



## A PROPAGANDA POLÍTICA DO GOLPE DE 1964 ATRAVÉS DOS DOCUMENTÁRIOS DO IPÊS\*

Marcos Corrêa\*\*

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

[correamt@uol.com.br](mailto:correamt@uol.com.br)

**RESUMO:** Neste artigo, abordamos o documentário “O que é o IPÊS” como um instrumento de propaganda política do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS, ao Golpe Militar de março de 1964. Representando principalmente os interesses dos setores industriais, o IPÊS utilizou desse e de outros documentários como forma de interferir no processo político que culminou na queda de João Goulart da presidência da república.

**ABSTRACT:** In this article, we approach the documentary “O que é o IPÊS” as an instrument of politic propaganda of the Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS (Institute of Research and Studies) to the Military Blow of March of 1964. Mainly representing the interests of the industrial sectors, the IPÊS used of this and other sets of documents as form to intervene with the process politician who culminated in the fall of João Goulart of the presidency of the republic.

**PALAVRAS-CHAVE:** Propaganda política – IPÊS – Golpe Militar

**KEYWORDS:** Politic propaganda – IPÊS – Military Blow

A utilização de veículos de comunicação para a ação política não é uma novidade no Brasil. Num país onde a outorga de direitos sobre as concessões públicas das ondas de rádio segue critérios políticos e não técnico-profissionais, os meios de comunicação acabam se tornando instrumentos de poder. O rádio, no período getulista, talvez tenha sido o meio mais amplamente utilizado para essa prática. Entretanto, outros meios como o cinema – apesar de não ser concessão pública – também desempenharam papel significativo como instrumento de ação política em busca de consentimento público. Neste artigo o interesse pelas ações políticas através do cinema nos interessa particularmente. Entretanto, abordaremos unicamente sua ação através de uma

---

\* Todas as imagens que compõem este artigo foram retiradas do filme *O que é o IPÊS*, dirigido e produzido por Jean Manzon, que faz parte do acervo documental do IPÊS (Fundo IPÊS) depositado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro em 1972.

\*\* Graduado em Rádio e Televisão pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutorando pela mesma Instituição.

instituição privada de caráter “conservador”<sup>1</sup>: o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS.

Entre os anos de 1962 e 1963, o IPÊS – entidade fundada em 1961 motivada pela crise política gerada com a renúncia de Jânio Quadros e a condução de João Goulart ao comando do cargo executivo – realizou inúmeras ações políticas com o intuito de consolidar o papel da iniciativa privada e elaborar estudos de viabilidade para investimentos financeiros multinacionais. Até aqui nenhuma novidade exceto o fato de que essas ações camuflavam interesses secundários que deram origem à conveniência de interesses que geraram o processo do Golpe Cívico-Militar de março de 1964.<sup>2</sup>

O Instituto surgiu como instrumento de ação política de empresários nacionais, ligados aos interesses do capital internacional, políticos, profissionais liberais e oficiais militares. Um dos principais articuladores políticos do Instituto, que estruturou sua criação e coordenou suas principais atividades políticas até meados do ano de 1964, foi o General Golbery do Couto e Silva. Durante três anos, Golbery se manteve à frente do Grupo de Levantamento e Conjuntura – GLC que tinha a responsabilidade de elaborar diretrizes e realizar avaliações políticas que seriam encaminhadas aos demais grupos que compunham a estrutura da instituição.<sup>3</sup> Também foi de Golbery a responsabilidade pela articulação política que conferiu o caráter militar ao golpe de março de 1964. Nesse quadro de interesses e conflitos políticos, as ações do Instituto iam desde o financiamento de instituições educacionais, à realização de programas televisivos e filmes documentários.

Os filmes realizados pelo Instituto – treze curtas-metragem de oito a quinze minutos de duração – foram idealizados a partir da necessidade de se implementar instrumentos de propaganda política destinados não unicamente às massas, mas especialmente para a ordenação de suas ações políticas. O cinema foi escolhido para permitir a ampla divulgação de seus ideais, uma vez que o alcance do cinema superava, conforme aponta Luiz Fernando Santoro, a TV.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> O conceito é retirado de: DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado: Ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

<sup>2</sup> Para a compreensão do caráter golpista atribuído ao Instituto ver as discussões que faço no primeiro capítulo da minha Dissertação de Mestrado: CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS 1962-1963**. Campinas: UNICAMP / Instituto de Artes, 1995. E o livro: DREIFUSS, op. cit.

