 23 de Novembro de 1962, Cássio Werneck confirma a realização de onze documentários realizados pelo IPÊS/SP, incluindo os dois que foram financiados por Jorge Bhering Oliveira de Mattos. Na mesma reunião, foi confirmado que os filmes sobre a democracia foram realizados

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Na Ata de Reunião do IPÊS São Paulo de 21 de novembro de 1962 é solicitado a realização de cópias dos filmes do IPÊS sobre a Marinha Mercante, Portos do Brasil, Papel da Livre Empresa, Problema Estudantil, FAB, Marinha de Guerra e Exército do Brasil. Essa informação corrobora a afirmação da realização desses dois últimos filmes sobre as Forças Armadas Brasileiras por Carlos Niemeyer para o IPÊS, porém estes filmes não foram localizados. Um documento encontrado nos arquivos do Instituto elenca dezessete títulos como sendo realizações do Instituto: *IPÊS Antigo, A noite mais triste* e *Sobre a criação do I. 25* seriam os títulos dos audiovisuais não abordados nessa pesquisa, porém, tal qual os filmes sobre as Forças Armadas, nenhuma informação foi encontrada sobre a localização desses filmes.

emergencialmente no mês anterior às eleições. Confirmou-se a exibição dos mesmos na televisão pelo período de 18 meses e sua exibição em praças, fábricas, colégios e universidades, inclusive alegando que na Faculdade de Medicina de São Paulo os filmes foram vaiados enquanto em lugares públicos aplaudidos.

Cadernuto (2008, p.67) afirma que, mesmo com os filmes e programas de televisão, o IPÊS não conseguiu atingir um número expressivo de espectadores para mobilizar uma mudança de comportamento nas eleições de 1963. Para ele, o público não gostava e nem tinha interesse em assistir os filmes complementos que eram exibidos antes dos longas metragens estrangeiros, muitas vezes chegando atrasados ou se distraíndo com outras atividades.

Em decorrência disso, o IPÊS mudou seu posicionamento e lançou um quarto bloco de filmes reservado a falar diretamente ao empresário liberal. Uma referência à produção desses filmes data de dois de abril de 1963 quando, em Reunião do Comitê Gestor de São Paulo, comenta-se da importância da participação dos membros do IPÊS no seminário sobre *estatismo e a livre empresa*, que foi realizado na Faculdade de Direito e patrocinado por jornais como *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* nos meses de julho e agosto. João Baptista Figueiredo desejava saber do andamento da produção do filme sobre o conceito do homem na empresa moderna e que o mesmo deve ser o mais rapidamente produzido para colaborar com o seminário. Cássio Werneck afirmou que Manzon dobrou o preço da realização dos filmes, além de estar utilizando demasiadamente de imagens de outras produções nos filmes do IPÊS. De qualquer forma, Figueiredo confirmou a permanência de Manzon na realização desse filme, pois o mesmo já estava a par do roteiro a ser seguido. Este documento corrobora com o posicionamento de Reinaldo Cadernuto de afirmar que Carlos Niemeyer assumiu a ponta dos filmes restantes do IPÊS pelos altos valores cobrados por Manzon, porém podemos afirmar que o produtor do *Canal 100* somente foi convidado a realizar tais produções por ter sido aprovado em seu contrato experimental na realização dos filmes para as Forças Armadas. Os filmes do IPÊS desse quarto bloco 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.

Em *A ditadura Derrotada*, do jornalista Élio Gaspari, são registrados quatorze documentários como produzidos por Jean Manzon, o “épico da propaganda juscelinista” (Gaspari, 2003, 158). A divergência

quanto aos filmes realizados por Manzon, por Carlos Niemeyer ou algum outro terceiro cineasta ainda se encontram sem a devida resposta. Afirma-se, inquestionavelmente, que onze filmes foram realizados por Manzon e que mais dois foram produções de Niemeyer, enquanto outros dois não possuem uma autoria definida, permitindo hipóteses das mais variadas (veremos a seguir). Existem no livro caixa de atividades do IPÊS, lançamentos específicos de pagamentos pela realização de filmes de propaganda para empresas como Persin e Perin Produções¹²⁷ e Denison Propaganda¹²⁸, Jorge Xavier Produções¹²⁹ e Hélio Barros Neto¹³⁰, levando a suspeitar da autoria de alguma dessas produtoras nos filmes do IPÊS.

Nos curtas documentários do IPÊS foram defendidas a cidadania, o trabalho digno aliado à religião, a democracia, a educação como formadora moral do cidadão, a crítica à omissão das classes dirigentes, o incentivo à promoção de serviços privados para as melhorias básicas dos setores de saúde, transporte e educação. “No conjunto, formado por quase duas dezenas deles, foi usado um elo de ligação: trechos e imagens da encíclica *Mater et Magistra*. Exibidos separadamente, tinham um efeito único e dirigido. Juntos, atingiam objetivos mais amplos, numa linguagem crescente de combate ao comunismo” (ASSIS, 2001, p.26). Cadernuto afirma que o posicionamento anticomunista da cinematografia do IPÊS foi influenciada pelos filmes estadunidenses anticomunistas realizados durante a Guerra Fria, tese relevante se pensarmos a aproximação dos interesses do IPÊS aos dos EUA e o financiamento que o governo estadunidense despendeu aos serviços do IPÊS.

Na entrevista concedida por Domício da Gama a Denise Assis, o ex-membro do IPÊS afirma que uma de suas atribuições no grupo era

¹²⁷ 11/jun/63 Persin Perrin Produções - Produção de um filme educacional - 50% 420.000 Prog. Educativo

5/ago/63 Persin Perrin Produções - Saldo de um filme encomendado 420.000 Prog. Educativo.

¹²⁸ 27/abr/62 Denison Propaganda - Elaboração de tabloide e filme de Propaganda 420.000 Desp. Propaganda

12/jul/62 Denison Propaganda - Confecção de Filme de Propaganda 93.420 Bancos c/ Mov. Folhetos

¹²⁹ 6/fev/62 Jorge Xavier Despesas - Produção de um filme de propaganda 4.050 Desp. Propaganda.

¹³⁰ 19/set/63 Helio Barroso Netto - Gravação de um filme educativo 25.000 Prog. Educativo

9/out/63 Helio Barroso Netto - Gravação do filme "O IPÊS precisa de voce" 25.000 Serv. Técnicos

fazer o que chamavam de “ressonância”. Esse método consistia em passar uma recomendação a dez pessoas diferentes que, por sua vez, faziam o mesmo para mais outras dez e assim sucessivamente. Ele afirma, que exerceu essa tática na divulgação dos filmes.

No total, os filmes custaram aos cofres do IPÊS cerca de Cr\$ 25.500.000,00, com uma média de gasto de Cr\$ 1.700.000,00 por filme. Segundo comentário de Werneck na Ata do dia 23 de novembro de 1962, o preço médio de cada filme se elevou para Cr\$ 2.550.000,00, conforme despesas adicionais de distribuição e realizações de cópias, com um total de Cr\$ 38.200.000,00. Dreifuss aponta um valor em torno de Cr\$ 45.000.000,00 e, ao mesmo tempo, sugere outros títulos de produções que até então não foram localizados. (DREIFUSS, 1981, p.250-252)¹³¹

Toda essa produção fílmica era distribuída pela própria Jean Manzon Films em parceria com grandes redes de cinemas como Circuito Serrador¹³² e Circuito Verdi em São Paulo; Circuito José Luiz Andrade; Circuito Emílio Peduti; Circuito de Curitiba; Circuito Lívio Bruni e, principalmente, o Circuito U.C.B. e Atlântida de Luis Severiano Ribeiro Jr.; além de outras salas de exibição isoladas. Entretanto, o Instituto se encarregava também de distribuí-los estabelecendo parcerias com clubes, Sindicatos, Entidades Religiosas, Universidades e pequenas salas e eventos de exibição.

Dessa forma, podemos classificar a exibição dos filmes de três maneiras principais: a primeira vinculada ao cinema, principalmente ligada à rede Luis Severiano Ribero Jr., concentrada essencialmente no

¹³¹ Em 1963 o valor do salário mínimo brasileiro era Cr\$ 21.000,00, dessa forma cada filme equivaleria de 81 a 122 salários mínimos. Sendo que o valor total das obras custaram aos cofres do IPÊS de 1214 a 2142 salários mínimos.

¹³² Em reunião do dia três de abril de 1963, Jean Manzon comunica aos membros do IPÊS que as empresas distribuidoras *Serrador* e *Paulista* queriam Cr\$ 500.000,00 para exibir cada documentário do IPÊS em seus respectivos circuitos. O Dr. Ricardo Cavalcanti de Albuquerque encarregou-se de entrar em contato com um amigo pessoal da empresa Paulista a fim de verificar uma maneira de contornar esse caso, enquanto João Baptista Figueiredo preocupou-se em conseguir algum parceiro perante à Companhia Serrador. Em depoimento na reunião do dia oito de janeiro de 1963, Ricardo Cavalcanti de Albuquerque garante a isenção do pagamento sobre a exibição dos filmes do IPÊS da Empresa Serrador, pois “os filmes do IPÊS estão isentos de pagamento para exibição por não serem documentários de propaganda comercial”. A situação junto à Empresa Paulista, porém, não havia sido resolvida. João Baptista Figueiredo sugere que entrem em contato com o Sr. Burlamaqui, possuidor de uma cadeia de cinema, para que o mesmo exhiba os documentários do IPÊS. Diante de tal situação, é indicado que o plano de gastos de um possível ônibus destinado à biblioteca e a exibição de filmes nas comunidades mais afastadas fosse executado. Fundo IPÊS. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

segundo semestre de 1962 e pelas emissoras de televisão. A segunda, às exibições populares e em centros educacionais, econômicos, religiosos e empresariais. E a terceira, na formação dos quadros em exibições particulares nas residências dos membros influentes do IPÊS.

Desde 1939 estava em vigor o decreto imposto pelo DIP que obrigava o circuito exibidor nacional à incluir um curta-metragem nacional, com medição mínima de 100 metros lineares, em uma sessão de longa metragem estrangeiro superior a mil metros lineares. Dessa forma, aproveitando-se da possibilidade de exibição concedida legalmente, Manzon criou uma poderosa rede de influência e de exibição para os seus filmes, conforme publicação de vinte e nove de janeiro de 1963 do *O Estado de São Paulo*, no qual indicava que a Jean Manzon Filmes assinou um contrato com a Empresa Cinematográfica Sul Ltda., com a Empresa Paulista Cinematográfica Ltda. e com a Companhia Cinematográfica Serrador, garantindo a exibição e distribuição de seus documentários em todos os 51 principais cinemas de São Paulo. Com essa assinatura, “assegurava à Jean Manzon Film S/A a exibição de seus documentários praticamente à totalidade do público frequentador de cinemas do Brasil (*Grande acontecimento nos meios cinematográficos de São Paulo*. Matéria do *O Estado de São Paulo*, de 29 de janeiro de 1963).

Buscando um maior número de redes de mediação, o IPÊS se aproveitou de suas parcerias com diversas emissoras de televisão para inserir seus filmes nas programações. O mais importante programa de televisão no qual os filmes eram exibidos foi o apresentado por José Silveira Sampaio, um dos telejornalistas mais conhecidos da década de 1950 e 1960. Sampaio era conhecido por sua participação no programa *Bate papo com Silveira Sampaio*, nos anos iniciais da TV Tupi, onde em cada semana, antes de anunciar seus convidados, ele iniciava sua apresentação com uma crônica política, utilizando diversas vezes um telefone, onde simulava ligações para a Casa Civil e para o próprio presidente da República, cobrando ações do governo. Por sua atuação na televisão, virou personagem popular para os espectadores. Nos anos 1960, seu programa foi transferido para a TV Record com um novo título: *SS Show*. Durante algumas semanas, quando suspendia os telefonemas, exibia os documentários ipesianos. Silveira Sampaio, que morreu abruptamente em 1965, foi colaborador do instituto, prestando serviços como consultor de roteiros, influência na televisão e, segundo Ata da Comissão Executiva de oito de janeiro de 1963, fez questão de exibir os filmes do IPÊS, propagandeando o nome do Instituto, pois os mesmos eram exibidos até então sem menção ao nome do IPÊS. Sua

participação como porta-voz do IPÊS na televisão e sua popularidade perante a opinião pública foram relevantes para dar credibilidade à *Cultura Política* presente nas produções audiovisuais.

A segunda forma de distribuição deu-se por um circuito alternativo de exibição proposto pelo general Oswaldo Tavares Ferreira, de atingir um público mais popular que não teria acesso ao circuito comercial de cinema. Para tanto, contratavam pessoas de confiança para exibir os documentários em favelas e subúrbios do Rio de Janeiro e regiões do interior onde não havia salas de cinema disponíveis. Utilizando um ônibus com chassi especial, um caminhão adaptado como tela de exibição e um projetor portátil de 16mm da marca Bell and Howell, adquirido em 30 de outubro de 1962¹³³, Nelson Carvalho¹³⁴, o padre Pedro Veloso¹³⁵, futuro reitor da PUC, o padre jesuíta Pancrácio Dutra¹³⁶, sacerdote formador de lideranças nos círculos operários

¹³³ O projetor foi adquirido em dois pagamentos de Cr\$ 140.000,00 conforme dados dos Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais - 30/out/1962 Nelson A. Carvalho Aparelho projetor 16mm Bell and Howell - 50% 140.000 Móveis e Utensílios; 27/Nov/1962 Nelson A. Carvalho Aparelho projetor 16mm Bell and Howell - 50% 140.000 Móveis e Utensílios

¹³⁴ Segundo os Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, Nelson Carvalho realizou as seguintes viagens para exibição dos filmes do IPÊS:

12/nov Nelson A. Carvalho Despesas com Viagens no Interior do Estado do Rio de Janeiro 39.000 Desp. Viagens

9/jan Nelson A. Carvalho Despesas com viagem de interesse do Instituto 40.000 Desp. Viagem

22/jan Nelson A. Carvalho Despesas com viagem no interior do Estado do Rio de Janeiro 45.000 Desp. Viagem

22/fev Nelson A. Carvalho Despesas com viagem no interior do Estado do Rio de Janeiro 53.000 Desp. Viagem

28/fev Nelson A. Carvalho Despesas com viagem a nosso serviço 47.000 Desp. Viagem

5/mar Nelson A. Carvalho Despesas com viagem no Estado do Rio de Janeiro e São Paulo 100.000 Desp. Viagem

1/abr Nelson A. Carvalho Despesas com viagens no interior do Estado do Rio de Janeiro e São Paulo 70.000 Desp. Viagem

19/abr Nelson A. Carvalho Despesas com viagem no interior do Estado do Rio de Janeiro 30.000 Desp. Viagem

3/mai Nelson A. Carvalho Despesas com viagem no interior do Estado do Rio de Janeiro 50.000 Desp. Viagem

¹³⁵ Segundo os Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, Padre Pedro Veloso realizou as seguintes viagens para exibição dos filmes do IPÊS:

14/nov Pe. Pedro Veloso Exibição de filmes de propaganda 60.000 Desp. Propaganda

10/dez Pe. Veloso Exibição de filmes de propaganda 60.000 Serv. Terceiros

14/mar/63 Pe. Veloso Exibição de Filmes Educativos 60.900 Prog. Educativo

¹³⁶ Segundo os Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, Padre Pancrácio Dutra realizou as seguintes viagens para exibição dos filmes do IPÊS:

católicos, Sílvio Santa Cruz¹³⁷ entre outros homens de confiança, exibiam os filmes em praças públicas, igrejas, colégios, fábricas e sindicatos com a finalidade de orientar os espectadores contra a ideologia comunista. De acordo com Dreifuss (1981, p.251), “a fita principal era, geralmente, um faroeste americano, enxertada com um curta-metragem do Ipês, que variava de um apelo para a harmonia social entre as classes a um comentário sobre a exploração de estudantes para fins políticos.” Segundo o autor, o cinema ambulante era financiado pela Mercedes Benz e a CAIO, “uma das maiores montadoras de carrocerias de ônibus e caminhões do Brasil, [que] ajudavam com o transporte [do equipamento]” (idem.).

Além da exibição dos filmes produzidos pelo Instituto, nessas exposições públicas foi apresentada uma série de outros dezessete filmes educativos de Cid Homero Aguiar Produções, entre setembro de 1962 e março de 1963 – segundo os Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais¹³⁸. Outro ramo de exibição foi o sistema 5S. O SESI, o SENAC e todos os demais integrantes reuniam para exibição seus alunos e professores para assistirem as produções ipesianas.

11/out/62 Pe. Pancrácio Dutra Serviços prestados por exibição de filmes em bairros 36.000 Serv. Terceiros

27/jun/63 Pancrácio Dutra Despesas com exibição de filmes educativos 69.018 Prog. Educativo

¹³⁷ Segundo os Recibos de Despesas do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, Sílvio Santa Cruz realizou as seguintes viagens para exibição dos filmes do IPÊS:

9/abr Sílvio Santa Cruz Serviços de Exibição de filmes em Bairros Proletários 51.712 Prog. Educativo

7/jun Sílvio Santa Cruz Serviços de Exibição de Filmes educacionais 107.120 Prog. Educativo

¹³⁸ Despesas com o contrato de filmes educativos e de propaganda:

19/set Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

26/set Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

9/out Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

16/out Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

23/out Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

31/out Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

6/nov Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

13/nov Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

21/nov Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

28/nov Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

4/dez Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

11/dez Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

18/dez Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

28/dez Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

3/jan/63 Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

29/mar/63 Cid Homero Aguiar Aluguel de um filme educativo 2.500 Mat. Propaganda

As classe mais abastadas puderam vê-los nos clubes de serviços, como Lions Clube e Rotary Club, e em clubes sociais, por exemplo, o Monte Líbano, em São Paulo. Disseminados pelo interior do país, chegaram a sindicatos, igrejas e até em pracinha. Valia tudo, no esforço de varrer as ideias *exóticas dos vermelhos*. (ASSIS, 2000, p.43)

A terceira forma de exibição, e talvez a mais útil entre elas, foi realizada somente a partir de 1963, quando foi fortalecida a campanha golpista do IPÊS em aliança ao empresariado. Nessa etapa de circulação dos filmes, foram realizadas sessões fechadas e exclusivas com os membros do empresariado, sendo que um dos locais de maior fluxo de exibição foi a residência do próprio presidente da filial carioca João Baptista Leopoldo Figueiredo¹³⁹. A partir do mês de julho de 1963, os filmes foram exibidos durante a realização dos Cursos de Atualidades Brasileiras e em um auditório com 48 poltronas acolchoadas reservadas e tela de projeção profissional na sede do IPÊS¹⁴⁰.

Numa Ata da Comissão Diretora de quatro de dezembro de 1962, o Dr. Paulo Ayres Filho sugere que os membros promovam novos encontros com o pessoal de agências de publicidade, visando angariar novos membros e discutir sobre a realização de um filme sobre um novo

¹³⁹ Segundo Ata da Comissão Diretora de 11 de dezembro de 1962, foi realizada uma reunião com associados e não associados na casa de João Baptista Figueiredo visando conseguir novos membros para a instituição. Nessas reuniões, os chefes de cada setor do IPÊS falará sobre suas atividades e serão exibidos certos filmes de produção do IPÊS. O mesmo tipo de reunião é citada em uma Ata da Comissão Diretora de 31 de janeiro de 1963.

¹⁴⁰ A campanha golpista por meio dos audiovisuais do IPÊS contou com a colaboração de exibições de filmes realizada pela USIS para os militares. O USIS por meio de unidades de projeção móveis exibia seus filmes em clubes militares, quartéis, bases, escolas e navios. Em 1963 foram feitas 1706 exibições, somente no Rio de Janeiro, para cerca de 180 mil militares. Entre sua programação destacavam-se noticiários cinematográficos, filmes de propaganda política de curta-metragem, todos trazidos de Washington. Carlos Fico afirma que após o golpe outros filmes foram produzidos e exibidos pelo USIS. ‘Em 1965, além de três noticiários específicos sobre a Aliança para o Progresso e outros de caráter mais geral, foram feitos no Brasil os seguintes curtas: *A força e o homem* (sobre auto-ajuda como meio de desenvolvimento), *Revolução Democrática no Brasil* (sobre o golpe), *Pirambu – o milagre da auto-ajuda* (sobre a favela nordestina) e *Crise na República Dominicana*. Em 1966 seriam produzidos curtas sobre o programa de alfabetização em Recife (*Cruzada do ABC*), sobre a livre-iniciativa e a criação de empregos (*Assombração no varejo*), sobre programa de moradia popular (*Mudança*) e *Caminhos*, uma história de auto-ajuda em nível nacional e local.’ (FICO, 2008, p.81)

conceito de empresa. Em 1963, é realizado o filme *Conceito de Empresa* que, em uma de suas sequências, expõe significativamente as intenções do Instituto com a utilização do cinema. Incitando os empresários a propagar o “valor social” das empresas e sua contribuição para o crescimento do país, o filme sugere que os empresários utilizem as “armas dos seus adversários” se valendo da “força mais eficiente e direta da propaganda moderna: o cinema”. Alerta ainda o filme que para a utilização adequada do cinema os empresários deveriam realizar a “propaganda de imagens” mostrando “imagens adequadas” e utilizando linguagem direta. Obviamente, dada a própria característica do assunto abordado, o filme *Conceito de empresa* não foi distribuído para a exibição pública pela Jean Manzon Films e era o principal filme exibido nas reuniões particulares. Muitos dos empresários compraram cópias desse filme e de outros para exibirem aos seus trabalhadores.

Seguindo a sugestão inicial de cópias de cada filme proposta por Luis Cássio dos Santos Werneck, chegaríamos a um valor total gasto com essas duplicatas de Cr\$ 9.540.000,00 já que, segundo dados de Jean Manzon, o orçamento para cada cópia de 35mm era de Cr\$ 18.000,00 e para cada cópia em 16mm, para televisão, seriam Cr\$ 12.000,00. Se a esse valor somarmos as quantidades de cópias a mais que foram solicitadas pelo Ipês, segundo uma correspondência enviada por Manzon no dia trinta de outubro de 1962, como no caso dos filmes *Depende de Mim* (110 cópias) e *O que é democracia?* (17 cópias), acrescentaríamos mais Cr\$ 2.667.000,00. A soma desses valores, mais os Cr\$ 639.900,00 utilizados para distribuição nas redes de cinema e os gastos no custeio de cinematografia e televisão de Cr\$ 4.401.145,00¹⁴¹, permite-nos concluir um gasto total por volta de Cr\$ 49.098.045,00. Segundo Cadernuto (2008, p.69), cada filme, atualmente, custaria em torno de R\$ 110.000,00. E o montante dos gastos com cinema e televisão em torno de R\$ 2.850.000,00.

Ponderando sobre os modelos de exibição e distribuição dos filmes do IPÊS, podemos observar uma concordância com a proposta de ação do grupo no campo político: destinar seus ideais tanto para uma “doutrinação geral” quanto para uma “doutrinação específica”. Seus filmes foram muito elogiados durante o lançamento, no dia 31 de agosto, para a imprensa nacional. Foram exibidos os filmes *O IPÊS é o*

¹⁴¹ Esses Cr\$ 4.401.145,00 eram relativos a despesas múltiplas como: produção de filmes de propaganda para televisão, exibição de documentários em bairros populares, compra de projetores cinematográficos, aluguel de filmes educativos, despesas com viagens para exibir filmes em cidades de interior, pagamento da locução de Cid Moreira, compra de película, instalação de uma tela de cinema na sede do IPÊS, etc.

seguinte, *História de um Maquinista, Nordeste – Problema número 1 e Formando Homens Livres* que, para o jornalista do *O Estado de São Paulo*, “todos os quatro possuem tão evidentes méritos de realização e tal interesse, força e clareza na maneira pela qual tocam em alguns dos grandes problemas nacionais, que tornam mais do que justa a atenção que lhes dedicamos”¹⁴². Segundo matéria da *Folha de São Paulo* de 28 de agosto de 1962, a partir desse dia os filmes foram exibidos nas redes de cinema de São Paulo.

3.3. A cinematografia do IPÊS

a) *O Brasil precisa de você*

Esse documentário não possui, em suas sequências, créditos de produção, dificilmente mapeando seu diretor e ano de produção¹⁴³. O filme apresenta o discurso mais enfático sobre o anticomunismo e a crítica às políticas públicas e econômicas do governo João Goulart, tudo sob a voz característica de Cid Moreira. O documentário é composto de uma edição de fotografias em movimento centrípeto, através de recursos de câmera, como o close. Dividido em sete sequências bem definidas, o filme apresenta de forma objetiva um discurso em dicotomia entre *democracia* e *autoritarismo* (pelas palavras do narrador, autoritarismo é denominado como regimes totalitários ou ditaduras), *passividade democrática* e *democracia participativa*, *miséria* e *trabalho*, *Governo Populista* e *Democracia*, *capital estatal* e *capital privado*.

¹⁴² *Quatro documentários*. Matéria do *Estado de São Paulo*, de 31 de agosto de 1962.

¹⁴³ Denise Assis (2001, p.31) insiste que o filme *O Brasil precisa de você* é de autoria de Jean Manzon, quando na verdade não há indícios concretos da identidade de seu autor, conforme concordam Marcos Correa e Reinaldo Cadernuto. Prefiro não assumir nenhuma autoria ao filme, mas levantar a hipótese que o mesmo poderia ser uma produção independente do circuito Jean Manzon/Carlos Niemeyer, pois, segundo consta no Recibos de Despesas do Instituto no Arquivo Nacional foi emitido em 09 de outubro de 1963 um pagamento no valor de Cr\$ 25.000,00 para Hélio Barroso Neto pela gravação de um filme chamado *O IPÊS precisa de você*, título muito próximo ao filme em questão, e que se levarmos em conta que muitos outros filmes do IPÊS apareciam em documentos oficiais do Instituto com nomes alternativos essa hipótese ganha força. Outro indício que nos levaria a acreditar nessa possibilidade é o pagamento em data próxima, 23 de setembro de 1963, para os serviços de locução de Cid Moreira, o locutor do filme *O Brasil precisa de você* e que já havia trabalhado com Carlos Niemeyer nos filmes referentes às Forças Armadas, mas até então, não havia recebido seu pagamento de forma particular, diretamente pelo IPÊS.

No filme, o IPÊS é apresentado como um órgão fundado com o objetivo de encontrar os meios necessários para solucionar os problemas do país, personificados no regime de João Goulart. Essas intenções ipesianas são reforçadas com imagens de jornais da época mostrando o combate em favor da democracia, manchetes de diversos jornais não identificados, tais como “IPÊS prestará grande serviço à paz social”, “IPÊS defende Reformas”, “IPÊS provará que democracia solucionará males do Brasil”. Com uma música galopante, épica, as notícias surgem como uma anunciação da vitória contra o mal. As imagens de jornais da época reforçam a possível veracidade das palavras do narrador, dando credibilidade demonstrativa ao discurso e pondo em debate a cinematografia e a história.

Em seguida, somos apresentados, mediante recortes de jornais e fotografias em movimento de zoom, *fade in* e *fade out*, aos governos autoritários de Benito Mussolini, Hitler e Stálin e os perigos de um regime desse calibre no Brasil, a ameaça do mesmo para com a democracia. A música prossegue de forma agitada. Imagens da organização, da disciplina militar, de armamentos, são facetas da representação do militarismo. A montagem das fotografias é essencial para nos dar um ar de opressão bélica por parte desses regimes de força. Imagens dos campos de concentração, tanto nazista quanto comunista, e a afirmação de que milhões de mortes foram derivadas pelas ambições imperialistas de um ditador dão um peso emocional às cenas apresentadas, principalmente por se tratarem de fotografias – proximidade com a “verdade”. Stalin e seu exército vermelho são mostrados no mesmo pé de igualdade dos ditadores nazifascistas, deixando claro que para o IPÊS, a ditadura em si, seja de direita ou esquerda, é o grande inimigo da democracia e da liberdade dos povos livres. Por fim, o narrador coloca no mesmo patamar dos três grandes governos ditatoriais a China e Cuba como os inimigos da democracia, perante uma classe governamental passiva. Com um discurso de Fidel Castro anti-imperialista, a sequência termina com o estopim da situação comunista na América Latina, a Revolução Cubana de 1959.

Por meio de uma fotomontagem descontextualizada, anacronicamente editada, o filme oferece o ponto de vista do grupo: equalizar como ditaduras e inimigos da democracia os regimes fascista, nazista, stalinista, e apresenta-los como opressores, violentos, totalitários e antidemocráticos. Como os principais responsáveis pela ascensão do regime socialista na China e em Cuba e porque não poderiam influenciar a ditadura socialista no Brasil? Notável ressaltar o quanto a Revolução Cubana em 1959 representa uma verdadeira ameaça

à política brasileira, segundo a ideologia ipesiana. Para manter o crescimento econômico do país, a industrialização iniciada no governo JK, o país deve manter-se parceiro do regime capitalista estadunidense e em hipótese nenhuma se alinhar com qualquer interesse comunista. Esse alinhamento ao capitalismo e a negação aos valores comunistas, principalmente representados por Cuba, era o principal interesse do plano político do presidente estadunidense Kennedy: a *Aliança para o Progresso*.

Para evitar essa ameaça comunista e manter o país na linha do progresso, deve-se evitar a omissão popular, a passividade democrática. Para promover uma maior participação da população na política nacional o IPÊS pretende, em seu projeto: uma democracia plena, participativa; a superação do subdesenvolvimento; a valorização da moeda; elevação do nível de vida da nação; redistribuição da renda nacional. Esses princípios são o tema central da terceira sequência do filme que, novamente através de fotomontagens, o IPÊS associa à narração com imagens representacionais dos avanços na economia brasileira como o sistema de transporte através dos portos e rodovias, a mecanização do campo, a industrialização, a eletrificação nacional a partir da construção e modernização de hidrelétricas, o que curiosamente é o principal setor industrial de uma das maiores financiadoras do Instituto, a *Light*.

E, para alcançar esse patamar de modernidade nacional, deve-se inicialmente manter a democracia, e esse conceito de democracia deve ser levado aos mais diversos setores da sociedade: estudantes, sindicatos, homens do campo. Nessa sequência são apresentadas imagens das apostilas dos Cursos de Atualidades Brasileiras¹⁴⁴, salas de reuniões e materiais do grupo IPÊS para se apresentarem, mostrarem preocupação com os problemas do Brasil. Esse material dá credibilidade e demonstra serem verossímeis suas exigências, no mínimo por se apresentarem de forma séria ao público. A música acelera, dando a ideia de velocidade no desenvolvimento, de melhorias na sociedade brasileira a partir dos estudos do IPÊS. As fotos que se alternam mostram o trabalhador brasileiro, o estudante, em uma escala evolutiva do jovem aluno ao universitário, ao trabalhador especializado. Um país em desenvolvimento devido ao crescimento de estudantes capacitados para serem trabalhadores. E os mesmos felizes, tanto no campo quanto na cidade. Esse seria o objetivo da diretoria do IPÊS.

¹⁴⁴ Diversas apostilas foram fotografadas no Arquivo Nacional.

Das salas de reuniões do IPÊS, seus diretores criticam a omissão do governo federal e pedem a colaboração da classe popular, aquela sofrida, faminta, do campo. A imagem do Congresso Nacional em Brasília seguida da narração: “*Muitos estão de braços cruzados esquecidos que a democracia não pode ser defendida por comodistas*”. É o estopim da crítica ao populismo, ao governo de João Goulart, chamado de demagogo e omissor. A omissão do governo federal proporciona a miséria do povo. Figuras trágicas da seca, da fome e da miséria do Brasil são apresentadas através de fotografias sob as palavras de ordem do narrador. Mulheres cansadas, mal tratadas, com fome e crianças mais famintas no colo. A seca no Nordeste. A cara do Brasil atrasado do campo e da cidade é apresentada apelando para o aspecto emocional do espectador. O futuro nacional, as crianças nas imagens são a mais dura representação da miséria! “*Aonde nos levará a miséria do povo?*”

A última sequência inicia com um corte brusco no clima pesado da trilha sonora anterior, uma notícia sobre a inflação explode na tela, a crise financeira brasileira por meio das mais diversas matérias nos mais diversos jornais. Notas do Cruzeiro, moeda nacional nos anos 1960, são apresentadas, uma a uma – signos do capital, da acumulação. A música se intensifica com o questionamento sobre a demagogia e sobre a agitação social, motivada pela omissão governamental, pela miséria e pela crise financeira e econômica. A omissão do governo federal facilita a inflação, proporcionando a agitação social, a falta de controle da nação, as manifestações populares. A agitação é representada pelas manifestações contra os latifúndios, governo, indústrias. O povo de braços levantados, as bandeiras tremulando, a desordem em anunciação. É quando rufam os tambores e o caos se instaura. O resultado dessas crises é a desordem e o caos e, com isso, cria-se margem para a implantação de um governo ditatorial tomar o poder. O IPÊS convoca o povo a agir rápido em relação a esse problema político e social. “*O tempo é pouco, o Brasil não pode esperar mais*”. O desafio do filme está lançado: Como impedir que o Brasil, com tantos problemas socioeconômicos, não se torne uma ditadura, de esquerda ou direita, com tanta omissão de seus governantes?

Com sobriedade e com um discurso positivo, o documentário nos faz questionar a nossa participação na política, nos problemas sociais. Dessa forma, o filme nos orienta a entregamos nossas esperanças no projeto de Brasil capitaneado pelo IPÊS, órgão civil preocupado em resolver nossos problemas. Nesse projeto cinematográfico está explícito

o projeto de desestabilização ao governo João Goulart, tendo como peça principal a participação popular.

Notadamente temos como principais eixos temáticos no documentário o *anticomunismo* e o *antipopulismo* como centrais, além desses a presença do discurso acerca da *democracia*, do *trabalhador brasileiro* e do *novo conceito de empresa liberal* e modernizante. Esses cinco aspectos são os principais temas abordados na coletânea de documentários do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais e estão presentes em demasia neste audiovisual, justificando o mesmo como um dos principais filmes manifestos das ideias ipesianas, de sua Cultura Política.

b) Nordeste, problema número 1

Em 17 de agosto de 1962¹⁴⁵ é liberado para circulação o filme *Nordeste, problema número 1* de produção de Jean Manzon Films e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil. Esse documentário, segundo pesquisa de Marcos Correa (2005, p.7-8), foi exibido antes do filme estadunidense *O Destino me persegue (The President's Lady)*, dirigido por Henry Levin, no Cine Rian¹⁴⁶, em Copacabana, Rio de Janeiro, no dia 11 de Outubro de 1962 e distribuição da parceira U.C.B (União Cinematográfica Brasileira S.A.). Com direção de Jean Manzon e contando com a sua tradicional equipe técnica, tal como a Direção de fotografia de Arturo Usai, Montagem de Floriano Peixoto e com a narração de Luiz Jatobá, o filme possui cópia no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro.

Seguindo o modelo mais padronizado entre os filmes da Coletânea do IPÊS, *Nordeste, problema número 1*, é um documentário constituído por seis seqüências e inicia com seus créditos sobrepostos à *Encíclica Mater et Magistra* sendo folheada, lembrando que a mesma é um dos documentos bases da ideologia dos ipesianos. O filme se apresenta como um documentário de cunho social com imagens de arquivo, encenações e tomadas diretas nas terras nordestinas. O tom principal do filme é a seca, que deriva a fome e a morte. A trilha sonora acompanha o “herói do cotidiano”, o personagem nordestino em constante superação. O nordestino é apresentado como um homem a ser

¹⁴⁵ Segundo documentação presente no acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁴⁶ Em uma carta de Jean Manzon enviada ao IPÊS em 22 de dezembro de 1962 revela algumas das salas na qual o filme fora exibido durante o mês de dezembro. Cidade de Utinga – Diversos cinemas de 28 a 30 de dezembro; P. das Nações – Raf-Roxy de 28 a 31 de dezembro; e Catanduva – Diversos cinemas em 24 e 25 de dezembro.

valorizado, notavelmente pela utilização do recurso da tomada em *contra-plongê*, e em paralelo ao seu ofício, a sua atividade laboral. O narrador toma como reforço demonstrativo das imagens, uma fala sobre a precariedade e a falta de segurança do trabalho: “*As condições de trabalho para a grande massa nordestina são as mais precárias e mal remuneradas*”. Essas são as condições representadas pela equipe de Manzon sobre o nordestino – um homem simples, trabalhador, religioso em um ambiente natural hostil e seco. Com a apresentação das personagens, o filme emite seu posicionamento político, criticando as dificuldades da economia agrícola, a falta de incentivo fiscal do governo em relação aos trabalhadores do campo. O trabalhador é apresentado segundo funções sociais e de gênero em suas atividades: enquanto o homem exerce as profissões de risco e nas piores condições, as mulheres exercem a atividade doméstica, de cerâmica e de artesanato. Percebe-se a perspectiva de evidenciar e envolver emocionalmente, de certa forma, o espectador por meio de enquadramentos, fechados e em primeiro plano, as dificuldades que se encontram as famílias nordestinas.

Nessa sucessão de cenas nota-se uma tomada de grande influência de John Ford e dos filmes de *westerns* estadunidenses (muito popularmente reinventados pelos filmes sobre o sertão nordestinos e seus cangaceiros, os *nordesterns*) – uma tomada em plano fixo pelo parapeito de uma porta na qual se enquadra uma mulher carregando um vaso de água na cabeça sob uma paisagem árida e com uma árvore seca ao fundo, todo o entorno do enquadramento é escurecido pela falta de luminosidade que focaliza a nordestina. Esse enquadramento anuncia o quadro social problemático demonstrado na sequência posterior, dando ênfase à mortalidade infantil. “*Mortalidade infantil é alarmante no sertão nordestino. Em certas áreas chega a índices em torno de 70% de crianças mortas antes de atingir um ano de idade. Este é o preço da subnutrição, da ignorância, da ausência das mínimas condições de higiene*”. Com a utilização de dados científicos sobre a mortalidade infantil e imagens de conotação emocional, como a de um funeral de um recém-nascido, o espectador é sugerido a prestar mais atenção ao problema existente na região da seca brasileira. São imagens marcadas por uma iluminação mais escura, pálida e a trilha sonora acompanha esse tom calmo e deprimente. A própria entonação da voz do narrador é determinante para crermos que o Nordeste está abandonado pelo poder executivo. A sequência termina com uma família migrando por entre um portão de uma Igreja, em enquadramento e luminosidade tais como o corte da sequência anterior. A figura da Igreja ainda pode ser útil para

esse povo, e se pensarmos na presença de grupos religiosos no sertão essa cena se torna bem relevante.

