



Recebido em 17/09/2020

Aceito em 28/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34174

DOSSIÊ

Cinejornalismo em perspectiva histórica: trajetória e usos políticos no Brasil

Newsreels in historical perspective:
trajectory and political uses in Brazil

Isadora Dutra de Freitas

Mestre em História pela PUCRS

orcid.org/0000-0001-5007-417X

isadora.freitas@edu.pucrs.br

RESUMO: A relação entre o Cinema e a História promoveu um duplo avanço no campo historiográfico. Com uma variedade extensa de produções, permitiu análises de fontes primárias e novos objetos de estudo. Além disso, a pesquisa em acervos audiovisuais também contribui para a constituição de uma interface entre a História Cultural e Política. Assim, o objetivo central deste artigo é analisar em perspectiva histórica os usos políticos dos cinejornais no Brasil. Formando o primeiro veículo de informações audiovisual, o cinejornalismo revolucionou os meios de comunicação. Contudo, conforme foi se popularizando, também se tornou uma importante ferramenta de propaganda política. Ainda assim, constitui um tema ainda pouco explorado pela historiografia. Por isso, esse artigo consiste em uma reunião das principais produções historiográficas que utilizaram este objeto como fonte de análise.

PALAVRAS CHAVE: Cinejornais. Propaganda Política. Brasil República.

ABSTRACT: The relation between Cinema and History promoted a double advance in the historiographic field. With an extensive variety of productions, it allowed analyzes of primary sources or new objects of study. Moreover, research in audiovisual collections also contributes to the constitution of an interface between Cultural and Political History. Thus, the central objective of this article is to analyze the political uses of newsreels in Brazil from a historical perspective. Forming the first vehicle for audiovisual information, cinejournalism revolutionized the media. However, as it became more popular, it also became an important tool of political propaganda. Even so, it constitutes a theme still little explored by historiography. For this reason, this article consists of a reunion of the main historiographical productions that used this object as a source of analysis.

KEYWORDS: Newsreels. Political Propaganda. Brazil Republic.

A relação entre Cinema e História, como objetos equivalentes, ainda é recente. A afirmação sobre esta condição considera o cinema como ferramenta de análise historiográfica, e não apenas como seu objeto de estudo. Nesse sentido, apenas a partir dos anos 1970 que começaram a ser produzidos os primeiros trabalhos científicos da área baseados nessa interface. Assim, este artigo consiste em uma análise a respeito

dessa associação, utilizando o cinejornalismo como fonte primária de pesquisa. Dessa forma, nos dedicamos a compreendê-lo melhor em suas definições e características, bem como a sua atuação política na História do Brasil Republicano, principalmente, no que tange formas de propagandas oficiais dos diferentes governos. Afinal, além da função lúdica, o campo cinematográfico constitui um espaço político, marcado por disputas e representações ideológicas.

Portanto, nosso objetivo central consiste em realizar uma revisão historiográfica sobre os usos políticos dos cinejornais no Brasil e, sobretudo, traçar um panorama sobre as pesquisas realizadas no país que se dedicam ao mesmo questionamento: de quais formas os cinejornais foram utilizados como ferramenta de propaganda política ao longo da história republicana? E, além disso, como eles contribuíram para a consolidação de imaginários sociais otimistas? Afinal, a propaganda política requer um alinhamento com as demandas sociais e políticas e, para isso, há uma tendência a resgatar elementos do imaginário social. Na definição de Carlos Fico (1997), otimismo significa uma característica do imaginário brasileiro que, apesar de estrutural, costuma ser ressignificado conforme a conjuntura: “Aquilo que, ao longo deste trabalho, será definido como 'ponto de vista otimista' não serviu apenas a propósitos ideológicos; constituiu também a base de uma significativa rede de auto-conhecimento social” (FICO, 1997, p.17). Portanto, buscamos avançar nas discussões historiográficas que compuseram a dissertação de mestrado, cujo objeto de análise contemplou a representação da ditadura civil-militar brasileira nos cinejornais oficiais, produzidos pela Agência Nacional¹. Nesse sentido, constatamos que o uso ideológico dessa mídia data muito antes ao período ditatorial. Como veremos, foi a partir dos anos 1930 que este veículo de comunicação ganhou notoriedade na arena política. Por conseguinte, há uma estreita relação entre o cinejornalismo e o cinema de propaganda produzido pelos regimes autoritários e totalitários do século XX que, conseqüentemente, influenciou fortemente essa prática nos trópicos.