<sup>3</sup> Para a estrutura organizacional do Instituto ver: DREIFUSS, op. cit.

<sup>4</sup> 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, p. 135.

Neste artigo o recorte para se pensar os documentários ipesianos está alicerçado nos conceitos estabelecidos por Bill Nichols<sup>5</sup> e por Fernão Ramos.<sup>6</sup> Nesse sentido, como aponta Ramos, estabelecendo um amplo espectro para a abordagem do gênero documental, é possível aproximar suas mais diversas formas que vão desde os filmes de viagens (*travellogs*), os cinejornais de tela (*newsreels*), as atualidades, até o “docudrama”, que tem seu horizonte imediato nas reconstituições de situações cotidianas ou momentos históricos (tipo “Linha Direta”). Mesmo nos documentários realizados com imagens de arquivo, é possível estabelecer uma dimensão particular à tomada e sua relação com a voz.<sup>7</sup>

### Um estilo bastante particular

Retomando os documentários ipesianos, é possível caracterizá-lo dentro do primeiro modelo formal de documentário – a estrutura “clássica” da tradição griersoniana – organizado em torno da voz “over”.<sup>8</sup> Esse estilo remete ao padrão estabelecido pelo documentarismo inglês quando o cinema se vincula ao Estado no início dos anos 1930. Seu vínculo com o poder público, entretanto, não se faz em termos unicamente de propostas econômicas, mas se estrutura pela própria convicção de uma escola, como aponta Nichols, de propósitos didáticos.

O estilo do discurso direto da tradição griersoniana (ou, em sua forma mais exagerada, o estilo ‘voz de Deus’) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração em *off* supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. Em muitos casos essa narração chegava a dominar os elementos visuais.<sup>9</sup>

Essa relação com a máquina estatal imprimiu no documentário um traço estilístico muito próprio que contempla o didatismo e a encenação. Segundo Ramos, a escola documentarista britânica é o primeiro momento em que um grupo pensa sobre a

<sup>5</sup> Dois trabalhos de Bill Nichols expõem de maneira bastante ampliada a especificidade do campo documental: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papius, 2005; NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona : Paidós, 1997.

<sup>6</sup> Os artigos de Fernão Ramos discutem igualmente um espaço ampliado para os estudos do campo documental: RAMOS, Fernão. O que é documentário. In: **SOCINE – 2000**. Porto Alegre: SULINA / FAMECOS, 2001; e os verbetes “Documentário mudo” e “Documentário Sonoro”: RAMOS, Fernão. et all. (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

<sup>7</sup> Para o conceito de “voz” ver texto de: NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **Teoria contemporânea do Cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

<sup>8</sup> Para o conceito ver: RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Faperj / DP&A editora, 2005.

<sup>9</sup> NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **Teoria contemporânea do Cinema**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 97.

prática documentária, concretizando o primeiro estilo do gênero. Essa escola domina a produção documentária dos anos 1930 a 1950, mas seu reflexo ainda pode ser observado (os documentários sobre a vida estilo *National Geographic* são um exemplo mais concreto da atualidade sobre esse estilo).

Uma das questões mais relevante na utilização desse estilo de documentário e que estabelece, para os propósitos deste artigo, seu vínculo com uma proposta didática é a possibilidade de enxergá-los também como um instrumento de “propaganda”. Nesse sentido, o estilo clássico narrativo do documentarismo britânico foi uma das mais significativas estratégias de utilização do gênero com propostas políticas.<sup>10</sup>