Sem a Igreja, sem a fé, resta a migração, fugir das mazelas do sertão negligenciado pelo governo, segundo o IPÊS: “*E nesta desoladora paisagem social é duro, muito duro de permanecer. O nordestino emigra, milhares e milhares de famílias descem anualmente para o sul*”. Esse filme prende o espectador pela qualidade técnica e artística de suas tomadas, sendo comparado com outras produções da época que trabalham o tema do Nordeste.

Pouco a pouco, o espectador vai se sensibilizando com a situação do nordestino pelas palavras de Jatobá, e essa aproximação ganha mais fôlego nas imagens representadas da morte. “*Na época das secas o trabalho desaparece em vastas áreas e a morte assume o comando*”. Começando pelas aves necrófagas, possivelmente um urubu ou um abutre – cena de impacto, representação crucial para a morte, assim como as terras secas e os esqueletos de gado. Então, o clima pesado de mais de cinco minutos de sofrimento vislumbra uma esperança: “*então é preciso matar a fome dos que não morreram*”. A solução – mesmo que pequena – do governo é apresentada. Suas frentes de trabalho mantidas por alguns dos seus órgãos como o Banco Nacional de Entidades Sociais (BNES) e o BNER, cuidando levemente da saúde e da higiene desses “valentes flagelados”. Ainda falta a iniciativa privada, a nova empresa assumir esse problema nacional que, na última sequência de cerca de três minutos e meio, tem exaltado o trabalho das empresas no Nordeste e clama-se por mais investimentos para os empresários. O nordeste é o futuro do Brasil e do empreendedorismo nacional. As enormes inovações tecnológicas são mostradas, muita água, energia, um Nordeste mecanizado e moderno está por vir com a chegada do capital. “*Em duas palavras a racionalização da agricultura e a industrialização: caminhos certos para a salvação do Nordeste*”. Então com um travelling sobre uma região agrária que recebeu investimento para se industrializar e com uma música de superação e vitória, o narrador esboça seu último comentário: “*Só através da criação deliberada e racional das riquezas, o país deterá a incalculável avalanche social que se avoluma nas terras dramáticas de nossos irmãos nordestinos*”.

Trabalhando claramente com um discurso didático de oposição entre o *tradicionalismo* e a *modernização*, entre o *homem* e as *máquinas*, entre a *seca* e a *irrigação*, entre as *ligas camponesas* e o *sindicalismo da empresa liberal*, o filme segue os modelos estéticos sobre o sertão brasileiro tais como os presentes em filmes como *Aruanda*, de Linduarte Noronha e *O Pagador de Promessas*, de Alselmo

Duarte, assim como os filmes de cangaceiros que seguem uma estética mais próxima dos *westerns* tão populares nos Estados Unidos e em suas variações tais como o *western spaghetti* na Itália: o *Nordestern* tendo o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto e *Lampião, o Rei do Cangaço*, como um dos maiores ícones antes dos anos 1963¹⁴⁷.

As sequências relativas ao drama nordestino, juntamente com as dos filmes ‘primitivos’ de Linduarte Noronha, com as de ‘O drama das secas’, de Rodolfo Nanni, ou mesmo do ‘A Seca’, de Memelo Jr, estão entre o que de mais expressivo nosso cinema alcançou até hoje nesse assunto. (*Quatro documentários*. Matéria do *Estado de São Paulo*, de 31 de agosto de 1962)

Além da questão estética, o filme segue na onda das discussões sociais e políticas acerca da Reforma Agrária – um dos principais temas das pautas de reunião científica do IPÊS – e da formação das Ligas Camponesas e dos Sindicatos Rurais. Os temas expostos a serem discutidos com o espectador são a *questão agrária brasileira*, o *novo conceito de empresa liberal*, os *trabalhadores*, as *crianças brasileiras* e, em menor escala, o perigo do comunismo.

Em documentos do Acervo Jean Manzon Films encontram-se algumas pesquisas de opinião pública sobre a exibição de *Nordeste, Problema Número 1*. Em exibição no cinema Palácio do dia 13 de outubro de 1962, duas pesquisas de opinião foram realizadas: “As cenas mais chocantes de pobreza, fez com que o espectador respirasse mais baixo e mais profundo” e “Sessão lotada. Houve uma certa reação de lástima quando focalizada a cena do enterro da criança. Causou, mesmo, forte impressão”.

c) *História de um Maquinista*

Este filme¹⁴⁸, lançado, segundo a documentação da censura na Cinemateca Brasileira, em 17 de agosto de 1962 – mesmo dia e ano do

¹⁴⁷ Outros filmes de destaque são: *Filho sem mãe* (Tancredo Seabra, 1925), *Sangue de Irmão* (Jota Soares, 1926), *Lampião, a Fera do Nordeste* (Guilherme Gáudio, 1930), *Lampião, o Rei do Cangaço* (Benjamin Abrahão, 1936/ Fouad Anderaos, 1950/ Carlos Coimbra, 1962), *A Morte comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962).

¹⁴⁸ Em carta enviada por Jean Manzon Films para o IPÊS, de 22 de dezembro de 1962, foi apresentada a rede de distribuição do filme no mês de dezembro: Cidade de São Roque –

filme *Nordeste, problema número 1* – inaugura a série de filmes sobre a precariedade dos meios de transporte e de distribuição de carga no Brasil, fazendo uma dura crítica à administração federal nesses setores da economia e valorizando a injeção de capital privado na modernização dos mesmos. O filme é de autoria da Jean Manzon Films, assim como de sua parceira a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil. Com direção de Jean Manzon, Direção de fotografia de Arturo Usai, Montagem de Floriano Peixoto e narração de Luiz Jatobá. Não é somente a equipe de produção que se repete, mas os créditos sobrepostos à *Encíclica Mater et Magistra*, também permanecem padronizados. O filme possui somente cinco sequências extensas, entre as mais extensas da coletânea de documentários produzidos pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

História de um Maquinista apresenta um novo modelo de narrador, um *narrador-personagem*. O maquinista do título é o personagem que nos narra a história a partir de um *discurso indireto livre*, às vezes tomando a liberdade de contar os fatos, outras vezes se expressando diretamente à situação. Os realizadores preocuparam-se em demonstrar como estão precárias as condições do trabalho ferroviário, da própria estrada de ferro, assim como o atraso tecnológico no sistema de comunicação e os altos índices de acidente e falta de segurança encontrada na malha ferroviária brasileira nas primeiras sequências do filme.

“*Eu lhes conto uma história bastante lamentável. Os descaminhos do sistema ferroviário. Fazer novas estradas fizemos, poucas, mal traçadas. Em geral por meio de processo antiquados, e lentos, tão lentos*”. Dentro desse contexto é que somos apresentados ao narrador-personagem principal do filme: o maquinista, o qual podemos caracterizar como um personagem *típico*, um modelo socioeducativo de um maquinista ideal dentro da ideologia do IPÊS. O documentário, dessa forma, mistura registro documental, imagens de arquivos e encenação de atores. Esse detalhe é relevante numa futura análise. Para legitimar o discurso crítico ao modelo ferroviário federal, o autor utiliza-se de imagens reais, imagens de arquivo, de uma tragédia ocorrida no Meier, bairro localizado na cidade do Rio de Janeiro, ocasionada pela displicência de um cansado maquinista das empresas estatais.

Na terceira sequência do filme, são mostradas diversas cenas de arquivo da superlotação dos trens, da falta de segurança, do desconforto,

cenas essas que são verossímeis e dão grande credibilidade à crítica exposta do governo populista de Jango. As cenas da porta se abrindo para a massa de gente entrar e terminando com muitos jovens empilhados sob o trem é chocante. Os pingentes, como eram chamados os antigos surfistas de trem, são o último tema tratado nessa sequência.

Eis que, nas sequências finais, o narrador-personagem nos propõe uma solução: a entrada do investimento privado na integração do sistema de transporte público. Se o público não dá conta, o privado tem que agir e melhorar a situação brasileira. As cenas a seguir são de superação, de novas construções, o maquinista se encontra em uma situação muito mais confortável do que no começo do filme, com os serviços prestados pelas companhias privadas. E nos questionamos: se ele está assim, porque não o restante do Brasil e outros na mesma situação que a dele não estariam aceitando o capital privado? Novas e modernas estradas, aparelhos eletrônicos de última geração, profissionais capacitados – modernização. O modelo a ser seguido conforme as palavras do maquinista seria a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, mas devido ao governo “populista e comunista” de Jango, essa empresa privada foi nacionalizada, estatizada. “*Coordenando as linhas de todos os tipos de transporte a fim de se obter substancial economia, aproveitando ao máximo os fatores geográficos, deixando o campo aberto para a iniciativa privada, o Brasil poderá estabelecer o verdadeiro planejamento dos transportes, o planejamento que consultara exclusivamente o interesse nacional*”. O maquinista, então, sairá satisfeito.

Este filme inaugurou, nesse conjunto de produções, mais um modelo de documentário, de linguagem cinematográfica, para transparecer os interesses políticos dos ipesianos. A inserção de um personagem na trama, fazendo com que o mesmo seja o narrador (mesmo que sob a inconfundível voz de Luiz Jatobá) nos permite refletir e questionar com maior credibilidade sobre as principais divergências apontadas pelo filme: *modernização* e *tradicionalismo*, *público* e *privado*, *segurança* e *acidente*, *progresso* e *atraso*. O maquinista é o narrador autodiegético¹⁴⁹ que nos permite guiar uma locomotiva da modernidade, marcada pelo investimento privado, pela supressão das estatizações e da administração do governo populista, mais segura, mais progressista para o futuro da nação, que poderia ser representado pela imagem das crianças viajando tranquilamente nos trens mais modernos.

¹⁴⁹ Aplica-se esta designação ao narrador da história que a relata como sendo seu protagonista, quase sempre no decurso de narrativas de caráter autobiográfico.

A modernização, a empresa liberal e o antipopulismo são pensamentos-chaves dentro do discurso do maquinista, que, enfim, pode se sentir aliviado se as mudanças por ele anunciadas forem resolvidas.

d) *A Vida Marítima*

Este filme produzido pela Jean Manzon Films em 1962, curiosamente teve sua licença de censura liberada, segundo os dados encontrados na Cinemateca Brasileira, somente em cinco de agosto de 1963, mais de um ano após a sua produção. Faz parte da produção coletiva entre Jean Manzon Films, Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil e Cineservice, com produção de Jean Manzon e narração de Luiz Jatobá – não creditados. Esse audiovisual faz parte de uma série de três filmes sobre a economia marítima juntamente com *Uma economia estrangulada e Portos Paralíticos*. De maneira geral, encontra-se com a qualidade do áudio prejudicada e com a imagem mais granulada.

O filme está dividido em seis sequências. Não tem em sua introdução a *Encíclica Mater et Magistra* sendo folheada, começando diretamente com os créditos sob um mar escuro com uma embarcação iluminada ao fundo. Com uma tomada de um navio mercante, ao som de maquinarias e do mar, têm-se início à tese proposta pelo filme. O *narrador omnisciente intruso*, com seus discursos indiretos, narra de maneira generalizada a vida marítima, já apontando as críticas ao sistema de transporte: “*A tripulação dos navios brasileiros é numericamente o dobro da que faz o mesmo trabalho nos navios de outras nações. Critério que onera o transporte e aumenta o preço dos produtos e sacrifica toda a nação*”. Porém, mesmo com todos os custos empenhados pelo governo no setor marítimo, os marinheiros vivem momentos de lazer, tanto em alto mar quanto em terra firme. Imagens de marinheiros nadando em piscinas, jogando damas, conversando fazem parte do conjunto de cenas da sequência demonstrando, através das imagens, que efetivamente o que é narrado é real (“*Além de saudável, a vida a bordo é divertida no decorrer da viagem. A boa gente do lar não perde tempo quando chega o momento de descanso*”). Os mais variados objetos são registrados em plano próximo funcionando como atenuantes das figurações do conforto e do bem estar: a cama, o cigarro, o travesseiro, o pôster de uma bela mulher.

A qualidade de vida dos marinheiros não é exemplificada somente pelo lazer encontrado dentro das embarcações, mas na própria condição dos serviços prestados pelo órgão militar, como o supostamente abundante salário de 90 mil cruzeiros por mês, além dos

serviços de “cama, comida e roupa lavada”. Em uma tomada em plano geral, o jantar dos marinheiros ganha destaque, priorizando imagens representativas do conforto e da higiene. Essas três primeiras sequências que apresentam o marinheiro e suas atividades dentro da embarcação não chegam a três minutos, reservando a maior parte da duração do filme às próximas três sequências finais.

As próximas sequências focam na vida do marinheiro em terra firme. O filme assume um tom mais sério em relação ao financiamento e administração da economia marítima. “*É da terra que o país supervisiona as empresas marítimas estatais e é em terra que os homens do mar defendem seus interesses e aspirações*”. E esses interesses são personificados pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos, com sede na cidade de Santos e sob supervisão administrativa da Companhia Docas de Santos – consideravelmente um dos principais financiadores do IPÊS. Pilhas e pilhas de dinheiro são apresentadas na tela, em destaque, sugerindo satisfação, conforto, possibilidades de futuro. Mostrando o poder financeiro dessa grande aliada na modernização da marinha brasileira. Graças à administração das Docas de Santos e do acúmulo de capital dessa empresa, o marujo, enfim, pode ser feliz, realizar-se socialmente. “*Um marujo brasileiro, tanto em terra como a bordo, é um homem feliz, sem maiores problemas. O aumento médio da classe dos marítimos elevou-se a 1000% em apenas nove anos*”.

A vida marítima se estende dos marinheiros para os trabalhadores portuários. O narrador nos apresentada aos portuários, homens que trabalham no cais e armazéns do porto, e os estivadores, carregadores das mercadorias. Personagens apresentados como heroicos tanto pelas imagens sempre em primeiro plano ou plano americano em *plongê*, quanto pela trilha sonora. É quando nos é apresentado o Sindicato dos Estivadores de Santos e suas ações. A fachada do Sindicato dos Estivadores com uma enorme estrela como estandarte é enquadrada em plano próximo. O que poderia sugerir essa estrela?

Com esse início com a fachada do Sindicato dos Estivadores de Santos, o narrador expressa seu ponto de vista: “*Sindicato dos Estivadores de Santos, a classe poderosa e altamente organizada é constituída de membros vitalícios. É ela que comanda a vida do Porto conseguindo fixar salários, comissões de trabalhos, gratificações, taxas e tudo mais*”. São mostradas tomadas do interior do Sindicato, com seus departamentos burocráticos, sua assembleia. Em seguida, são registrados os processos de escoamento das mercadorias do porto, até sua distribuição em filas de caminhões, dando novamente uma prova

demonstrativa das ações e narrações representadas no filme. Uma das cenas finais chama a atenção: as carteiras de trabalho dos estivadores são mostradas com imagens de santos, ligando o trabalho/trabalhador à religião. Com uma tomada de plano aberto, com muitos estivadores no centro, o porto e seus armazéns ao fundo e uma mulher à frente, o filme tem seu fim com ares de dever cumprido - *“A estiva é um mundo a parte na realidade brasileira, é preciso conhecê-la bem para entendê-la. Assim, marítimos e portuários constituem um número a parte, eles resolveram particularmente todos os seus problemas”*.

Para a jornalista Denise Assis, tanto os serviços prestados pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos, quanto o Sindicato dos Estivadores do Porto de Santos, órgãos de pensamento ideológico antagônico junto ao trabalhador marítimo, eram valorizados pelo discurso cinematográfico de Jean Manzon, por meio da felicidade dos personagens marinheiros e trabalhadores portuários da mesma maneira. Porém, Marcos Correa alega que a valorização perante o Sindicato era algo irônico que Manzon realizava, pois na verdade isso forçava uma crítica dos espectadores, criava um sentimento de indignação perante as mordomias dos marítimos sindicalizados.

Devemos levar em consideração a frase final do filme acerca da resolução dos problemas por parte dos estivadores e portuários, em contrapartida aos problemas ainda encontrados pelos marinheiros. Quem exerce seu trabalho em terra firme sob a fiscalização da Companhia Docas de Santos – responsável pela administração do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos, modular parceira do novo modelo empresarial liberal, consegue contornar suas situações problemas, enquanto aqueles ainda vinculados e sujeitados à administração exclusivamente pública sofrem com problemas estruturais. Porém, o caso de valorização do Sindicato dos Estivadores de Santos traz uma avaliação oposta e intrigante, que será explorada no capítulo posterior. Manzon, de forma irônica, enaltece a organização dos Sindicatos dos Estivadores, grupo não alinhado com os interesses liberais do IPÊS e mostra, com motivações à indignação popular, incitando o descontentamento do trabalhador não-portuário, as expansivas vantagens que o Sindicato dos Trabalhadores consegue articular para seus associados, mesmo constantemente fazendo parte de manifestações grevistas e de “desordem social”.

O narrador heterodiegético¹⁵⁰, ao se ausentar da ação do filme, transparece-nos uma neutralidade em relação aos setores administrativos presentes, não vinculando a parceria financeira entre a Companhia Docas de Santos e o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. É essa parceria com a Companhia responsável pelo porto de Santos, local utilizado para as filmagens do documentário, que favorece a ausência de uma crítica feroz ao sistema marítimo brasileiro, legitimando que quando o governo concede a administração de seus recursos públicos a empresas privadas, a qualidade dos serviços tende a crescer consideravelmente e, conseqüentemente, o bem estar de seu trabalhador. O discurso de binaridade entre o *investimento público* e *investimento privado* é reforçado pelo desafio central do filme: como o setor marítimo em Santos alcançou um patamar financeiro e administrativo favorável em relação a outros setores da economia brasileira?

Os binarismos entre *mar* e *terra*, entre *privado* e *público*, e principalmente o discurso otimista em relação à totalidade dos serviços portuários, focalizando afirmações divergentes das expostas nos filme *Uma economia estrangulada* e *Portos paralíticos*, permitem refletir sobre um discurso de ironia e ambigüidade presente no filme. Se levarmos em conta as cartas trocadas entre o Escritório de São Paulo do IPÊS e a Jean Manzon Films solicitando a regravação de parte do áudio¹⁵¹ do filme, essa teoria ganha força.

e) *Depende de Mim*

Filme produzido pela Jean Manzon Films e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, em oito de agosto de 1962, segundo documentação da censura registrada no acervo da Cinemateca Brasileira¹⁵². Segue o padrão dos documentários expositivos realizados

¹⁵⁰ A forma de narrador mais comum na literatura, quando o mesmo não é um personagem da história.

¹⁵¹ Em reunião da Diretoria do IPÊS do Rio de Janeiro de oito de janeiro de 1963, é sugerido a regravação do filme, porém pelo mesmo despende uma quantia acima do valor proposto pelo Instituto, optou-se pela manutenção do texto original.

¹⁵² Em documento do Acervo Jean Manzon Films é apresentado uma amostra do circuito de distribuição do filme em São Paulo: Circuito José Luiz Andrade – 30 cópias nas cidades de Santos, Campinas, Piracicaba, Jundiaí, Araras, Limeira, Americana, Araraquara, Mogi das Cruzes, Catanduva, Ribeirão Preto, e ainda com penetração até Mato Grosso e Goiás; Circuito Emilio Peduti – 25 cópias para as cidades de Botucatu, Bauru, Londrina, Maringa, Apucarana e demais praças do Norte do Paraná que correspondem ao Circuito Peduti; Circuito de Curitiba – 12 cópias nos Cinemas Avenida, Rivoli, Ritz, Marabá, Lido, Palácio, Ópera, Arlequim, São João, Marajó, Flórida, Glória,

pelo cineasta Jean Manzon: linguagem didática, onde o narrador, novamente representado pela voz de credibilidade de Luiz Jatobá, convida-nos de forma fraternal a nos questionarmos sobre nossa participação na vida social e política brasileira. O narrador, dessa vez, toma um discurso indireto livre para se posicionar como um personagem da história, como um brasileiro, onisciente dos problemas da nação, mas em hipótese nenhuma como o protagonista dessa narrativa. O protagonista é cada um de nós, na subjetividade do sujeito. Devemos afirmar: “Depende de mim!” Para defender esse discurso do narrador homodiegético¹⁵³, Manzon abusa das imagens de arquivo e das cenas de impacto emotivo em seu filme dividido em três grandes sequências.

O filme foi extremamente bem elogiado em uma coluna do *Jornal do Dia* de Porto Alegre, de 25 de setembro de 1962. O jornal crítico gaúcho cola a nota da crítica de cinema da *Folha de S. Paulo* sobre o filme *Depende de Mim*.

Estão os cinemas da capital exibindo simultaneamente um filme de curta metragem, *Depende de Mim*, realizado pela produtora Jean Manzon e que recomendo vivamente a todos, nestas horas tão sombrias, tão cheias de ameaças que vive o Brasil, à véspera de crises com hora marcada, e São Paulo a menos de um mês de suas próximas eleições. *Depende de mim* é um filme de curta metragem sim. Mas de duração bastante para mostrar aos olhos dos incrédulos e à mente dos esquecidos o que seja a nação em que as liberdades essenciais foram abolidas e em que se espezinhou a própria dignidade dos povos sob a opressão dos chamados ‘regimes de forças’. De força talvez obtida, contudo, à custa da fraqueza daqueles que, na hora do voto, sua única arma contra o demagogo, o aventureiro ou o traidor, não sabe escolher ou se abstêm de fazê-lo. (...) Depende deles, de mim, do motorista de caminhão nas longas noites do caminho, do foguista das locomotivas uivantes nos longos trilhos das estradas, do tratorista nos fundos sulcos da terra

Guarani entre outros; Circuito do Verdi na Bahia com 10 cópias; Circuito Serrador e Verdi em São Paulo com 30 cópias; Circuito Livio Bruni com duas cópias nos Cinemas Pigalle e Windsor; além de uma cópia no Cinema Metro. Num total de 110 cópias do filme distribuídas.

¹⁵³ O narrador é personagem da história, mas não o protagonista, que narra sua experiência dentro do contexto histórico da narrativa.

revolvida, do operário na trepidação de seu tear ou nos vômitos de fogo das usinas metalúrgicas, da mãe de família ao amamentar o filho, do estudante debruçado sobre seu microscópio ou perdido em soluções dos problemas de matemática ou da sociologia. Sim, depende até dos humildes lixeiros, na sua faina de limpar as cidades e livrá-las de seus detritos. Depende de mim, de todos, o oxigênio dos povos livres, dos povos independentes, ainda que subdesenvolvidos. Depende de mim a abolição dos sinistros paredons, tanto quanto a adoção deles nos chamados ‘regimes de força’, que melhor se caracterizariam se chamados fossem ‘regimes de sangue’. É isso que a pequena fita de Jean Manzon narra e demonstra. E é tal a sua eloquência e tão forte o poder de comunicação de suas imagens que a sala toda a assiste em silêncio num aterrador silêncio de expectativa. Que meditem todos sobre o que essas candentes imagens provam. E saibam escolher depois, nas urnas de outubro. Tudo pode acontecer e tudo depende de nós, realmente. (*Dependem de Mim*. Matéria do *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 25 de setembro de 1962)

A primeira sequência começa com a imagem de uma urna, dando claras razões para questionarmos sobre a temática principal abordada pelo filme: a democracia e o direito ao voto. A abertura corta para cenas de arquivo sobre o embate em 1956 entre húngaros e soviéticos, após a ocupação da Hungria pela URSS, mostrando de forma enfática o povo húngaro unido contra a tirania e a opressão comunista. São mostradas imagens de tanques de guerra em filas, rebelião da população, destruindo prédios públicos, estátuas de seus líderes e a sede da política repressora, tudo ao som de uma marcha militar. A estrela soviética é derrubada, as armas são empunhadas, o fogo se espalha. O IPÊS põe em primeiro plano todos esses símbolos, que consideram, de opressão militar, de comunismo, em cada uma das tomadas para nos questionarmos junto ao narrador: “*até quando poderemos desfrutar naturalmente de nossa liberdade? Eles, civis livres, tiveram que se bater contra a tirania, o que faremos nós, os brasileiros, afim de preservar em paz a democracia?*”.

Mas o povo brasileiro espectador ainda não está pronto para responder a essa pergunta. Manzon então nos bombardeia com mais cenas de arquivos sobre a invasão húngara na segunda sequência. Cenas de combate, tristeza, desilusão. São mostradas cenas da guerra, militares e rebeldes atirando uns contra os outros – forte apelo demonstrativo e emocional no espectador. Corpos de guerrilheiros podem ser vistos espalhados pelas cenas, pois, segundo o narrador, eles preferem a morte a viver em um regime totalitário, mas e nós, brasileiros? A cena final é extremamente dramática e questionadora, uma sucessão de imagens fortes sobre os mais diversos problemas sociais que o brasileiro poderia enfrentar caso fôssemos entregues a um regime totalitário. “*De quem depende a liberdade? De quem depende a democracia? De quem depende a justiça? De quem depende a segurança de nossos filhos? De quem depende a vida?*” Para responder essas perguntas, que são o foco central da narrativa desse audiovisual, Manzon nos apresenta a última e conclusiva sequência do filme.

Nessa sequência, são usados símbolos nacionais da democracia, como a Constituição Brasileira, a urna, o brasão da República, todos são necessários para se legitimar o discurso a favor da democracia e contrário à tirania comunista. O povo, qualquer setor trabalhista que seja, deve lutar pelos seus direitos e exigir de seus governantes as garantias de manutenção e preservação dos mesmos. O discurso progressista continua dessa vez, com cada cena mostrando uma imagem relativa à modernização e ao desenvolvimento industrial capitaneado pelas empresas privadas e pelos investimentos estrangeiros. “*A liberdade depende de meu voto. E meu voto depende de minha consciência. A democracia depende de mim, tudo depende de mim. É do meu voto democrático que dependerá o Brasil*”. E o IPÊS depende deles todos.

Somente com esse modelo de democracia defendido pelo IPÊS que o Brasil, supostamente, alcançará o ritmo certo para o progresso coletivo, para o melhoramento do padrão de vida nacional. Mas toda essa responsabilidade é jogada sobre cada um dos indivíduos que assistem ao audiovisual. O espectador se sente na obrigação de agir, pois “*de nós dependem o povo que faz o futuro, a liberdade*”.

E, para reforçar o discurso perante o trabalhador, o narrador nos traz as palavras de Getúlio Vargas em complemento às palavras de cunho cristão, tais como “*Deus criou o homem para usufruir os frutos da terra e de seu próprio trabalho*”. Getúlio Vargas disse: “*Amigos serão todos que me seguirem pela defesa do Brasil e parentes todos que pertencem à grande família cristã que o comunismo pretende destruir*”.

O diretor coloca na responsabilidade do eleitor, do trabalhador, o direito à liberdade, à democracia e à tradição cristã. Três pilares temáticos desse filme acidamente anticomunista, antipopulista, panfletário.

O que curiosamente chama a atenção é que Jean Manzon, após realizar seu trabalho para o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, chega a um acordo com a Casa Civil da Presidência da República para realizar o documentário *Depende de Nós*, de 29 de julho de 1963¹⁵⁴. Na metade do ano de 1963, as elites empresariais e o próprio posicionamento do IPÊS se voltavam para o golpismo. *Depende de Nós* vem de encontro à campanha de desestabilização contra Jango, valorizando o governo democrático de João Goulart, mostrando imagens do presidente sendo celebrado pelo povo, celebrando a legalidade do governo Goulart, escolhido pelo povo democraticamente através de eleições e reafirmado por um plebiscito. O discurso do filme promovia um pacto entre os trabalhadores e o Estado para a manutenção de um governo de harmonia social e de desenvolvimento. Jango é representado como um herói nacional, o homem da mudança¹⁵⁵. Essa produção traz questionamentos sobre essa incompreensível adaptação ideológica de Manzon, que ora reforça o espírito direitista, golpista, ora valoriza os aspectos democráticos do governo de João Goulart. Entre *Depende de mim e Depende de nós*, Jean Manzon parecia estar mais preocupado em *Depender dele mesmo*.

f) *A Boa Empresa*

Este filme foi realizado em 1963 sobre a supervisão de Carlos Niemeyer e sua produção do Canal 100. É um dos mais longos da coletânea do IPÊS, e pode ser subdividido em quatro extensas sequências. O filme conta com uma equipe totalmente diferente das usualmente em serviço nas produções da Jean Manzon Films: a direção de Moisés Kendler e Oswaldo Corrêa, direção de fotografia de Jorge

¹⁵⁴ Acervo Jean Manzon Films, pasta administrativa n. 342. No dia 30 de agosto de 1963, Jean Manzon envia um documento à Casa Civil referente à produção do filme para o governo Goulart: “Valor correspondente à realização de um filme documentário, 35mm, em preto e branco, tipo ‘Complemento Nacional’, de cerca de dez (10) minutos de duração, intitulado: ‘DEPENDE DE NÓS’ de acordo com os termos de nossas cartas propostas n° 550/63-JB/MAS de 10 de julho de 1963 e 564/63-JB/MAS de 15 de julho de 1963. Com valor total de Cr\$ 3.000.000,00”.

¹⁵⁵ Manzon realiza outro filme para a gestão de Jango, *A constituição acima de tudo*, sobre a tradição democrática do Brasil ao permitir o cumprimento da lei na posse de Jango e como o presidente é ovacionado na sua posse pelo povo.

Aguiar e narração do jornalista Cid Moreira, locutor oficial do *Canal 100* desde os anos 1950.

A abertura do filme já demonstra a diferença estética entre as realizações de Niemeyer e Manzon. Com uma tomada frontal em plano médio, a câmera realiza um diferenciado *travelling* para trás, afastando-se, cada vez mais, da parede da fábrica que está sendo cinegrafada, tudo acompanhado dos créditos do filme e dos ruídos tradicionais das máquinas funcionando. A primeira sequência narra de forma onisciente e indireta a trajetória dos trabalhadores dentro do sistema capitalista ainda não liberal, retrógrado. “*Antigamente, os operários sem desfrutar do respeito dos padrões, não participavam da empresa, como aliados que são de seus dirigentes. E hoje, as empresas deslocadas da realidade, as más condições do trabalho e a remuneração [não compreensível], ainda comprometem a saúde do operário, vítima de uma mentalidade onde o capital não é um instrumento de bem estar coletivo, abrindo brechas perigosas na relação empregado-empregador, alimentado por uma minoria de maus empresários*”. E esse descontentamento é o que pode levar o trabalhador a tomar certas atitudes não coerentes, como entrar em greve. A trilha sonora é um samba bem melancólico, que dita o tom das imagens e reforça a credibilidade das palavras pronunciadas por Cid Moreira. As cenas mostram os trabalhadores em seu local privado, particular, e em seu ambiente de trabalho em alternância com a apresentação de diversas matérias, reportagens, de jornais, tal como *O Globo*, que apresentam reportagens sobre as greves e disputas da classe trabalhadora naquele período, todos em justaposição, transparentes entre si. O acompanhamento musical entra em frenesi com as notícias, o clima é de tensão, agitação. A palavra GREVE nas páginas dos jornais diz tudo quanto à preocupação que a boa empresa deve ter com seu trabalhador.

Além dessa temática da organização do trabalho, o filme representa a péssima qualidade de vida dos operários e a benéfica parceria social entre a Igreja e o empresariado liberal. Entra em cena um personagem essencial para o discurso ipesiano, o religioso católico – o padre. O mesmo se reúne junto aos operários, em roda, e lhes traz conforto e propõe um modelo de convivência pacífica, ou pelo menos mais passivo, entre os trabalhadores e seus empregadores. “*A Igreja Católica deu o primeiro passo para eliminar injustiça social. Procurando o contato direto com os operários e seus problemas, proporcionou-lhes uma nova visão de sua vida profissional, mostrando-lhes a possibilidade de um entendimento pacífico, livre de agitações e violências*”. Faz-se menção honrosa ao vaticano: “*Desde Leão XIII, sua*

voz ergue-se alto pelos seus representantes em todo o mundo, definindo perfeitamente os princípios cristãos que devem orientar uma boa empresa. Se antes das deformações que colocavam à margem a justa valorização do trabalho, industriais dotados de visão moderna e empreendedora, inspiraram-se nos ensinamentos da Igreja, adotando medidas e marcaram o início de uma nova empresa. Os resultados revelaram-se surpreendentes”. Do Vaticano, cortamos para a imagem de empresários e da modernidade brasileira. Fábricas bem montadas, organizadas, seguras. A visão moderna, veloz e salvadora das empresas privadas que seguem o modelo social cristão. São mostradas cenas de operários contentes, almoçando um bom prato, jogando jogos, se divertindo nos espaços de trabalho. Tendo atendimento médico de qualidade, tudo ao som de uma valsinha animada e descontraída.

O filme toma como modelo os diversos vídeos institucionais realizados por empresas e a encenação típica dos cinejornais comerciais. Uma encenação marcante nessa obra visual é o merecido retorno do trabalhador, bem estruturado pelo capital privado, para o seu aconchegante e confortável lar, junto à esposa e seus filhos que o esperam no portão – visão bem diferente da convencional relação familiar nas camadas mais desfavorecidas do Brasil. A fala do narrador nessa sequência funciona como uma síntese do que o IPÊS pensava sobre a relação entre a empresa privada liberal e a ideologia cristã pautada pela *Mater et Magistra*: “*A empresa assim concebida transformou-se na verdadeira comunidade humana, onde todos são livres, recebendo a remuneração digna pela sua atividade*”.

O filme, forçadamente, defende a livre iniciativa da empresa, o capital privado em relação às empresas estatais, o trabalhador na empresa pública e o trabalhador na empresa privada, a religião cristã na vida trabalhista. É o filme que melhor explora a questão da ideologia liberal nas empresas brasileiras e que explicita a colaboração da *Encíclica Mater et Magistra* para a melhoria das condições sociais do trabalhador.

g) Uma economia estrangulada

Este filme faz parte da tríade sobre a economia marítima no Brasil junto com *Portos Paralíticos* e *Vida Marítima*. Além, também, de fazer parte dos audiovisuais preocupados em debater as diferenças da iniciativa privada em relação à administração pública nos sistemas de transporte e do comércio. Produção de autoria da Jean Manzon Films, com a sua equipe habitual de produção. A narração mantém o padrão: a

voz inconfundível de Luiz Jatobá. O filme, marcado por uma narração omnisciente e indireta, é dividido em cinco sequências que buscam através de imagens e palavras de ordem, criticar a situação da marinha mercante brasileira, e propor soluções.

O filme começa com os letreiros de crédito sob uma imagem de navios mercantes ao fundo, em um plano geral escurecido pela falta de iluminação local. O narrador nos afirma sobre o que se trata o filme: “*O problema focalizado é o seguinte: a nossa marinha mercante já foi uma das melhores do mundo, é hoje em dia uma das menos numerosas, menos eficiente e que mais pesa ao orçamento da República*”. Cenas escuras sobre o interior dos navios, em clima sonoro melancólico e a fala do narrador são enfáticas em afirmar esse problema: “*O prazo para a solução? Inadiável*”. É o momento de escutarmos pela primeira vez a palavra de ordem de Jatobá: “*Renovemos a nossa marinha mercante*”.

As cenas seguintes vêm reafirmar de forma retórica os problemas inadiáveis a serem sanados pelas autoridades nacionais e empresários brasileiros. As cenas mostram o trabalho nos estaleiros brasileiros considerados antiquados. Entre as cenas que mais se acumulam na tela são os reparos em grandes embarcações, sucateadas. Com a convocação ao final para renovarmos a marinha mercante, a sequência se extingue com navios sendo rebocados ou partindo para o horizonte. A sequência seguinte começa narrando o problema do envelhecimento da frota nacional e o quanto essa condição é prejudicial para o transporte das mercadorias estocadas nos armazéns que se acumulam cada vez mais esperando serem descarregadas

Mas não é somente o transporte comercial da marinha o tema do filme, mas o transporte de passageiros é algo a se sensibilizar. A imagem de um bebê dormindo em uma rede no meio da multidão é de chocar o espectador, sensibilizá-lo pela causa da precariedade do transporte marítimo que, além de inoperante em quantidade de embarcações, é ultrapassado em caráter de modelos de navios e ineficientes para suprir uma necessidade de um litoral de cerca de 8000 quilômetros de extensão. As imagens do povo brasileiro nas embarcações é o reflexo do descaso dos bens federais em investimento na marinha mercante. Essa falta de perspectiva atinge o povo brasileiro e antecipa uma possível desgraça econômica. “*O grave problema é um atraso sério em nossa vida econômica, um doloroso e absurdo estrangulamento em uma das mais genuínas fontes de riqueza e desenvolvimento*”.

Além dos civis, a cena em uma montagem de oposição, coloca-os em paralelo com os membros do exército da marinha mercante, que são

financiados pelos impostos pagos pelo povo e que vivem, mesmo assim, em condições precárias. A tomada final acompanha uma embarcação pela costa carioca em uma possível analogia a um novo caminho a ser seguido para melhorar a situação brasileira, pois é nesse momento que o narrador nos propõe uma possível solução: “*Que se incremente a construção naval nesse país, de maneira que venham a substituir por unidades novas os barcos obsoletos e antiecológicos. (...) Não basta construir novos navios, é preciso modernizar e racionalizar os nossos métodos de trabalho visando baratear o custo do transporte marítimo em benefício do bem estar de nosso povo*”.

Como os outros filmes desse bloco sobre o progresso nos transportes e na economia marítima a partir do investimento privado, o foco é a binaridade entre *capital privado* e *capital público*, entre *administração privada* e *administração pública*, resumidamente: entre **público** e **privado**. A imagem do trabalhador, da mecanização, da modernidade são focos temáticos desse audiovisual de produção de Manzon.

h) O IPÊS é o seguinte...

Primeiro filme, de um total de 4, realizado por Jean Manzon que apresenta as finalidades do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – baseadas nos princípios da ‘Encíclica Mater et Magistra’, visando o desenvolvimento econômico, a harmonia social e o trabalho justo. Os outros 3 procuram mostrar ao público, e em especial às classes dirigentes, o perigo que os graves problemas da atualidade representam para a democracia. (*Os problemas do Brasil em filmes*. Matéria da *Folha de São Paulo*, de 28 de agosto de 1962).