A partir das nossas observações por meio da análise empírica, conjecturamos como hipótese central deste artigo a existência de um padrão narrativo que permeou a produção cinejornalística a partir dos anos 1930, principalmente a utilização de tradições e símbolos nacionais. De fato, veremos que houve a consolidação de similaridades, tanto nos períodos de inclinação autoritária, quanto na experiência democrática. Contudo, salientamos que foi nas conjunturas de intervenções autoritárias que os cinejornais ganharam maior investimento. Essa asserção não é coincidência, devido a necessidade de afirmação das lideranças e projetos políticos, além da busca por consentimentos em governos de orientação ditatorial. Por conseguinte, a utilização desses veículos de comunicação ultrapassou a função meramente informativa, fortalecendo a difusão de modelos de comportamento. Assim como no Estado Novo, a ditadura civil-militar investiu na propaganda por diferentes

¹ A dissertação de mestrado, intitulada “Otimismo nas Telas: A Propaganda Oficial da Ditadura Civil-Militar nos Cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)”, teve como objetivo central analisar a representação oficial do Estado ditatorial e da sociedade sob o regime autoritário. Para isso, utilizamos o otimismo como conceito central, refletindo sobre suas ressignificações incorporadas por essas imagens, sobretudo sua utilização como justificativa para uma suposta normalidade política defendida pelo governo e seus apoiadores.

formas. Utilizando-a na desestabilização da oposição, na polarização política e, sobretudo, na construção da idéia salvacionista de um golpe saneador, os cine-noticiários auxiliaram na construção da representação oficial do período. Por isso, além da utilização do imaginário social como argumento de legitimidade, o conceito de representação também compõe um elemento central da análise desta fonte. Sobretudo, a representação como um campo de constantes disputas sociais e políticas, aspecto que será aprofundado conforme as teorias de Roger Chartier.

Assim, a fim de contemplar a historiografia do cinejornalismo brasileiro, dividimos esta análise de maneira cronológica², com o intuito de compreendê-la a partir de uma ótica diacrônica. Dessa forma, iniciamos com um breve histórico de sua origem europeia, no final do século XIX. Em seguida, buscamos compreender como seu uso se popularizou no Brasil republicano, principalmente sob a égide e controle do Estado, dividindo o texto a partir do Estado Novo, período democrático e ditadura civil-militar. Nesse recorte, não iremos nos dedicar às discussões teórico-metodológicas, mas sim organizar uma análise histórica baseada nas obras dos principais pesquisadores deste tema. Para tanto, por considerarmos este um objeto historiográfico profícuo para compreender a formação de discursos e produções oficiais, é importante situá-lo no debate teórico e conceitual, aspecto que será desenvolvido ao longo do artigo.

A análise empírica dos cinejornais será realizada no último tópico, que consiste exclusivamente no período do regime civil-militar brasileiro, recorte da nossa pesquisa. Neste sentido, salientamos que nosso objeto incorpora elementos do que Carlos Fico caracteriza como otimismo, afinal, a narrativa propagandística não expressava os elementos repressivos. Ao contrário, silenciava aspectos que fossem polêmicos ou prejudiciais a imagem positiva do governo. Logo, buscava representar uma sensação de legitimidade e normalidade política, distante das práticas de terrorismo de Estado praticadas pelo regime. Assim, criou uma narrativa que incorporasse os fundamentos do discurso autoritário baseados, principalmente, na utopia autoritária e na Doutrina de Segurança Nacional. Todavia, apesar dos conceitos serem característicos à ditadura, sua exibição nos cinejornais não foi uma novidade. Como veremos, essa visão otimista significou uma constante que foi ressignificada nos diferentes períodos históricos.