Essa estética gerida pelo Estado parece ter se fundado enquanto padrão comum ao cinema de propaganda político como forma de obter consentimento público. Note-se que o ponto de partida para esta abordagem está na definição da propaganda política realizada unicamente através do documentário.<sup>11</sup> Um de seus eixos centrais está na idéia que se faz do outro; de uma estética e forma que nascem por conta do outro, do destinatário. Elegem-se as verdades que serão apresentadas (ou representadas) e conclui-se pela desqualificação de um possível opositor. Em essência, essa determinação da propaganda política reflete, com maior ou menor determinação, um padrão discursivo comum que se define em um conteúdo estético e de representação que leva em conta as características do período histórico no qual está inserido. As atualidades inglesas durante a primeira guerra mundial, os filmes feitos nos “fronts” de guerra, indicam que esses filmes serviram de propaganda ao Estado inglês por apresentarem a guerra apenas sob sua perspectiva.

Mesmo significativo, o processo pelo qual a estruturação da linguagem da propaganda seguiu não é nosso objetivo. Entretanto, não há como desconsiderar uma vertente essencial que engloba a utilização do cinema como instrumento social; conceito inicialmente aplicado por Dziga Vertov (o cineasta é o “organizador” da realidade visível) e por John Grierson (a concepção utilitarista e realista do cinema como um instrumento secundário da prática política e social).

Como apontamos, um dos traços comuns do discurso da propaganda política está na concepção que se faz do outro; do destinatário. Um segundo aspecto diz respeito

---

<sup>10</sup> É importante também destacar a importância dada pelo Estado alemão à produção de filmes não-ficcionais. Os documentários de Leni Riefenstahl, *A Vitória da Fé* (*Sieg des Glaubens*, 1934) e *Sangue e Terra* (*Blut und Boden*, 1934) além das próprias produções do Partido Nacionalista como *Hitler voa sobre a Alemanha* (*Hitler's Flug über Deutschland*, 1933), levaram milhões de pessoas ao cinema.

<sup>11</sup> Os filmes de ficção anti-semitas alemães e os filmes anti-comunistas norte-americanos não estão contemplados em nossa análise, pois não se inserem no campo não-ficcional.

à estruturação dos campos opostos de bem e mal. Em face destes se delimitam os opositores, desqualificam-se suas ações e apontam-se seus cúmplices. Por fim, passa-se à elevação dos aliados que serão laureados com as virtudes do “bem”. Segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson,

[...] os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas emoções que são provocadas.<sup>12</sup>

Contudo, essas características precisam, antes, se dirigir às emoções e, ao mesmo tempo, falar diretamente ao seu público. Sem um processo de convencimento e de envolvimento emocional a propaganda não atinge seu objetivo. Roger Manvell aponta que a propaganda necessariamente “exclui sentidos racionais”.<sup>13</sup> Foi o caso, por exemplo, da propaganda anti-semita fora da Alemanha. O envolvimento emocional do público fora dos limites germânicos não era tão intenso quanto o interno. Segundo Aldous Huxley<sup>14</sup> (apud David Welch<sup>15</sup>), como elemento de convencimento, a propaganda precisa direcionar suas ações para movimentos e sentimentos já existentes no seio da sociedade.



A propaganda confere força e direção aos sucessivos movimentos dos desejos e sentimentos populares, mas isso não é o suficiente para criar esses movimentos. O propagandista é um homem que canaliza um sentimento já existente. Em um país onde isso não existe, essa ação é vã.<sup>16</sup>

Para Bartlett,<sup>17</sup> a simples referência aos assuntos nos filmes de propaganda política não é responsável pela adoção ativa dos seus propósitos.

A sugestão não cria nada, só pode despertar, combinar e dirigir tendências que já existem.<sup>18</sup>

É certo, entretanto, que os filmes de propaganda nem sempre atingem conscientemente seus objetivos, mas quando o fazem atingindo uma platéia, cujas

<sup>12</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 148.

<sup>13</sup> MANVELL, Roger. **The german cinema**. London: J.M. Deut & Sons Limition, 1971, p. 66.

<sup>14</sup> HUXLEY, Aldous. “Notes on Propaganda”. Harper’s Magazine, December 1936. Aldous Huxley é autor de *Admirável mundo novo* (1931), obra que profetiza um mundo cuja ordem social é demasiada e se torna um pesadelo. Seu livro é tido como uma das obras futuristas mais importantes e antecipa discussões sobre tecnologia e controle da opinião pública através da manipulação política e social dos indivíduos.