O filme foi lançado em 25 de julho do ano de 1962, produzido pela Jean Manzon Films, e teve distribuição pela Companhia Atlântida¹⁵⁶. Com uma tomada noturna, iluminada pelas luzes artificiais da iluminação pública, somos apresentados pelo narrador ao filme:

¹⁵⁶ Em carta enviada pela Jean Manzon Films em 22 de dezembro de 1962 é apresentada a rede de distribuição do filme no mês de dezembro: Cidade de Itatiba – Cinema Avenida em 28 e 29 de dezembro; Itapira – Cinema Rádio em 29 e 30 de dezembro; Pinhal – Cinema Éden em 23 e 24 de dezembro; Andradas – Cinema Risso em 27 e 28 de dezembro; e Ribeirão Pires – Cinema Brasil em 29 e 30 de dezembro.

“Brasil, capital Brasília, país livre, democrático, cristão. País em fase febril de desenvolvimento. Foi para colaborar com a democracia e com o desenvolvimento que se fundou o IPÊS – Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais”.

Esse filme reforça o discurso presente nas mais diversas produções propagandísticas do Instituto, o de apontar o Brasil como um país livre, democrático, cristão, um país em desenvolvimento e para ajudarmos nesse crescimento determinante e na manutenção da democracia é que o IPÊS foi fundado. O filme é composto de imagens cinematográficas e não se utiliza do recurso de fotonagem, diferentemente da obra *O Brasil precisa de você*. O filme nos apresenta, mediante a utilização de panfletos, folhetos, impressos diversos manuseados pelas mãos de um personagem, os principais objetivos do Instituto: aumento da arrecadação nacional; uma Reforma Fiscal; discurso contrário à inflação; um Plano de Obras públicas; Mecanização do Trabalho tanto nas indústrias como no campo; atualizar o conceito de empresa para o empresário nacional; e, finalmente, determinar um novo conceito de cultura – como articulação social e direito básico de toda a nação.

A relação da cultura e da educação para o esclarecimento das massas é representado por imagens de salas de aula lotadas, bibliotecas, pátios de instituições de ensino. É através do esclarecimento que conseguiremos a modernização e desenvolvimento do país. Para tanto, é necessário elaborarmos projetos políticos, com apoio dos empresários do capital nacional e internacional, de ampliação das bibliotecas no país, assim como a multiplicação dos números de escolas e universidades.

Nesse documentário panfletário sobre as intenções do IPÊS, Jean Manzon não critica necessariamente o comunismo como ameaça e se posiciona de forma imparcial: *“Auxiliar todas as categorias de cultura é também combater a perigosa polarização esquerda/direita que hoje tumultua a vida brasileira. O IPÊS preconiza o equilíbrio”*. Nessa sequência, o IPÊS se coloca como um grupo neutro na dicotomia entre esquerda e direita no país, o que é um grande disparate e hipocrisia, apesar de termos ciência de que o IPÊS pode-se tratar de um “partido político” em prol de uma ideologia própria e na formação de uma “cultura política hegemônica” e favorável na formação de uma “comunidade imaginada”.

O filme trabalha com as dicotomias narrativas de *esclarecimento e não-esclarecimento, desenvolvido e subdesenvolvido, consciência e*

alienação. Sempre associando a educação ao progresso da nação.¹⁵⁷ O analfabetismo deve ser combatido a qualquer custo. Cenas de homens e mulheres em seu espaço de trabalho administrativo são apresentadas. Com a modernização, obteremos menos burocracia para exercer as atividades, mais recursos e condição de trabalho aos seus trabalhadores. Para todas essas atividades o país precisava de dinheiro. “*O Brasil precisa de dinheiro, por isso a legislação tributária deve ser reformada exigindo mais daqueles que mais possuem, punindo severamente a invasão de impostos, distribuindo racionalmente a renda nacional*”. O discurso é favorável àqueles menos favorecidos que pagam muitos impostos ao governo federal. As portas da caixa forte se fecham. Um cheque é emitido.

A quinta sequência está preocupada em refletir com o espectador sobre os serviços básicos que devem ser destinados à população. Homens são apresentados realizando trabalhos de saneamento básico e esgoto para a melhoria da saúde e da higiene dos brasileiros. Obras de construção de habitações e pavimento de ruas são outras das imagens que podemos presenciar nessa sequência. A próxima cena trata de mostrar os serviços para atender à saúde populacional, sempre com o apelo emocional para a representação das crianças. A educação também é tema recorrente, tanto tratando da questão da alfabetização de jovens e adultos à importância do ensino técnico para a melhoria do país. Jovens de várias etnias, negros, brancos e asiáticos, possuem oportunidades de estudarem e de exercerem suas futuras profissões.

O trabalhador é documentado em seu momento de lazer, possibilitado pelo aumento do ganho financeiro proporcionado pelo novo conceito de empresa liberal. São exibidas imagens de um parque de diversões, onde os trabalhadores se divertem com a família, de uma partida de futebol. “*E para se assegurar a melhoria da produção agrícola, a valorização do homem do campo e o êxito da Reforma Agrária, onde essa se impuser, é indispensável estabelecer planos e condições que provoquem na agricultura um surpreendente boom, ao que se verificou nos últimos anos, no setor industrial*”. O trabalho no campo é enfim mostrado aos espectadores que aguardam por uma solução. Famílias, homens, mulheres e crianças trabalham na lavoura junto às máquinas – mas em sistema claramente ultrapassado e modesto. Da lavoura para Brasília, onde tudo começou. Um Parlamento agora claro e iluminado de ideias e sugestões. Somente em um país no qual há

¹⁵⁷ Este tema será tratado no documentário *Deixem o estudante estudar*, filme sobre a Universidade e a interferência da UNE na vida do estudante universitário.

o aprimoramento constante da técnica e dos métodos de trabalho, com formação qualificada, a modernização e o crescimento econômico e, conseqüentemente, social, será possível alcançar a liberdade plena, a verdadeira democracia.

O filme propõe um projeto de Brasil mais liberal, anticomunista e a favor da intervenção da economia estrangeira e alinhamento com os Estados Unidos. Um dos fatores-chaves desse novo Brasil moderno almejado pelos ipesianos é a questão de higiene, saneamento e habitação populacional. A presença da religião é necessária para a manutenção de uma moral e uma prática de bons costumes na nação. A *Encíclica Mater et Magistra* é citada como princípio para o auxílio mútuo entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, proposta expressa pela *Aliança para o Progresso*, que valoriza um novo conceito de empresa, aquela que busca alcançar o desenvolvimento com uma harmonia entre o patrão e os seus funcionários nas fábricas.

i) Portos Paralíticos

O filme *Portos Paralíticos*¹⁵⁸ é uma produção lançada em 17 de agosto de 1962, segundo censura oficial presente na documentação da Cinemateca Brasileira, com produção da Jean Manzon Films e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, com a distribuição padrão da U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. A equipe de produção do filme conta com a direção geral de Jean Manzon, montagem de Floriano Peixoto e narração de Luiz Jatobá. Esse filme, de narração indireta omnisciente, faz parte da tríade marítima que com *Uma economia estrangulada* e *Vida Marítima* completam os filmes sobre a economia marítima brasileira. O audiovisual é dividido em sete seqüências, sendo o com maior expressividade em relação à diversidade portuária brasileira, e segue o modelo de todos os filmes da tríade marítima, sem o prólogo da *Encíclica Mater et Magistra* sendo folheada, começando com um plano aberto do horizonte ensolarado.

O clima do filme é de tensão, preocupação, como a música acertadamente sugere. Das tomadas em mar, corta-se para o exuberante Teatro Municipal de Manaus, mostrando o outrora progresso que os portos traziam para as regiões litorâneas. Os portos manauenses são mostrados com estivadores trabalhando e embarcações navegando em

¹⁵⁸ No dia 07 de fevereiro de 1963, o IPÊS envia uma carta pessoal à Gilda Ribeiro convidando a mesma a assistir ao filme *Flor de Lótus* no Cinema Rian, no Rio de Janeiro, no dia 11 de fevereiro, aonde na mesma sessão será exibido o filme *Portos Paralíticos*.

calmaria, sem muita velocidade ou dedicação. Dos portos para as cidades, onde o comércio local se agravou e as condições das feiras e dos seus trabalhadores são deprimentes. Um imenso estoque de sacos é exibido. A sequência termina com um homem fraco, esguio empurrando uma embarcação. *“Cais inacessíveis, navios ancorados em alto mar, consequência da precariedade dos portos do Norte e Nordeste”*. A crítica às condições dos portos prossegue, nesse momento, apresentando os portos das regiões mais ao sul do país, e começa por uma panorâmica horizontal do porto de Santos, desembocando em uma plataforma de combustível. *“No sul do país, embora os problemas não sejam os mesmos, a situação está muito longe de ser de desafogo. A extensão do cais em todos os portos de grande movimento fica muito aquém das necessidades. Até no porto de Santos, o maior e o melhor aparelhado, ocorrem frequentes congestionamentos que muito prejudicam o comércio e a indústria do Estado”*. Dos portos, o filme passa a discutir sobre os serviços prestados pela Marinha Mercante no Porto de Santos. Cenas de navios paralisados na orla do porto com uma música anticlímax, de desespero, causam a angústia do espectador sob as condições dos portos. Caixas e caixas de mercadorias de diversas companhias, empresas, marcas e variedades diferentes sendo transportadas para dentro de armazéns precários, ultrapassados e que não comportam as exigências de um moderno sistema econômico.

O sistema de informação, comunicação dos portos, é apresentado realizando, possivelmente, uma crítica ao abusivo controle burocrático da documentação portuária: *“A burocracia quando excessiva e os horários desconexos das diferentes entidades ligadas ao trânsito das mercadorias levantam uma barreira ao bom funcionamento dos serviços portuários”*. Estivadores carregando sacos de um lado para o outro, o cotidiano de trabalho nos portos paralíticos do Brasil. *“(…) não é possível cruzar os braços diante de um futuro tão angustiante. Precisamos abrir novas perspectivas para encontrar uma solução, transformando os portos em alavancas do progresso”*.

As cenas finais apresentam uma bandeira francesa hasteada na frente do navio, que curiosamente chama-se Louis Lumiere (pai do cinema francês – mesma nacionalidade de Jean Manzon). Em seguida, corta para um navio de guerra brasileiro, com a bandeira nacional tremeluzindo. Esses são símbolos de orgulho nacional, símbolos a serem preservados – a militarização e a bandeira brasileira. Somente com a força e disciplina militar, assim como com o respeito à democracia e ao nacionalismo é que os portos podem voltar a ser o que outrora representavam. *“O porto é o cartão de visita da administração”*

brasileira. Devem falar alto, em nome do orgulho nacional. É por isso que todos devem estar empenhados em reorganizá-lo: governo federal, administrações portuárias, sindicatos portuários, devem oferecer aos navios de nações que comercializam com o Brasil, as boas vindas de uma nação disciplinada, orgulhosa e moderna”. A sequência prossegue, até o seu fim, com imagens de imensos navios na costa brasileira.

O documentário segue a padronização temática e discursiva desse bloco de filmes sobre a economia e o transporte marítimo: *investimentos privados* em oposição aos *investimentos públicos*, e, conseqüentemente, as binaridades entre *modernização* e *atraso*, *organização* e *desorganização*. Porém, um detalhe nos chama a atenção, diferentemente dos outros filmes desse bloco sobre os transportes, surge a presença no discurso e nas imagens da disciplina militar como alicerce para a manutenção da democracia e do nacionalismo. Esse apontamento, na última sequência do filme, corrobora com um discurso de parceria entre os ideais do IPÊS e das Forças Armadas Brasileiras que, diferentemente dos militares soviéticos, nazistas e fascistas que abusam do poder para impor a submissão e a opressão à nação, aqueles fazem parte da legitimação do patriotismo, da defesa da nação e dos brasileiros, do orgulho nacional. Dessa forma, podemos destacar a militarização como um tema periférico na retórica do filme.

j) O que é o IPÊS?

O terceiro filme manifesto do Instituto também não possui créditos sobre seu ano de produção e sua autoria, porém, pela estrutura narrativa, pela estética do filme e pela narração de Luiz Jatobá, podemos pressupor tratar-se de um filme de Jean Manzon, mas de produção posterior ao filme *O IPÊS é o seguinte*, pelo discurso mais radical apresentado. Discurso esse mais aproximado do filme *O Brasil precisa de você*. A aproximação da paternidade a Jean Manzon é um palpite vinculado a questões estéticas e técnicas do filme, além da afirmação levantada por Denise Assis em seu livro *Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)*, e pelo posicionamento afirmativo de Dreifuss: “Jean Manzon, o maior produtor de documentários comerciais do Brasil, fez alguns dos filmes para o IPES, bem como ajudou a divulgá-los. Entre esses filmes incluíam-se: *O IPÊS é o seguinte*, *O que é o IPÊS?*, *História de um Maquinista...*” (DREIFUSS, p.251).

Numa abertura não convencional, com uma paisagem tranquila, ao som de uma Bossa Nova, tem-se o início do filme do IPÊS. Das praias, partimos para as montanhas, para o céu límpido - paisagens

naturais que nos dão esperanças de renovação, de um futuro abundante. Mas, com a mudança na trilha sonora para uma marcha militar, o céu sereno é coberto de nuvens que anunciam o perigo, o comunismo cubano na imagem, uma fotografia de Fidel Castro. Essa introdução nos apresenta o tom do filme, marcado pelos eixos *paz e caos, democracia e totalitarismo*.

A seqüência prossegue com uma sucessão de fotomontagens de Fidel em contraplano com uma massa popular em manifestação, por fim associa-se à parceria entre Cuba de Fidel com a URSS comunista de Nikita Krushev. Uma nação marcada pela militarização, pelo armamento, por um regime rígido e opressor. A presença de tanques de guerra e imagens de paradas militares é constante. Da mesma nuvem nublada, eis que surgem as fotografias do Partido Nazista e seu líder Hitler – colocando dessa forma os regimes totalitários tanto de esquerda quanto de direita no mesmo saco caótico. Imagens da suástica sobrepostas à destruição, mortes e extermínio e miséria são acompanhadas da fala prepotente e onipresente do líder nazista e gritos de multidões ovacionando o regime e seu chefe. A última imagem é um cemitério, antes do mesmo céu nublado voltar a aparecer e dar passagem às terras brasileiras.

Novamente há a utilização de uma fotomontagem de meninos de rua, trabalhadores, explorados e famintos no Brasil. Uma placa escrita “Com a fome não se brinca” preenche em destaque a tela no meio de uma passeata. No momento de advertência do narrador, a imagem do Brasil é sobreposta ao Kremlin, sede do governo soviético e seguem com as montagens em sobreposição a fotografias de líderes soviéticos como Lênin e Stalin, culpando a omissão dos governantes democráticos e das classes dirigentes para a ascensão ao poder desses ditadores, dando grande legitimidade para a classe média como o equilíbrio da balança social – pensando que grande parte dos favoráveis ao golpe e ao IPÊS eram membros da classe alta ou média da sociedade. O maior responsável pela guerra e pelo choque violento entre a esquerda e a direita foi a omissão da classe dirigente. Nesse caso, no Brasil, a burguesia industrial e agrária deve tomar partido para impedir que o mesmo ocorra. A grande questão é não permitir que o Brasil chegue a um ponto de ter que decidir entre os nazistas ou os comunistas, e sim ter um governo verdadeiramente democrático. Essa questão é explícita com o mapa do Brasil que surge com uma interrogação bem ao centro. Contra a omissão popular, a ação do IPÊS.

A crítica à omissão das classes dirigentes e do governo federal é reforçada por colagens de reportagens, notícias de jornais brasileiros.

Fotomontagens de manifestações e enfrentamento dos manifestantes com a polícia vêm reforçar o argumento da narração. A mesma perspectiva é apresentada sobre os homens do campo, armados nas poucas fotos que são apresentadas. Tudo com uma trilha sonora tensa e alarmante. A cena corta para uma tela negra com diversas legendas de partidos se amontoando (UDN, PRP, PSD, PTB, PSP, PDC...) dando a entender o caos político que se encontra o Brasil com a presença de diversos partidos, propostas ideológicas esfumaçadas e sem a preocupação com o povo. O próximo corte nos aproxima do Palácio do Governo em Brasília. Da crise ao caos pela ineficiência de Goulart, pode-se levar o país ao comunismo, ainda mais com a presença ameaçadora de Cuba na América Latina. “A Omissão é um crime!”.

O IPÊS tem como base fundamental evitar a ameaça à democracia e às bases morais ligadas à religião cristã. Em seu discurso demonstram que devemos nos unir contra o totalitarismo, e devemos, portanto, criar um organismo novo, com uma mensagem nova daquela apresentada pelo governo federal. A didatização do documentário reforçando a união da nação contra um inimigo comum é apresentada pela utilização de imagens animadas de um homem solitário tentando segurar uma enorme pedra e sendo esmagado, porém, quando o mesmo alia-se com outros, consegue erguer o pesado objeto. O corte é dado com pessoas dando as mãos, em um gesto de união e de acordo, para o Brasil, seguidamente representado pela bandeira nacional. O Brasil está associado à democracia, que está associada, no filme, à cena do voto secreto dos eleitores e à tradição cristã, na imagem do padre rezando uma missa.

O filme introduz os objetivos do IPÊS: fortalecimento das instituições democráticas; superação do subdesenvolvimento; estabilização da moeda; moralização e eficiência da estrutura governamental. É preciso criar uma nova democracia, é preciso agir! A palavra IPÊS surge na tela em destaque. E seu projeto básico é apresentado por meio de imagens. A primeira, Palácio do Governo, representa as instituições democráticas; um trator operado pelo homem do campo, a superação do subdesenvolvimento (as técnicas agrícolas e um país majoritariamente agrícola) e a implantação de um país moderno, industrial; a comparação do Cruzeiro com a moeda estável do Dólar; a estrutura governamental moralizada e eficiente é descaracterizada pelas charges de jornais e pelas notícias alarmantes das manchetes dos mesmos; e a relação direta entre o IPES e a palavra AÇÃO! Com a modernização, a família nuclear pode ser feliz, tal qual a cena em que uma série de eletrodomésticos passa sobre suas cabeças.

O IPÊS é apresentado ao espectador em seu organograma administrativo, suas principais funções e áreas de atuação. “*O IPES, portanto, além de nossa colaboração deverá contar com uma excelente equipe técnica. Uma série de serviços terá que ser criada para que o pensamento elaborado pelo IPES ganhe força na convicção da maioria do povo. 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. Para isso que proponho o IPES*”. O IPÊS deve propagar suas ideias das mais diversas formas possíveis e é determinante, através das imagens apresentadas no audiovisual, a utilização dos jornais, dos congressos, da televisão e do cinema: uma metalinguagem no filme. O filme termina com uma bandeira do IPES clamando por apoio popular e se transformando na bandeira nacional. O IPES é o Brasil, é o interesse do Brasil.

O filme, além de incitar à desestabilização, propõe-nos a ação – propõe-nos a conspiração das classes dirigentes contra a omissão e demagogia do governo Goulart. Propõe-nos o Golpe de Estado. “*Cumprirá a sua missão? Depende de nós, da minha, da sua colaboração*”.

k) Criando homens livres

O trabalho sobre a urgência da alfabetização, quando, em poucas e cruéis pinceladas dá uma perfeita ideia do potencial de criminalidade e de dissolução, da monstruosidade que representa o confinamento de milhares de seres humanos nas favelas (*Quatro documentários*. Matéria do *Estado de São Paulo*, de 31 de agosto de 1962).

O audiovisual foi produzido em 25 de julho de 1962 pela Jean Manzon Films e pela Atlântida Empresa Cinematográfica e, como todos os documentários produzidos por essa parceria, contam com a direção geral de Jean Manzon, direção de fotografia de Arturo Usai, montagem de Floriano Peixoto e narração de Luiz Jatobá. A distribuição desse filme de cinco sequências ficou por conta da U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Em carta enviada pela Jean Manzon Films em 22 de dezembro de 1962 é apresentada a rede de distribuição do filme no mês de dezembro: Cidade de Itú em diversos cinemas nos dias 23 e 24 de dezembro; São Paulo – Cinema Califórnia de 24 a 26 de dezembro;

Após o folheamento da *Encíclica Mater et Magistra*, somos apresentados a uma família humilde, onde quatro filhos se deitam com a mãe/avó numa mesma cama. No outro plano, uma favela em tomada aberta, muitos barracões e um jovem entra em destaque andando por entre as moradias. O jovem, claramente menor de idade e aparentando tratar-se de um menino de rua, fuma uma ponta de cigarro que se encontrava ao chão. Muitas crianças descem o morro correndo por escadarias inseguras e improvisadas para terminarem em uma briga entre dois jovens. Numa casa velha, uma mãe cozinha o pouco que tem para alimentar duas crianças, sendo que uma bem pequena está aos prantos. Crianças, de todas as cores, comendo com as mãos em condições de total insalubridade. Em seguida, em outra cena, um homem está se entregando à bebida, e garotos estão entregues aos jogos. Nessas condições, os garotos sem futuro só podem esmolar para sobreviver. O filme segue uma característica diferenciada de constante questionamento aos espectadores: “*O que pode a sociedade brasileira esperar da miséria? (...) O que pode o Brasil esperar das favelas? O que podem os dirigentes esperar desses focos de vícios e crimes? Que futuro teremos se a criatura humana for esquecida?*”

O filme foca em dois principais temas: a questão social da marginalidade das crianças no espaço urbano e a conseqüente crise da democracia derivada desse problema anterior. A existência de imagens de jornais colabora para reforçar o caráter demonstrativo da retórica do discurso cinematográfico. Mas a delinquência juvenil não está presente, com exclusividade, nas favelas e periferias urbanas, mas jovens de classe média, média alta, transviados se divertindo, bebendo, mascando goma de mascar e dançando *twist* são figurações da desilusão na futura geração do Brasil. O IPÊS questiona: esse menino saberá votar amanhã? Saberá escolher os dirigentes da pátria? Essa falta de interesse dos jovens pela democracia e pela política nacional deve ser alterada.

O jovem que rouba um carro não recebeu a oportunidade de uma escola. O carro de polícia é mostrado em seguida, trazendo os jovens ao seu futuro destino, caso não sejam instruídos e desviados desse caminho da imoralidade: a cadeia. A próxima cena é de um jovem encarcerado e a tomada do imenso número de celas no presídio é de chocar a consciência brasileira de quem está assistindo. Homens mais maduros presos vêm reforçar a continuidade do problema na maioridade, caso o

mesmo não seja resolvido precocemente. *“As cadeias que se multiplicam por todo o Brasil impedem que eles continuem surgindo?”*.

Do problema à solução: o nascimento de um bebê brasileiro. A cena da criança recém-nascida nos inspira a refletir sobre o futuro da nação. A criança é regularmente utilizada por Manzon em seus filmes para trabalhar a questão do futuro. *“Essa cena se repete milhares de vezes por dia. Em um recanto qualquer de nossa terra nasceu uma criança brasileira. O que devemos fazer para que ela possa abrir os olhos em um mundo mais justo, mais digno, mais limpo?”* A resposta para os problemas tem como pontapé inicial a educação, mediada pelos interesses da Igreja Católica. Dentro da escola, alicerce da liberdade e da moral cristã, crianças brincam e aprendem com seus professores. A principal educação é aquela nos colégios de freiras. As crianças aparecem estudando e realizando os ofícios do ensino profissionalizante. A música do filme muda completamente, dando ares de esperança, de renovação e alegria. *“É na família, nos bancos escolares que se inicia o processo de formação democrática da juventude.”*

São mostrados, então, os jovens que ingressam no Ensino Superior brasileiro, estão em salas de aula e em laboratórios, sempre demonstrando muito interesse nas explicações do professor. *“De quatorze milhões de brasileiros em idade escolar, apenas a metade chega a frequentar aulas e aprender a ler. A percentagem dos que atingem os cursos superiores é ínfima e lamentante. Assim, quem chega a estudar no Brasil é um privilegiado. Tornar a escola um direito de todos é o dever de todas as classes e instituições responsáveis. Menos de vinte por cento dos brasileiros chegam a obter um grau de instrução que os permita discernir objetivamente a respeito dos nossos políticos e sociais. E que vale dizer, o poder constituído no Brasil não representa nem vinte por cento da opinião pública”*. Através de dados estatísticos, o narrador nos fornece “provas” éticas de credibilidade, demonstrativos de que realmente a condição da educação do Brasil é a responsável pela falta de comprometimento do povo com a democracia e, conseqüentemente, os reais motivos das escolhas equivocadas de nossos dirigentes.

Num panorama noturno sob a cidade a última sequência tem início. *“Cada pequena cidade é a pátria, e para cada uma das cidades é que se devem criar as melhores condições à educação. Instruído o brasileiro votará bem, a sociedade conquistará a tranquilidade. O Brasil poderá desenvolver as suas riquezas. O povo terá o seu padrão de vida elevado a níveis mais altos. Esse é o prêmio das nações que construíram escolas: fazem homens livres e felizes. Sim, é pela*

instrução que o brasileiro saberá julgar corretamente quais são os governantes que devem dirigir o destino do país”. A cena corta para um homem retornando para sua casa, ao conforto do lar e da família. A cena corta para uma mão tomando nota sobre os candidatos à política brasileira. O filme se encerra com brasileiros, com as mãos, pelo menos, realizando o ato cívico da votação nas urnas. “*A última etapa da educação é um gesto cívico à boca da urna: um sim para a liberdade e democracia e um não para a desordem e a demagogia*”. E com a *Encíclica Mater et Magistra* se fechando. O audiovisual contempla o discurso apresentado no filme *Que é a democracia?* sendo o primeiro dessa dupla a tratar diretamente a temática da *democracia brasileira*. É notável a repetição e reafirmação do discurso antipopulista, antidemagogo para a preservação da democracia nacional. Outro tema explorado no filme é a educação infantil como fator determinante para um futuro da nação democrática e livre. Somente através de um sistema educacional modulado dentro dos interesses ipesianos que se evitará uma comunização dos jovens e uma falta de perspicácia do eleitor para exercer seu voto. Pela educação, o comunismo e a demagogia, leia-se populismo do governo João Goulart, podem ser combatidos. Esse embate dentro do campo da educação será foco central do documentário *Deixem o estudante estudar*.

1) Deixem o estudante estudar

O filme faz parte do grupo de produções realizadas pela parceria entre Jean Manzon Films e a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil. Foi liberado pela censura no dia 27 de dezembro de 1962, conforme documentação presente na Cinemateca Brasileira, e foi distribuído pela U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. A equipe de produção é novamente composta pela direção de Jean Manzon, direção de fotografia de Arturo Usai, montagem de Floriano Peixoto e narração de Luiz Jatobá. A narração é homodiegética, colocando Luiz Jatobá como um dos estudantes brasileiros, um personagem desse documentário expositivo com encenações. O filme é dividido em sete sequências.

Em quatro de setembro de 1962, Jean Manzon envia uma carta ao Dr. Carlos Chagas Filho solicitando autorização para filmar sequências do filme na Universidade do Brasil. O filme é autorizado a ser realizado pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais em carta enviada a Jean Manzon Films em 29 de novembro de 1962.

Seu enredo trata da história de um estudante padrão universitário e os problemas que o mesmo encontra em sua formação e em suas relações sociais dentro da Universidade. “- *Várias horas por dia queimam a minha pestana em cima dos livros. Sou um estudante universitário e muitas vezes me pergunto: o que é um estudante no Brasil, o que significa o diploma que o estudante recebe depois de muitos anos de restrições e sacrifícios?*”. Manzon dá a resposta para essa pergunta com as diversas cenas posteriores de modernização nas construções urbanas, no sistema de transporte rodoviário, na mineração, nas hidrelétricas, mostrando a contenção/barreira dos rios, a força das águas: “*O que seria do futuro do Brasil se não conseguíssemos formar engenheiros da mais alta competência, capazes de concretizar o sonho da eletrificação do país?*”. Outras profissões técnicas são mostradas, tais como o técnico agrícola no meio de uma plantação, o cirurgião médico.

A valorização das pesquisas científicas na “era nuclear”. Para tanto, devemos nos focar nos estudos dentro da Universidade. São apresentadas diversas imagens do pátio, das salas de aula, de bibliotecas e seus estudantes transitando, estudando, debatendo os problemas do país – o ofício de estudar, ou seria o dever de estudar? Um estudante debruçado em um imenso livro na biblioteca é quase uma caricatura do que se pretende ao estudante brasileiro em 1963. A visão majestosa de uma imensa biblioteca e seus funcionários trabalhando é um reforçador da oportunidade que esses jovens estudantes estão recebendo e que não devem jogar fora em troca de uma vida política. “*O estudante é estudante e só tem compromisso com os livros, com si mesmo, com o futuro da sociedade brasileira. Manobras de baixa política, por exemplo, nada tem a ver com o espírito universitário. (...) Mais ação, menos burocracia*”.

As cenas continuam se concatenando sobre estudantes em laboratórios, realizando pesquisas para o futuro da nação. Projetos sérios sob a supervisão de seus professores. A música mantém um clima ameno. “*A formação de um bom profissional exige uma soma de sacrifícios. Não apenas do próprio estudante, mas de sua família e de toda a coletividade que paga os impostos através dos quais se mantêm as universidades*”. No filme, os universitários do Brasil são sempre os herdeiros dos aspectos típicos da nossa cultura, os cidadãos mais conscientes do estilo brasileiro de viver, aqueles que têm a obrigação de conhecer a fundo os nossos problemas a fim de dar a estes soluções nacionais. Isentas de influências estranhas e inassimiláveis. Fugir a isso é cair no caos ideológico. Esse deve ser o espírito do estudante, sentido profundo de responsabilidade científica.

O estudante é representado tanto dentro de seu espaço de estudos, a Universidade, quanto em seu espaço privado. Seu dia a dia é mostrado. Sua locomoção, a escolha do material de estudo, sua vida em casa, seus estudos em casa. Somente com essa dedicação o universitário receberá seu diploma. Com uma tomada de um prédio governamental à noite, a primeira cena da sétima sequência corta para mãos de estudantes recebendo seus diplomas. *“Pois não basta receber um diploma, simples ponto de partida para a integração de novas gerações universitárias da comunidade brasileira. O espírito universitário se confunde, em última análise com o próprio espírito de brasilidade. A missão do estudante é cultural, patriótica, democrática. É o que eu, como universitário brasileiro tinha a lhes dizer. Deixem o estudante estudar”*.

m) Que é a democracia?

Este audiovisual conta com a produção da Jean Manzon Films e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, assim como com a distribuição da U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. A direção fica por conta de Jean Manzon, porém temos um diferencial no cargo de narrador. Quem assume a voz do documentário é Reynaldo Dias Leme, radialista apresentador na Rádio Nacional. O filme foi lançado no dia 30 de agosto de 1962, às vésperas de uma eleição parlamentar no Brasil, e tem como temas centrais a questão da democracia, do voto consciente, da advertência ao governo populista e a uma ameaça comunista no Brasil. Em cinco sequências o diretor abordará essas problemáticas nacionais de forma expositiva, com uma narração omnisciente homodiegética, em discurso indireto.

Os créditos do filme têm início com uma sucessão de mãos votando numa urna sob uma música instrumental com um tom mais melodramático. A cena corta para um local escuro com o brasão federal na parede, possivelmente uma sala de votação, mas com um ar de suspense, de obscuridade. Pessoas votam secretamente mostrando somente suas silhuetas sob as cortinas para, em seguida, anonimamente depositarem as cédulas nas urnas. *“Às vésperas de mais um pleito eleitoral no Brasil sempre cabe perguntar mais uma vez: o que defendemos com o voto? O que é a democracia?”*

Para valorizar os aspectos positivos da democracia, Manzon utiliza-se de imagens de um discurso do líder do Partido Nazista, Adolf Hitler, para trabalhar com o elemento opositor, aquele no qual devemos evitar se quisermos ser democratas. Da mesma forma como se utiliza da imagem de Mussolini. *“Democracia é o contrário da loucura ideológica*

e política que levou Hitler e Mussolini à guerra mais destruidora de toda a História. O nazifascismo era o inimigo da democracia". Sua imagem aos poucos vai desaparecendo dando lugar a uma floresta em chamas, destruição e uma cruz em ruína. No mesmo patamar da falta de democracia dos regimes nazifascistas, somos apresentados a anônimos habitantes de Berlin Oriental e seu suposto descontentamento com o regime comunista. Para reforçar esse discurso são apresentadas crianças abandonadas, miséria, filas em leitos hospitalares, idosos sofrendo, amontoados de pessoas arrumando suas coisas e partindo. A presença de malas como sinônimo de fuga, de mudança. E a imagem de crianças entristecidas para simbolizar a desesperança de um futuro melhor são corriqueiras e reforçadoras da credibilidade, muito por serem imagens de arquivo e não simples encenações. *"Hoje a democracia sofre uma nova ameaça, o comunismo. Os habitantes de Berlin Oriental buscam a liberdade, procuram fugir a um regime totalitário, a um regime contrário a democracia."* O regime comunista na Alemanha compara-se à brutalidade e à opressão ocasionada na Alemanha hitlerista e na Itália fascista durante a Segunda Guerra Mundial. *"Onde os tanques e as metralhadoras sufocam sangrentamente o direito de opinião, a democracia ficou [não compreensível], esmagada ficou a dignidade elementar da criatura humana"*. O povo alemão foi às ruas e proclamou por liberdade contra o militarismo. A construção do Muro de Berlin é mostrada como o divisor de águas entre a liberdade e a tirania. O maior símbolo da opressão. A imagem da cerca farpada é o retrato, segundo o narrador, da antidemocracia, do comunismo totalitário e excludente. *"Assim, a antidemocracia é isso: uma cerca que não se pode transpor. Uma cerca farpada separa o homem de sua liberdade, separar o homem de viver uma vida livre, digna, feliz"*. O IPÊS promove a ideia de que devemos agir, nos manifestar, querer mudar a nação antes que a mesma caia em mãos erradas. O Brasil é a terra da liberdade. *"Esta luminosidade, esta transparência são essenciais ao homem brasileiro, pois nesse ambiente de liberdade o nosso povo construiu as suas cidades e se afirmou como civilização. O sentimento da liberdade brasileira tem a idade das primeiras gerações que nasceram em nossa terra. O povo não recebeu de graça a liberdade, mas o povo a conquistou pouco a pouco"*. A sequência é coroada por uma tomada aérea do Rio de Janeiro, dando destaque ao Cristo Redentor – símbolo nacional da fé cristã no Brasil. Ocorre uma encenação teatral do Barão do Rio Branco e seus aliados na sala de estar de sua casa.

A ideia é a de que para evitarmos qualquer desconforto e a tirania de esquerda e de direita, devemos confiar nas nossas forças militares. É

o momento de valorizar as forças armadas brasileiras na proteção da democracia. Uma marcha de soldados em uniforme de combate é mostrada, cortando para uma marcha militar oficial. Um carro militar surge com um soldado carregando a bandeira nacional. São, então, mostradas cenas das diversas forças armadas brasileiras: os navios de guerra da marinha, os aviões de caça da aeronáutica, um piloto dentro de seu cockpit. *“Aqui, como em todas as democracias, as forças armadas existem não para a opressão totalitária, mas para a defesa dos sagrados direitos dos civis. Exército, Marinha, Aeronáutica – escolas de ordem, legalidade, democracia, virtudes sobre as quais se estabelece a liberdade e se desenvolve o progresso”*.

Por fim, o filme, através da imagem de crianças e da educação, permite-nos entender o que é a democracia ipesiana. *“O que promete a democracia? Ela promete tudo que as gerações podem fazer livre e espontaneamente. Promete livre escolha de ensino e religião para seus filhos, garantia dos direitos adquiridos de greve, de mudar de emprego ou propriedade. Só a democracia impede que o povo fique a mercê da vontade de um só homem ou de um só partido político. A democracia promete o desenvolvimento livre e poderoso dos nossos centros industriais e comerciais com todos os benefícios decorrentes da expansão da riqueza nacional”*.

A próxima cena procura chocar o espectador com um plano fechado: em close-up, um rosto é enquadrado, dando ênfase para os olhos que pouco a pouco são abertos. Podemos inferir que essa imagem tem um peso emocional e simbólico bastante significativo. *“Abra os olhos, veja claramente. Examine no elenco de candidatos aqueles que podem de fato trabalhar para o Brasil sem qualquer quebra da liberdade e dos direitos democráticos. Aqui nas urnas começa a democracia. Aqui nas urnas o brasileiro defende a liberdade e o regime democrático”*. A cena é cortada para uma mulher, novamente na penumbra, exercendo o seu voto democrático nas urnas. Uma mão de cada vez deposita o voto nas urnas. O filme termina com um enquadramento sob o Congresso Nacional em Brasília. *“Quanto melhor o eleitor se incumbisse da responsabilidade de votar, melhor será a democracia. Melhor e mais próspero será o Brasil. Mais livre e mais feliz será o seu povo”*.

Esse documentário é o principal mobilizador sobre a questão do conceito de democracia para o IPÉS. Uma democracia pautada pelo discurso anticomunista, antipopular, que promove a parceria com a Igreja Católica para a manutenção das relações morais entre os brasileiros e com a ideologia liberal de mercado com a livre iniciativa, a

participação do capital estrangeiro na economia nacional, a defesa contra os movimentos sindicais e dos trabalhadores. O filme foi pensado como um documentário de intervenção, de urgência, para refletirmos sobre democracia em um momento de disputa eleitoral em 1962, que acabou resultando em uma derrota para os partidos aliados ao IPÊS e na abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito contra o IBADE, braço político do IPÊS na campanha de desestabilização do Governo Jango.

n) Conceito de Empresa

Este filme foi produzido pela Cineservice, com colaboração da Jean Manzon Films e distribuição da U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira. O filme possui uma particularidade em relação aos outros audiovisuais: foi feito com o intuito de ser exibido em sessões internas para empresários parceiros e lideranças sindicais. Em um modelo expositivo, didático e instrucional, o narrador, onisciente e indireto, traz soluções para os principais problemas da empresa nacional a partir de nove sequências. É o audiovisual com a maior duração entre os da coletânea do IPÊS.

O intuito do filme, segundo sua própria narração, é mostrar a “realidade brasileira”. São apresentados o sistema agrícola nacional, por meio de imagens de plantações de uvas e algodão, a mineração, o trabalho industrial, a urbanização e construção civil. Daí em diante, o filme assume um posicionamento instrucional, didático: Mostra uma encenação de um chefe de empresa recolhido em seu escritório trabalhando. *“Você, chefe de empresa, está atrás dessa porta, recolhido ao seu trabalho, muito bem. Mas eu gostaria de lhes fazer uma pergunta um tanto quanto deprimente: o que pensa de vocês todos aqueles que trabalham ao seu lado? Será que eles o conhecem verdadeiramente? Será que conhecem verdadeiramente o papel de sua empresa em nosso meio social?”* Os funcionários, os cidadãos comuns, confiam no empresariado brasileiro ou estão sujeitos às palavras dos charlatões, dos demagogos, dos enganadores? “Na hora de votar com quem eles estarão? Com você ou com o demagogo?” São apresentadas, então, cenas de uma votação, indicando as urnas como símbolos de mudança democrática – curiosamente as mesmas cenas utilizadas pelo filme *Que é democracia?*.

“Para o povo, o chefe de empresa é um grande gozador da vida, um grande tubarão. Para o povo você é o responsável pelo desgaste inflacionário. Para o povo você é o responsável pelas greves. Para o

povo você é responsável pelas crises de abastecimento. Para o povo você é o responsável pela vida cara". O trabalhador está sofrendo com o aumento do valor dos produtos na feira, com a violência das ruas (mostradas através de notícias de jornais), com o analfabetismo, com o problema da energia elétrica, da seca no nordeste. O empresário entra no seu carro, guiado por um motorista, enquanto o Brasil passa por todas as adversidades até então levantadas pelo narrador. O empresário deve "abrir o olho" para não se omitir dos problemas nacionais.

Todo o processo de produção e escoamento de mercadorias de uma indústria é reproduzido no documentário. Com uma sucessão de cenas, o diretor monta uma sequência de transporte sempre guiando a locomoção para a esquerda, tanto pelas rodovias, quanto pelas hidrovias, bem como pelos aeroportos, dando destaque para o avião nacional da Varig. Numa sala de reunião estão postos diversos empresários refletindo sobre o que fazer contra os demagogos. E é apresentado um personagem na cena posterior, que caminha e não participa da reunião de empresários. O omissor, o vilão entre os homens de negócios.

A solução apresentada pelo IPÊS é uma empresa organizada, com seus funcionários exercendo suas funções corretamente, com o chefe da empresa atendendo bem seus funcionários, cuidando de seus interesses, participando de reuniões. "*Basta? Não chefe de empresa, é pouco. A simples organização de modo algum basta contra a mentira*". Deve-se ir além, ter cuidado com seus funcionários e empregados. Na cena que exemplifica o perigo que as empresas correm, há dois homens conversando, o empregador e o empregado, e é mostrado um livro sobre Seguro na Empresa. De dentro do livro as imagens sugerem um inimigo pior que o fogo: a mentira. "*É em negativo que a demagogia apresenta a sua imagem*". A cena seguinte sobre o perigo da mentira e da demagogia é toda filmada em negativo, dando um ar de terror, de desconforto ao tema.

A mentira está por todos os lados, devemos nos proteger contra os demagogos, contra aqueles que orientam os funcionários e a população para o caminho inverso, para o comunismo, para a desordem. "*Resulta do contraste entre a operosidade deles e o silêncio dos homens de empresa. Resulta a desordem. Resulta em proporções cada vez mais diabólicas o inferno social*". A cena corta para papéis em chamas, desordem social, exército nas ruas, caos. Manifestações populares que ocasionam a ação dos grupos militares, confrontos armados. Há tensão nas imagens e na trilha sonora.

Na última sequência são mostradas grandes empresas, cena a cena.

Homem de empresa: desperte. Comece desde já a divulgar o que significa para o Brasil o seu trabalho, o seu esforço. Você que paga impostos, você que é por isso mesmo, uma das peças fundamentais de todas as grandes obras públicas construídas no Brasil. Você precisa lutar pela demonstração agressiva da extraordinária utilidade social de sua empresa. Mostre que dos homens de empresa dependem as obras públicas de grande duto, como o abastecimento de água. Mostre que dos homens da livre iniciativa dependem o vasto planejamento da eletrificação do Brasil. (...) Mostre que dos homens de empresa dependem direta ou indiretamente grandes hospitais, ambulatórios, maternidades. Mostre que dos homens de empresa depende a escolarização do Brasil. Mostre que dos homens de empresa dependem as explorações dinâmicas das riquezas nacionais. Não é amanhã, é hoje que você deve pensar na sua campanha de divulgação.

As cenas seguintes são de empresários debatendo sobre campanhas publicitárias e propaganda. Nota-se como muito importante os nomes das empresas utilizadas como exemplos: *O Cruzeiro, Manchete, Seleções, Visão* entre outras. Em seguida, o foco é na televisão, também em modelo de animação. *“Propague a sua verdade de maneira racional e bem orientada. Leve a compreensão do homem do povo, o valor da sua empresa para a comunidade brasileira. Utilize as armas de seus adversários, a imprensa. As palestras de esclarecimentos. As gravações. O rádio. A televisão”*. A importância da utilização do cinema como arma de propaganda é exemplificada pelas falas do narrador: *“Utilize a força mais eficiente e direta da propaganda moderna, o cinema”*. E, em seguida, todas as sucessivas cenas são de operários e operárias trabalhando em suas fábricas. O narrador termina com uma chamada de emergência aos empresários, convocando-os a agir:

Chegou a hora inadiável de salvar os valores da vida livre. Eles ficarão ao seu lado se você falar, se você explicar, se você dirigir-se a eles numa linguagem direta. Não sobre-estime sua influência financeira ou a sua influência junto às autoridades, mostre ao povo as imagens

adequadas, transmita ao operário e ao homem do campo a sua mensagem. Nós nos repetimos no final desse filme: faça a propaganda de imagem. Fale ao homem simples uma linguagem simples. Mostre que você está trabalhando para o bem da comunidade e para a grandeza sempre maior do nosso Brasil.

Esse filme é o único com o intuito estrito de mobilizar recursos para o aumento de parceiros empresariais para o IPÊS, além de servir como um documentário instrucional de como o empresário ligado aos interesses liberais e à defesa de uma política não intervencionista devem se portar diante de seu trabalhador, para evitar o descontentamento trabalhista e as greves. Consideravelmente, é um dos filmes de discurso mais aberto e direto sobre as reais intenções do IPÊS em relação ao Brasil. No filme, as estratégias de formação de quadros e de propaganda são expostos de forma basta explícita. A formação de um discurso retórico diante do trabalhador também é desvelada, transparecido nas palavras do narrador. É um verdadeiro manifesto à empresa privada liberal e antipopulista.

o) Asas da Democracia

O filme, realizado entre os meses de julho e agosto de 1962 por Carlos Niemeyer, atualmente, encontra-se em restauração no Museu de Imagem e Som de São Paulo, dessa forma, não podendo ser analisado como os outros filmes da coletânea do IPÊS. A descrição do filme e os comentários estão baseados na dissertação de mestrado de Reinaldo Cadernuto, *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*, que foi o primeiro a ter acesso ao audiovisual pertencente ao acervo do MIS.

A primeira menção ao filme de produção de Niemeyer em documentos trata-se da carta de Luiz Cássio dos Santos Werneck, de 21 de julho de 1962, no qual o redator informa aos contribuintes do IPÊS que sete filmes realizados por Manzon já foram produzidos, assim como um audiovisual “em contrato experimental” sobre a Força Aérea Brasileira. Este filme possui um tom mais agressivo em relação à grande maioria dos audiovisuais do IPÊS, alinhando-se com filmes como *O Brasil precisa de você*, *O que é o IPÊS?* e *Criando homens livres*. O filme chama os militares para apoiarem as classes empresariais contra a ameaça comunista que estaria pairando sob a democracia brasileira.

Nesse filme, é notável a exaltação dada à Força Aérea Brasileira, valorizando os aspectos mais emblemáticos da instituição militar: o patriotismo, o pensamento progressista e o anticomunismo. Um filme mais para os setores militares do que para o grande público, contou com grande simpatia da cúpula ipesiana, tanto que, segundo a ata da reunião entre a Comissão Diretora e a Executiva do IPÊS, no dia 20 de novembro de 1962, Luiz Cássio dos Santos Werneck pediu autorização para contratar os serviços de Niemeyer novamente, pelo preço de Cr\$3.400.000,00, para a direção de filmes sobre a Marinha de Guerra e o Exército Brasileiro. Tais filmes possivelmente foram realizados, apesar de até então não terem sido encontrados.

O filme começa valorizando o pioneirismo brasileiro para o progresso mundial, ao apresentar a imagem de Santos Dumont e seu 14 Bis, aliado a imagens de gaivotas e do personagem mitológico Ícaro. O cinegrafista brinca com o desejo do homem em voar, e valoriza o discurso fílmico apontando o Brasil como o responsável pela realização desse sonho mundial. O país deve continuar nesse caminho, de modernização, de desenvolvimento e de realização dos sonhos da nação.

Dessa sequência inicial, o filme introduz ao espectador o que é a Força Aérea Brasileira, a FAB. A importância do setor privado para a manutenção das atividades da FAB e, conseqüentemente, da defesa nacional, são aspectos valorizados nas imagens do filme. O cineasta aproxima a aeronáutica brasileira às empresas privadas, ao conceito de empresa valorizado pelos audiovisuais do IPÊS. As tomadas em Plano Próximo dos rostos dos militares em contraposição às imagens da maquinaria polida e da sucessão de imagens de tecnologias avançadas, permite igualar a FAB às mais modernas empresas brasileiras. O espírito de companheirismo e de união é exaltado e reforça a questão da parceria da nação contra o inimigo externo. A nossa aeronáutica pode competir com os mais avançados setores aeroespaciais do mundo, como sugere a imagem de um foguete sendo lançado no final da sequência.

A FAB, para o IPÊS, é uma das mais tradicionais guardiãs da democracia nacional contra a ameaça totalitária que ronda o Brasil. As imagens dos armamentos, dos aviões decolando e pousando nas bases aéreas, dos militares estudando em salas de aula em alternância aos momentos de trabalho, em uma quase linha de montagem industrial, são elementos reforçadores e demonstrativos de que o Brasil está assegurado contra as ameaças, pelo menos se depender do empenho de nossa Força Aérea. Possivelmente, o momento de maior destaque retórico dessa defesa da democracia contra a ameaça comunista são as imagens da

Intentona Comunista de 1935 que foram recuperadas pelo filme. O narrador completa o discurso:

A FAB existe (...) para garantir as liberdades, resistindo às provocações dentro ou fora de nossas fronteiras. Ela integra hoje o mais rápido e eficiente dispositivo de segurança nacional (...) Irmanada ao exército e marinha, e mantenedora da ordem, da paz social, contra os extremismos de direita e de esquerda, são asas da democracia.

O filme termina com uma exaltação dos símbolos conservadores e mais um elemento retórico em defesa da democracia: a imagem de uma freira depositando o seu voto numa urna, que segundo Cadernuto (2008, p.260) é um misto de cristianismo, educação convencional e respeito à hierarquia. O discurso no filme, direitista e de aliança entre os militares e os empresários para a manutenção da democracia e pelo combate ao comunismo é, declaradamente, um discurso golpista.

Com a apresentação de todos os filmes analisados por esta dissertação, realizando comentários sobre seus enredos, processo de produção, distribuição e a recepção dos mesmos nos meios jornalísticos, propomos analisar os temas mais relevantes apresentados nos 15 documentários que caracterizam o posicionamento político e ideológico do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais.

4. Análise fílmica da *Cultura Política* do IPÊS

O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com seu poder. (EAGLETON, Terry, 1997. p. 13)

Em diversos momentos na História, a relação entre História e Cinema estava diretamente vinculada à relação entre Cinema e Política, na forma como uma dada sociedade política desenvolveu seus discursos ideológicos por meio de suas produções cinematográficas. Neste capítulo refletiremos sobre a atuação do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) perante sua produção de propaganda anticomunista, antipopulista e liberal, pelos mais variados meios de comunicação. Valoriza-se a relação direta entre o posicionamento político e os meios de comunicação, entre propaganda e cinema. Desse modo, para abordarmos a *Cultura Política* capitaneada pelo IPÊS, devemos ter lucidez sobre o que é a relação entre política e cinema nesse período, como se articulam os ideólogos por meio das redes de comunicação e, dessa forma, pautamos a pesquisa na produção cinematográfica; e a forma mais apropriada de lidarmos com as especificidades da fonte cinematográfica para a pesquisa histórica é, nesse caso, a apresentação de um modelo teórico-metodológico para a análise fílmica no campo da História. Somente dessa maneira conseguimos compreender a complexa relação entre História e Cinema no contexto político e social do Brasil durante os anos 1961 e 1964.

Segundo Rafael Rosa Hagemeyer (2012, p.43), há uma história do cinema que está preocupada em dissertar sobre as grandes obras do cinema, gêneros cinematográficos, seus diretores, as inovações tecnológicas, “mas também há uma *história social do cinema*, mais preocupada com a produção dos filmes, seu contexto de exibição, a recepção do público e da crítica, seus aspectos ideológicos”. Para refletirmos sobre uma História Social do Cinema, vemos como importantes as pesquisas realizadas pelos estudos culturais britânicos do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, que situam a cultura, e nesse caso o cinema, em uma teoria dialética de produção e reprodução social, favorecendo o estudo sobre a forma como os meios de comunicação para a massa eram utilizados como reforçadores de uma dominação social, ou, em contrapartida, como foco de resistência e luta contra a dominação. Dessa forma, a sociedade é concebida segundo um conjunto hierárquico de relações sociais estruturadas por um processo de

dominação por classe, gênero e etnia, favorecendo a manutenção de um modelo social hegemônico.

Para Gramsci, as sociedades mantêm a estabilidade por meio de uma combinação de força e hegemonia, em que algumas instituições e grupos exercem violentamente o poder para conservar intactas as fronteiras sociais (ou seja, polícia, forças militares, grupos de vigilância etc.), enquanto outras instituições (como religião, escola ou a mídia) servem para induzir anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia ou o domínio ideológico, de determinado tipo de ordem social (KELLNER, 2001, p.48)

A teoria da hegemonia, segundo os estudos culturais, implica em uma análise de um circuito que engloba as forças políticas dominantes e as formas como a mesma obtêm o poder hegemônico por meio do sistema de comunicações de massa, nesse caso específico da utilização do cinema. Portanto, preocupados com uma relação direta entre o contexto sociopolítico e os meios de produção cinematográfica, este trabalho visa um enfoque materialista, pois “se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação ou resistência” (KELLNER, 2001, p.49), o que nos permite dialogar com o conceito de *materialismo cultural*¹⁶⁰ de Raymond Williams. Por meio dessa categoria de análise, situamos os questionamentos do objeto fílmico em sua esfera de produção, distribuição e consumo. Inserimos o objeto cultural à economia política e suas determinações de produção. Em outra perspectiva de análise, o *materialismo cultural*, segundo Douglas Kellner (2001, p.64), focaliza os efeitos materiais que são exercidos sobre o público por meio da recepção. “Para o *materialismo cultural*, os textos da mídia seduzem, fascinam, comovem, posicionam e influenciam seu público”.

Para compreendermos os efeitos dessa análise materialista da cultura é que propomos um modelo teórico-metodológico, o Circuito Comunicacional, para analisarmos os filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, realizando um estudo crítico da cultura e da sociedade brasileira na primeira metade da década de 1960. Estudo esse que

¹⁶⁰ Raymond Williams definia que o materialismo cultural, estava ligado a uma categoria de análise de todas as formas de significação no âmbito de seus meios e condições reais de produção, dando atenção à necessidade de questionarmos conjuntamente à análise cultural, suas relações sociopolíticas e econômicas. (1981, p.64-65).

estará sempre aberto, será flexível, não dogmático nem rígido. Reconhecendo que a sociedade e a cultura contemporâneas constituem um terreno de lutas, as teorias críticas enveredam por teorias contestadoras e não têm medo de adotar material oriundos destas, de rejeitar aspectos problemáticos de suas próprias teorias, ou de questionar seus próprios pressupostos ou valores caso se mostrem questionáveis (KELLNER, 2001, p.125)

4.1 Cinema como prática social: o circuito comunicacional

Propomos uma discussão teórico-metodológica baseada em autores da História Social do Cinema, Teóricos da Imagem e Semiótica, entre pesquisadores de outras disciplinas das Ciências Humanas, dessa forma assumindo o que o teórico Douglas Kellner chama de teoria multiperspectívica. Essa abordagem implica em “quanto mais teorias se têm à disposição, mais tarefas poderão ser cumpridas e mais específicos serão os objetos e temas que poderão ser tratados. Além disso, quanto mais perspectivas incidirem sobre um fenômeno, melhor poderá ser a percepção ou o entendimento deste”. (KELLNER, 2001, p.40-41). Nessa pesquisa não pretendemos propor um método engessado, nem muito menos um método absoluto de análise fílmica na História, mas contribuir para o debate entre nossos pares e colaborar com outros pesquisadores da área.

Acreditamos que para pensarmos uma História Social do Cinema, devemos nos apoiar em três principais relações entre História e Cinema: o cinema *na/e* História; a história *no* cinema e a História *do* cinema. Em sua obra *Testemunha Ocular*, o historiador Peter Burke afirma que o pesquisador em História que se aventura na pesquisa iconográfica não pode e nem deve se limitar a analisar a imagem como simples evidência, mas sim seu impacto no imaginário histórico (BURKE, 2004, p.16). Ou seja, somente é possível compreender uma imagem possuindo o conhecimento acerca da cultura produtora da mesma. Dessa forma, o filme deve ser analisado além da esfera da narrativa, em análises concêntricas entre espaço filmado, o autor do filme, sua produção e distribuição, a recepção da crítica e do público e as influências e intenções ideológicas por detrás das cenas. Compreendemos que um filme está além de sua esfera de exibição e entretenimento, e que está inserido em uma estrutura ideológica reforçada por diversos interesses coletivos e privados, poderemos analisar e compreender a obra, não por

si só, mas a partir de sua realidade circunscrita. Somente dessa forma o filme supera o seu status de produção cinematográfica e adquire um valor como fonte histórica.

Conhecer princípios básicos da análise iconográfica é algo recomendável para um historiador que deseja desenvolver a análise audiovisual, embora esteja longe de ser suficiente. Podemos reconhecer regras de enquadramento, cor, luminosidade, através das quais a câmera, tal como o pintor, seleciona e ordena quais são os fragmentos do mundo que merecem sua atenção e a maneira como organiza o desenho geral das figuras no espaço da tela. Contudo, a imagem audiovisual contém, além de todos esses elementos outros tantos. Em primeiro lugar, a imagem no audiovisual é duração: ela não é autossuficiente, mas apenas uma entre tantas outras, compondo uma relação de sentido, às vezes, submetida a uma ordem narrativa. Há também que se levar em conta a plasticidade com que as formas vão se modificando na tela, a lógica da montagem, dos efeitos de continuidade, etc. E ainda mais: é preciso perceber como a presença do som exerce efeito sobre elas. Sons diferentes e às vezes sobrepostos, que podem ser o da fala, do ruído ou da música, levando em conta que esse som pode vir ‘de dentro da cena’, como parte do universo do filme, ou se sobrepor como um ‘comentário’, vindo de quem está fora daquela realidade retratada na tela. (HAGEMEYER, 2012, p.44)

A historiadora do cinema Michele Lagny argumenta que o cinema é uma prática social, que além de um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também agente social que suscita novas práticas sociais, veicula representações e apresenta modelos a serem seguidos. O que importa não é analisar o filme como um reflexo da realidade ou como ideias neutras de um cineasta, mas como o conjunto de elementos que busca representar uma sociedade, tanto no passado como em seu presente e suas práticas sociais. O teórico e cineasta soviético Eisenstein, havia observado que a sociedade recebe o conteúdo e os significados das imagens em função de sua própria cultura. Essa noção de subjetividade nas interpretações sobre o

audiovisual é que faz com que a análise do historiador seja sempre uma novidade, baseada no diálogo entre o momento de produção de um filme, no momento de recepção do mesmo dentro da pesquisa e na própria temporalidade da análise do historiador. Uma mesma obra cinematográfica pode ser lida de maneiras diferentes ou mesmo inversa, em momentos distintos da história.

Há que se levar em consideração o tipo de visualidade que cada sociedade vai desenvolvendo através do tempo. As noções do belo e do obscuro, o apelo do grotesco ou do pitoresco, carregados de diferentes tipos de estranheza, são formas de classificação das imagens que denotam a maneira como elas são consideradas socialmente. (HAGEMEYER, 2012, p.45)

Essa diversidade de leituras é o que a historiadora Ana Maria Mauad chama de *Regime de Visualidades* (2008). Esse conceito está diretamente relacionado ao *regime de historicidade* de François Hartog, entendido como “as formas segundo as quais uma sociedade se relaciona com o tempo e trata de seu passado” (MENEZES, 2012, p.259). No caso da *visualidade*, pensamos a forma como uma sociedade se relaciona com a imagem nos diferentes momentos de sua visualização. “Nessas condições, passaríamos mais eficazmente da visão (marcada, antes de mais nada como fato perceptivo e sensível, é claro, à historicidade das estruturas perceptivas) para a visualização, fato social” (MENEZES, 2012, p.259).

A afirmação do uso do cinema como fonte histórica indica uma mudança de posicionamento do historiador perante a sociedade, mostra como novas fontes criam novas missões aos historiadores. “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia” (MORETTIN, 2007, p.47).

A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador. Mas se esse espectador é um historiador, ele deve ter uma pergunta a fazer a essa imagem, e vai tomá-la como representação, ou seja, como traço ou fonte que se coloca no lugar do passado a que se almeja chegar. Como um texto, um discurso, o filme é algo orientado. Segundo propomos na introdução do trabalho, *cultura política*, segundo Ângela de Castro Gomes, faz parte

de “um sistema de representações, complexo e heterogêneo, mas capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo atribui a uma dada realidade social, em determinado momento do tempo” (2005, p.31). E tal como uma representação, devemos, como pesquisadores, refletir sobre o processo de criação desse sistema complexo de informações que foram formulados pelas lideranças ipesianas por meio da reflexão acerca do conceito de *representação*. Representação é um conceito chave da teoria do conhecimento, assim como um conceito chave da teoria do simbólico. “O símbolo implica sempre uma reunião entre duas metades: o *significante*, carregado do máximo de concretude, e o *significado*, apenas concebível, mas não representável e que se dispersa em todo o universo concreto.” (FALCON, 2000, p.45-46).

Dentro da perspectiva do conceito de representação no campo da psicologia social, Serge Moscovici em sua obra *Representações Sociais: investigações em psicologia social* (2010) amplia a questão da representação para uma perspectiva coletiva. As representações coletivas, denominadas pelo autor como *representações sociais*, têm como uma de suas finalidades tornar familiar algo não-familiar, isto é, uma alternativa de classificação, categorização e nomeação de novos acontecimentos e ideias com a quais não tínhamos contato anteriormente, possibilitando, assim, a compreensão e manipulação desses a partir de ideias, valores e teorias já preexistentes e internalizadas por nós e amplamente aceitas pela sociedade. Dessa forma, “os universos consensuais são locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito” (MOSCOVICI, 2010, p.54). Conjuntamente a definição de Moscovici encontra-se a pesquisa no campo de Denise Jodelet. Para a pesquisadora,

(...) ante as coisas, pessoas, eventos ou ideias, não somos equipados apenas com automatismos, igualmente não somos isolados em um vazio social: compartilhamos o mundo com outros, neles nos apoiamos — às vezes convergindo; outras, divergindo — para o compreender, o gerenciar ou o afrontar. Por isso as representações são sociais e são tão importantes na vida cotidiana. (JODELET, 1989, p.1)

As representações sociais devem ser estudadas em articulação entre elementos sociais, mentais e afetivos, em transversalidade entre áreas como a linguagem, a comunicação, a psicologia, levando em

consideração a forma como as relações sociais afetam a formação de representações e a própria realidade social sobre a qual elas intervêm. Para Jodelet, a “representação social está com seu objeto numa relação de “simbolização”, ela toma seu lugar, e de “interpretação”, ela lhe confere significações. Estas significações resultam de uma atividade que faz da representação uma “construção” e uma “expressão” do sujeito” (JODELET, 1989, p.9). Nesta perspectiva que Moscovici propõe sua tese sobre a formação de uma representação social.

Moscovici divide a operação de formação de uma representação em dois eixos: a “ancoragem”, que vincula a representação à sociedade, classificando e nomeando algo estranho, não familiar dentro de nossa realidade cognitiva, “rotulá-lo com um nome conhecido”; e a “objetivação”, que compreende as etapas de *construção seletiva*, *esquematização estruturante* e *naturalização*. A partir do momento que classificamos algo desconhecido, somos capazes de objetivar uma representação do mesmo. “Categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (MOSCOVICI, 2010, p.63). Esse processo de categorização da ancoragem pode ser feito de duas maneiras – generalizando ou particularizando:

Generalizando, nós reduzimos as distâncias. Nós selecionamos uma característica aleatoriamente e a usamos como uma categoria (...). A característica se torna, como se realmente fosse, coextensiva a todos os membros dessa categoria. Quando é positiva, nós registramos nossa aceitação; quando é negativa nossa rejeição. Particularizando, nós mantemos a distância e mantemos o objeto sob análise, como algo divergente do protótipo. Ao mesmo tempo, tentamos descobrir que característica, motivação ou atitude o torna distinto. (MOSCOVICI, 2010, p.65)

Nomear algo é dar uma identidade de forma que seja comunicável e relacionável dentro de nossa cultura, não necessariamente arbitrária, mas que favoreça um consenso nas interpretações. Dar nome a uma pessoa ou coisa, para Moscovici, resulta em três consequências:

- a) Uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.;

- b) A pessoa ou coisa, torna-se distinta de outras pessoas ou objetos, através dessas características e tendências;
- c) A pessoa ou coisa torna-se o objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção; (MOSCOVICI, 2010, p.67)

A ancoragem enraíza uma representação e seu objeto em uma rede de significações coerente à sociedade no qual a mesma está sendo apresentada. “Por um trabalho da memória, o pensamento constituinte apoia-se no pensamento constituído para incluir a novidade nos quadros antigos, no já conhecido” (JODELET, 1989, p.18). Por outro lado, a ancoragem, também, serve à “instrumentalização do saber, conferindo-lhe um valor funcional para interpretação e gestão do ambiente, e então se situa em continuidade com a objetivação”. (JODELET, 1989, p.19)

A objetivação busca tornar uma representação verossímil dentro da realidade. Segundo Moscovici “objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio com substância.” (MOSCOVICI, 2010, p.71-72).

Em relação ao eixo da objetivação, a *construção seletiva* consiste em selecionar os aspectos que devem ser ignorados e aqueles que devem ser enfatizados em determinada representação, sendo que ela pode ser feita de modo consciente ou inconsciente; a *esquematisação estruturante* seria a materialização dos aspectos selecionados na representação e a *naturalização* consiste em aproximar a representação da realidade, de forma que se torne uma forma autônoma do objeto representado, conquistando maior verossimilhança. (CARDOSO, 2000, p.9-10; VALIM, 2006, p.197-198; MOSCOVICI, 2010, p.60-78).

A representação social possui três particularidades: a vitalidade, a transversalidade e a complexidade. (p.6) A primeira consiste nas inúmeras possibilidades de se trabalhar o conceito nos mais diversos campos das ciências, para o historiador permite refletir sobre as relações entre o material e o mental na evolução das sociedades. Permite, também, particularizar as formações sociais de certa cultura ou povo, a organização social de uma nação, as questões identitárias, os comportamentos políticos e religiosos, e assim por diante. (JODELET, 1989, p.7). Essa utilização por disciplinas variadas contempla sua particularidade transversal de análise, o que acarreta em termos aptidões teórico-metodológicas em campos diferentes de pesquisa. Para Denise Jodelet, é nessa “transversalidade que reside sem dúvida uma das

contribuições mais promissoras desse domínio de estudos”. (JODELET, 1989, p.8). E por fim, sua complexidade é apresentada por sua densidade estrutural, pois uma representação não pode ser simplesmente definida como uma projeção de um objeto. Quando analisamos uma representação social, devemos perceber certos aspectos como suas condições de produção e de circulação; seu processo de formação e o estatuto epistemológico das mesmas (JODELET, 1989, p.10).

As representações sociais podem produzir três tipos de efeito sob o referente: as distorções, as suplementações e os desfalques.

No caso das distorções, todos os atributos do objeto representado estão presentes, porém se encontram acentuados ou minimizados de maneira específica. Assim, são produzidas transformações na avaliação das qualidades de um objeto, de um ato, para reduzir uma dissonância cognitiva (Festinger, 1957). (...) Seja por um mecanismo de “redução”: a presença das mesmas características, mas sob forma atenuada, com menor qualidade. Seja por um mecanismo “de inversão”. (...) A suplementação, que consiste em conferir ao objeto representado atributos, conotações que não lhe pertencem, procede de uma agregação de significação devida a bloqueios do sujeito e ao seu imaginário. (...) Finalmente, o desfalque corresponde à supressão de atributos pertencentes ao objeto. Resulta, na maioria dos casos, do efeito repressivo das normas sociais. (JODELET, 1989, p.16-17)

A noção de *representação social* de Moscovici e Jodelet aproxima-se dos teóricos do imaginário social, tal como Bronislaw Baczko, que afirma que os *imaginários sociais* são representações onde uma coletividade designa a sua identidade, instalando modelos que se legitimam na realidade de uma sociedade criando uma representação totalizante que ordena seus elementos de forma a encontrar, “seu lugar, sua identidade e a sua razão de ser”, dessa forma, “o imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objecto dos conflitos sociais.” (BACZCO, 1985, p. 309-310). Nesse caso, Pierre Bourdieu afirma que o imaginário social não pode estar sujeitado somente a forças externas,

mas, se constitui em uma rede de conflitos que se originam dentro da própria sociedade. (BOURDIEU, 2010)

Assim, além do imaginário estar relacionado a essa rede de conflitos, em seu processo de estruturação também organiza forças reguladoras na vida coletiva, que segundo Norbert Elias define direitos e deveres, hierarquias sociais, constituindo, então, um poder regulador de uma coletividade (ELIAS, 1995). Portanto, o imaginário social “estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores” (BACZCO, 1985, p.309). Dessa forma, o imaginário é constituído por um sistema de símbolos que funcionam como instrumentos reguladores de integração social, segundo Bourdieu, “eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (2010, p.10).

Podemos entender o filme como um elemento preponderante na reprodução do imaginário social, servindo como fonte privilegiada “para compreender as emoções, os medos e as esperanças de uma época” (HAGEMEYER, 2012, p.48) Logo, o cinema, ao longo do século XX e XXI, funcionou não apenas como um simples registro da realidade, mas “como gesto inspirador e reforçador das tendências que se manifestam no imaginário social”. Assim, o cinema permite, a partir de suas relações de experiência, criar “próteses de memória”, segundo propõe Hagemeyer, a partir do conceito de Leroi-Gourhan (1964), “como se tivéssemos uma memória do século XX diferente das memórias das gerações que nos precederam, na medida em que boa parte de nossa memória se construiu com imagens tomadas por uma câmera.” (HAGEMEYER, 2012, p.54)

Os meios de comunicação são vetores importantes da transmissão da linguagem e portadores de representações, e conseqüente, incidem sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, engajando “processos de interação social, influência, consenso e dissenso e polêmica. Enfim, a comunicação concorre para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes à vida prática e afetiva dos grupos”. (JODELET, 1989, p.13)

Roger Chartier, historiador da Nova História Cultural, traz considerações relevantes ao conceito de representação no campo historiográfico. Para ele, as formas como percebemos a realidade não são de forma alguma discursos neutros, pelo contrário, pois esses discursos produzem estratégias e práticas, tanto sociais, políticas,

culturais, que tendem a impor uma autoridade e fortalecer uma hegemonia às custas das outras significações de realidade dos grupos oprimidos ou silenciados. “As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.” (CHARTIER, 2002a, p.17).

Chartier em seu texto de 1994 define representação como três operações:

primeiro, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação, a partir dos quais os indivíduos classificam, julgam e agem; em seguida, as formas de exibição do ser social ou do poder político, tais como as revelam os signos e desempenhos simbólicos através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chamava de “estilização da vida”; finalmente, a ‘presentificação’ em um representante (individual ou coletivo, concreto ou abstrato) de uma identidade ou de um poder, dotado assim de continuidade e estabilidade. (CHARTIER, 1994, p.8)

Dessa maneira, esse conceito possibilita unificar três dimensões constitutivas da realidade social: as *representações coletivas*, que constituem a matriz das formas de percepção, de classificação e de julgamento; as *formas simbólicas* por meio dos quais os grupos e os indivíduos percebem suas próprias identidades; por fim, a *delegação* atribuída a um representante da coerência e da permanência da comunidade representada.

A representação ainda permite “mascarar” conscientemente o seu referente:

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada,

necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta. (CHARTIER, 2002b, p.74-75)

Portanto, as representações exprimem aqueles indivíduos ou grupos que as forjam e dão ao objeto que representam uma definição específica, partilhada pelos membros de uma comunidade, construindo uma visão consensual da realidade. (JODELET, 1989, p.4) As representações sociais inauguram versões de realidade, comuns e partilhadas.

Adotaremos a abordagem da *representação social* da psicologia social de Serge Moscovici sem desconsiderar as reflexões que Chartier nos expõe após a revisão dos seus textos nos anos 1990. A partir disso, conseguimos compreender como a elaboração de uma *Cultura Política* através da formulação de representações no campo social é relevante para o discurso político de propaganda do IPÊS, e como o cinema vai tornar-se um dos principais aliados da propagação dessa ideologia ipesiana.

Numa análise dentro da Teoria da Informação, preocupamo-nos com a elaboração de uma dada *mensagem*, que seria capaz de promover a alteração de comportamento nos espectadores. Essa *mensagem* pressupõe um grupo ordenado de elementos extraídos de um repertório semântico e reunidos em uma determinada estrutura. Portanto, participam de uma mensagem os conceitos de *ordem*, *repertório* e *estrutura*. (NETTO, 2010, p.122). A aplicação dessa perspectiva no cinema, dentro do modelo metodológico proposto neste capítulo, configura-se em como, no filme, os elementos discursivos relevantes encontram-se dispostos nas sequências, a forma como o filme é montado plano a plano. Esses elementos discursivos são selecionados a partir de um imaginário pré-estabelecido em uma sociedade, pautado no *agenciamento* que é dado a certo tema, constituindo o *repertório*¹⁶¹. E, por fim, esses elementos discursivos são figurados em estruturas intrafílmicas, como a trilha sonora, a iluminação, as cores, os objetos, os personagens, as falas do narrador, entre outros elementos.

¹⁶¹ Entende-se por repertório uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo. Exemplos: o repertório linguístico ideal de um brasileiro é, em princípio, o conjunto de todas as palavras da língua portuguesa; o repertório real desse indivíduo é o conjunto de palavras e regras que ele efetivamente conhece e utiliza; (...) A primeira consequência extraída dessa descrição de repertório e da distinção entre repertório ideal e real é que, neste caso, uma mensagem será ou não significativa (produzirá ou não mudança de comportamento) conforme o repertório dessa mensagem pertencer ou não ao repertório do receptor.” (NETTO, 2010, p.123)

A mensagem emitida pelo texto fílmico, o discurso cinematográfico, muitas vezes foge ao controle de seu autor, gerando uma diferença substancial entre o significado e a intenção dessa mensagem pelo mesmo. A interpretação necessária sobre a análise dos filmes produzidos pelo IPÊS, tanto de autoria de Jean Manzon quanto de Carlos Niemeyer, deve levar em consideração, além da intencionalidade dos emissores, o campo ideológico no qual os mesmos estão inseridos, tanto na constituição de repertórios para o espectador quanto no próprio processo criativo de produção do filme (BARBOSA, 1999, p. 10).

Esses filmes curta-metragem documentários produzidos pelo IPÊS, objetos de análise dessa pesquisa, serão submetidos à um modelo teórico-metodológico denominado *Circuito Comunicacional*. Esse modelo é fracionado em três circuitos concêntricos e interligados: Circuito Extrafílmico, Circuito Interfílmico e Circuito Intrafílmico, sendo que há substancial relação entre suas partes.

O Circuito Extrafílmico nos permite realizar uma operação historiográfica acerca do contexto do filme, indo além das mais variadas análises do “filme pelo filme”, que muitos pesquisadores da semiótica, do pós-modernismo, da História da Arte realizam. O mesmo compreende as operações de análise da *produção, mediação, recepção e agenciamento*. Segundo Douglas Kellner, esse circuito está mediado pela categoria de *horizonte social*, isto é, “as experiências, as práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção” (KELLNER, 2001, p.137). Nesse caso, a primeira metade dos anos 1960 no Brasil constitui o horizonte desta dissertação.

A *Produção* engloba todo o processo de produção de um filme, visando responder certos questionamentos referentes a essa etapa utilizando, em relação à pesquisa sobre o IPÊS, notas de financiamento emitidas pelo Instituto para a Jean Manzon Films e para os serviços do Canal 100 de Carlos Niemeyer; cartas trocadas entre os membros do grupo referentes as principais ideias para a realização dos filmes; atas de reunião do Conselho Diretor do IPÊS; notas fiscais de locação de aparelhagem e serviços prestados para os filmes; documentação oficial de censura e de produção dos documentários; entre diversos outros materiais.

Nesse momento é relevante a questão referente à ideologia por detrás das produções, do contexto histórico do Brasil durante os anos 1960, da produção cinematográfica brasileira e mundial que sirvam de referência para a produção do filme. Durante a produção de um filme, há uma *articulação* entre os interesses estéticos dos cineastas e os

interesses ideológicos da classe dominante que produz o filme. (LEBEL, 1989. p. 92) Nesse caso, há uma elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia na cinematografia do IPÊS, que é, necessariamente, exercida sobre o seu público consumidor. Jesús Martín-Barbero enfatiza que essa formação de ideologia está ligada, também, aos dispositivos de mediação, como as televisões, jornais, internet e, no caso específico desta dissertação, o cinema. Esses dispositivos estão organicamente vinculados aos grupos sociais que detêm e articulam o capital cultural, e são os responsáveis por encobrir os conflitos de classe, proporcionando soluções aos embates sociais e assegurando o consentimento dos espectadores na manutenção da hegemonia (BARBERO, 1997, p.262).