<sup>15</sup> WELCH, David. **Propaganda and the German Cinema**. 1933-1945. London: Clarendon Press, 1985.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>17</sup> BARTLETT, F. C. **La propaganda política**. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.

emoções já estão sensibilizadas pelo objetivo do filme, oferecem um grau de êxtase emocional que nenhum outro gênero pode conseguir. Bartlett, ao tratar especificamente sobre a propaganda política realizada na década de 1960, indica que sua realização se deve a dois fatores precisos: o avanço da educação popular e a proximidade entre as classes sociais.<sup>19</sup> O que Bartlett não se refere é que a noção do avanço educacional e a própria presença das massas urbanas condicionam, especificamente nos estados poucos consolidados, que os mesmos recorram à propaganda política como forma de se auto-legitimar. No caso específico do Brasil, os primeiros passos da propaganda política surgem ainda durante o período imperial e se tornam mais presentes, em termos de amplitude e de alcance social, no período estadonovista.

Segundo Furhammar & Issakson, a motivação favorita nos filmes de propaganda política é a indignação, na medida em que ela proporciona uma experiência que não deixa lugar para a ambivalência moral. Ainda que a indignação seja um elemento central da propaganda política, ela se constitui como um caso particular de manipulação emocional. As emoções sobre as quais opera a propaganda não têm necessariamente que ser tendenciosas. Elas agem como um pano de fundo a partir do qual o envolvimento da platéia será trabalhado procurando-se ampliar a cumplicidade de suas ações com as idéias apresentadas. Outros fatores como poderes mágicos, sentimentos religiosos que se fundem com entusiasmo patriótico, também podem ser invocados junto com forças eróticas em diferentes níveis de sutileza.

Os autores estabelecem seis princípios sobre os quais a propaganda se estrutura: a questão da “estética”, que se baseia especialmente sobre a idéia da montagem, recuperando Eisenstein; o “culto à personalidade”, ou o recurso aos elementos sociais que são estruturantes (personalidades, símbolos nacionais, bandeiras, grandes construções ou paisagens etc); o estabelecimento do “local de onde se fala” (eu, nós, eles); a construção da “imagem do inimigo” (distorções, as oposições claro-escuro, alterações físicas, e a obscuridade de suas ações); a “defesa psicológica” através da deliberação de um “bode expiatório” e de personagens para os quais os rancores se direcionariam; e, por fim, o recurso a elementos estruturantes mais ampliados como religião, senilidade, maternidade, criança etc.

Excluindo-se a questão estética, a compreensão de Furhammar & Issakson acerca dos princípios da propaganda prescindem de uma característica que consideramos central na compreensão do formato que eles atribuem como essencial. Em

---

<sup>19</sup> BARTLETT, F. C. **La propaganda política**. México: Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 15.

geral, os filmes de propaganda possuem um princípio estruturante único que delimita todas as características apontadas pelos autores, mas que, também, compõe os elementos do seu discurso. Trata-se, recuperando novamente Nichols,<sup>20</sup> dentro da “interação tripolar” [cineasta – tema (ou assunto) – espectador] do estabelecimento da pessoa do discurso: quem fala e a quem. Ou, como indicam Furhammar & Issakson “a primeira pessoa do plural”. Esse princípio no documentário político tem por finalidade, na delimitação da posição de onde se fala (eu, nós, eles), circunscrever o opositor e atribuir-lhe um espaço diferenciado.

Essa delimitação institui os campos de oposição necessários à construção do discurso da propaganda: bem e mal, virtude e vício, eles e nós etc. Mas, ao mesmo tempo, também estabelece sob quais bases se dará a representação do campo ao qual o discurso faz limite; o(s) outro(s). Não se tratam de princípios tão delimitados, mas de elementos derivados de um único princípio.