Terry Eagleton sugere em sua obra *Ideologia*, a noção do conceito segundo John B. Thompson, que acreditamos ser relevante ao pensarmos na articulação de uma ideologia anticomunista, liberal e golpista presente nos documentários do IPÊS. Para o autor, um poder dominante legitima-se das seguintes formas: promovendo crenças e valores compatíveis com tal poder; naturalizando e universalizando tais crenças e valores, tornando-as parte óbvia no senso comum; criticando duramente todas as concepções ideológicas que possam desafiar-lo, no caso as propostas políticas do trabalhismo e das Reformas de Base; excluindo formas rivais de pensamento; obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. (EAGLETON, op. cit., p. 19; VALIM, 2006, p.33-34)

O segundo elemento presente no Circuito Extrafílmico é a *Mediação*, também podendo ser chamado de *Circulação*, o mesmo compreende o processo de distribuição do filme, sua eventual campanha publicitária, e a circularidade da obra, tanto levando em conta as salas de cinema da mesma quanto sua distribuição em outras redes de exibição. Especificamente sobre o IPÊS, é fundamental pensarmos quem são as principais empresas responsáveis pela circulação dos filmes e sua exibição nas salas de cinema, para entendermos a complexa e bem estruturada rede de mediação que o Instituto tinha com os detentores dos meios de comunicação nacional. A questão legislativa referente ao cinema também é um agente regulador desse processo de circulação, que foi abordado no capítulo 3. Se focarmos os espaços de exibição, alguns questionamentos nos auxiliam na pesquisa: em que cidades e salas de cinema esses filmes foram exibidos? Qual é o extrato social majoritário de espectadores nessas salas de cinema? Em que outros locais esse filme foi exibido? Qual o seu número de cópias?

A terceira etapa dentro de um estudo social do cinema é a *Recepção*. A mesma pressupõe a forma como o filme foi recebido após sua emissão. Para tanto, devemos ter claro que não conseguiremos dar conta de uma recepção em absoluto, que toda recepção de um filme nunca é unívoca e possibilita as mais diversas interpretações. Para Peter Burke (2000), a recepção sempre é diferente da emissão, porque cada receptor possui suas próprias percepções e interpretações daquela mensagem transmitida pelas imagens.

Assimilar uma idéia não necessariamente, como afirma Michel de Certeau (1998, p.39-40), é se tornar semelhante ao que se absorve, mas também se apropriar e reapropriar as idéias apresentadas. O receptor por meio da obra cinematográfica pode, então, assumir uma postura crítica. A constituição dessa postura depende na acepção de Hans-George Gadamer (1998), da *tradição*, a consciência histórica do sujeito, seu meio sócio-histórico, que contribui para a maior ou menor apreensão do sentido racional, da apreensão não balizada pela emoção, dos conceitos apresentados na obra filmica.

Todo o filme é polissêmico, porém convém notarmos a presença de uma leitura preferencial proposta pelo realizador. Marialva Barbosa explica que tal atitude é permitida, pois as mensagens são organizados de maneira hierárquica a partir de significados dominantes ou preferenciais. Portanto, há possibilidade de ordenarmos, classificarmos e decodificarmos um filme de maneira diferente, embora exista tal tentativa de padronização pela fonte produtora. (BARBOSA, 1999, p. 8; VALIM, 2006, p.43). Como observamos no segundo capítulo, os filmes do IPÊS fazem parte de um gênero documentário de caráter expositivo e de propaganda política. Tal classificação pressupõe modelos de construção narrativa e estética que são apreensíveis ao público receptor. Os filmes que seguem modelos rígidos de produção se desenvolvem, segundo Sergio Alegre, “como rituais, cimentando os pensamentos e ideais de uma sociedade e reforçando as normas sociais. De acordo com o autor, essa característica contribui para que os filmes influenciem as atitudes e os modos de ver o mundo” (ALEGRE, 1997, p.78). E é através do reconhecimento de um gênero que o espectador despertará certas referências do repertório que dispõe (LAGNY, 1997, p. 199-200; VALIM, 2006, p.47-48).

Martín-Barbero pensa os gêneros como o ponto de ancoragem que a indústria cinematográfica reforça na percepção das massas receptoras. É o mecanismo pelo qual se obtém o reconhecimento, “enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um *mundo*”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.199-200).

Os filmes aqui pesquisados possuem uma particularidade em relação à grande maioria dos filmes nacionais do circuito comercial: não possuem grande publicidade em cima deles, nem tanta repercussão da mídia sobre suas exibições, o que dificulta conseguirmos o acesso à recepção das obras. Buscamos focar a análise da recepção pelos jornais e revistas acerca dos principais temas presentes e analisados nos filmes, dessa forma focando em uma análise da recepção dos temas do que especificamente dos filmes.

O segundo circuito é o Interfílmico, que aborda as mais diversas relações que o filme estabelece dentro de seu contexto sociocultural de produção com outras documentações e fontes para a pesquisa histórica. Nesse aspecto, trataremos de jornais, revistas e boletins mensais do IPÊS, Apostilas dos Cursos de Atualidades, outros documentários, programas de televisão, cartas, documentos institucionais, entrevistas, entre outros. Nesse caso, é a relação entre os 15 documentários analisados e suas diversas fontes de referências sobre os aspectos de produção, circulação e recepção, tal como a documentação sobre os principais temas abordados na análise fílmica.

É dentro desse Circuito que se configura a relação entre o filme e as bibliografias e fontes de apoio à pesquisa histórica. O filme é condicionado a uma intertextualidade com a memória coletiva. São essas fontes que subsidiam a naturalização das representações temáticas de um filme. Somente com o diálogo entre o filme e outras obras relacionadas que uma representação torna-se acessível, familiar aos receptores. Ver os filmes e sua produção em *contexto*, situando-os, por exemplo, “dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico. Ver os filmes em *contexto* significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas”. (KELLNER, 2001, p.135-136)

Por fim, a face *Intrafílmica* do Circuito Comunicacional compreende a análise do filme em si, relacionada com a análise do contexto presente nos circuitos anteriores. Pautamos, principalmente, a análise dos filmes pela proposta de Ciro Flamarion Cardoso e Alexandre Busko Valim, baseada em três Eixos Semânticos e pela formação de uma representação social segundo os teóricos Serge Moscovici e Denise Jodelet. Ciro Flamarion Cardoso apresenta seus três eixos: *Eixo Semântico Temático*, *Eixo Semântico Figurativo* e *Eixo Semântico Axiológico*. Dessa forma, o historiador propõe uma análise semiodiscursiva através de elementos abstratos - Eixo Temático - e de elementos concretos - Eixo Figurativo. (CARDOSO, 1997, p.108-110)

O Eixo Temático é a coletividade de temas relevantes presentes no filme. O Eixo Figurativo é a forma como os temas presentes no Eixo Temático são apresentados, figurados, relaciona-se diretamente à *esquemática estruturante* de Moscovici (2010). O Eixo Axiológico está relacionado com sistemas de valores, tais como éticos, estéticos e religiosos, de forma que os valores são legitimados por uma relação de binaridade/oposição.

A partir da decupagem do filme, determinamos os principais Eixos Semânticos Temáticos do filme, isso é, quais os principais temas a serem analisados na obra cinematográfica, tais como: modernização (Público/Privado), educação, democracia, reforma agrária, militarismo, anticomunismo, liberalismo nas empresas. Com os temas elegidos, passamos para a etapa de formação da figurabilidade dos mesmos. Através de um processo de seleção de elementos semânticos dentro do repertório cultural produtor, o realizador da obra escolhe os mais diversos artifícios para estruturar um esquema figurativo das principais temáticas de sua obra. Assim, um tema de interesse da produção pode ser apresentado nas mais variadas formas figurativas em um filme: através de imagens, objetos, personagens, narração, trilha sonora, enquadramentos, iluminação. Cada um desses processos de figuração constitui um Eixo Semântico Figurativo específico a cada Eixo Semântico Temático predeterminado. Em seguida, com essa catalogação de temas e esquemas figurativos de cada sequência de um filme, podemos selecionar as sequências mais relevantes para a análise fílmica, abrindo brechas para uma análise total de um filme ou de suas partes mais relevantes.

A última etapa da análise intrafílmica é o processo da crítica historiográfica que está preocupada em identificar qual é a Rede Representacional do filme. A partir das conclusões levantadas pela Rede Representacional do filme, que compreende uma análise estrutural e cinematográfica, o historiador consegue compreender a representação social do mesmo, o seu argumento. É importante reforçarmos que o filme pode ser analisado em diversas perspectivas: pela narrativa, por suas temáticas, pelos aspectos morais, sociológicos, psicológicos, estéticos e culturais.

Portanto, percebemos que a produção audiovisual do IPÊS não deve ser observada como um entretenimento inocente, mas como um discurso ideológico, vinculado a um embate político, de classes e de interesses particulares que devem ser trabalhados no campo da retórica, da propaganda, do convencimento. “Em vista de seu significado político e de seus efeitos políticos, é importante aprender a interpretar a cultura

da mídia politicamente a fim de descodificar suas mensagens e efeitos ideológicos” (KELLNER, 2001, p.123).

No entanto, não devemos nos seduzir com a hipótese dos documentários ipesianos se mostrarem como textos essencialmente conservadores, pois dentro de um modelo retórico de propaganda, segundo Kellner, “os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente” (2001, p.123). Esses filmes buscam um discurso de coletividade que tende a oferecer oportunidades e respostas a todos, visando atrair o maior público possível.

Uma mensagem terá mais valor quanto maior for o impacto na consciência histórica de cada receptor. O valor desse impacto, das modificações possíveis no comportamento e na forma de pensar do espectador dependem da extensão do repertório dessa mensagem. Na Teoria da Informação, quanto maior o repertório, maiores serão as modificações possíveis. (NETTO, 2010, p.127)

Os filmes de propaganda do IPÊS visam atingir o espectador de forma a permitir o máximo de aceitação às suas propostas. Para tanto, utilizam-se da mensagem em redundância. Para Coelho Netto,

Redundância é o que é ‘dito’ (verbal ou graficamente, ou por outro meio qualquer) em demasia com a finalidade de facilitar a percepção e compreensão da mensagem. Sob este aspecto, a redundância apresenta-se como uma codificação defeituosa já que um caso de codificação ideal seria aquele em que os signos retirados do código, para a elaboração da mensagem, deveriam ser equiprováveis; na redundância ou codificação defeituosa, o que se verifica é um desperdício de espaços significantes e dos signos à disposição para a formação da mensagem. (NETTO, 2010, p.135)

A redundância funciona como um coeficiente de segurança para a transmissão da mensagem e sua recepção.

O ponto de partida, portanto, é que as mensagens existem para eliminar dúvidas, reduzir a incerteza em que se encontra um indivíduo – sendo dado como certo que, quanto maior for a eliminação de

dúvidas por parte de uma mensagem, melhor ela será. Pressupõe-se ser finalidade específica de um texto, de um informador, mudar o comportamento de seu receptor, e como não se pode contestar que a dúvida, em princípio, gera a imobilidade, a informação surge como agente dissipador de incertezas e cujo objetivo é provocar uma alteração no comportamento das pessoas.” (NETTO, 2010, p.120)

Por conseguinte, o filme analisado dentro da perspectiva da História Social nos permite pensar de forma dialética: como os filmes produzem representações na sociedade e, assim, como as sociedades são combustíveis para o surgimento de novas representações, compreendendo os processos de articulação que são efetuados entre a ideologia política da Direção do IPÊS com sua produção cinematográfica. O filme,

altera também a produção de nossa memória social, na maneira como a sociedade, através dos meios de comunicação, se representa a partir de sua história recente. Nesse processo, somos muitas vezes ‘forçados’ a lembrar, e nesse ato, vemos o que foi selecionado como ‘mais importante’, como ‘fatos que marcaram a década’. (...) marca a memória do tempo presente, e as visões retrospectivas delimitam os ‘enquadramentos da memória’, expressão cunhada por Michael Pollack (1989) e que por sinal estabelece analogia com o trabalho fotográfico. Nesse sentido, lembramos e relembamos o golpe militar de 1964, reconhecemos em filmes os detalhes da época, em certo sentido nos tornamos habituados com isso. (HAGEMEYER, 2012, p.55)

A seguir, analisaremos a partir da discussão teórico-metodológica supracitada, os principais temas propostos pela *Cultura Política* do IPÊS em seus documentários.

4.2 Relação de Temas dos filmes do IPÊS

4.2.1. Novo conceito de empresa

O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais tem como um de seus primordiais temas de discussão uma nova proposta de empresa nacional: capitalista, liberal e cristã. Pautados ideologicamente pela doutrina cristã, o IPÊS prega os ensinamentos da Encíclica *Rerum Novarum* e da Encíclica *Mater et Magistra*. Em 1891, o Papa Leão XIII publicou a Encíclica *Rerum Novarum* buscando combater as propostas marxistas em relação à questão social do trabalhador. Duas máximas foram defendidas: a propriedade privada e a família. Para combater o problema social criticou a luta de classes e sugeriu a aproximação e colaboração entre o patrão e seu empregado além de atentar ao dever do Estado em suprir as necessidades básicas do trabalhador, “protegendo o trabalho dos operários, mulheres e crianças; limitando as horas de trabalho; assegurando o pagamento do justo salário; e garantindo proteção para os velhos, os acidentados e os doentes” (MOTTA, 2002, p.20), respeitando os limites dessa intervenção. No filme *O IPÊS é o seguinte*, especificamente na oitava sequência (06:52m-08:07m), são marcantes as imagens referentes ao justo salário do trabalhador. Enquanto no começo do filme o trabalhador da indústria era representado de forma esquelética, fraco e abatido, o novo funcionário da empresa que soube se adequar às mudanças referentes às melhorias das questões sociais recebe seu salário. Dessa vez em quantia bem mais generosa, mais sorridente, bem disposto. E o mais importante, com esse salário o mesmo pode usufruir de um momento de diversão com a família em um parque de diversões ou em uma partida de futebol. “*A justa remuneração do trabalho, corresponde ao interesse direto e profundo da sociedade (...) O IPÊS deseja para o Brasil um clima de segurança, de verdade, afim de que o povo possa satisfazer seus anseios de trabalho, teto, propriedade, escola, saúde e descanso e divertimento*”.

O trabalhador bem estruturado pelo capital privado pode retornar ao seu confortável lar, junto à esposa e aos seus filhos. Na última sequência do filme (09:57m – 11:02m) as crianças correm para o pai felizes pelo retorno, a mulher o acompanha para dentro de casa, pois “a empresa assim concebida transformou-se na verdadeira comunidade humana, onde todos são livres, recebendo a remuneração digna pela sua atividade”. O trabalhador que não fizesse parte dessa nova concepção de empresa estava fadado ao descontentamento, à insatisfação.

Com a insatisfação do trabalhador, o comunismo consegue se aproveitar da mesma e instigar os operários contra seus patrões. O comunismo é uma grande ameaça às bases cristãs e a solução dos problemas estaria pautada na restauração dos valores cristãos, “comprimem o desejo excessivo das riquezas e a sede dos prazeres, esses dois flagelos” (MOTTA, 2002, p.20).

Exatamente 70 anos depois, o Papa João XXIII retoma a discussão sobre a questão social com a publicação da Encíclica *Mater et Magistra* (1961), com o intuito de “imprimir um caráter humano e cristão à civilização moderna” (RODEGHERO, 1998, p.49). A presença da Igreja Católica na vida dos trabalhadores também é tema do filme *A Boa Empresa*, especificamente na segunda sequência (02:39m – 06:00m), quando um religioso ampara um grupo de desempregados, trazendo o conforto e propondo uma resolução pacífica aos problemas operários. Em seguida são mostradas imagens do Vaticano, enquanto o narrador fala sobre a importância da união entre os esforços da Igreja Católica e a conscientização da classe empresarial.

A Igreja Católica deu o primeiro passo para eliminar essa injustiça social. Procurando o contato direto com os operários e seus problemas, proporcionou-lhes uma nova visão de sua vida profissional, mostrando-lhes a possibilidade de um entendimento pacífico, livre de agitações e violências (...) Desde Leão XIII, sua voz ergue-se alto pelos seus representantes em todo o mundo, definindo perfeitamente os princípios cristãos que devem orientar uma boa empresa. Se antes das deformações que colocavam a margem a justa valorização do trabalho, industriais dotados de visão moderna e empreendedora, inspiraram-se nos ensinamentos da Igreja, adotando medidas e marcaram o início de uma nova empresa. Os resultados revelaram-se surpreendentes.

Na publicação do IPÊS-Sul, *Democracia e Empresa*, de 1963¹⁶², o escritor discute a questão social por três vieses: o liberal, o socialista e o cristão. Com uma análise rasa sobre a questão social para os liberais, cujo argumento é que os mesmos julgam que esse problema não existe “para os adeptos do liberalismo, é preciso deixar o barco

¹⁶² A Questão Social. IN.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano II, n° 2, 1963

correr, que a natureza se encarrega do problema” (p.4), e para os socialistas, cuja a organização econômica atual “é obra do egoísmo e da violência que a estabeleceram em proveito de alguns privilegiados” (p.4), a solução encontrada é uma terceira via de reformulação, uma via religiosa cristã. A partir das publicações das *Encíclicas Rerum Novarum* e *Quadragesimo Anno*, de Pio XI, a Igreja passa a valorizar o trabalho em seu sentido humano, sua importância na manutenção da sociedade moderna, a necessidade de organização do operário, das relações de parceria entre o empregador e o empregado e a interferência do Estado nessas situações. O autor afirma que muitas das empresas, sindicatos e organizações comerciais não possuem especificamente um caráter cristão, dessa forma, é necessária a presença de um grupo paralelo “com o fim de dar aos seus membros uma séria formação religiosa e moral, para que eles depois infiltrem nas organizações sindicais o bom espírito que deve animar sua atividade” (p.7). Para o IPÊS, os operários devem se unir, diferente do que pregam os comunistas, como uma comunidade fraterna, vista com justiça e caridade cristã.

Para alcançar esse novo conceito de empresa o IPÊS enfatiza, por meio de suas atividades sócio-ideológicas, a função social do capital. Esse discurso propagandístico voltado para as massas trabalhadoras apresentava uma proposta de participação nos lucros, propriedade social indireta e uma co-responsabilidade administrativa. Segundo Dreifuss, tal atividade visava dois objetivos: “melhorar a imagem pública da empresa privada, equipará-la com a democracia, e retardar um violento levante até que pudesse desenvolver uma ação política apropriada.” (DREIFUSS, 1981, p.307). Tais conceitos podem ser evidenciados na publicação de fevereiro de 1963, *Democratização do Capital*, do Boletim Mensal do IPES¹⁶³, quando noticia que um grupo de empresários ligado ao IPÊS está democratizando o seu capital, como é o caso de João Baptista Leopoldo Figueiredo, dono da L. Figueiredo S.A. e da L. Figueiredo Navegações S.A., que distribuiu 65 mil ações ordinárias de suas empresas, no valor de 40 milhões de cruzeiros. “Essas ações foram distribuídas pelos sócios majoritários e repartidas entre 381 funcionários. Com essa ação, a empresa dá um passo no cumprimento da medida estabelecida na constituição; dos empregados terem participação nos lucros das empresas.”

¹⁶³ Boletim Mensal do IPÊS. Ano 2. Fevereiro de 1963, n° 7

Tal reformulação também é tema do artigo *Reforma da Empresa Privada*¹⁶⁴. Para o autor, o movimento de democratizar o capital era uma forma de fortalecer a democracia política, “pois coloca o desenvolvimento econômico em termos produtivos, sem sacrificar as liberdades públicas” (p.58). Tal discurso é corroborado pela sequência de abertura do filme *A Boa Empresa* (00:00m-02:38m), que narra a trajetória de vida de trabalhadores mal remunerados e sem a mínima assistência por parte do governo ou das empresas privadas. Tal situação é motivo para as mais diversas manifestações, tais como demonstradas pelas notícias dos jornais apresentadas no curta-metragem. O narrador afirma que essa situação é consequência da falta de relação entre o empregador e o empregado, pela ausência de participação do operário nos lucros e nos bônus da empresa.

Para o IPÊS, a iniciativa privada é a responsável pelo progresso da nação, enquanto o Estado pouco intervinha nos assuntos econômicos. Porém, em um país subdesenvolvido como o Brasil, o Estado tem a função de corrigir as desigualdades econômicas e os consequentes problemas sociais. Dessa forma, portanto, o Estado deve harmonizar forças com a iniciativa privada para potencializar o desenvolvimento nacional. “Não há democracia sem a empresa privada” (p.59), e para a manutenção da mesma no Brasil dependem três fatores, sendo que dois de caráter estatal.

(...) a primeira diz respeito à expansão da infraestrutura social e econômica. É mister que haja mais energia, estradas, comunicações, mão de obra sadia e qualificada e demais fatores básicos para que a empresa possa crescer e produzir melhor e mais barato. (...) A segunda condição consiste em propiciar o aumento do volume da procura, mediante o acesso a novos mercados, internos e externos, que permita à empresa produzir em larga escala. É lícito esperar-se que o Estado fala o que lhe compete, ampliando o mercado interno com a inclusão de novas áreas na economia monetária e exercendo política comercial vigorosa que abra novas oportunidades à nossa exportação. Finalmente, a terceira condição, que é de âmbito da empresa, consiste na sua própria reforma de dentro para fora, na substituição do ânimo exclusivista predominante

¹⁶⁴ Reforma da Empresa Privada. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano 1, n° 9, 1962

por conceito que lhe reconheça o caráter moderno de instituição aberta e eminentemente social, como ocorre nas democracias do Ocidente. (p.60)

Fica em evidência que o Estado não realize a substituição da iniciativa privada, e sim o seu fortalecimento. Que estas empresas visem à integração crescente entre aqueles que nela trabalham, possibilitando o acesso aos cargos de gerência e a participação nos lucros, no capital social e que transfira ao consumidor parte de seus aumentos de produtividade, na forma de qualidade e preços dos bens e serviços que vende (p.61). Essa nova empresa idealizada pelos ipesianos tinha como horizonte a reciprocidade entre o patrão e o empregado, pois somente assim conseguiriam suprir as investidas dos comunistas. No artigo *Capital e Trabalho*, da revista *Democracia e Empresa* de 1962¹⁶⁵, há uma digressão sobre as diferenças do mundo do patrão e do mundo do trabalhador, identificando o primeiro com um mundo econômico, racional preocupado com o sustento de sua empresa e o futuro da mesma e o segundo como um mundo sentimental e instintivo, passando a encarar os problemas da manutenção de sua família num ângulo imediato (p.8). A falta de uma proximidade entre esses mundos, suplantada pela falta de reconhecimento e respeito muitas vezes por parte do patrão pelos serviços prestados por seus empregados e pelas queixas, majoritariamente sem fundamento e pautadas pelo medo dos empregados sobre o seu patrão, causam, inevitavelmente, confrontos de classe e abrem brechas para a infiltração das ideias de mudança social do comunismo. É para tal que o IPÊS sugere as seguintes reflexões aos patrões:

ajudar seus empregados e operários em seus problemas humanos; tornar agradável o ambiente de trabalho; colocar cada homem em seu lugar; treinar seus operários e empregados; situar os trabalhadores no quadro da empresa; manter os trabalhadores informados e segui-los em seu trabalho; proporcionar-lhes estímulos; chefiar os homens de uma maneira adequada; que a autoridade exercida pelo patrão deve ser impessoal, não porque seja fulano de tal, senão porque é o representante humano do propósito comum; e que mais vale premiar que castigar e que as normas disciplinares sejam exatamente

¹⁶⁵ *Capital e Trabalho*. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo, Ano 1. N° 1

conhecidas, que em caso de aplicar um castigo, tenha este um caráter construtivo e nunca vingativo. (...) É hora da Democracia se firmar e evoluir para atender às transformações naturais da sociedade, não mais se justificando a luta entre o Capital e o Trabalho, antes devendo o capital pôr-se a serviço do trabalho (p.9).

Tais serviços prestados pelo patrão ao seu empregado são exemplificados no texto *Humanização do Trabalho*, escrito por A.J. Renner, dono da Renner, para a Revista Democracia e Empresa de 1962: São os seguintes estes serviços: Assistência médica e dentária, prestada a todo empregado da empresa e a pessoas da família que estejam sob sua dependência econômica; subsídio de família, concedida à família do trabalhador a partir do terceiro filho; creche; contribuição de nascimento; auxílio as exéquias de crianças; benefício post mortem; curso de educação pré-nupcial; curso supletivo de alfabetização; curso de higiene alimentar; assistente social visitadora; auxílio à aposentados; dádivas a nubentes; cooperativa de consumo; e cooperativa de crédito. (p.16)¹⁶⁶

Em suma, esse novo conceito de empresa sugerido pelo IPÊS resume-se tal qual os pontos sugeridos no texto de Mário Rets, *Funções Sociais da Empresa*¹⁶⁷:

Primeira Função - Satisfazer as necessidades especiais do homem e de sua família. Vale dizer: pelo trabalho, deve o homem conseguir: alimentos apropriados e suficientes; vestimentas próprias às estações do ano; habitação adequada a uma vida humana; instrução bastante para poder resolver os problemas básicos da vida; meios para bem criar e educar os filhos; tempo e meios para realizar moderada e sadia recreação; tempo para um descanso recuperador; recursos para cobrir os riscos de doença, invalidez e velhice. (...) Segunda Função – Desenvolver e aperfeiçoar a

¹⁶⁶ RENNER, A.J.. Humanização do Trabalho. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo, Ano 1. N° 1, p.16

¹⁶⁷ Funções Sociais da Empresa In.: *Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano I, n°6, 1962

personalidade de quem trabalha. (...) O amar o seu trabalho tem uma importância enorme para o homem se realizar e para o processo produtivo também. (...) Terceira Função – Bem atender a determinadas necessidades de outras pessoas. Todos os homens dependem uns dos outros. Nenhum homem é capaz de se bastar a si mesmo. Nenhum homem pode produzir tudo o que precisa para si e para os seus. Todos os homens têm, pois, que trabalhar uns pelos outros. Quarta Função – Contribuir para o bem comum geral. Mesmo quando o trabalho satisfaz as necessidades essenciais biológicas e psicológicas do homem e que bem atende a necessidade de outros homens, pode, contudo, gerar mal-estar social, naturalmente com reflexos desagradáveis na vida do próprio trabalhador. Isto ocorre, quando o trabalho produzido não contribui para o bem comum geral. Vemos que isto sucede, hoje, em grande escala, entre nós, quando as diversas economias se desenvolvem umas em prejuízo de outras, sem planificação global equilibrada e harmônica. (p.56-57).

Dessa forma, foi proposto um modelo de empresa que não prioriza o ganho de capital e o trabalho produtivo e sim o trabalhador da própria empresa como ser humano. O desenvolvimento deve visar o bem estar social e, conseqüentemente, o bem estar pessoal. “Para tanto, o desenvolvimento além de harmônico e equilibrado deve ser solidário, para que todos os homens de um país e todos os homens de outros povos possam mutuamente se ajudar a fim de alcançarem o nível de vida compatível com a dignidade do ser humano”. (p.61). Indo ao encontro desse discurso, diversas empresas abriram diferentes modalidades de serviços de incentivo social, tais como restaurantes, creches, clubes esportivos, ambulatório.

A cinematografia ipesiana apresenta em imagens a importância da boa convivência entre os patrões e os empregados, ao representar diversas cenas de operários realizando uma boa refeição, jogando jogos de cartas, se divertindo no espaço de trabalho. A narração da terceira seqüência (06:01m – 09:56m) do filme *A Boa Empresa* é referência para ilustrar essa situação:

As boas relações entre operário e patrão se viram restauradas, pois agora a assistência se estende

além do simples horário do serviço, procurando atender o trabalhador em suas múltiplas necessidades. (...) A recreação é também fator de importância para integrar socialmente o operário, que sadio, físico e mentalmente, redobram a sua disposição atingindo com facilidade maiores índices de rendimento. (...) O operário e sua família, tem hoje as portas abertas aos métodos mais modernos da ciência médica, que os proporciona mais uma garantia para o seu bem estar.

Para reforçar esse discurso de renovação das empresas privadas brasileiras e angariar um maior número de empresários aliados as suas propostas ideológicas, o IPÊS realizou o filme *O Conceito de Empresa*, filme basicamente instrucional sobre a melhor forma de lidar com a questão social do trabalhador pelo viés do IPÊS. Com a constante utilização de cenários e encenações, este curta-metragem une os debates acerca da crítica aos políticos trabalhistas, aos empresários retrógrados, aos comunistas e sobre a importância da discussão sobre democracia dentro das fábricas. Em sua segunda sequência (01:41m-03:07), o narrador chama a atenção do chefe de empresa e sua comodidade diante dos problemas enfrentados na política brasileira.

Você, chefe de empresa, está atrás dessa porta, recolhido ao seu trabalho, muito bem. Mas eu gostaria de lhes fazer uma pergunta um tanto o quanto deprimente: o que pensa de vocês todos aqueles que trabalham ao seu lado? Será que eles o conhecem verdadeiramente? Será que conhecem verdadeiramente o papel de sua empresa em nosso meio social? E que pensam de você aqueles que o conhecem apenas de nome? Eles pensam sobre o chefe de empresa, aquilo que os demagogos dizem a pensar. Você, chefe de empresa, não tem comunicações com a massa. Os agitadores, ah, eles comparecem sempre junto ao povo. Você acha diante disso que pode continuar distante, desinteressado? E na hora de votar com quem eles estarão? Com você ou com o demagogo?

E o IPÊS dá a forma a ser seguida em seu filme. Na última sequência por meio de animações didáticas e esquemas de encenação o IPÊS mostra a importância da expansão da propaganda da empresa e seu ideal para o Brasil. O empresário deve fazer de tudo para combater o inimigo demagogo, deve levar à compreensão,

do homem do povo, o valor da sua empresa para a comunidade brasileira. Utilize as armas de seus adversários, a imprensa. As palestras de esclarecimentos. As gravações. O rádio. A televisão. Utilize a força mais eficiente e direta da propaganda moderna: o cinema. Pois as empresas sobreviverão livremente a medida que o povo tomar conhecimento da utilidade social de nossas grandes e pequenas indústrias. É preciso urgentemente que trabalhem todos, não só para a promoção, mas para uma era da democracia assegurada. Para uma era de paz social e confiança na livre empresa. Chegou a hora inadiável de salvar os valores da vida livre. Eles ficarão ao seu lado se você falar, se você explicar, se você dirigir-se a eles numa linguagem direta. Não sobre-estime sua influência financeira ou a sua influência junto as autoridades, mostre ao povo as imagens adequadas, transmita ao operário e ao homem do campo a sua mensagem. Nós nos repetimos no final desse filme: faça a propaganda de imagem. Fale ao homem simples uma linguagem simples. Mostre que você está trabalhando para o bem da comunidade e para a grandeza sempre maior do nosso Brasil.

Dessa forma, o IPÊS apresenta qual o conceito de empresa que está buscando, suas propostas para o bem estar social entre a classe dos empregadores e a dos empregados, suprimir as manifestações operárias e, principalmente, recrutar quadros para sua conspiração contra o Governo Federal de João Goulart.

4.2.2. Modernização X Estatização

Ainda em discussão sobre um novo conceito de empresa privada no Brasil, destaca-se a clara oposição entre as empresas privadas e as

empresas estatais no discurso de modernização nacional. Ao final do VII Congresso Nacional dos Círculos Operários, os membros do IPÊS defenderam a propriedade privada como um direito natural do homem e fundamental para o seu desenvolvimento integral e, para eles, o acesso à mesma é um imperativo da democracia. “Não todos proletários, mas todos proprietários” (DREIFUSS, 1981, p.313). Ao Estado reservava-se o direito de desempenhar um papel supletivo ao capital privado. Segundo Pasquino, “entende-se por *modernização* ‘aquele conjunto de mudanças operadas nas esferas políticas, econômica e social que tem caracterizado os últimos dois séculos’” (PASQUINO, 1986, p.768). A modernização econômica era alcançada com o investimento nas empresas privadas. Essa modernização, segundo Rodeghero, caracterizava-se por uma nova racionalidade, que veio acompanhada por radicais transformações sociais e culturais:

a mão-de-obra excedente nos campos, por causa da mecanização agrícola, foi expulsa para as nascentes indústrias, surgindo, por consequência, enormes conglomerados urbanos; o trabalho com máquinas complexas exigiu um grau de escolaridade, o que levou a um aumento do processo da alfabetização, acompanhado e favorecido pela emergência dos novos meios de comunicação de massa; as exigências da sociedade e, especialmente, do trabalho nas fábricas estimularam uma maior mobilidade geográfica e social. (RODEGHERO, 1998, p.44)

A campanha de estatização proferida por João Goulart com forte apoio de Lionel Brizola, era identificada como uma atitude de autêntico nacionalismo por parte dos políticos da ala esquerdista e um duro golpe ao Bloco Internacional-Associado. Essa imagem nacionalista de Jango foi criticada duramente em um estudo levantado pelo IPÊS, em 1962, intitulado *As tensões nacionalistas*¹⁶⁸. No artigo o autor classifica o nacionalismo em oito tipos diferentes: o autêntico, o fantasmagórico, o xenófobo, o monopolista, o oportunista, o socialista, o marxista e o coagido. Não aprofundaremos na análise de cada um desses tipos de nacionalismo, preferindo nos pautar na crítica ao nacionalismo pelo qual o autor classifica as atitudes do governo Federal. Para o autor, o nacionalismo autêntico, forma mais pura e aceitável desse movimento,

¹⁶⁸ As tensões nacionalistas. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano I, n° 7, 1962

deriva-se em dois subprodutos espúrios: o fantasmagórico e o xenófobo. Enquanto o primeiro se preocupa em realizar uma crítica anacrônica ao colonialismo, o segundo, por uma deformação de objetivos, ao invés de defender os interesses nacionais, preocupa-se em atacar e contrariar qualquer interesse ou ação de povos estrangeiros. Porém, nas mãos de políticos inescrupulosos, o nacionalismo fantasmagórico serve como um “instrumento para desviar a atenção do povo das verdadeiras causas do subdesenvolvimento e quando é o caso da inflação. Trata-se de encontrar bodes expiatórios, e a atitude mais hábil é importá-los do exterior” (p.18). É o que o autor denomina de nacionalismo oportunista.

Levantados esses pontos podemos chegar às conclusões do texto que corroboram para a discussão acerca do embate entre o capital estrangeiro e o capital nacional. Para o autor, o nacionalismo espúrio desenvolvido pelo governo Goulart desperdiça um forte aliado que é o capital estrangeiro. Esse seria o primeiro dos desperdícios dessa atitude. Esse capital é necessário para a elevação da taxa de investimento, pela oportunidade de melhoria na relação entre capital e produto pela importação de novas tecnologias e a expansão da capacidade de importação (p.20). O verdadeiro nacionalismo, para os ipesianos, procuraria tratar o capital estrangeiro como um aliado e com isso facilitar a remessa de exportação. Os países controlados por uma ideologia de nacionalismo espúrio não permitem o crescimento das remessas de exportação dos produtos primários, criando barreiras e taxas sobre essa movimentação. “Isso significa o abandono prematuro de um setor onde os fatores escassos do crescimento ainda poderiam aplicar-se com maior produtividade” (p.20). E o principal ponto a ser questionado nos nacionalismos espúrios é a aceitação dos processos inflacionários, motivados, segundo os autores, por uma incoerência desenvolvimentista de aumentar o consumo e, pelo mesmo tratar-se de um ardid comunista para agravar o descontentamento da população ou até mesmo controlar certos capitais para conduzir determinados setores à estatização. A estatização para o IPÊS é um desperdício de capital investido pelo Estado, um duro ataque às instituições capitalistas e um modelo de governo centralizador. Critica que o governo investe remessas de capital em empresas que não deveriam ser de caráter governamental, tal como os setores de energia, transportes e siderurgia, enquanto outros setores acabam por ser sucateados e até mesmos esses investidos acabam por não render o necessário. O IPÊS coloca o estatismo contra o democratismo no embate brasileiro por uma Democracia Social mais justa.

As mazelas do estatismo consubstanciadas nas empresas estatais são sobejamente conhecidas de todos: emperamento administrativo, empreguismo, entremeios de politicalha, produção comparativamente arrastada ou entorpecida, esbajamentos, gastos supérfluos e a rentabilidade engatinhando e escorregando penosamente no aclave das próprias deficiências. (...) e é esse empenho humano, essa dinamização do trabalho, essa preocupação com o rendimento de uma unidade de produção, esse aproveitamento das oportunidades, esse espírito de parcimônia, essa busca ativa dos mercados, aquilo que distingue basicamente o empreendimento privado empresarial do empreendimento impessoal ditado pelo Estado, influndo deste modo decisivamente nos resultados finais.¹⁶⁹

No artigo escrito por Ludwig Von Mises¹⁷⁰, o autor afirma que as políticas intervencionistas são a base para o controle do socialismo. O intervencionismo, segundo o autor, é uma terceira via às políticas capitalistas e socialistas, a política do *middle-of-the-road*. Nessa política, fica evidente o confronto entre o grupo formado pelos capitalistas e empresários e o grupo dos assalariados pela distribuição das rendas do capital e de suas atividades empresariais, reclamando a totalidade dos lucros para si. Para mediar essa luta de classes está a presença do Estado (p.53).

Segundo declarações na Encíclica *Mater et Magistra* a ação do Estado no setor econômico não deve reprimir a liberdade da iniciativa particular, mas sim aumentar a garantia e a proteção dos direitos essenciais de cada indivíduo. Dessa forma, todo o sistema econômico sob tutela do governo deve consentir e facilitar o livre desenvolvimento das atividades produtivas¹⁷¹.

Os intervencionistas afirmam que pretendem conservar a propriedade privada dos meios de produção, tal qual a existência da empresa particular e o intercâmbio entre a mesma e as empresas estatais. Porém, o governo tem o poder e o direito de intervir, “através de ordens

¹⁶⁹ Democratização versus Estatização. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano II, n° 2, 1963, p.27

¹⁷⁰ MISES, Ludwig Von. O intervencionismo conduz ao socialismo. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano I, n° 7, 1962

¹⁷¹ Encíclica *Mater et Magistra*. P.19

e proibições, [n]a voracidade das classes proprietárias a fim de que sua aquisitividade não prejudique as camadas pobres” (p.54). As diversas e mal informadas medidas de intromissão no mercado, mesmo que bem intencionadas, que geram um repetitivo ciclo de depressão e desemprego nas camadas populares, acaba por desacreditar na mudança proposta pelo capitalismo. O que, por fim, abre brechas para que o modelo seja uma etapa na transformação do capitalismo em socialismo, segundo palavras do autor, “é método para a transformação do capitalismo em socialismo através de sucessivos escalões” (p.57).

O IPES deixa claro os motivos por seu posicionamento favorável às empresas e ao capital privado e/ou estrangeiro. Julgam que o mesmo é eficiente, com a capacidade de criar o êxito e impedir que a responsabilidade e a decisão fiquem concentradas em poucas mãos, o que determina a rigidez e a inflexibilidade do empreendimento. Com maior liberdade, damos mais margens para decisões para novas ideias surgirem e diluimos as responsabilidades não necessitando de um regime forte e centralizador.¹⁷²

Focando na análise relativa aos meios de transporte ferroviário, fluvial e marítimo, tema de quatro dos quinze filmes da coletânea do IPÊS, é notável a constatação levantada pelo Grupo de Pesquisa do IPÊS: O transporte ferroviário e marítimo nos anos 1960 consumiam cerca de 70% do déficit da União. Como medida para solucionar esse problema, o Estado deveria realizar uma cooperação com o investimento estrangeiro.

Como resultado direto do mau investimento estatal no sistema marítimo, os portos brasileiros são, em sua maioria, caros e deficientes, muitas vezes gastando mais do que arrecadam. Outro ponto a ser observado e que favorece essa situação é a política salarial, juntamente com as condições de trabalho, que são antieconômicas pois não atendem a eficiência dos serviços e nem respeitam a equidade que deve existir entre as diversas categorias de trabalhadores. Dessa forma, os portos tornam-se “pontos de estrangulamento” de nossa economia, “alijando do mercado internacional determinadas mercadorias colocadas fora do

¹⁷² A Livre Empresa é adequada ao desenvolvimento econômico. In.: *Boletim Mensal do IPES*. Ano 2. N°8. Março de 1963

preço competitivo pelo pesado ônus portuário, e do transporte interno”¹⁷³.

No artigo *Em pauta a Orla Marítima*, Joaquim Xavier da Silveira afirma que o Brasil deveria, por determinação econômica, utilizar sua longa faixa litorânea para o transporte marítimo, sobretudo porque em seu litoral situa-se 80% da população brasileira¹⁷⁴. E para o autor, a principal causa da falta de investimento no setor marítimo é a política salarial “demagógica e irreal” que encarece o setor rodoviário e desestimula o trabalhador não sindicalizado, pois a renovação da frota naval já foi realizada com a implantação da indústria da construção naval brasileira, “que já se encontra em condições de atender às necessidades da frota nacional e até de exportar navios” (idem).

Sobre a questão da construção naval, destaca-se o artigo de Aniceto Cruz Santos para o Boletim Mensal do IPÊS¹⁷⁵. No transporte marítimo há dois setores distintos: a cabotagem que, de acordo com a constituição, é privativa da bandeira nacional, e o longo curso, campo tradicionalmente aberto à competição internacional. O transporte de cabotagem em 1963 estava em pleno declínio e o autor justifica que esse problema era derivado à falta de qualidade nos serviços de navegação e portuário e, principalmente, da falta de um plano diretor, tal qual o Plano Diretor Rodoviário de 1945.

Devido à sua geografia, o comércio exterior do Brasil mesmo com os países limítrofes, é quase totalmente transportado sobre água. (...) Apesar dessa situação extremamente favorável e das oportunidades seguras e ilimitadas que dela decorrem, pelo menos teoricamente, para a bandeira nacional, nossa participação no mercado de fretes gerados pelo nosso comércio exterior é ainda insignificante (p.35).

Para reformular esse problema, o autor baseia-se no Decreto nº 48.180 que diz: *dar preferência à gestão privada dos empreendimentos, reservando-se o estado as funções disciplinadoras, fomentadoras e supletivas; e, em qualquer caso, procurar assegurar que os métodos de gestão e sistema de organização das empresas sejam compatíveis com a*

¹⁷³ Aspectos econômicos do problema portuário. In.: Boletim Mensal nº 38/39 – Ano IV – Set/Out de 1963, p.26

¹⁷⁴ Em pauta a Orla Marítima. In.: *Boletim Mensal do IPÊS*. nº 38/39 – Ano IV – Set/Out de 1963, p.30

¹⁷⁵ Santos, Aniceto Cruz. A construção naval no Brasil. In.: *Boletim Mensal do IPÊS*. nº 38/39 – Ano IV – Set/Out de 1963

natureza dos empreendimentos e ofereçam condições de exploração econômica.

Segundo o documento de Declaração de Princípios do IPÊS, os custos das empresas públicas, salvo raras exceções, são superiores aos das empresas privadas, o que representaria um ônus injustificável para a coletividade.

Por esse motivo mesmo quando o Estado seja levado a realizar investimentos pioneiros ou em áreas de economia insuficientemente atendidas pela iniciativa particular, deverá procurar transferir o empreendimento para o setor privado, sempre que seja possível e aconselhável.

Corroborando a importância das empresas privadas em relação às empresas estatais, o Papa João XXIII, em sua Encíclica *Mater et Magistra*, afirma que onde falta a iniciativa privada, instala-se a tirania política. E que, por sua vez, onde falta ou é deficiente a atuação do Estado em caráter econômico, “ora se veem os países cair em irreparáveis desordens, e os mais poderosos, destituídos de escrúpulos, abusarem indignamente da miséria alheia para o próprio lucro” (p.20).

A binaridade entre as empresas públicas e privadas é notável como um dos principais temas entre os documentários do IPÊS. A partir de uma seleção de ideias concebidas no imaginário coletivo brasileiro, Jean Manzon, o diretor dos quatro documentários, nos mostra uma “realidade” em que os serviços públicos estão cada vez mais precários. Para contornar essa situação é necessário que o Governo Federal faça concessões às empresas privadas para administrar o sistema de transporte nacional, assim como resguardar a economia mercante, principalmente a marítima e o escoamento por meio das ferrovias. O capital privado deve ser um parceiro para a modernização nacional e não pode ser negligenciado, para tanto, a população brasileira deve querer esse incentivo. Esse é o papel do IPÊS: criar uma campanha publicitária favorável ao *privado* em detrimento ao *público* e quatro audiovisuais do Instituto são peças-chaves nesse discurso: *Uma economia estrangulada*, *Portos Paralíticos*, *A Vida Marítima* e *História de um Maquinista*.

A abordagem narrativa dos filmes segue a seleção de informações de acordo com apontamentos de Luis Cássio dos Santos Werneck¹⁷⁶, o

¹⁷⁶ Segundo carta enviado por Luiz Cássio dos Santos Werneck à Jean Manzon em 14 de dezembro de 1961, o autor especificamente escreve sobre a questão dos transportes: “o objetivo a alcançar é o de demonstrar o descalabro reinante em tais setores (marítimo, fluvial e ferroviário) e que resulta, simplesmente, da péssima administração dos

discurso de modernização é legitimado ao ser confrontado ao discurso de atraso, de ultrapassado, nesse sentido formando uma relação axiológica entre modernidade e atraso, entre privado e público. O que ajuda a reforçar o posicionamento do IPÊS, dar credibilidade à proposta de valorização do capital privado em detrimento ao investimento estatal é a presença do personagem do maquinista, do filme *História de um Maquinista*, um narrador personagem que superou o desinteresse em seu trabalho na malha ferroviária federal ao ingressar no mercado privado das estradas de ferro.

Esse discurso é reforçado por diversas imagens reais das condições das estradas de ferro, dos estaleiros, dos navios mercantes, dos armazéns no porto, dos acidentes, dos passageiros mal acomodados. Ao mesmo tempo, são mostradas imagens da modernização e das boas condições encontradas em empresas como a *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* quanto aos serviços prestados pela *Companhia Docas de Santos* e pelo *Sindicato dos Estivadores de Santos*, este último parte de um discurso irônico do diretor conforme discutido no terceiro capítulo. E, para suplementar, todos esses quatro filmes contam com a presença constante de famílias e crianças em situações precárias quando assimiladas aos investimentos estatais e cômodas e harmônicas nos sistemas de transporte de incentivo particular. As imagens sempre presentes de crianças sendo submetidas a situações pavorosas na administração pública em oposição a crianças confortavelmente viajando em transportes de administração privada são representações comoventes desse discurso de disparidade entre os dois setores da administração econômica brasileira.

Em *História de um maquinista*, as primeiras sequências correspondem ao transporte público ferroviário, com trilha sonora

dinheiros, públicos, da demagogia, dos interesses eleitoreiros. No que se refere a Marinha Mercante, o problema insolúvel: que é representado pelas leis vigentes e que fazem com que os salários pagos constituam uma verdadeira aberração, fator de inflação e de injustiça social entre os próprios trabalhadores. Outros pontos: o risco de vida que é atribuído a quem escolheu, de vontade própria, o tipo determinado de vida no mar; o excesso clamoroso de tripulantes nos barcos nacionais em confronto com barcos iguais de países estrangeiros. Salientar e provar que um marinheiro de petróleo (cozinheiro de bordo), recebe como salário duzentos mil cruzeiros mensais! No setor ferroviário e nas autarquias e Institutos, o aspecto das nomeações que só servem para onerar essas instituições e a entrega delas a políticos corruptos que a devastam, tudo isso, com base nos fatos já comprovados e de domínio público. No que se refere ao setor portuário, a mesma disparidade que se encontra na Marinha Mercante e, finalmente, deve ser demonstrada a influência que tais acontecimentos exercem como fator de encarecimento de vida, alterando para mais os preços dos gêneros de primeira necessidade”.

alarmante, melancólica, imagens de precariedade e de desesperança, enquanto, em oposição, as sequências referentes à modernidade dos sistemas de transporte privado são mais dinâmicas, com imagens otimistas, trilha sonora triunfal e, como já mencionado anteriormente, o próprio personagem principal é marcado por essa oposição na disposição das imagens. Nos filmes *Portos Paralíticos* e *Uma economia estrangulada*, há oposição de imagens, principalmente pela luminosidade das cenas: nas tomadas relacionadas ao poder federal o tom mais escuro, as sombras e a granulação são presentes, já nas tomadas referentes à iniciativa privada notamos uma luminosidade mais intensa, coloração clara e maior nitidez nos planos. O filme *Vida marítima*, possui uma particularidade em relação a essa oposição: ela é pautada pela diferença entre a vida no mar e a vida na terra. Enquanto os marinheiros estão à deriva, as imagens são mais escurecidas e embaçadas, enquanto em terra firme, dentro do Sindicato ou nas dependências da *Companhia Docas de Santos*, os planos são mais abertos e luminosos, os trabalhadores são mais destacados, tanto em enquadramento quanto em luminosidade.

4.2.3 Ameaça Comunista

O discurso anticomunista do IPÊS já foi apresentado ao longo dos capítulos anteriores, principalmente no primeiro capítulo. Porém, ressalva-se a importância de trazermos outros aspectos desse posicionamento ideológico e seu diálogo com a cinematografia do Instituto. O anticomunismo, quando se manifesta em nível internacional, nega qualquer possibilidade de alianças com os países comunistas. Já no plano interno, o comunismo é comumente associado não somente àqueles partidos que carregam sua bandeira, mas a todos os partidos e grupos de esquerda como sindicatos, movimentos estudantis ou qualquer outro movimento social. Entendemos anticomunismo como o conjunto de ideias, representações e de práticas de oposição ao modelo comunista, englobando nessa definição diversos modelos de anticomunismo. Destacamos, em atuação no Brasil, três modelos representativos dessa ideologia que dialogavam com o modelo ipesiano: o cristão, o nacionalista e o liberal. Obviamente que não se tratam de categorias estanques, mas são modelos representativos que dialogam entre si. (MOTTA, 2002, p.18)

O modelo cristão destaca-se pela atuação da Igreja Católica, como a instituição não-governamental que mais se empenhou no embate contra os comunistas. O comunismo era um inimigo natural do

catolicismo nos tempos atuais e não era derivado do medo de conquistar as camadas mais populares, mas de serem, para os católicos, os responsáveis pelo questionamento da fé católica e pela perda de contingentes religiosos. Pois, o comunismo, muito além de ser um modelo político e econômico, também era uma filosofia de vida que concorria com a religião em termos de fornecer uma explicação para os males do mundo, negando a existência de Deus, valorizando uma moral materialista, pregando a luta de classes e contrários aos princípios de família e de propriedade privada defendida pelos católicos. Para a doutrina cristã, o comunismo era uma ameaça para a manutenção da instituição religiosa e seus dogmas, assim como para a manutenção da estrutura hierárquica da Igreja. (MOTTA, 2002, p.20)

Motta, em seus estudos sobre o anticomunismo, identificou sete Cartas Pastorais escritas durante o século XX contrárias ao comunismo: *O Comunismo Russo e a Civilização Cristã*, do Bispo de Porto Alegre, D. João Becker, 1930; *Carta Pastoral e Mandamento do Episcopado Brasileiro sobre o Comunismo Ateu*, documento coletivo do episcopado brasileiro que veio a público em setembro de 1937; *Sobre o Comunismo*, do bispo coadjutor de São Carlos, Dom Gastão Liberal Pinto, 1937; *Carta Pastoral Prevenindo os Diocesanos contra as Ardis da Seita Comunista*, de autoria do Bispo de Campos, Dom Antonio de Castro Mayer, em 1961; *Carta Pastoral sobre a Seita Comunista, seus Erros, sua Ação Revolucionário e os Deveres dos Católicos na Hora Presente*, do bispo de Diamantina, Dom Geraldo de Proença Sigaud, 1962. Houve ainda mais dois documentos coletivos, só que regionais: os bispos da Bahia editaram uma Carta Pastoral contra o comunismo em novembro de 1937, e o episcopado gaúcho fez o mesmo no segundo semestre de 1945, com a Carta Pastoral *O Comunismo e o Momento Nacional*. (MOTTA, 2002, p.24-25). Os religiosos não se limitaram a agir em seus espaços internos, tomando atitudes nas esferas sociais, como apresentado no segundo e no terceiro capítulo.

O anticomunismo, na concepção organicista dos conservadores nacionalistas, era motivado pela preservação da nação em sua integridade, pois a mesma sendo constituída como um corpo orgânico não poderia ser separada, pois a divisão levaria à morte. O comunista era o agente dessa desagregação, dessa divisão da ordem nacional. O comunismo era visto como a ameaça estrangeira contra a unidade nacional. Esse grupo repudiava as posições internacionalistas dos comunistas. “O comunismo habitava os pesadelos dos conservadores, à medida que representava o fantasma da desagregação, da ruptura da ordem e da unidade orgânica da nação. Ele era a personificação do

estrangeiro, do alienígena, em uma palavra, do ‘outro’. (MOTTA, 2002, p.30)

A terceira e última matriz ideológica era a ligada aos grupos liberais.

Os liberais recusavam o comunismo por entender que ele atentava contra os dois postulados referidos, por um lado sufocando a liberdade e praticando o autoritarismo político e, por outro, destruindo o direito à propriedade, na medida em que desapossava os particulares de seus bens e os estatizava. (MOTTA, 2002, p.37-38)

Segundo Motta, poderíamos generalizar essas três matrizes a três grupos essenciais: os religiosos, os militares e os empresários. Esses três grupos sociais representavam o esteio do anticomunismo brasileiro, fortemente representado por seus integrantes no Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, e colaboraram para a formação de um imaginário anticomunista no país. O conceito de imaginário está sendo empregado segundo Baczko, como uma representação global e totalizante que permite que a sociedade se identifique a si mesmo e aos *outros*, exprimindo suas crenças e valores em relação àqueles que não fazem parte de seu cotidiano ou por eles são desprezados (BACZKO, 1985:309). O imaginário social, dessa forma, interfere nas práticas sociais de indivíduos e instituições forjando novos sentidos, identidades e comportamentos. Torna-se um poderoso instrumento de legitimação ou condenação, ao propor “estereótipos e paradigmas que são apresentados como verdades, definindo-se alguns papéis como naturais e desqualificando-se outros considerados como inconcebíveis”. (RODEGHERO, 1998, p.23)

O imaginário anticomunista expressava-se por meio de uma vasta utilização de símbolos, entre as muitas o diabo ou demônio. “Falava-se no *demônio vermelho, nas crueldades diabólicas do comunismo, no mundo dividido em dois campos – o de Deus e o de Satanás – na maldade satânica do comunismo, no flagelo satânico, na propaganda verdadeiramente diabólica etc.*” (RODEGHERO, 1998, p.27)

A relação dos comunistas com doenças, pragas, certos animais peçonhentos, micróbios (*É preciso desintoxicar o organismo nacional do micróbio comunista – O Globo, 26/11/1963, p.1*), quisto (*é um corpo estranho, essencialmente infeccioso, enquistado no organismo nacional – Cruzada Brasileira Anticomunista, op.cit. , 1961, p.60*)” (MOTTA, 2002, p.53). Também a relação dos comunistas com certos animais,

numa relação tal qual Gilbert Duran chama de imaginação teriomórfica¹⁷⁷ como: polvo (*O polvo vermelho e seus tentáculos*), serpente (*os botes da serpente totalitária*), hiena (*Hienas vermelhas!*), hidra (*hidra moscovita com suas faces asquerosas despidorada, pestilenta, repugnante* – revista *Lei e Polícia*, n.7, nov-dez, 1949, p.51), lobo (*lobo moscovita* – *O Globo*, 8/10/1963, p.3), abutre (*o comunista ronda a Pátria como o abutre a sua presa* – *Por um mundo melhor*, n.11, nov, 1958, p.5) (MOTTA, 2002, p.51).

Essa repetição dos símbolos constrói um sistema de significados que se ancora numa realidade marcada historicamente por anseios, medos, sonhos, representações. “O símbolo congrega, portanto, elementos empíricos, oníricos, sincrônicos, diacrônicos, permanentes, efêmeros, trabalhando níveis do inconsciente e memória coletiva, assim como aspectos conjunturais e imediatos” (SWAIN, 1994:59).

Segundo Chartier, a imagem pode ser analisada pelos historiadores sob diferentes ângulos, como ‘transmissora de mensagens enunciadas claramente que visam seduzir, convencer, e [como] tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas para que ela seja compreendida, recebida, decifrável.’ Nessa perspectiva, pode-se depreender que o uso da imagem do diabo permitia a transmissão de certas mensagens, como o perigo da condenação, a maldade dos comunistas, o sinistro futuro dos povos conquistados pelo comunismo etc. por outro lado, tal uso se baseava em convenções conhecidas no âmbito do cristianismo e do catolicismo, o que possibilitava que os destinatários decifrassem seu conteúdo e significação. (RODEGHERO, 1998, p.30)

Essa propaganda anticomunista corrobora a tese levantada por A. Manta em seu texto publicado para o IPÊS, *Marxismo-Doutrina Superada*¹⁷⁸, de que uma ideologia não se erradica com medidas policiais, mas com ideias. Para o autor, em um país com diversos problemas como o Brasil,

¹⁷⁷ Gilbert Durand chama de imaginação teriomórfica ao processo de utilizar o simbolismo animal para representar valores, temores e anseios. IN.: *As estruturas antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp.69-90

¹⁷⁸ MANTA, A. *Marxismo-Doutrina Supera*. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano 1, nº 11, 1962, p.1

em que a fome ronda vários lares; onde a ignorância campeia; onde a desvalorização da moeda, a alta do custo de vida, o desemprego e o ambiente das finanças públicas, não nos permitem vislumbrar um raio de esperança próximo; onde o egoísmo e a irresponsabilidade dos homens públicos se constituem em norma, ideologias que prometem soluções rápidas, mesmo utópicas e falsas, encontram campo propício.

Para expandir essa ideologia anticomunista, o IPÊS utilizou-se do cinema. Destacam-se dois documentários entre suas obras que abordam abertamente a ameaça comunista que estaria rondando o Brasil, principalmente por meio da política e da omissão das classes dirigentes e empresários: *O Brasil precisa de você* e *O que é o IPÊS*. O primeiro filme apresenta uma narrativa repleta de fotografias e imagens de arquivo que, em montagem com um texto bem elaborado, reforça visualmente o que era lido nos jornais, nos periódicos do IPÊS, o que era escutado nas rádios. Na primeira sequência do filme (00:31m-04:12m), acompanhado de uma trilha sonora épica e bem acelerada, diversas imagens do poderio militar das “potências totalitárias”, tal como o Nazismo e o Fascismo, são apresentadas, para em seguida colocar em paralelo as figuras dos líderes fascistas com as lideranças do comunismo mundial, tanto URSS, quanto China e Cuba. Nesse momento de comparação, o filme apela emocionalmente ao mostrar imagens de diversos corpos em valas, soterrados, de prisioneiros de guerra – como os judeus em campos de concentração. A sequência termina com a imagem do principal opositor das ideologias ipesianas na América Latina, Fidel Castro.

A ditadura fascista de Mussolini trouxe guerra e miséria a Itália. (...) Hitler provocou o mais terrível conflito que a humanidade já assistiu. As ambições imperialistas do Terceiro Reich resultaram na morte de milhões de seres humanos nos campos de batalha e concentração. (...) Uma Alemanha dividida, com seu povo separado pelo Muro da Intolerância foi a herança deixada pelo nazismo. (...) 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. (...) Na Itália, na Alemanha, na União Soviética, em Cuba, na

China a história foi sempre a mesma. Em ambiente de injustiça sociais, os extremismos da direita e da esquerda se radicalizando, destruindo a democracia ante a passividade da maioria dos democratas. (...) A Revolução Cubana só foi possível porque os democratas se omitiram diante da ditadura de Batista, permitindo que se criasse o clima que facilitou o surgimento de um novo ditador, Fidel Castro.

Tal relação é também explorada no filme *O que é o IPÊS*, quando ao mostrar uma paisagem tranquila de praia brasileira na primeira sequência (00:00m – 01:34m), o autor drasticamente corta para uma nuvem de fumaça e imagens de Fidel Castro e Nikita Krushev acompanhados de uma marcha militar. Imagens de Cuba e da URSS, nações que seriam marcadas pela militarização, pelo armamento, por um regime rígido e opressor. A presença de tanques de guerra e imagens de paradas militares é constante. Da mesma nuvem nublada, eis que surgem as fotografias do Partido Nazista e seu líder Hitler – colocando dessa forma os regimes totalitários tanto de esquerda quanto de direita no mesmo grupo caótico. Imagens da suástica sobreposta à destruição, mortes e extermínio e miséria são acompanhadas da fala prepotente e onipresente do líder nazista e gritos de multidões ovacionando o regime e seu chefe. A última imagem é um cemitério, antes do mesmo céu nublado voltar a aparecer e dar passagem às paisagens brasileiras. A mensagem que o filme que transmitir é clara: se não tomarmos o devido cuidado, estaremos ameaçando a nossa tranquilidade e dando margem à ameaça estrangeiro do “totalitarismo”, seja ele de direita ou de esquerda.

Das questões externas, ambos os filmes passam a refletir sobre os aspectos interno do Brasil: em *O Brasil precisa de você*, a fome, a seca no Nordeste, o desemprego, as greves operárias, a inflação, a utilização constante de crianças nessas imagens, simbolizando um destino ruim para o “futuro da nação”. Notas do Cruzeiro são apresentadas, uma a uma. A música se intensifica com o questionamento sobre a demagogia e sobre a agitação social, motivada pela omissão governamental, pela miséria e pela crise financeira e econômica. A agitação é representada pelas manifestações contra os latifúndios, governo, industriais. Um dos marcos representacionais é uma faixa sobre a Reforma Agrária. O povo de braços levantados, as bandeiras tremulando, a desordem em anúncio. É quando rufam os tambores, e o caos se instaura. Veículos são incendiados, as pessoas vão paras as ruas, os confrontos estão

armados, desordem total. *Aonde seremos levados pela demagogia e pela agitação social? Aonde nos levaram as crises, os descabros administrativos, a desordem? Aonde nos levará a omissão das chamadas elites? O tempo é pouco, o Brasil não pode esperar mais.*

Nas cenas presentes no *O que é o IPÊS*, são exibidas fotomontagens de meninos de rua, trabalhadores, brasileiros necessitados. Para impactar o espectador é mostrada, durante uma passeata, uma placa com os dizeres “Com a fome não se brinca”, que preenche a totalidade da tela. Exatamente no mesmo momento em que o argumento é apresentado, a imagem do Kremlin é sobreposta sobre as imagens brasileiras, para em seguida apresentar os líderes soviéticos como Lênin e Stalin. Segundo o narrador, *a verdade é que se queremos evitar essas ideias é preciso impedir que as injustiças e o caos criem um clima favorável a sua gestação. Por certo a história do século XX teria seguido caminhos diversos se as elites dirigentes da Rússia tivessem se preocupado com a boa existência de uma classe média capaz de equilibrar a balança social*, culpando a omissão dos governantes democráticos e das classes dirigentes para a ascensão de poder destes ditadores, dando grande legitimidade para a classe média como o equilíbrio da balança social – pensando que grande parte dos favoráveis ao golpe e ao IPÊS eram membros da classe alta ou média da sociedade brasileira. Segundo o IPÊS, o maior responsável pela guerra e pelo choque violento entre a esquerda e a direita foi a omissão da classe dirigente, nesse caso, no Brasil, a burguesia industrial e agrária deve tomar partido para impedir que o mesmo ocorra. A grande questão é não permitir que o Brasil chegue ao ponto de ter que decidir entre os nazistas ou os comunistas, e sim por um governo verdadeiramente democrático. Essa questão é explícita com o mapa do Brasil que surge com um ponto de interrogação bem ao centro. *“Nazismo ou comunismo? E nós? Para onde estamos sendo conduzidos?”*.

Os filmes do IPÊS que lidam com a questão da ameaça comunista utilizam-se de diversas imagens de arquivo, planos de oposição entre a tranquilidade nacional e a caótica realidade dos regimes totalitários para advertir o cidadão brasileiro do que poderia estar por vir, clamando por ação ao invés da omissão e esclarecendo o seu ponto de vista por meio de reportagens de jornais e de animações didáticas. A quarta sequência (03:03m-04:43m) de *O que é o IPÊS* é pertinente para pensarmos esses métodos de propaganda. Com a utilização de matérias de jornais críticas ao governo e sensacionalistas, o diretor nos induz a refletir sobre a situação brasileira para, em seguida, surgirem fotomontagens de manifestações e enfrentamento dos manifestantes com a polícia reforçar

o argumento da narração. Cenas da feira e do mercado com os preços muito acima do comum, cada vez maiores são outras imagens que reforçam o discurso de oposição federal. Tudo com uma trilha sonora tensa e alarmante. A cena corta para uma tela negra com diversas legendas de partidos se amontoando (UDN, PRP, PSD, PTB, PSP, PDC...) dando a entender sobre o caos político em que se encontra o Brasil, com a presença de diversos partidos, propostas ideológicas esfumaçadas e sem a preocupação com o povo. Os mais populosos pontos de interrogação surgem na tela.

O Brasil vive momentos de crise, 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 mina os maiores esforços do brasileiro. (...) Sobre a crise econômica e social, desenvolve-se uma crise política. O governo esta indeciso. (...) Vencerão as instituições democráticas no entrecchoque das emissões desenfreadas? Da crise ao caos, o país pode ser arrastado a uma crise inconciliável. Que estamos fazendo, nós, para impedir que se coloque diante do povo brasileiro a trágica opção entre soluções antidemocráticas? Nós, os intelectuais, nós, os dirigentes de empresas, nós, os homens com responsabilidade de comando, nós que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia a dia. (...) A Omissão é um crime!.

Mantendo o padrão de desenhos explicativos, é exibida uma imagem de um homem solitário tentando segurar uma enorme pedra e sendo esmagado, porém quando o mesmo alia-se com outros consegue erguer o pesado objeto. *“Isolados seremos esmagados. Unimos nossos esforços. Orientemos num sentido único a ação dos democratas para que não sejamos vítimas do totalitarismo. E é justamente para coordenar o pensamento e a ação de todos aqueles que não querem ficar de braços cruzados diante da catástrofe que nos ameaça que é necessário um organismo novo com uma mensagem nova para a nova realidade do Brasil de hoje”*. O corte é dado com pessoas dando as mãos, em um gesto de união e de acordo, para o Brasil, representado pela bandeira nacional. O Brasil está associado à democracia que está

associada, no filme, à cena do voto secreto dos eleitores, e à tradição cristã, na imagem do padre rezando uma missa.

4.2.4 Educação Nacional

No início da década de 1960, a UNE representava uma entidade preocupada com a questão social no Brasil e reivindicava mudanças, não somente no âmbito da educação, mas abrangia as demandas das reformas de base e dos diversos movimentos sociais. Temas como a reforma universitária e educacional, a inflação, a presença do capital estrangeiro, o imperialismo estadunidense, a política exterior independente, o apoio à Revolução Cubana, solidariedade ao movimento grevista, a reforma agrária e a assistência técnica ao movimento de sindicalização rural. Segundo Dreifuss, a UNE tornou-se uma parte integrante do Bloco Nacional-Reformista, compondo a Frente de Mobilização Popular por meio de suas lideranças vinculadas à Ação Popular como Aldo Arantes em 1961, Vinícius Caldeira Brant, em 1962, e, em 1963, José Serra. (DREIFUSS, 1981, p.282-283)

Em 1960 foi realizado o I Seminário Nacional da Reforma Universitária, em Salvador, onde foi redigido o documento Declaração da Bahia que propunha a “socialização dos setores fundamentais da economia, um fim à alienação do proletariado, a efetiva participação dos trabalhadores nos órgãos do governo e a ‘criação pelo governo de condições para o completo desenvolvimento das organizações do proletariado’”. (DREIFUSS, 1981, p.283)

Antonio Gallotti, uma das principais lideranças do IPÊS, percebeu que a ação do Instituto no movimento estudantil deveria ser mais abrangente do que um simples financiamento a grupos estudantis simpatizantes. Percebeu que era necessário propagar a ideologia “democrática” do IPÊS na militância estudantil, assim como levar as ideias ao campo dos professores, já que esses constituíam os elementos permanentes da estrutura educacional. O problema foi passado para Cândido Guinle de Paula Machado. (DREIFUSS, 1981, p.284). O IPÊS publicou diversos artigos e anúncios de propaganda em jornais estudantis como o *Juventude Universitária*, o *Jornal Universitário*, o *Correio Acadêmico*, assim como publicando material profissional pela Editora Agir, de propriedade do próprio Cândido Guinle de Paula Machado. (DREIFUSS, 1981, p.285)

Porém, talvez uma das principais armas dessa campanha contra o movimento estudantil Nacional-Reformista foi o lançamento do livro *UNE – instrumento de subversão*, de autoria de Sônia Seganfredo,

estudante de Filosofia na Faculdade Nacional do Rio de Janeiro. Segundo Dreifuss, a obra configurava-se como “uma sombria exposição de atividades esquerdistas nas universidades em geral e, em particular, na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, e cujo sensacionalismo explicava grande parte do impacto causado” (DREIFUSS, 1981, p.289). Em 1962, numa série de entrevistas publicadas em *O Globo*, ela denunciava as atividades da UNE e do ISEB, Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Posteriormente, no mesmo ano, o IPÊS entrou em contato com a estudante e fechou uma parceria para a publicação do material de Sônia na forma de um livro.

A questão da Universidade Brasileira tomada pelas ideias comunistas foi tema não só da obra de Sônia, mas de diversos artigos publicados nos periódicos oficiais do IPÊS, como *Tensões na América Latina*¹⁷⁹, que denuncia o caráter político e de poder que a Universidade Brasileira assume ao invés de seu papel como um instrumento de educação e promoção de conhecimento e cultura. Conforme aponta Jayme Abreu, palestrante do Curso de Atualidades Brasileiras do IPÊS, intitulado *Realidade, significação e perspectiva para a Escola Média no Desenvolvimento Brasileiro*, o Ensino Superior é o meio de aumentar a produtividade daquele que o recebe, representando o investimento nesse setor como um investimento no capital humano nacional. Tal afirmativa é evidente para que, com o desenvolvimento do elemento humano, a condição de subdesenvolvido no Brasil seja superada. A educação no discurso do IPÊS está pautada no elemento humano.

Como fator de trabalho o homem é valorizado pelo grau de instrução e pelo índice de sanidade. Como membro da sociedade, pela educação que possuir. (...) instrução é tudo aquilo que o indivíduo aprende ‘de fora para dentro’; educação consiste em se despertar qualidades e criar hábitos, para que a pessoa se torne existencialmente boa e útil à sociedade. Educar quer dizer (...) conduzir para fora qualidades que o indivíduo possui no seu interior, adaptá-las, corrigi-las ou melhorá-las.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Tensões na América Latina. In.: Boletim Mensal do IPÊS. Ano 2. N° 12, Julho de 1963

¹⁸⁰ MANTA, A. Educação e Instrução. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano 1. N°9, 1962, p.4

O filme *Deixem o estudante estudar* compila as principais ideias do IPÊS em relação à Educação brasileira. Em primeiro lugar, mostrando a importância da educação para a modernização do país, para a construção de hidrelétricas, para a melhoria das técnicas agrícolas, da mecanização do campo, para a saúde, para o desenvolvimento científico, e todas essas modalidades são representadas nesse filme por meio de suas cenas. O narrador reforça essa ideia de desenvolvimento nacional: *“Todas as profissões devem proteger e criar as condições favoráveis a vida (...) Na era nuclear, o mundo depende da ciência, da inteligência, do devotamento as novas gerações. De todas as formas culturais em permanente evolução”*.

Em seguida temos os apontamentos mais pertinentes para refletirmos sobre o posicionamento perante a educação, as representações do estudante que o IPÊS procura veicular em seu filme: o estudante em sala de aula, nas bibliotecas, atrás dos livros. A cena de uma imensa biblioteca e seus funcionários trabalhando é um reforçador do discurso sobre a oportunidade que esses jovens estudantes estão recebendo do país e que não devem jogar fora em troca de uma vida política. Estudantes brancos, negros; mulheres e homens.

O estudante é estudante e só tem compromisso com os livros, com si mesmo, com o futuro da sociedade brasileira. Manobras de baixa política, por exemplo, nada tem a ver com o espírito universitário. (...) É ainda imprescindível criar bibliotecas, baratear o livro didático, criar maior número de bolsas de estudo, renovar os métodos rotineiros, reaparelhar as faculdades, melhores salários para os professores. Mais ação, menos burocracia.

Segundo a narração do filme, o espírito do estudante brasileiro deve ser a responsabilidade científica, desprezando tudo que possa ser estéril para o futuro da nação, tais quais as agitações sociais que perturbam a serenidade de um estudo sério. As oportunidades do estudo que são evidenciadas nesse filme entram em oposição com as questões sociais dos jovens brasileiros do filme *Criando homens livres*, quando na primeira sequência (00:00m-02:27m) apresenta um jovem morador da favela que não teve a oportunidade de estudar, menor de idade, fumando uma ponta de cigarro encontrada no chão enquanto circula pelas vielas de sua comunidade. Muitas crianças descem o morro correndo por escadarias inseguras e improvisadas, para terminarem em

uma briga entre dois jovens. Mais crianças são mostradas ao decorrer da cena, se alimentando precariamente, se entregando aos vícios e aos jogos.

O que pode a sociedade brasileira espera da miséria? O que podem os mais favorecidos esperar deste jovem, abandonado pelo destino? O que pode o Brasil esperar das favelas? O que podem os dirigentes esperar destes focos de vícios e crimes? Que futuro teremos se a criatura humana for esquecida? Com quem contaremos, se as energias se corrompem? O que farão eles amanhã, se hoje nós os fechamos todos as portas? O que pode fazer ele, senão esmolar?

Por fim, a imagem de um adulto, possível futuro dessas crianças, entregue ao desemprego e à bebida. Mas essa realidade poderia ser alterada com o incentivo do governo à educação, às melhorias nas questões sociais e de trabalho e na inclusão, segundo proposta do IPÊS, de um ensino técnico das escolas de ensino básico. Tal tema é mostrado no filme *O IPÊS é o seguinte*, segundo palavras do narrador:

O ensino técnico e profissional, um ensino compatível com as aptidões de cada um, é um imenso programa a ser ampliado". Narrador: "Abrir caminho para a juventude que atingiu grau de especialização. A industrialização progressiva acelera o desenvolvimento econômico e social, a finalidade é no menor prazo possível aproximar o nível de vida do povo brasileiro dos níveis alcançados pelos povos dos países mais desenvolvidos". Narrador: "E que reine em cada fábrica uma perfeita harmonia.

Com a melhoria na educação, com a formação de profissionais para o mercado de trabalho e com a ausência de interesses estrangeiros e politiquieiros, a situação dos jovens e da educação no Brasil seria resolvida. Essas são as propostas levantadas pelo Instituto, que ao *criar homens livres* possibilita a instrução necessária ao cidadão exercer seu direito constitucional de votar corretamente.

só a educação em todos os seus graus pode fazer uma juventude feliz, digna, capaz de assumir todas as responsabilidades. Só a educação fará de cada jovem um eleitor esclarecido. Sim porque um problema fundamental da democracia é

educar para votar bem. A escola é o próprio alicerce da liberdade. Sobre isso ninguém pode ter dúvidas. Somente multiplicando a escola, multiplicando as oportunidades de julgar bem, o eleitor de amanhã saberá escolher acertadamente os dirigentes do Brasil. A felicidade de uma nação começa na infância. É na família, nos bancos escolares que se inicia o processo de formação democrática da juventude.

Segundo o IPÊS, o espírito universitário, o espírito da educação, confunde-se com o espírito de brasilidade. Para eles a “*missão do estudante é cultural, patriótica, democrática. (...) Deixem o estudante estudar*”.

4.2.5. Forças Armadas

A ação do IPÊS dentro das Forças Armadas tinha como objetivo a neutralização do dispositivo popular de João Goulart e o conseqüente apoio militar que o presidente detinha. O Instituto foi um dos principais responsáveis, segundo afirmativa de Dreifuss, a estimular entre os militares, grupos favoráveis ao Golpe de Estado. “A elite orgânica tentou agir como unidade coordenadora da campanha anti-João Goulart e antipopular, fazendo com que as conspirações faccionárias e os movimentos isolados soubessem da existência um do outro”. (DREIFUSS, 1981, p.362-363) As principais articulações entre os civis e os militares ocorriam nos escritórios do IPÊS-São Paulo e no do IPÊS-Guanabara. Esses contatos se intensificaram no final de 1963.