Ainda segundo Furhammar e Issakson, na propaganda, normalmente não há um “eu” que se dirige diretamente a um espectador delimitado por outro “eu”. A propaganda não se dirige ao “meu” como ocorre nas comunicações publicitárias. Ela, quase sem exceção, se dirige a uma forma de egoísmo mais ampla: o de um grupo, coletividade, classe, nação ou povo.

O Sentimento do ‘nós’ é 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. [...] A forma mais exaltada de companheirismo é a do povo – a união metafísica de tudo o que é bom – de todos nós.<sup>21</sup>

Nesse sentido, podemos inferir que essa direção ao coletivo se propõe, através da cumplicidade da responsabilidade, expressar ao destinatário o valor latente da informação que se deseja transmitir; a relevância social, política ou econômica do que se está apresentando como valor coletivo.

Delimitado o local de onde se fala no discurso, a forma com se dará a conformação do inimigo e as variantes que dele derivam vai depender, exclusivamente, do suporte – impresso, rádio, jornal – e do período no qual o discurso está inserido. Os exemplos do cinema germânico, documentário ou ficção, servem como parâmetro a

<sup>20</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005, p. 40.

<sup>21</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 175.

partir do qual se delimitou, de maneira mais agressiva, uma estética discursiva e de representação dos filmes de propaganda. A afirmação de Barlett,<sup>22</sup> para o qual a propaganda política se desenvolve para o Estado, dentro dele e para seus próprios habitantes, nos indica o valor estratégico que alcançou a propaganda política como instrumento de Estado; como estratégia usada primeiramente por estados que buscaram sua legitimação por meio da coerção social e política.

Desse modo, no conjunto das suas ações específicas para a propaganda, o IPÊS se pautou pela utilização, nos moldes já estruturados pelo Estado, do filme documentário. Entretanto, e aqui reside o diferencial de suas ações, sua presença na área de comunicação/cinema se deu através de atividades reguladas pelos seus próprios quadros<sup>23</sup>, buscando sempre ampliar a importância de suas ações face aos eventos políticos que precederam ao Golpe de março de 1964. Desse modo, como instituição de caráter privado em busca de legitimação, é natural que sua propaganda política fosse realizada com vistas a ampliar a diferença entre estas e a iniciativa pública.<sup>24</sup>

## A propaganda do Golpe

Nos documentários ipesianos<sup>25</sup> as representações das ações públicas (as atividades do poder executivo federal) estão sempre associadas à barbárie e à falta de condições estruturais para guiar adequadamente o destino primeiro do país: o progresso e o desenvolvimento. Esse pensamento se reflete na constituição das imagens

---

<sup>22</sup> BARTLETT, F. C. **La propaganda política**. México: Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 16.

<sup>23</sup> É importante observar que os membros que compunham o quadro de financiadores do Instituto eram proprietários de grandes jornais, corporações de comunicação, altos funcionários das empresas de comunicação, proprietários de editoras e parques gráficos.

<sup>24</sup> Para um conhecimento mais ampliado das ações realizadas pelo IPÊS nesse contexto ver o livro: DREIFUSS, René A. **1964: A conquista do Estado: Ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

<sup>25</sup> Os documentários financiados pelo IPÊS foram realizados por Jean Manzon. Embora sua trajetória de cineasta o ligue diretamente à realização de documentários voltados à propaganda (político-institucional) tanto para a iniciativa privada quanto à iniciativa pública, não é interesse deste artigo debater sobre seu papel. Sobre Jean Manzon ler minha Dissertação de Mestrado: CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS 1962-1963**. Campinas: UNICAMP / Instituto de Artes, 1995. Ver também as Dissertações de Mestrado de: NARS, Edson Luiz. **Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon: de JK a Costa e Silva**. Araraquara: UNESP, 1996; BIZELLO, Maria Leandra. **Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean-Manzon – 1956-1961**. UNICAMP, Instituto de Artes, 1995; PELEGRINO, Nadja. **A fotografia de reportagem**, sua importância na Revista *O Cruzeiro* (1944-1960). Rio de Janeiro: ECA, 1990. O artigo de COSTA, Heloíse. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. In.: TURAZZI, Maria Inez. (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27. Rio de Janeiro: IPHAN-RJ, 1998. E o livro de ASSIS, Denise. **Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

descritivas dentro do que Furhammar & Isakson apontam como a caracterização do inimigo.