O empresário Otávio Marcondes Ferraz teve papel importante na articulação dos elementos civis com os militares. Sua residência foi um centro de coordenação entre as suas atividades com as dos generais Ulhoa Cintra, Cordeiro de Farias, Menezes Cortes, José Canavarro, Marechal Denys, Almirante Penna Boto, Brigadeiro Grün Moss. Além de Ferraz, outros civis executaram o mesmo papel articulador, tais como Júlio de Mesquita Filho, Hebert Levy, Armando Falcão, Prudente de Moraes Neto, Eldino Brancante.

Como afirma Dreifuss, o grupo militar do IPÊS não constituía uma unidade homogênea de interesses e posicionamentos, mas eram subdivididos em três principais grupos: o IPÊS/ESG, os Tradicionalistas e os Extremistas de Direita. Os extremistas de direita eram um grupo

marginal, com posições fanáticas anticomunistas e antipopulistas e estavam ligados aos membros mais agressivos do IPÊS de São Paulo, tal qual Júlio de Mesquita Filho, diretor do jornal *O Estado de S. Paulo*. Eram favoráveis a uma modernização industrial conservadora e tinham como principal representante militar o Brigadeiro João Paulo Moreira Burnier, participante dos cursos do Rearmamento Moral. Essa ala era majoritariamente constituída de oficiais da Aeronáutica.

O grupo paulista de ‘linha-dura’, que pregava uma forte mensagem anticorrupção e anticomunismo, era formado, de acordo como Roberto de Abreu Sodré, líder da UDN em São Paulo e presidente da Assembléia Legislativa Estadual, pelo Tenente-coronel Resteel, Júlio de Mesquita Filho, Ruy Mesquita, Brigadeiro Brandini, Flávio Galvão, Paulo Quartim Barbosa, Paulo Egydio Martins, Luiz Carlos Mesquita, Sergio Barbosa, Ferez e Herman de Moraes Barros entre outros. Entre os civis que trabalhavam com os extremistas de direita estavam Charles Herba, Luis Mendes Moraes Neto, Roberto Sayão, Edmundo Wanderley e Fernando Wanderley.” (DREIFUSS, 1981, p.370)

O grupo conhecido como Tradicionalistas era composto por militares não vinculados à Escola Superior de Guerra (ESG) e não se identificavam com a proposta de mudança social, política e econômica da elite orgânica do IPÊS/ESG. Eram anticomunistas e contrários à política de mobilização popular, porém mantinham-se como conservadores políticos e não eram favoráveis à modernização industrial. Entre seus líderes encontravam-se oficiais em comando direto dos Exércitos Regionais, tornando-se peças essenciais para a obtenção de apoio militar para o golpe. Um desses oficiais era o General Justino Alves Bastos, comandante do IV Exército, sediado em Recife, responsável pelas regiões Nordeste e Norte. Região essa que era estratégica para o IPÊS, devido ao crescimento das Ligas Camponesas, dos Sindicatos Rurais e do governo de Miguel Arraes. (DREIFUSS, 1981, p.371) O outro oficial tradicionalista no comando de um exército regional era o ex-Ministro da Guerra, General Amaury Kruel, que estava a frente do poderoso II exército, responsável pelo estado-chave de São Paulo e áreas adjacentes. Um terceiro oficial tradicionalista no comando de tropas era o General Olympio Mourão Filho. (DREIFUSS, 1981, p.371-373)

Porém, o grupo de maior expressão foi o formado pela união de membros do IPÊS, com a Escola Superior de Guerra (IPÊS/ESG). O grupo era conduzido principalmente pelo General Golbery do Couto e Silva, ligado a um movimento maior composto de militares como Cordeiro de Farias, Nelson de Mello, Ademar de Queiroz, Ulhoa Cintra e Antônio Carlos Muricy, Castello Branco, Costa e Silva, Orlando e Ernesto Geisel, Muniz de Aragão, Mamede e Alfredo Souto Malan: Com exceção do General Costa e Silva, esses oficiais estavam ligados a um Estado Maior Informal liderado pelo General Castello Branco. O General Ademar de Queiroz executou a tarefa de reunir o General Castello Branco¹⁸¹ e o grupo do IPÊS/ESG do General Golbery. Com a instauração desse Estado-Maior informal, o grupo pretendia consolidar uma rede de militares em todo o Brasil e, numa etapa posterior, coordenar a ação militar para depor João Goulart. (DREIFUSS, 1981, p.370)

Sem dúvida o coronel Vernon Walters merece destaque. Nomeado para assumir o posto de adido militar norte-americano junto à embaixada dos Estados Unidos no Brasil, teve importante papel na ligação entre militares brasileiros e o governo norte-americano. Sua participação na Segunda Guerra ao lado da FEB fez com que conhecesse muitos oficiais que se tornaram os mais importantes representantes das Forças Armadas do Brasil durante a década de 1960.

Forças Armadas foi destaque dentro do planejamento cinematográfico do IPÊS, segundo consta nas Atas de Reuniões do Conselho Diretor do escritório de São Paulo. No final de 1962, Luiz Cássio dos Santos Werneck emitiu uma ordem de pagamento para a realização de três filmes voltados para o setor militar, ao invés do circuito comercial comum, sobre as três Forças Armadas: marinha, aeronáutica e exército. O responsável pela produção desses três filmes foi Carlos Niemeyer, que recebeu cerca de Cr\$3.400.000,00 para prestar o serviço. Somente um desses filmes pode ser localizado, *Asas da Democracia*, sobre a Força Aérea Brasileira (FAB), enquanto os outros dois, até então, não foram encontrados.

Essas produções chamavam os militares a apoiarem as classes empresariais contra uma possível ameaça comunista no Brasil. No filme sobre a Força Aérea, são exaltados símbolos representacionais das Forças Armadas brasileiras em geral: o patriotismo, o pensamento

¹⁸¹ A afirmação de que o general Castello Branco era associado do IPES foi feita pelo líder ipesiano Hélio Gomilde em carta ao General Fontoura, chefe do SNI, em 28 de outubro de 1969. Arquivo do IPES, Rio de Janeiro.

progressista e o anticomunismo. A FAB é considerada pelo IPÊS como umas das mais tradicionais instituições de preservação da democracia nacional, do combate ao totalitarismo, e esta necessitava do investimento particular para se manter na ativa. Fica explícita a relação direta que o filme faz entre a parceria dos empresários de capital privado e as Forças Armadas para a manutenção do espírito democrático e da defesa do país. São exibidas, em contraposição, imagens dos militares estudando em salas de aula e durante o seu treinamento militar com as imagens de maquinarias, de tecnologia de ponta, dos armamentos, do setor espacial. Tal recurso estilístico de montagem exalta o espírito de companheirismo e de união dos empresários e dos militares contra o inimigo externo. O discurso anticomunista fica explícito na sequência que mostra imagens da Intentona Comunista de 1935 sob a narração:

A FAB existe (...) para garantir as liberdades, resistindo às provocações dentro ou fora de nossas fronteiras. Ela integra hoje o mais rápido e eficiente dispositivo de segurança nacional (...) Irmanada ao exército e marinha, e mantenedora da ordem, da paz social, contra os extremismos de direita e de esquerda, são asas da democracia.

Mas, a imagem do militarismo como parceiro no combate ao comunismo e mantenedor da doutrina católica e democrática, é sutilmente apresentada em outros filmes do IPÊS, com destaque para o *Que é democracia* e *A Vida Marítima*. No primeiro são exaltadas características do Exército Brasileiro em contraposição às tropas militares dos países comunistas. Na quarta sequência (06:48m – 08:28m) uma marcha de soldados em uniforme de combate é mostrada, cortando para uma marcha militar oficial. Um carro militar surge com um soldado carregando a bandeira nacional. São então mostradas cenas das diversas forças armadas brasileiras: os navios de guerra da marinha, os aviões de caça da aeronáutica, um piloto dentro de seu cockpit. “*Aqui, como em todas as democracias, as Forças Armadas existem não para a opressão totalitária, mas para a defesa dos sagrados direitos dos civis. Exército, Marinha, Aeronáutica – escolas de ordem, legalidade, democracia, virtudes sobre as quais se estabelece a liberdade e se desenvolve o progresso*”.

Na *Vida Marítima* são exibidas nas duas primeiras sequências, o cotidiano dos marinheiros da Marinha. Sob uma música de fundo, tomadas escuras, apresentam imagens do trabalho e das máquinas operadas pela população marinheira. O som da trilha sonora é abafado

pelo som das máquinas e do mar. Cenas de lazer do marinheiro são exibidas com os mesmos nadando em piscinas, jogando damas, conversando, tocando violão. Um clima propício para o conforto e para um bom trabalho. O narrador exalta a qualidade da vida em alto mar:

Para a tripulação, a vida a bordo de um navio brasileiro é particularmente saudável. O comandante é um só, senhor absoluto do navio, mas em grande número são os comandados. (...) Além de saudável, a vida a bordo é divertida no decorrer da viagem. A boa gente do lar não perde tempo quando chega o momento de descanso. Pesar muito as travessias oceânicas deixaram de ser a rude canseira cantada pelos poetas do século passado.

Mas a manutenção desses serviços e desse lazer custa danosamente aos bolsos do trabalhador brasileiro, pois o investimento federal não consegue dar conta da manutenção desses serviços, devendo abrir brechas para o incentivo privado, tal como ocorre na Aeronáutica. Em *Uma Economia estrangulada*, o narrador define esse problema: *O grave problema é um atraso sério em nossa vida econômica, um doloroso e absurdo estrangulamento em uma das mais genuínas fontes de riqueza e desenvolvimento. Sem falar no próprio exército da marinha mercante, pago pelo povo. Se todos concordam, renovemos nossa marinha mercante.*

4.2.6. Questão Agrária

No final de década de 1950 e começo dos anos 1960, organizações agrárias de cunho comunista passaram a surgir ou a ser reativadas devido às discussões no campo rural no Brasil. Destacam-se a ULTAB, União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil, o MASTER, Movimento dos Agricultores Sem Terra, criado por Rui Ramos e endossado por Lionel Brizola no Rio Grande do Sul. A Igreja Católica, visando combater a ascensão desses movimentos na zona rural, passou a patrocinar e organizar sindicatos rurais e organizações religiosas anticomunistas. (DREIFUSS, 1981, p.299). É durante esse contexto que o IPÊS enxerga na zona rural um elemento de subversão a ser combatido, principalmente em relação ao movimento dos trabalhadores rurais de Pernambuco sob a liderança de Francisco Julião. Para Dreifuss, “a visão de uma massa de quarenta milhões de camponeses mobilizados, libertando-se do jugo rural e tomando de

assalto cidades, representava uma perspectiva atemorizante para os proprietários de terra e a burguesia também” (DREIFUSS, 1981, p.300).

Para combater essa ameaça “comunista” na zona rural, tanto do Nordeste, quanto Centro-Oeste e Sul, o IPÊS utilizou das atividades de alguns parceiros religiosos, tais como o Padre Crespo, Padre Velloso, Padre Melo e Frei Crespo, além do apoio de agentes da CIA, pelo qual o contingente triplicou em número, tal como o aumento de vice-cônsules que chegou a quatorze. Recife se tornou a maior operação sub-regional da USAID (American Agency for International Development), enquanto o Nordeste se tornava alvo de suma importância para o AIFLD (American Institute for Free Labour Development). (DREIFUSS, 1981, p.302-303)

A questão agrária era um elemento chave no discurso popular para as Reformas de Base. Apenas dois meses após João Goulart assumir como presidente, de 15 a 17 de novembro de 1961, ocorreu um Congresso Camponês, em Belo Horizonte, com cerca de 1600 delegados exigindo a Reforma Agrária.

O equacionamento legal dessa reforma esbarrava, porém, no Art. 141 da Constituição Federal, que previa o pagamento de indenização justa e prévia, em dinheiro, para as desapropriações por interesse público. O Congresso, reduto do conservadorismo rural, recusava-se a modificá-lo, com o apoio ativo dos monopólios estrangeiros, temerosos de que, na trilha aberta para a reforma agrária, o governo também investisse sobre suas propriedades. (BANDEIRA, 1989, p. 55)

Em fevereiro de 1962, Brizola desapropriou duas fazendas, Sarandi e Camaquã, ao noroeste do Rio Grande do Sul, depositando pequenas quantias de indenização aos donos que, em represália, uniram-se aos outros pecuaristas e aumentaram o preço do quilo da carne. Porém, era no Nordeste que os conflitos alcançavam a maior amplitude. Passeatas eram realizadas, famílias famintas estavam saqueando lojas e mercearias e as Ligas Camponesas cada vez ganhavam mais força. É nessa situação que o presidente Goulart decide que deveria realizar a Reforma Agrária. O PSD, com raízes no latifúndio, alia-se com a UDN, partido da burguesia, para se opor à aliança de classes proposta pelo discurso de Jango em relação à Reforma Agrária. (BANDEIRA, 1989, p. 57)

O IPÊS, por meio de um grupo de mais de 40 especialistas, lançou o livro *A Reforma Agrária* apontando os problemas, as bases e as

possíveis soluções para a questão agrária. O Instituto e seus membros entram de cabeça no problema rural, no processo de desconstrução do Nordeste, na implementação da iniciativa privada nas obras de melhoria da região. Segundo a Hemeroteca do IPÊS no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, o Sr. Iris Melnberg, Presidente da Confederação Rural Brasileira, ressaltou, no dia do lançamento do livro, a importância do estudo, destacando-o como a mais completa obra já publicada sobre o assunto, em especial pelo caráter democrático, cristão e técnico das soluções apontadas. Da mesma forma, discursou o professor Boaventura Cunha, do Colégio Pedro II e antigo membro do Conselho Nacional de Proteção aos Índios, em relação à importância do projeto para o benefício das comunidades sertanejas e dos centros consumidores. O texto do livro identifica duas formas de Reforma Agrária: uma pautada no confisco das grandes propriedades, cujo titular é o Estado e na qual o agricultor será um usuário ou arrendatário; e a outra é marcada pela substituição da estrutura latifundiária, progressivamente por implantação de uma classe média rural, de pequenos proprietários, cultivando unidades familiares, pois o acesso à propriedade rural é um fator crucial para a democratização do país. Visando divulgar suas bases e conclusões sobre a questão agrária, o IPÊS organizou um módulo em seu Curso de Atualidade Brasileira sobre a Reforma Agrária, lecionada pelo professor José Arthur Rios.

Segundo apostila do curso, a população rural do Brasil em 1960 atingia cerca de 39 milhões de pessoas, cerca de 55% do total da nação. Para ele, o maior problema de mais da metade da população brasileira é a fome. A fome que preocupa o cidadão da área rural. O Brasil deve estar atento aos sérios problemas de recursos naturais e de produção de alimentos para a população. O Brasil um país de 852 milhões de hectares, possui somente cerca de 200 milhões de hectares como áreas de produção agrícola, sendo que dessa medida muitas áreas estão sem cultivo ou são incultivadas ou incultiváveis. Chegando a um total de somente 2% da área total do país produzindo, enquanto o crescimento populacional nessa época era de 3%. Esses números em grande medida são determinados pela presença de latifúndios no Brasil.

O latifúndio tem a tendência de diminuir em número de proprietários e aumentar o número da área possuída. É um famoso “engole terra”. Com o latifúndio, o pequeno agricultor fica sem poder ter acesso à terra. O latifúndio é um obstáculo à flexibilidade, à mobilidade vertical da organização agrária, da renovação das técnicas agrícolas. Segundo Rios, dividimos os movimentos de Reforma Agrária em três tipos: paternalista, totalitária/socialista e democrático/pluralista.

A primeira, comum nos debates agrários no Brasil, insiste nos aspectos de incentivo à produtividade e à mecanização do campo. Na segunda, a propriedade da terra é transferida para o Estado, que distribui ou arrenda essa terra e, por fim, temos a Reforma Agrária de caráter democrático, que consiste no combate ao absentefismo, ao divórcio entre a propriedade e o trabalho da terra, trazendo ao bem comum essas áreas abandonadas, incultivadas ou conservadas apenas como finalidades especulativas. Uma das maneiras apontadas para essa realização é a tributação, “através do imposto territorial rural progressivo, ao qual tradicionalmente resistiram os latifundiários brasileiros”.

Segundo artigo da Revista *Democracia e Empresa*¹⁸², deve-se buscar uma via de Reforma Agrária que esteja equidistante dos extremos liberais e comunistas, que possa “entregar a terra aos que dela saberão fazer uso adequado, tirando-a, mediante prévia e justo indenização, aos que não a usam ou dela abusam, deixando-a improdutiva, ou saqueando-a através de uma exploração exaustiva, impulsionada unicamente pelo afã desmedido de riqueza a qualquer preço, mesmo deixando para trás o deserto”. Esse ponto de vista aproxima a proposta de Reforma com as bases éticas do cristianismo. Para tal definição, a propriedade privada é um direito fundamental da pessoa humana e o mesmo está ligado a um dever, uma obrigação de aproveitá-la em benefício dos seus próximos, de modo racional e econômico. O não aproveitamento das terras e sua conseqüente deterioração, são julgados como crimes capitais contra as futuras gerações. Portanto, “uma Reforma Agrária cristã e democrática, no mínimo, deverá significar proteção efetiva aos verdadeiros e bons agricultores e combate aos demais; leis prudentes e sábias regulando o uso da terra de acordo com os últimos conhecimentos da ciência agrônômica, em suma, difusão e vulgarização das boas práticas e combate a intransigente às más”.

Porém, essa Reforma, em articulação com as demais Reformas de Base, dependeria de uma maior assistência educacional e sanitária na zona rural, de uma melhoria nos sistemas de crédito, na modernização dos sistemas industriais e de energia, da melhoria dos meios de transporte e na melhoria das técnicas de produção, estoque e comercialização dos produtos agrícolas. Prerrogativa que é também afirmada pela Encíclica *Mater et Magistra* que acrescenta aos melhoramentos da prática agrícola, o melhoramento na condição de vida

¹⁸² Considerações sobre a Reforma Agrária. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo, Ano 1. N° 1

do homem do campo, sugerindo a melhorias em diversas condições, tais como “água potável, habitações, assistência sanitária, escolas elementares e técnico-profissionais, condições idôneas tanto para a vida religiosa como meios recreativos, bem como equipamentos com os quais nossa época exige que seja adotada e enfeitada também a casa dos trabalhadores agrários” (*Mater et Magistra*, p.45-46)

Para o IPÊS, esses elementos somente seriam alcançados com a criação de um efetivo Sistema de Terras, pelo qual a Reforma Agrária seria fundamental para a criação, no campo, de uma classe média estável e próspera. E para alcançar tais objetivos, a Reforma Agrária, por sua vez, deveria ser realizada com a presença da iniciativa privada que se responsabilizaria por elaborar a formação de sistemas cooperativos de produção, mecanização, industrialização e comercialização nas áreas beneficiadas¹⁸³ (*Mater et Magistra*, p.55-56).

A Questão Agrária é tema central do filme *Nordeste, problema número 1*, de direção de Jean Manzon, produzido pelo IPÊS. O filme narra as dificuldades encontradas pelo trabalhador rural nordestino, tais como problemas sanitários, de saúde, condição de trabalho, moradia, falta de infraestrutura, e propõe soluções baseadas em um fluxo maior de investimento particular em cooperação com o investimento do Governo Federal. O trabalho do nordestino é representado em suas atividades no campo e em suas atividades domésticas, na cerâmica e nos cuidados com a família. “*A vida nordestina é elementar, áspera. Fechado em si mesmo, sem qualquer perspectiva de progresso social*”. O discurso do filme gradativamente apresenta os problemas do homem do campo no Nordeste, apelando para uma trilha sonora melancólica e com a exibição de imagens de idosos passando por dificuldade, do problema da seca e da mortalidade infantil. Na terceira sequência (03:06m – 03:59m), que trata especificamente da mortalidade infantil, são apresentadas cenas de um velório de um recém nascido. As imagens são escuras, sombreadas e a música permanece calma e deprimente. A própria entonação da voz do narrador é determinante para crermos que o Nordeste está abandonado pelo poder executivo. “*Mortalidade infantil é alarmante no sertão nordestino. Em certas aéreas chega a índices em torno de 70% de crianças mortas antes de atingir 1 ano de idade. Este é o preço da subnutrição, da ignorância, da ausência das mínimas condições de higiene.*”

¹⁸³ Estudos para a Reforma Agrária. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano I, nº 10, 1962, p.55-56

As imagens da morte, representadas pelo urubu, pelo esqueleto do gado e pela terra rachada pela seca, são o tema central da quarta sequência do filme, que chega ao seu ápice gradativo na condição de impactar o espectador com as representações da crise na questão agrária nacional. “*Na época das secas o trabalho desaparece em vastas áreas e a morte assume o comando (...) então é preciso matar a fome dos que não morreram*”. É exatamente nesse momento da narrativa que o filme sofre uma inversão, um deslocamento no enredo. Das mazelas e das deficiências na questão social do Nordeste brasileiro às possíveis alternativas para a melhoria dessa situação. Uma montagem de oposição é visível nas últimas sequências do filme em relação às primeiras sequências voltadas para o *problema número um*. “Para remediar a tragédia, o governo cria frentes de trabalho mantidos por algum dos seus órgãos, de nomes: BNES, BNER. Nelas se admitindo os valentes flagelados. Os empregadores eventuais cuidam, um pouco, da saúde dessas levas de aglomeradas pelo infortúnio. É preciso evitar as epidemias”.

As empresas privadas então são acionadas para remediar o problema. O discurso favorável à implementação de um financiamento privado na região nordestina é explícito e motivo de superação para a crise. No filme, o Nordeste é apresentado como o futuro do Brasil e do empreendedorismo nacional. O tom das imagens, da representação do trabalhador, da iluminação mais clara e da música épica em *fortíssimo*, são as representações do desenvolvimento nordestino que pode ser alcançado pela iniciativa particular. As inovações tecnológicas são mostradas, muita água, energia, um Nordeste mecanizado e moderno está por vir com a chegada do capital privado.

Em duas palavras a racionalização da agricultura e a industrialização: caminhos certos para a salvação do Nordeste. E é justo lembrar o decreto que regulamenta o artigo lei que criou a SUDENIR, autoriza empresas de capital cem por cento nacional a reduzirem em até 50% do seu imposto de renda para investimentos industriais no Nordeste (...) os industriais de todo o Brasil devem compreender a necessidade de aplicar recursos à grande área problema do país. Os estabelecimentos de crédito devem fornecer financiamento aos empreendedores locais. Só através da criação deliberada e racional das riquezas, o país deterá a incalculável avalanche

*social que se avoluma nas terras dramáticas de
nossos irmãos nordestinos.*

4.2.7. Democracia

O anticomunismo liberal exercido pelo IPÊS estava ligado diretamente à um discurso contrário a suposta política totalitária regida pelos países do bloco comunista encabeçado pela União Soviética. Porém, esse posicionamento anticomunista, no Brasil, tornava-se frágil, pois na dinâmica política do Brasil republicano, estamos marcados pela tradição autoritária. Durante muitos anos o Brasil foi governado por regimes de cunho autoritário, o que deu margem, segundo tese de Motta, às diversas ausências do aspecto autoritário em materiais de propaganda, dando ênfase a aspectos tais como a “escravização” e a “tirania” (MOTTA, 2002, p.38-39). Portanto, os anticomunistas, às vésperas do golpe, assumiram um argumento que estabelecia uma contraposição entre o *Comunismo* e a *Democracia*. Essa tática de utilizar do discurso democrático correspondia a um alinhamento com as políticas anticomunistas internacionais, pois pelo ponto de vista dos estadunidenses e de seus aliados, a luta contra o comunismo era a luta pela afirmação da democracia perante a tirania. Em palestra do professor Fernando Corção, realizada no Curso de Atualidades Brasileiras do IPÊS, intitulado *Democracia e a Igreja*, a questão democrática é um problema da humanidade durante os anos 1960 e por confluência, também do cristianismo, principalmente após as intensificações das disputas por modelos políticos após a Segunda Guerra Mundial. Para Corção, democracia era o regime político de convivência, dignificador da pessoa e da condição humana, que incluía em seus corolários as estruturas econômicas. Mas a definição pode ir além, tal qual assume João Camilo de Oliveira Torres, outro palestrante do Curso de Atualidades Brasileiras do IPÊS:

Chama-se democracia o Estado em que todos os poderes estão sujeitos à lei, e que tem como fundamento e condições de exercício o consentimento dos cidadãos, como finalidade e bem comum do povo e como limites os direitos fundamentais do homem. (...) Um governo democrático não é imposto pela força, mas, tem por base o consentimento ativo e passivo dos governados; mesmo uma eleição é antes de consensus do que de electio para usar a terminologia escolástica; não escolhemos um

candidato, concordamos com uma solução, damos-lhe o mero assentimento¹⁸⁴.

É substancialmente um regime de forma política e não econômica, portanto não deve fazer parte das disputas entre capitalismo e socialismo. É um regime que, sob inspiração cristã, assegura a valorização da liberdade humana, combatendo qualquer forma de restrição social e escravização. Em síntese, poderíamos definir, segundo a concepção ipesiana: “Democracia, política da Verdade; política do Homem; política do Direito Natural; política da Igualdade; política da Amizade Cívica; política do bem comum; política da Justiça Social; política do Sistema representativo”¹⁸⁵. Para o IPÊS, a democracia estava ligada à generosidade humana, na crença de um mundo mais igualitário através da fé cristã.

Por sua vez, o “estado totalitário” é definido da seguinte maneira:

o estado é imanente à sociedade política, não se distinguindo dela senão numa relação de matéria e forma, é ilimitado – ‘nada há fora do Estado, acima do Estado, contra o Estado’; seus fins são os da própria sociedade e esgotam-se em seus objetivos próprios; é monopólio de um grupo, de colorido ideológico perfeitamente caracterizado, ideologia que possui, sem qualquer outra partilha, o direito ao poder. Este grupo, o Partido, é considerado a consciência da comunidade inteira, e esta a causa eficiente da história (p.9).

Para o IPÊS, o que determina o grande problema do Estado Totalitário é que os seus líderes consideram monopolizar a verdade, eles se consideram o instrumento consciente da história. Num caso, o homem é livre, em face do Estado e em face da sociedade; no outro, o homem não existe, mas é parte do Estado.

Ao contrário, a democracia, em suma, é ética antes de ser política. Baseando suas ideologias no civismo e na preocupação constante do bem comum. Baseia-se na liberdade ilimitada do homem, tanto no plano político e econômico quanto no religioso. Dessa forma, o discurso do Instituto nos leva a crer que podemos alcançar ilusoriamente

¹⁸⁴ TORRES, João Camilo de Oliveira. A Democracia e os Regimes Totalitários. In.: Curso de Atualidades Brasileiras do IPÊS.

¹⁸⁵ CORÇÃO, Fernando. A Democracia e a Igreja. In.: Curso de Atualidade Brasileiras. Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. P.8

o estado de Democracia Social, um regime flexível, dinâmico e eticamente vigilante que leva o Estado a

descruzar os braços e a agir por toda a parte onde existir a opressão e o abuso, ensinando os homens a se organizarem para que possam dispensar o seu concurso e, finalmente, situarem-se diante do cosmos como seres autônomos que são quando amparados e protegidos pelo auxílio fraterno de seus irmãos: democracia, ética e personalista, solidarista e grupalista.¹⁸⁶

No editorial do IPESUL, publicado na Revista *Democracia e Empresa*, o grupo clama para que os empresários e os profissionais liberais, sendo democratas convictos, assumam uma posição de combate para melhorar a situação do Brasil, contra as falsidades, as improvisações e a irresponsabilidade do governo. O editorial clama por ação, por atitude e pela falta de conformismo e tranquilidade. Para eles,

A Democracia (...) pode realizar as tão apregoadas reformas de base; e, se ainda estas não foram realizadas no Brasil, é que o mal não está no regime, senão nos homens em particular naqueles que têm exercido o Poder; é que a primeira reforma de base se torna urgente e necessária é a do próprio homem; é a reforma de caráter. (...) A Democracia é regime evolutivo, que tem condições de adaptar-se às exigências surgidas com o progresso das técnicas, da ciência e das mudanças sociais. (...) Daí ter evoluído para Democracia Social ou Estado Social (não confundir com socialismo), que é uma organização que assegura a todos um mínimo de bem estar, de oportunidades, de segurança e de instrução que permita exercer e cumprir livremente os direitos e deveres que a própria Democracia lhes assegura A Democracia jamais será vencida pelo totalitarismo comunista, posto que este é utópico; para que este funcionasse com toda a perfeição doutrinária, presumiria a existência do homem perfeito, desinteressado, altruísta, disposto a renunciar às próprias

¹⁸⁶ Em marcha para a Democracia Social. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo. Ano 1, N° 2, 1962

vantagens e desejos, em benefício de todos. (...) Existem hoje, exemplares de tal homem? E, se existissem, poderiam sobreviver no mundo atual? (...) não sendo isso possível, o sistema que prega a Igualdade e a Extinção de classes, para funcionar como base de um Estado, necessita de um poder policial que obrigue e vigie os indivíduos. (...) quando os homens compreenderem o acerto da máxima: ‘Ama ao próximo como a ti mesmo’, não haverá classes em luta pela felicidade; os homens se considerarão irmãos, prontos a se ajudarem mutuamente. Os indivíduos – cujas funções dentro da sociedade são todas igualmente nobres, não se tornarão iguais por meio de nivelamentos exteriores, mas a justiça se fará dentro da hierarquia, porque a diferença de posição corresponde à diferença de valores, de funções e de deveres¹⁸⁷.

Para alcançarmos o sentido pleno da Democracia Social proposto pelo Instituto, foram produzidos alguns filmes que legitimam e reforçam o “espírito democrático” do bloco ipesiano. “*Para atender as suas finalidades, o IPÊS precisa de você, de sua colaboração. Muitos estão de braços cruzados esquecidos que a democracia não pode ser defendida por comodistas.*”, segundo narração do filme *O Brasil precisa de você*. Dois filmes são emblemáticos nessa discussão: *Depende de mim* e *Que é a democracia?*. No primeiro, principalmente em sua primeira sequência (00:00m – 02:18m), é trabalhado um discurso de oposição entre os regimes democráticos e os “regimes totalitários”, dando atenção especial ao recente caso da invasão da Hungria pelos Soviéticos em 1956. São exibidos materiais de arquivo sobre a invasão soviética: tanques de guerra em filas, marcha de soldados, clima de tensão e trilha sonora marcial. Ao mesmo tempo, mostram-se grupos de húngaros se rebelando contra a ameaça soviética, destruindo prédios públicos, estátuas de líderes da URSS e derrubando a estrela soviética de uma estátua. “*Em 1956, o povo empunhou armas para lutar contra a opressão totalitária. (...) Até quando poderemos desfrutar naturalmente de nossa liberdade? Eles, civis livres, tiveram que se bater contra a tirania, o que faremos nós, os brasileiros, a fim de preservar em paz a democracia?*”.

¹⁸⁷ IPESUL – Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais do Rio Grande do Sul. In.: *Revista Democracia e Empresa*. Porto Alegre: Livraria do Globo, Ano 1. N° 1, p.5

A narração continua impondo-se perante o espectador clamando por uma ação mais enérgica em relação á ameaça de um regime totalitário. Enquanto são exibidas cenas de combate armado, desilusão na população, militares e rebeldes atirando um contra os outros, corpos de guerrilheiros espalhados pelo chão, o narrador fala:

Eles tiveram que buscar seus líderes democratas nos cárceres da prepotência. (...), arriscaram seu pescoço. Eles por amor a liberdade, tiveram que enfrentar um agressor poderoso em luta terrivelmente desigual. (...) Eles preferem a morte a tirania. E nós? Que preço pagaremos, nós, pela liberdade? A tirania em toda parte conduz a morte, ao horror (...). De quem depende a liberdade? De quem depende a democracia? De quem depende a justiça? De quem depende a segurança de nossos filhos? De quem depende a vida?

A partir dessa sequência, são exaltados os símbolos patrióticos e democráticos do Brasil, como a Constituição Federal, a urna de votação, o brasão da República, os trabalhadores dos mais diversos setores. A democratização aliada à modernização, locomotivas, aviões, meios de transporte, todos esses ganhos dependem da vontade do brasileiro de querer lutar contra a opressão. É esse o discurso vinculado pelo narrador no filme *Depende de mim*.

A liberdade depende de meu voto. E meu voto depende de minha consciência. A democracia depende de mim, tudo depende de mim. É do meu voto democrático que dependerá o Brasil". (...) A liberdade de culto, o desenvolvimento industrial, o nível de vida, dependem de nós, homens de todas as profissões. Brasileiros de todos os ofícios. Pois de nós dependem o povo que faz o futuro, a liberdade. Nós que sabemos fazer, nós que protegemos a vida, nós que temos responsabilidade, nós poderemos votar democraticamente. O exercício de nossa vontade depende da maneira certa de lutar contra os problemas brasileiros. Empenhado em sacrifícios, o Brasil (....) avança para o seu objetivo: a plena posse de todas as suas riquezas. Só a democracia permitirá a liberdade para essa marcha para o progresso coletivo, e isso depende de mim. (...) O Brasil realiza pacificamente a revalorização do homem que trabalha, reconhecendo seu direito a

uma vida segura. Deus criou o homem para usufruir os frutos da terra e de seu próprio trabalho. Dentro da democracia o Brasil achará uma ordem agrícola mais justa e mais produtiva. Pela semente que conhece a árvore. Pela semente do voto receberá o florescimento democrático. (...) 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 de seu voto.

A relação entre o “totalitarismo” e o regime democrático é vinculada à narrativa do filme *Que é democracia*, trazendo a tona uma relação entre os regimes nazifascistas e o regime comunista. Usando, dessa vez, a Alemanha como exemplo, o filme mostra as dificuldades e as diferenças entre a Alemanha Ocidental capitalista e a Alemanha Oriental comunista, marcadas pelo o que eles chamam do maior símbolo da opressão comunista, o Muro de Berlim.

Democracia é o contrário da loucura ideológica e política que levou Hitler e Mussolini a guerra mais destruidora de toda a História. O nazifascismo era o inimigo da democracia (...) Hoje a democracia sofre uma nova ameaça, o comunismo. Os habitantes de Berlim oriental buscam a liberdade, procuram fugir a um regime totalitário, a um regime contrário a democracia. (...) estes refugiados chegam de um país onde não se pode votar, onde o povo não pode escolher seus próprios dirigentes. Onde nega-se de maneira primária e brutal a democracia. Onde se bloqueia o direito de ir e vir. Onde a imprensa é exclusiva propriedade do governo falecem os princípios democráticos, erguem-se alambrados hostis à liberdade popular (...) Aonde os tanques e as metralhadoras sufocam sangrentamente o direito de opinião, (...) esmagada ficou a dignidade elementar da criatura humana. (...) Aonde se levanta um muro entre a liberdade e a tirania, acontece isso: fanatismo oficial do autoelogio, a economia baseada no trabalho exaustivo, o descaso total pelo indivíduo, a dissolução da família, a paralisia da inteligência, falseamento da educação, o espezzinhamento do homem.(...) “Mas aonde existe a voz da opressão,

sempre existirá a voz que protesta, a voz que exprime ativamente sua fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade da pessoa humana, na igualdade de direitos para homens e mulheres de todos os países.

Para desempenharmos a democracia, segundo o IPÊS, dependemos da melhoria de fatores sociais internos, além da superação das ameaças e influências externas, como o comunismo. Devemos mudar a situação do jovem brasileiro, do jovem eleitor. O filme *Criando Homens Livres*, apresenta um posicionamento direcionado à essa situação juvenil, a partir da utilização de cenas com reportagens de jornais noticiando o aumento da criminalidade praticada pro jovens e exibindo, por encenação, o cotidiano do jovem de classe média, classe média alta no Brasil. Jovens transviados se divertindo, bebendo, mascando goma de mascar e dançando *twist*, fumando cigarros e vendo revistas de mulheres nuas, sem preocupação com a condição política do Brasil, com a democracia. O cigarro é marca direta da delinquência e do transtorno social. O carro de polícia é mostrado em seguida, trazendo os jovens ao seu futuro destino caso não sejam instruídos e desviados desse caminho da imoralidade. A próxima cena de um jovem encarcerado e a tomada do imenso número de celas no presídio é de chocar a consciência brasileira que está assistindo ao filme. Homens mais maduros presos vêm reforçar a continuidade do problema na maioria, caso o mesmo não seja resolvido precocemente. “*A culpa será da juventude que transviada ou somos nós que não oferecemos um caminho? E entre as famílias ricas não existem casos graves de desajustamento imorais? (...) Esse menino saberá votar amanhã? Saberá escolher os dirigentes da pátria?*”.

Portanto, a democracia, segundo responde o filme *Que é a democracia*:

Promete tudo que as gerações podem fazer livre e espontaneamente. Promete livre escolha de ensino e religião para seus filhos, garantia dos direitos adquiridos de greve, de mudar de emprego ou propriedade. Só a democracia impede que o povo fique a mercê da vontade de um só homem ou de um só partido político. A democracia promete o desenvolvimento livre e poderoso dos nossos centros industriais e comerciais com todos os benefícios decorrentes da expansão da riqueza nacional.

4.3 Rede Representacional

Percebemos que o IPÊS utilizou-se dos mais variados materiais e meios para propagar sua mensagem, seu ponto de vista para a população brasileira. Optamos por escolher sete temáticas presentes nos materiais do IPÊS como as mais representativas do discurso de propaganda do Instituto: novo conceito de empresa liberal cristã, a dicotomia entre o investimento privado e o investimento público, o anticomunismo, a questão agrária, as forças armadas, a democracia e a educação. Poderíamos selecionar outros temas que são trabalhados tais como a Religião, presença feminina, o trabalhador brasileiro, a questão da criminalidade, as passeatas, o antipopulismo entre outros que formam uma gama de assuntos, temas e informações que o IPÊS se destinava a fornecer mediante reportagens de jornais, periódicos oficiais, boletins mensais, cursos de formação, charges, programas de televisão, filmes, programas de rádio, palestras, etc.