Ora, como apontamos anteriormente, o posicionamento do “sujeito que fala” no discurso fílmico é significativo de seu posicionamento. Resgatando novamente Nichols,<sup>26</sup> se o estilo no documentário dá conta da “dimensão ética”, a voz dá conta do posicionamento do cineasta/produtor; do seu ponto de vista social. Inserido no contexto específico do período pré-Golpe Militar, o posicionamento atribuído à voz nos documentários ipesianos está caracteriza pelo uso da voz “over”, buscando a imparcialidade e a objetividade dos termos e discursos apresentados.

Neste artigo a caracterização do que apontamos com o conceito de “propaganda política” será vista sob o prisma do filme *O que é o IPÊS*.

As primeiras imagens do documentário são paisagens urbanas e naturais do Brasil. Combinadas com as características que o filme atribui à população brasileira (pacificidade, docilidade etc.), as imagens do Cristo Redentor, Praias da Zona Sul carioca e da Floresta da Tijuca buscam afirmar o conceito de liberdade ao país, onde a prática democrática, até aquele momento, não era um impeditivo social ou político.

As imagens paradisíacas que abrem o documentário afirmam que o conceito de liberdade é vinculado ao cotidiano do brasileiro. Entretanto, na relação que se estabelecerá ao longo do filme, elas servem como parâmetro para o confronto que o documentário vai atribuir às imagens que buscam caracterizar o conceito de tolhimento da liberdade praticada por países como Cuba, Alemanha e Rússia na consolidação de seus respectivos regimes políticos. Desconsiderando a diferença política existente entre os países, *O que é o IPÊS* buscou atribuir em todos eles o conceito de não respeito à liberdade. Se, como aponta o documentário, a prática da liberdade é a principal característica do povo brasileiro, essa não era característica dos países citados.

Embaraçando conceitos políticos, desfilam diante do espectador imagens de Fidel Castro (Cuba), Nikita Kruchev e Lênin (Rússia), Mussolini (Itália) e Hitler (Alemanha); todos caracterizados como “inimigos da democracia”. É significativo observar a ordem e o número de inserções das imagens dos estadistas realizadas pelo documentário. Fidel Castro aparece seis vezes, três dos quais em primeiro plano, e uma única vez ao lado de Nikita Kruchev que aparece, logo na seqüência, outras três vezes; Hitler aparece uma única vez.

---

<sup>26</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005, p. 76.

Ora, a Revolução Cubana significou um abalo profundo para a hegemonia norte-americana na América Latina. Paraíso fiscal para investimentos norte-americanos, a ilha se tornou um “apêndice” dos Estados Unidos, sendo governada por ditadores partidários dos seus interesses. Segundo Ricardo Faria e Mônica Miranda,<sup>27</sup> no início dos anos 1950 os desmandos do ditador Fulgêncio Baptista, no poder desde 1933, agravaram a miséria da população. Esses fatores favoreceram o fortalecimento de um movimento de caráter nacionalista liderado por Fidel Castro que assumiu o poder em 1959.

Segundo os autores, o caráter nacionalista da Revolução Cubana compreendia, obviamente, a restrição às ações dos investimentos privados norte-americanos na ilha. A partir dessa restrição, a relação com os Estados Unidos começou a se deteriorar cada vez mais, uma vez que o país observava com total desconfiança o movimento revolucionário. O governo norte-americano respondeu às deliberações cubanas com embargos e boicotes, caracterizando o rompimento das relações diplomáticas. Ainda segundo os autores, a ameaça de invasão era significativa aos líderes da revolução que, grosso modo, passaram a manter estreita relação econômica e política com a Rússia; única nação que poderia fazer frente aos Estados Unidos. Conforme apontam os autores, “foi assim que o movimento revolucionário, de caráter nacionalista passou a ser socialista”.<sup>28</sup> Obviamente, esse evento, em pleno contexto da Guerra Fria, era um agravante significativo para os interesses norte-americanos para a América Latina, pois o exemplo cubano poderia ser repetido em outros países. Como aponta Moniz Bandeira,<sup>29</sup>