Mediante esses instrumentos de representação, tais temáticas selecionadas tomam forma, assumem aspectos figurativos que permitem mais familiaridade com o espectador, leitor e/ou ouvinte. Tais aspectos constituem o que denominamos Eixo Figurativo de uma representação. Referente ao novo conceito de empresa proposto pelo IPÊS, identificamos como figurações a empresa capitalista cristã, com o trabalhador alinhado com os interesses católicos, sendo justamente remunerado a partir de imagens explícitas de notas de Cruzeiro, mais bem dispostos se divertindo em parques de diversão e partidas de futebol, junto com a família. Essa nova empresa se diferencia da proposta puramente liberal e da proposta socialista, encontrando pela via da reformulação religiosa a valorização do trabalho no sentido humano, na manutenção da sociedade moderna, na reciprocidade entre as classes sociais, e numa relação sadia com o capital estatal. A empresa privada é comparada à democracia, se configura como um bastião da manutenção dos valores democráticos e no combate à suposta ameaça comunista no Brasil. Se configura como um desenvolvimento econômico de caráter solidário, onde visam priorizar o bem estar social entre todos os homens de um país e todos os homens de outros povos.

No caso temático do embate entre público e privado, observamos dois eixos de figurações em oposição. Quando nos referimos ao capital público, esse reserva-se simplesmente a desempenhar um papel supletivo ao capital privado. A estatização e o investimento público na economia eram representados como um nacionalismo espúrio,

instrumento para desviar a atenção do povo das verdadeiras causas do subdesenvolvimento nacional, da inflação, dos problemas sociais e apontar culpados importados do exterior. Esse, segundo o IPÊS, deveria tratar o capital estrangeiro como um aliado e não um adversário. As políticas intervencionistas são relacionadas a medidas socialistas. Seus serviços e suas empresas são representados como dispendiosos, sucateados, mal administrados, onde o seu trabalhador é apresentado mal arrumado, cansado, indisposto. Assim como as imagens de uma população usuária de seus serviços com o rosto pesado, cansado, favorecido pelo uso do enquadramento em primeiro plano. Essas imagens são representadas granuladas, distorcidas, em cenas escuras, pouco iluminadas, acompanhadas de trilha sonora e efeitos sonoros ruidosos, melancólicos. No caso do capital privado, os membros do IPÊS defenderam a propriedade privada como um direito natural do homem e fundamental para o seu desenvolvimento integral, relacionando o acesso ao mesmo como um imperativo dos valores democráticos. O investimento particular era sinônimo de modernização econômica, de um nacionalismo autêntico, de democratização social e econômica. Seus serviços foram representados como modernos e fundamentais para a segurança da família e das crianças, com um trabalhador bem remunerado, disposto, bem vestido, com boa relação familiar. Com uma montagem mais dinâmica, marcada por cenas em iluminação clara, fotografia aparente, nítida, acompanhada de uma trilha sonora acelerada, que valoriza a despreocupação, a tranquilidade, a segurança.

O comunismo é representado das mais variadas formas: nas matérias de jornais, periódicos e boletins mensais, o comunismo assumia a forma simbólica de diabos ou demônios, doenças, pragas, animais peçonhentos, micróbios e vírus, animais como o polvo, a hidra, o lobo, o abutre. O comunismo para o IPÊS era a representação da ameaça à instituição religiosa, aos bons costumes, à hierarquia, à manutenção da unidade e da soberania nacional, ao estrangeiro invasor, ao totalitarismo, à opressão e à destituição da propriedade privada. O cinema reforçará essas figurações mediante o uso de imagens, sons, enquadramentos e montagem. A trilha sonora de seus filmes, quando trata do comunismo, compara-o com outros regimes militares e autoritários, para o IPÊS, totalitários, e os apresentam com uma marcha militar em *fortíssimo*, uma trilha sonora épica, bem acelerada e que dialoga como mensagem redundante e consonante com as imagens de arquivo de líderes políticos e militares, de exércitos, de armamentos, de paradas militares. Fortalece o argumento com imagens de corpos, de

pessoas assassinadas, de pessoas sendo reprimidas pelas forças policiais, de passeatas, de desordem social, de agravantes sociais como a fome, a seca, as greves e a inflação. Os filmes do IPÊS que lidam com a questão da ameaça comunista, utilizam-se de diversas imagens de arquivo, planos de oposição entre a tranquilidade nacional e a caótica realidade dos regimes comunistas como advertência ao cidadão quanto ao possível perigo que pairava em terras brasileiras.

Tal figurações dialogam, em partes, com as apresentadas pelo conceito de democracia ipesiana, que era considerada, nos textos do IPÊS, como um regime político de convivência, que dignificava a condição humana, que assegura a liberdade política, econômica e religiosa, baseada no civismo. Um regime político e não econômico. No cinema e nas artes visuais a democracia foi representada na imagem dos símbolos patrióticos como a Bandeira nacional, as urnas de votação, o Brasão da República, as imagens de Brasília, a Constituição Federal. Também foi relacionada aos trabalhadores das mais diversas áreas, aos processos de modernização dos transportes coletivos, das indústrias.

Quando analisamos o modelo educacional proposto pelo IPÊS, identificamos representações do estudante modelo, marcado pelo estudante em sala de aula, nas bibliotecas e nos locais de estudo. O estudante como aquele que se preocupa exclusivamente com as questões do ensino, com o compromisso com os livros, com as atividades acadêmicas. Aquele estudante veiculado aos interesses políticos deveria ser orientado à mudar a sua postura. O estudante é apresentado como o responsável pela modernização do país, pelo desenvolvimento científico, econômico e político. A educação, segundo o IPÊS, estava vinculada ao espírito democrático. Somente a educação poderia formar um cidadão pleno de suas responsabilidades humanas, cívicas. A educação para o IPÊS é a representação do espírito de brasilidade.

Tais modelos também são apresentados quando analisamos as representações das Forças Armadas para o IPÊS: As Forças Armadas eram relacionadas aos interesses das classes empresariais. Ao longo das produções foram figuradas por meio de símbolos de patriotismo, pensamento progressista, anticomunismo e mantenedores da democracia e da liberdade individual. São relacionados com imagens de estudiosos, ordenados, defensores da Pátria, às imagens de máquinas modernas, de tecnologia de ponta. Como defensores dos direitos civis, políticos e religiosos da população brasileira. O IPÊS atuou dentro das Forças Armadas com o intuito de elaborar um dispositivo de neutralização às ações governamentais de João Goulart.

Por fim, sobre a questão agrária, temos alguns eixos de figuração a serem considerados. Podemos identificar quatro eixos temáticos sobre a Questão Agrária. Referente às Ligas Camponesas, o IPÊS enxergava nesses movimentos um foco de subversão e de mobilização das massas rurais contra seus interesses econômicos. Dessa forma, as Ligas Camponesas e seus aliados eram taxados como comunistas e recebiam os rótulos representativos dos mesmos. No que condiz a questão da Reforma Agrária, o IPÊS a identificava, por meio de seus trabalhos científicos, cursos e artigos publicados em periódicos, como um movimento que deveria estar igualmente distanciado da proposta liberal e da proposta comunista, assumindo uma face cristã do problema. Os detentores da terra devem usufruir da mesma e possuem o dever sagrado de aproveitá-la, de explorá-la, de modo racional e econômico, visando o futuro das próximas gerações humanas. E, em adendo, incentivar a articulação com as demais Reformas de Base, como a melhoria na condição da educação, do saneamento básico, da mecanização, dos transportes, dos créditos, da questão energética, comercialização entre outras melhorias.

Porém, os mais representativos eixos na produção audiovisual do IPÊS são referentes aos Problemas Sociais do Nordeste e às propostas de Desenvolvimento Social. O nordestino é representado em suas atividades no campo e em suas atividades domésticas, na cerâmica e nos cuidados com a família, mediante uma atuação áspera, com a fotografia crua e não filtrada, visando apresentar uma realidade visual árida e seca. O filme reforça essa situação com a utilização de uma trilha sonora melancólica, com o uso constante de enquadramentos em primeiro plano de idosos, de retirantes, da seca e de crianças. A morte no sertão é representada pelas cenas do enterro de uma criança, o caixão, a procissão dos familiares, das tomadas mais escuras, granuladas. A própria entonação de voz da narração é um reforço estilístico para essa representação. A morte por meio da imagem do urubu, do esqueleto de gado, da terra rachada. Em contraposição, o desenvolvimento social é apresentado pelo viés da iniciativa privada, representada como o baluarte da esperança nordestina. O Nordeste então é representado como o futuro do Brasil. O trabalhador apresenta-se, porta-se, com mais virilidade, com mais segurança e saúde. A presença das máquinas, dos sistemas de transporte, da energia, da água, são figurações desse desenvolvimento social. O tom de iluminação das cenas, mais claras, lúcidas, com um acompanhamento musical de superação, uma música épica em *fortíssimo* dão o toque final à essa representação oposicional do nordeste a partir da iniciativa particular.

As representações produzem sentidos, dessa forma algumas podem ser mais eficientes do que outras na transmissão do conteúdo. Vale lembrarmos que tais representações formuladas pelos ideólogos do IPÊS não fazem parte de um fenômeno etéreo, pairando acima e fora de uma dinâmica social, tal como se posiciona o relativismo radical. Negamos esse posicionamento, pois para essa vertente, o real existe enquanto representação, dessa forma afirmando que todas e quaisquer representações são incapazes de revelar a verdade, logo todas são igualmente válidas. Pelo contrário, percebemos as representações distinguindo-as daquelas mais próximas ou mais afastadas da realidade, preocupando-nos com o seu impacto nessa mesma realidade. Reconhecemos a interdependência entre a realidade e as representações. As representações estão calcadas na realidade, estão em diálogo com o mundo social, com a vida concreta e, ao mesmo tempo, interferem no seu desenrolar. As representações produzidas pelo IPÊS se baseiam em questões relativas à realidade, embasando-se por diversos discursos de legitimação científica, ética, moral e religiosa. Distorcendo, suplantando e reduzindo certos aspectos da realidade, aproveitando-se de um medo e de um imaginário já ancorado na sociedade brasileira durante os primeiros anos da década de 1960. É o conjunto dessas imagens, dessas representações que constituem uma complexa Rede Representacional da Cultura Política do IPÊS, que propõe uma imagem do Brasil pautada em seu projeto político, social e econômico.

Conclusão

Procuramos apresentar neste trabalho a importância do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS, um grupo civil, na constituição de uma campanha de desestabilização ao governo do ex-presidente João Goulart, assim como articuladores de um grupo conspiratório formado por empresários, trabalhadores informais, intelectuais, políticos, religiosos e militares, o que culminou na tomada de poder na madrugada de 31 de março de 1964. Preocupamo-nos em mapear as relações sociais, os círculos de contatos dos líderes ipesianos com os diversos meios de comunicação, com os partidos políticos e, principalmente, sua relação com o governo dos Estados Unidos por meio do embaixador Lincoln Gordon e do adido militar Vernon Walters.

Um especial levantamento foi dado às atividades de propaganda do grupo, tanto pela mídia imprensa quanto audiovisual. Porém, dando destaque às produções cinematográficas do IPÊS, sua série de até então conhecidos 15 documentários, apesar de que claramente foram realizados outros, como mencionado no terceiro capítulo, ainda hoje não encontrados ou possivelmente perdidos. Esses documentários se destinavam à realização da propaganda ipesiana, na divulgação de um modelo cultural a ser massificado, carregando características de seus realizadores, de seus produtores, de seus financiadores e do próprio período político e cultural do Brasil nos anos 1960. Dessa forma, assumindo um caráter de obra coletiva e polissêmica. Portanto, foi necessário compreendermos um a um, suas características de produção, distribuição e exibição. As temáticas sugeridas nos filmes e a forma como as mesmas se relacionavam com os outros materiais de divulgação do IPÊS, favorecem uma teia de representações que paira sob o imaginário coletivo do brasileiro, respondendo dúvidas, aspirando desejos, suplantando medos e receios, alterando concepções e posicionamentos, agindo diretamente na realidade do receptor da mensagem dos líderes do IPÊS.

O caráter estético do documentário, tanto em sua essência quanto em sua característica política específica, forneceu bases para reforçarmos o argumento de que esses filmes foram importantes instrumentos de persuasão popular. A contextualização do gênero documentário no trabalho contempla a afirmação que essa classe de filme foi amplamente vinculada aos poderes políticos como instrumento de afirmação, posicionamento e convencimento de uma ideologia. Fez-se necessário compreendermos os filmes dentro de um escopo mais

geral de propaganda política, percebendo teses primordiais da propaganda política utilizada durante o período da Segunda Guerra, tanto pelos nazistas, estadunidenses e soviéticos, embasando a constituição dessa linguagem documentária que foi produzida no Brasil durante o Estado Novo. Jean Manzon, realizador da grande maioria dos filmes do IPÊS, bebeu substancialmente do modelo clássico de propaganda feito pelo DIP e pelos cinemas nazista e soviéticos, porém deu um toque pitoresco, primitivo e social decorrente de sua experiência como fotógrafo social da revista *O Cruzeiro*. Manzon aliou o pragmatismo político dos documentários estatais de propaganda e institucionais com a estética social dos filmes recém produzidos pelos cinemanovistas e de suas reportagens fotográficas.

Os documentários produzidos pelo IPÊS, em coletividade com as demais produções do Instituto, mostraram-se fundamentais pela constituição e pelo fortalecimento de uma campanha de *desestabilização* contra o governo do ex-presidente João Goulart. O discurso presente nesses filmes colaborou para que uma parcela da sociedade brasileira se acomodasse em um modelo de vida que pregava a valorização do capital estrangeiro e a dominância das empresas particulares em relação às empresas e investimentos públicos; a manutenção dos valores fraternos e moralistas da Igreja Católica; a supressão da luta de classes entre os proletariados e a burguesia industrial e entre os pequenos agricultores e os latifundiários; a passividade dos estudantes secundaristas e universitários em relação aos problemas sociais; a legitimação de um regime democrático marcado pelos aspectos econômicos e cristãos; a valorização do caráter moderador nas Forças Armadas e a rejeição aos valores trabalhistas, comunistas e de vertentes pertencentes ao Bloco Nacional-Reformista.

A História do Brasil mostra que a arte dialogou em vários períodos históricos com a política nacional. A década de 1960 era um desses momentos de grande destaque no campo da cinematografia, da dramaturgia e da literatura. O Centro Popular de Cultura produziu diversas peças de teatro, financiou a produção de filmes como *Cinco Vezes Favela* entre outras realizações artísticas. O Cinema Novo surgiu como uma alternativa ao modelo cinematográfico estadunidense, preocupado com as questões sociais do Brasil. Ao mesmo tempo, os documentários produzidos pelo IPÊS aparecem nesse turbilhão artístico. Se muitos filmes e produções artísticas desse período foram fundamentais para influenciar uma parcela politizada da sociedade brasileira inclinada aos ideais de mudança social, de ascensão do homem do campo, de valorização do trabalhador operário brasileiro,

porque não afirmarmos que as produções realizadas pelo IPÊS, tanto os seus documentários quanto outras produções midiáticas, tornaram-se peças importantes para influenciar outra parcela da sociedade inclinada aos valores liberais, capitalistas, anticomunistas e favoráveis pela manutenção do status cristão e conservador da sociedade brasileira? A campanha de propaganda do IPÊS, em especial o cinema por sua abrangência de circulação e exibição, aliada às outras campanhas produzidas por membros do Bloco Internacional Associados, foram peças chave para a reprodução de um novo padrão de vida, de um novo imaginário social. Esse material funcionou como um instrumento de mudança, de conspiração, de retórica.

Por meio desse trabalho, propusemos apresentar como esse ideal ipesiano, em diálogo com o projeto Internacional Reformista, porém com um caráter exclusivista em diversos assuntos, constituiu-se como uma *Cultura Política* própria e como a mesma foi disseminada pelos mais variados meios de comunicação, a partir de parcerias governamentais, políticas, empresariais, culturais. Essas ações somente foram viáveis pela complexa rede de aliados, membros e/ou simpatizantes das ideias propostas pelo Instituto, favorecendo a formação de uma rede de conspiração entre seu círculo de parceiros. A propaganda política do IPÊS pode ter funcionado como peça chave para diminuir o prestígio do ex-presidente João Goulart e implantar ideias e modelos para a reformulação do Poder Executivo, funcionando dessa forma como um partido informal que mobilizou forças para a deposição do então presidente e a formação de um bloco político civil e militar que iria assumir o poder em seguida. O IPÊS constituiu sua própria Cultura Política por detrás de ideologias, concepções e práticas políticas e sociais, que favoreceram sua legitimidade com a ascensão dos governantes militares no poder, principalmente pela figura de seu líder Golbery do Couto e Silva.

Com o início dos anos 1970, o IPÊS fecha suas portas em 29 de março de 1972. O fim da existência desse Instituto político e de propaganda foi condicionado pela conjuntura que o Brasil vivia na década de 1970, muito diferente da realidade vivida durante os primeiros anos da década de 1960, sem o apelo de uma ameaça comunista, com seus membros já ocupando cargos de importância na administração federal e sem fazer parte dos planos de defesa ideológica do regime civil-militar pós-1964. Esse aspecto foi reforçado pela criação do Serviço Nacional de Informação (SNI), com sede em Brasília, que tomou posse de todos os arquivos do IPÊS, assim como exerceu suas atividades de propaganda. Seu material publicado foi doado para o

Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). O encerramento das atividades do IPÊS não foi pacificamente aceito por parcelas de seus integrantes, com destaque para Glycon de Paiva Teixeira, que diversas vezes implorou apoio para que suas atividades não cessassem. Na assembleia de encerramento das atividades do IPÊS, no dia 29 de março, Glycon de Paiva pediu a palavra e proferiu um balanço das atividades do Instituto:

O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais foi oficialmente criado em dois de fevereiro de mil novecentos e sessenta e dois por ter seus fundadores considerado que tanto a liberdade individual como a empresarial estavam ameaçadas pelo plano de socialização dormente no seio do Governo João Goulart. Dezenas de empresários do Rio e de São Paulo reuniram-se no IPÊS em busca de um meio para fazer face ao mecanismo oficialmente instalado para a tomada do poder, fechamento do Congresso e substituição da Constituição. Iniciou-se então de um serviço de pesquisas e informações, o qual concluiu não apenas pela existência de um sistema de forças do golpe, mas ainda permitiu conceber estratégia e táticas para enfrentá-lo. Desencadeou também o IPÊS um sistema de divulgação de matéria democrática em toda a imprensa falada e escrita. Seus membros e empresários produziram centenas de artigos. Acompanhou o IPÊS o movimento político, participou de propaganda eleitoral e trouxe oradores de toda a parte para a televisão, motivando fortemente a Nação. Penetrou no mundo estudantil, compareceu com observadores à Comícios e executou ações criadoras de obstáculos ao assalto progressivo do poder. Subsidiou o movimento católico operário e colaborou na criação do CAMDE – Campanha da Mulher pela Democracia – até o extraordinário episódio da Marcha da Família com Deus pela Liberdade. (...) Dificilmente se encontra hoje no acervo fundamentos da legislação posterior a mil novecentos e sessenta e quatro alguma coisa que não tenha pertencido antes ao IPÊS. Vitoriosa a revolução de trinta e um de março, inúmeros colaboradores do IPÊS foram convocados pelo Governo Castello Branco para a constituição do

Governo. O órgão foi logo depois declarado de utilidade pública. Terminou assim a primeira fase revolucionária e política do IPÊS. Mas a proximidade do desastre superado era tal que a primeira fase não podia dar por terminada a missão do IPÊS. (...) Encontra-se agora o Instituto no fim de suas forças financeiras. É tão grande a paz que reina no Brasil, em boa parte fruto do esforço do próprio IPÊS, que o país parece não mais precisar dele. Um quadro social constituído de cento e vinte e cinco pessoas físicas e noventa e cinco jurídicas sustentou o IPÊS. Destas últimas, cinco arcavam com mais de setenta por cento das contribuições. Repetidamente elas se haviam manifestado considerando cumprida a missão do órgão que patrocinavam há quase um decênio. Além disso, desde algum tempo, o IPÊS vinha operando com déficits que avolumavam de ano para ano. Com a perspectiva da ausência de várias contribuições vultosas, a posição financeira tornou-se cada vez mais insustentável. (...) De outro lado, muitos membros da Diretoria, tal como a maioria dos grandes contribuintes, já haviam chegado a conclusão de que a missão essencial para qual o IPÊS havia sido criado achava-se efetiva e plenamente cumprida. O que, além disso, se fizesse, pouco acrescentaria aos méritos conseguidos em sua brilhante carreira. Convencida da impossibilidade de prosseguir nas condições descritas, a Diretoria determinou a preparação do IPÊS para emergência do recesso.¹⁸⁸

Assim, encerrava-se o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, porém seu esforço de propaganda, mediante suas diversas sedes pelo Brasil, com seus diversos associados e parceiros pelas mais variadas frentes e mídias, cultivou um discurso pautado em uma suposta defesa da democracia, da manutenção da moral e dos valores cristãos contra a demagogia do governo de João Goulart e seus aliados trabalhistas e contra a “ameaça comunista” que pairava no Brasil, acabando por nos

¹⁸⁸ Ata da Assembleia Geral do dia 29 de março de 1972. Fundo IPÊS. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

“proporcionar” 21 anos de um regime autoritário. Segundo Denise Assis,

Os princípios elaborados por esses senhores vigoraram em alguns setores por um certo período, e até serviram de base para novas teorias. A maioria dos seus membros ocupou postos-chaves tanto políticos quanto econômicos. Por onde passaram, implantaram o figurino aprendido na organização. Muitos desses nomes, se não estão por aí ainda em cargos importantes, porque os anos passaram também para eles, foram substituídos por afilhados. (ASSIS, 2001, p.76)

Estava claro que não havia uma real ameaça comunista contra a ordem política e social brasileira, porém a proposta de Reformas de Base do ex-presidente João Goulart chocou e incomodou os interesses de certos setores da elite brasileira que se mobilizaram de diversas maneiras para conter esse avanço reformista, e o IPÊS pode ser entendido dentro dessa perspectiva como um dos grandes responsáveis pela manutenção da ordem estabelecida após a tomada de poder pelos militares, através de sua política de propaganda, especialmente pela produção de seus documentários. As representações produzidas pelo IPÊS, mediante sua campanha de propaganda, não foram tradutores de um pensamento político de suas lideranças, mas constituíram um conjunto de imagens e de comportamentos, uma *Cultura Política*, que fornecia um novo modelo de ver o Brasil após o golpe de 1964.

Referências

Arquivos e Documentações

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

Fundo IPÊS-Sul. Biblioteca Universitária da Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre.

Acervo AIB/PRP. DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre

Arquivo Pessoal Jean-Claude Bernardet. Cinemateca Brasileira. São Paulo

Arquivo Pessoal Pedro Lima. Cinemateca Brasileira. São Paulo

Arquivo IBOPE. Arquivo Edgar Leuenroth (AEL). Campinas: UNICAMP

Encíclica Mater et Magistra

Arquivo da Biblioteca Presidencial John F. Kennedy

Arquivo da Biblioteca Presidencial Lyndon B. Johnson

Entrevistas

CAMPOS, Roberto de Oliveira. Biblioteca Presidencial John F. Kennedy

FLORES, Jorge Oscar de Mello. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro

GORDON, Lincoln. Biblioteca Presidencial John F. Kennedy

GORDON, Lincoln. Biblioteca Presidencial Lyndon Johnson.

LIRA, Paulo Hortêncio Pereira. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro

MURICY, Antônio Carlos da Silva. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro

PINTO, Mário da Silva. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro

RUSK, Dean. Biblioteca Presidencial Lyndon Johnson.

Jornais e Revistas

Hemeroteca da Cinemateca Brasileira. São Paulo

A maior propaganda do Brasil no exterior. Matéria do jornal *O Globo*, de 28 de julho de 1952.

Através da televisão mostrará a brasileiros tudo o que é Brasil. Matéria do *Diário de São Paulo*, de 6 de Novembro de 1961.

Cineasta alemão fará filme sobre o Brasil. Matéria do *Diário Carioca*, de 09 de março de 1961.

Cinema levará o Brasil à Europa. Matéria publicada no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, em 18 de dezembro de, possivelmente, 1957.

Conferência de cinegrafista. Matéria do *O Estado de São Paulo*, de 21 de novembro de 1961.

Dependem de Mim. Matéria do *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 25 de setembro de 1962.

Divulgação pela Imagem. Matéria da *Revista Visão*, de 17 de outubro de 1952.

Documentário de Jean Manzon. Matéria do jornal *A Hora* de 16 de maio.

Documentário em longa metragem sobre o Brasil. Matéria do *O Estado de São Paulo*, de 18 de abril de 1961.

Documentário sobre o Brasil. Matéria do *O Estado de São Paulo*, 02 de fevereiro de 1961.

Documentário sobre o Brasil. Matéria de Humberto Didonet para a coluna Orientação Cinematográfica do *Jornal do Dia*, Porto Alegre, dia 04 de maio de 1961.

Festival de Jean Manzon. Matéria do jornal *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 31 de agosto de 1958.

Festival Jean Manzon. Matéria do *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 de setembro de 1958.

Festival e Cinema Novo. Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo* Setembro de 1962.

Filmes brasileiros. Matéria do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, na coluna *Pomona Politis informa*, de 16 de novembro de 1963.

Folha da Noite, de 30 de outubro de 1953.

Folha da Tarde em 19 de outubro de 1954.

Grande acontecimento nos meios cinematográficos de São Paulo. Matéria do *O Estado de São Paulo*, de 29 de janeiro de 1963.

Jean Manzon fotógrafo. Matéria *Gente da Cidade* da Hemeroteca da Cinemateca Brasileira

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, de 24 de novembro de 1961.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1963 sem título.

Manzon. Matéria da *Folha da Manhã*, escrito por Rubem Braga em 26 de outubro de 1954.

Manzon assume revista. Matéria do arquivo pessoal Jean Claude Bernardet.

O povo verá como é feito o seu jornal. Matéria do *Globo*, de 30 de outubro de 1958.

Os Donos da terra. Reportagem fotográfica de Jean Manzon. Revista *O Cruzeiro*. 16 de agosto de 1947.

Os problemas do Brasil em filmes. Matéria da *Folha de São Paulo*, de 28 de agosto de 1962.

Prêmio para o documentário brasileiro. Matéria do jornal *O Dia*, de São Paulo, 28 de novembro de 1963.

Produtor de filmes instalará filial em S. Paulo. Matéria do *O Estado de São Paulo*, de 8 de novembro de 1961.

Quatro documentários. Matéria do *Estado de São Paulo*, de 31 de agosto de 1962.

Revelando o Brasil através da imagem – Três Ases revolucionam o nosso cinema. Matéria do jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, de 30 de abril de 1953.

Significado de Jean Manzon. Matéria do Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo*, de 17 de outubro de 1964.

Sinal fechado! Documentários. Matéria do jornal *A Gazeta*, de 25 de maio de 1963.

Um filme sobre o Brasil. Matéria do *Correio da Noite*, de 26 de julho de 1952.

Um salão de automóveis e um filme sobre a Bahia. Texto de Theophilo de Andrade. *O Jornal*. 23 de março de 1958.

Venceu o Brasil! Matéria do *Diário de Notícias*, de 5 de junho de 1963.

Filmografia

Nordeste, problema número 1. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m11s, 1962

História de um maquinista. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m13s, 1962

A Vida Marítima. MANZON, Jean. Cineservice. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 09m07s, 1962

Depende de mim. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m49s, 1962

A boa empresa. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: Cid Moreira. Brasil, p/b, não-ficção, 11m02s, 1963

Uma economia estrangulada. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m08s, 1962

Portos Paralíticos. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m25s, 1962

Criando homens livres. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 10m47s, 1963

Deixem o estudante estudar. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 08m03s, 1963

O que é democracia. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: Reinaldo Dias Leme. Brasil, p/b, não-ficção, 10m17s, 1963

O conceito de empresa. MANZON, Jean. Cineservice. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção. 16m17s, 1962-1963

Asas da Democracia. NIEMEYER, Carlos. Canal 100. Narração: desconhecido. Brasil, p/b, não-ficção, 1962

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

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

O IPES é o seguinte. MANZON, Jean. Jean Manzon Films. Narração: Luiz Jatobá. Brasil, p/b, não-ficção, 09m11s, 1962

Filmografia de apoio

Dossiê Jango. FONTENELLE, Paulo Henrique. Canal Brasil. Brasil, colorido/ p&b, não-ficção, 102min, 2012

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

Livros, Dissertações e Teses

AFFONSO, Alimino. *Raízes do golpe: da crise da legalidade ao parlamentarismo.* São Paulo: Marco Zero, 1988.

ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. In. *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagem*, Barcelona, n.18, 1997

AMÂNCIO, Tunico. *Invasões Francesas.* Hemeroteca do Arquivo Cinemateca Brasileira. São Paulo

AMÉRICO, Guilherme de Almeida; VILLELA, Lucas B.R.. *O cinema na perspectiva da História Social: uma reflexão teórico-metodológica.* Anais do IV Encontro Nacional de Estudos de Imagem. Londrina, 2013

ANDRADE, Manuel Correia de. *1964 e o Nordeste.* Golpe, revolução ou contra-revolução. São Paulo: contexto, 1989.

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

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

AUTRAN, Arthur. Leon Hirzsmann: em busca do diálogo. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil.* Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

AZEVEDO, Fernando de. *As Ligas Camponesas.* São Paulo: Paz e Terra, 1982.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia 5 – Anthropos – Homem*. Lisboa: Einaudi-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BANDEIRA, Moniz. *Brasil-Estados- Unidos: A rivalidade emergente (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

BARBOSA, Marialva. Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção. In: XXIII Congresso da Intercom, Rio de Janeiro, 1999.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Edições 70 Ltda: Lisboa, 2011

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

BAUDRILLARD, Jean. A significação da publicidade. IN.: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BIZELLO, Maria Luiza. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon - 1956-1961*. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, 1995.

- BONET, Luciano. Anticomunismo. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília/São Paulo: Ed. UNB/Imprensa Oficial, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura*. Brasília: Estação liberdade, 1996.
- BORDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 2010
- BURKE, Peter. *Variações da História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAPELATO, Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. Uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J.(Orgs) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955) In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: DIFEL, 2002a.
- _____. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002b.

_____. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.13, 1994.

_____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura*. Brasília: Estação liberdade, 1996.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

CHÂTELET, F; PISIER-KOUCHNER, É. *As concepções políticas do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia de segurança nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORREA, Marcos. *O Discurso Golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês (1962/1963)*. Campinas, UNICAMP, dissertação de mestrado, 2005

CORREA, Marcos Sá. *1964: visto e comentado pela Casa Branca*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.

D'ARAUJO, Maria Celina, SOARES, Gláucio Ary Dilton e CASTRO, Celso (Orgs.). *Os anos de chumbo*. A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

DELGADO, Lucilia de Almeida. *O Comando Geral dos Trabalhadores - 1961-1964*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

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

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

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Disponível em: <file:///C:/site/LivrosGrátis/apropagandapolitica.htm>. Acesso em: 19 de novembro de 2013.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. São Paulo: Ed. UNESP/Ed. Boitempo, 1997.

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

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995 V.01

FALCON, Francisco. História e representação. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J. (Orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.

FERRAZ, Francisco C. A. *À sombra dos carvalhos: escola superior de guerra e política no Brasil, 1948-1955*. Londrina: Ed. UEL, 1997.

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

_____. *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. V.IV

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997.

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

FICO, Carlos. *Além do Golpe. Versões controversas sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O Grande Irmão: Da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo. O Governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008

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

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

FERREIRA, Jorge. Crise da República, 1954, 1955 e 1961. In.: FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 Vol III

FIGUEIREDO, Angelina Cheibub. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo, Paz e Terra, 1993

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

FURHAMMAR, Leif & ISSAKSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

GASPARI, Élio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAUTHIER, Guy. *O Documentário: Um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011

GOMES, Angela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; et all. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad/FAPERJ, 2005.

GORDON, Lincoln. *A segunda chance do Brasil: a caminho do primeiro mundo*. São Paulo: SENAC, 2002.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo, Ática, 1987.

HUGGINS, Martha. *Polícia e política*. Relações Estados Unidos/América Latina. São Paulo: Cortez, 1998.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012 (História &... Reflexões 15).

HALL, Stuart. Encoding/decoding. In: HALL, Stuart et al. *Culture, media, language*. London, Birmingham: Huntchinson; CCCS, 1980.

IANNI, Octávio. *Estado e capitalismo*. Estrutura social e industrialização no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *O ciclo da revolução burguesa*. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.

_____. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. IN.: JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ- Faculdade de Educação, dez. 1993.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

LAGNY, Michele. *Cine e história: problemas y métodos em La investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

_____. O cinema como fonte de história. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

LAMARÃO, Sérgio. Cruzada Brasileira Anticomunista – CBA. In: ABREU, Alzira Alvez de et al. (Orgs.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/CPDOC, 2001.

LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MALERBA, Jurandir. As representações numa abordagem transdisciplinar: ainda um problema indócil, porém mais bem equacionado. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, J. (orgs). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

MARIANI, Bethânia. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais, 1922-1989*. Campinas: Ed. Revan, 1998.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar - 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1987.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. IN: *Artcultura*. Uberlândia, v.10, n.16, p.33-55, jan-jun, 2008.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. História e Imagem. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no principio de um novo século. IN: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian(orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

MORAES, João Quartim de. O colapso da resistência militar ao golpe de 64. IN.: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *1964: visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. São Paulo: Unicamp, 1997

MORAES, Thiago Aguiar de. *Entreguemos a empresa ao povo antes que o comunista a entregue ao Estado: os discursos da fração “vanguardista” da classe empresarial gaúcha na revista “Democracia e Empresa” do Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais do Rio Grande do Sul (1962-1971)*. Dissertação de Mestrado apresentada à PUC-RS. Porto Alegre, 2012.

MORAIS, Luiz Fernando. *Chatô. O Rei do Brasil*. São Paulo; Companhia das Letras, 1994.

MOREL, Edmar. *O golpe começou em Washington*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. IN.: CAPELATO, Maria Helena (org.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2009.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). Desafios e Possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. IN.: *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte, 2009

_____. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: O anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002

MUNHOZ, Sidnei J. Doutrina da Contenção. In: SILVA, Francisco C. Teixeira da et al. *Enciclopédia do Século XX: Guerras & Revoluções (Eventos, Idéias & Instituições)*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: SILVA, Francisco C. Teixeira da. (Org.) *O século sombrio*. Ensaios sobre as guerras e revoluções do século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

MUNIZ, Eloá. *Publicidade e Propaganda. Origens Históricas.*

Disponível em: www.eloamuniz.com.br. Acesso em: 17 de novembro de 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. IN.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

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

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *La representación de la realidad : cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona : Paidós, 1997.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. IN.: NÓVOA, Jorge (org.). *O cinematógrafo*. Um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *João Goulart na imprensa: de personalidade a personagem*. São Paulo: Annablume, 1993.

PARENTI, Michael. *A cruzada anti-comunista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *O movimento estudantil nos anos 60 e a Reforma Universitária*. Dissertação de mestrado apresentada à UNESP-Assis, 1993.

PELEGRINO, Nadja Maria Fonseca. *A fotografia de reportagem, sua importância na Revista "O Cruzeiro" (1944 - 1960)*. Rio de Janeiro: ECA, 1990. (Dissertação de Mestrado);

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

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

PRADO JR, Caio. *A questão agrária*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *História econômica do Brasil*. 35 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A revolução brasileira*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PRIOLLI, Gabriel; LIMA, Fernando B.; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In.: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005, vol. II

_____. Cinema Verdade no Brasil. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Mas afinal...O que é mesmo Documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

_____. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In.: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, Plínio de Abreu. *Como agem os grupos de Pressão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: UNESP, 2010

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: RECORD, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

RODEGUERO, Carla Simone. *O Diabo é Vermelho: Imaginário Anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1945-1964)*. Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

_____. *Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1964*. Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2002.

_____. *Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 22, n. 44, 2003.

RODRIGUES, Olga. *História da Imprensa de Santos*. Santos: A Tribuna, 1979.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

SANDMAN, Antonio. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Contexto, 2010

SANFELICE, José Luis. *Movimento Estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 1964*. São Paulo: Cortez, 1986.

SANTORO, Luiz Fernando. *Tendências populistas na TV Brasileira ou As escassas possibilidades de acesso às antenas*. In.: MELO, José Marques de (Coord.). *III Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981

SANTOS, Ana Maria dos. Desenvolvimento, trabalho e reforma agrária no Brasil, 1950-1964. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.4, n°7, jul., 1999.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *O cálculo do conflito: estabilidade e crise na política brasileira*. Rio de Janeiro: UFMG; Iuperj, 2003

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. Humberto Mauro e o documentário. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradução e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

SEGANFREDO, Sonia. *Une, Instrumento de Subversão*. Rio de Janeiro: GRD, 1963

SILVA, Eduardo Gomes. *A Rede da Democracia e o golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFF. Niterói, 2008.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A História como “a representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa. IN: CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J.. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. O Golpe de 1964. IN.: SOARES, Gláucio Ary Dillon. D´ARAUJO, Maria Celina (orgs.). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994

SODRÉ, Nelson Werneck. *História militar do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina

_____. *Do Estado Novo à Ditadura Militar*. Memórias de um soldado. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1988.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

SOUZA, Maria Inez Salgado. *Os empresários e a Educação: o IPÊS e a política educacional pós 1964*. Petrópolis: Vozes, 1981.

STARLING, Heloísa M. Murgel. *Os senhores das gerais. Os novos inconfidentes e o Golpe Militar de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986, 5ª Edição.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

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

TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *1964: visões críticas do golpe – Democracia e reformas no populismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012.

VALENTINETTI, Cláudio M. O documentário segundo Cavalcanti. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion.

_____. *Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, *Tese de doutorado*, 2006

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa Independente. In.: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Vol III

WEFFORT, Francisco; IANNI, Octavio. O colapso do populismo no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

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

WILLIAMS, Raymond. *Culture*. Londres: Fontana, 1981.

Sites consultados

Acervo Jean Manzon. Cepar Cultural. Disponível em: <www.acervojeanmanzon.com.br>. Acesso em 18 de setembro de 2011.

Sítio Eletrônico Canal 100. Disponível em: <www.canal100.com.br>. Acesso em 10 de julho de 2012.

Sítio Eletrônico Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em: <www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em 20 de janeiro de 2013.