[...] o que mais afetava, no hemisfério, os interesses de segurança dos Estados Unidos não era exatamente a luta armada pró-comunista [...], mas sim o desenvolvimento da própria democracia naqueles países, onde o recrudescimento das tensões econômicas e dos conflitos sociais aguçava a consciência nacionalista e os sentimentos antinorte-americanos, a envolverem a maioria do povo, passavam a condicionar o comportamento de seus respectivos governos.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> FARIA, Ricardo de Moura; MIRANDA, Mônica Liz. **Da Guerra Fria à nova ordem mundial**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>29</sup> BANDEIRA, L. A. Moniz. O movimento estudantil na conjuntura do golpe. In: TOLEDO, Caio Navarro. (Org.). **1964: visões críticas do golpe** – Democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 90.

No Brasil, como afirmou o jornalista Tad Szulc,<sup>31</sup> não houve influência direta do governo cubano e russo no governo de João Goulart. Entretanto, para os movimentos sociais do período era “inconfundível a influência psicológica e intelectual” da revolução cubana “transmutada em termos puramente brasileiros”. Ora, se para o IPÊS (entendido como representante dos interesses privados) era clara a aproximação entre os movimentos sociais e o governo de Goulart, a preocupação, mesmo irrisória, de que o Brasil pudesse seguir o exemplo cubano os inquietava significativamente. A Revolução Cubana, pelas ações de estatização, pela proximidade geográfica na América Latina e pela influência exercida sobre os movimentos sociais nacionais, era o inimigo mais próximo a ser combatido.

Entretanto, a recorrência aberta em *O que é o IPÊS* ao caráter anti-democrático do regime instalado na ilha cubana por Fidel Castro carecia de um elemento que o tornasse obscuro e perigoso. Essa caracterização se deu por meio da aproximação dos regimes cubano e soviético e pela recorrência ao caráter beligerante desse último.



Fig. 01



Fig. 02



Fig. 03



Fig. 04

<sup>31</sup> PLANK, John. **Cuba e os Estados Unidos: perspectivas no tempo**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968. [Textos de Tad Szulc, Henry Wriston (et all.)].

Ora, afirmando o caráter perigoso do regime comunista russo, as imagens do arsenal nuclear nas manifestações cívicas do país afirmam o perigo de qualquer proximidade com o governo implantado na ilha cubana. Proximidade essa já caracterizada pela amizade entre Kruchev e Fidel Castro expressa pela imagem dos estadistas abraçados. No conjunto discursivo do filme elas buscam afirmar que contra o regime democrático está disposto um imenso arsenal cujo mentor é um distante país russo, governado pelo premiê Nikita Kruchev.

É importante delimitar que nesse período ainda vivíamos sob a influência de um dos mais tensos eventos da Guerra Fria quando em 1962 o governo russo instalava rampas para o lançamento de mísseis na ilha cubana. Daqui, para um discurso que aproxima o caráter nefasto do regime nazista, o filme simplesmente utiliza elementos retóricos.

Nesse sentido, para evitar a ascensão de regimes como o nazismo (colocado no mesmo patamar do regime comunista – uma auto-referência às suas próprias atividades), o filme buscou afirmar que a conformação desses regimes políticos se dá unicamente por conta da omissão dos “democratas” (intelectuais pensadores da classe média), diante de inúmeras injustiças sociais. Como exemplos, a miséria do povo cubano diante dos “desmandos” do ditador Fulgêncio Baptista, a não existência de uma classe média capaz de equilibrar a balança social na Rússia, e a omissão das elites dirigentes alemãs diante do choque entre a direita e a esquerda, favorecendo a ascensão do nazismo, são as recorrências a que faz o documentário.

Essas recorrências são contrapostas ao período vivido pelo Brasil, nos anos 1960, quando inúmeras manifestações políticas e sociais conturbavam o cotidiano e assustavam empresários e industriais. No filme, os questionamentos vão desde a ordem política do “regime híbrido” adotado por Goulart, aos problemas de ordem política e econômica, passando pelos desafios favorecidos pela inflação.

Compreendendo o período de manifestações sociais e políticas como indícios da miséria do povo e da incitação de “demagogos” (nunca de manifestações legítimas), o filme apresenta o IPÊS como um elemento ponderador das “tensões sociais”. *O que é o IPÊS* buscou erigir o Instituto como o grande defensor do regime democrático e dos seus benefícios. Benefícios esses que vão desde a manutenção dos sagrados direitos de propriedade à melhoria do padrão de vida da população por meio da aquisição de bens (alguma recorrência com discursos atuais?).

A imagem final da sigla do Instituto se fundindo com a bandeira do Brasil estabelece o intento contido nas asserções do filme. A defesa da democracia pregada pelo Instituto é resultado do emparelhamento dos seus interesses com os interesses nacionais. Nada mais contundente, até para camuflar interesses secundários, que se travestir de interesses nacionais.



Fig. 05



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

O caráter da realização de propaganda e, dentro dela, o caráter da propaganda política é um aspecto importante nas atividades realizadas pelo IPÊS. Recorrendo às características do cinema de propaganda, a indignação, a não ambivalência moral, a delimitação dos opositores e o posicionamento isento do enunciador do discurso, esses documentários foram pensados como forma de desarticular possíveis opositores às idéias pregadas pelo Instituto.

Como aponta Jorge Ferreira<sup>32</sup>, a ação incomum dos movimentos sociais brasileiros na década de 1960 foi fruto, do “aprendizado democrático” pré-1964. Essa característica nunca foi uma realidade tão contundente para os interesses industriais e as camadas políticas anteriores a esse período. Influenciados, sobretudo, pela ressonância da Revolução Cubana, que imprimiu novo fôlego aos movimentos de esquerda, essas movimentações se opuseram frontalmente aos interesses econômicos tradicionais que

<sup>32</sup> FERREIRA, Jorge. Crise da República, 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge. (Org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 28.

passaram a agir em oposição a eles. Conforme afirma Paul Singer<sup>33</sup>, se por um lado as atividades da esquerda cresciam a tal ponto que chegaram a assustar os movimentos de direita, as atividades desta última, especialmente aquelas veiculadas pelos meios de comunicação, se tornaram quase uma obsessão, pois quem lesse a imprensa, ouvisse o rádio ou assistisse televisão, especialmente um ano antes do golpe, teria a convicção do supremo poder atribuído à esquerda. Certamente, foi ratificando pensamento semelhante que o filme *O que é o IPÊS* foi realizado.

O documentário se ocupa em caracterizar o Instituto como um elemento central para a resolução da “crise econômica que se desenvolve [por conta da] crise política”. Entretanto, como referenda o filme, essa crise deveria ser resolvida dentro da democracia. Elevando o Instituto à categoria de defensor do estado democrático, o filme faz oposição formal a países cuja prática política difere da brasileira. Apontados como os principais inimigos da democracia, países como Rússia, China e Cuba sofreram ataque formal no documentário. No sentido atribuído pelo documentário, o Instituto teria a missão de evitar que as idéias comunistas, pregadas por esses países, se desenvolvam no país.

De maneira geral, os documentários realizados pelo IPÊS não ratificam apenas o pensamento político do Instituto, mas um conjunto de temas e imagens que buscaram construir uma nova imagem do Brasil. Imagens que se contrapõem a um estado anterior, caracterizado pela ingerência e por soluções inadequadas aos problemas nacionais (normalmente atribuídas como responsabilidade do Estado), ou a um futuro obscuro (dada a aproximação com idéias socialistas/comunistas). Nasce daí seu caráter golpista. Ao caracterizar todos os possíveis focos de oposição aos seus ideais, os filmes os fazem a partir de uma imagem idealizada; construída de forma a se contrapor aos exemplos do período.

---

<sup>33</sup> SINGER, Paul. O significado do conflito distributivo no golpe de 64. In: TOLEDO, Caio Navarro. (Org.). **1964: visões críticas do golpe** – Democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1997, p. 19.