Em termos de metodologia, salientamos que não há um método exclusivo na pesquisa em cinejornais. José Inácio de Melo e Souza (2003) realizou uma importante reflexão que reúne informações e dados pertinentes a este campo. Segundo o autor, dentre os estudos estrangeiros sobre esta fonte, o mais indicado foi o de Bernard Gasser, que analisou o *“Cine Journal Suisse”*, lançado em 1935. Segundo Souza, o autor empreendeu uma metodologia em duas etapas: uma qualitativa e outra

² Esta organização se baseia nas teses da Escola de Cambridge, principalmente de John Pocock, a respeito do Contextualismo Linguístico. Em linhas gerais, este conceito pressupõe que a linguagem política é diretamente influenciada pelo contexto em que está inserida, dialogando com as produções que lhe são contemporâneas. Por isso, ao analisarmos um discurso ou uma obra, devemos considerar o que foi produzido anteriormente (sob um olhar diacrônico) a fim de compreender sua lógica estrutural. Ademais, é necessária uma análise das produções contemporâneas (sincrônicas), para compreender o lugar de determinado discurso na sua conjuntura. Cf. POCOOCK (2013).

quantitativa. Na primeira, agrupou os cinejornais em temas recorrentes. Posteriormente, cruzou os nove temas que considerou mais relevantes com a duração das notícias de cada assunto, a fim de determinar o grau de importância dedicado a cada temática pela produção oficial que analisou. Assim, Souza afirma que: “Com esses cruzamentos, o autor estabeleceu uma escala de grandeza, realizando uma análise sobre cada um deles, baseando-se, sobretudo, nos textos de locução” (SOUZA, 2003, p.49). Neste sentido, salientamos o ponto central em qualquer análise cinejornalística: a necessidade em compreender tanto o discurso em voz *over*³ quanto as imagens que compõem uma edição, aspecto que será abordado ao longo do texto. Finalmente, ressaltamos a contribuição da Análise de Conteúdo⁴ para o estudo dessas mídias, método similar ao de Gasser e que utilizamos para a nossa pesquisa.

Para construir o argumento principal deste artigo, utilizamos algumas referências basilares que serão analisadas a seguir e que constituem a base das pesquisas brasileiras em cinejornais. Inserido nesse panteão, o trabalho de José Inácio de Melo Souza (2003) pode ser considerado um dos pioneiros, pois propõe diversas metodologias aplicáveis à pesquisa nos noticiários de cinema. Ademais, ao lado de Anita Simis (1996) e Maria Helena Capelato (1998), dedica-se a analisar a representação do Estado Novo no “Cine-Jornal Brasileiro”. Avançando no corte temporal para a experiência democrática dos anos 1950, destacamos as pesquisas de Clarissa Castro (2013) e Rodrigo Archangelo (2007; 2012), que, respectivamente, compreendem o segundo governo Vargas nas produções do “Informativo”, e o cinejornal oficial de Adhemar de Barros, “O Bandeirante na Tela”. Finalmente, entre os anos 1964-1979, analisamos a autoimagem da ditadura civil-militar por meio dos cinejornais “Informativo” e “Brasil Hoje”. Assim, será possível compreender os meandros do discurso político e da visualidade típica dessas produções que significaram o primeiro meio de comunicação audiovisual.

Cinejornalismo: origem e características

Em linhas gerais, podemos definir o cinejornalismo a partir de características primárias que foram mantidas independente do local ou tempo em que estavam inseridos. Para Renata Gomes, sua definição consiste em: “(...) filme de curtíssima duração veiculado nas sessões de cinema antes dos filmes de longa-metragem, composto por pelo menos quatro pequenas reportagens, totalizando em geral de seis a oito minutos de exibição” (GOMES, 2007, p.41). Entretanto, sua função ultrapassou o caráter meramente informativo, como afirma Paulo Maia: “(...) compreender o cinejornal como portador de uma narrativa própria, de cunho jornalístico, e que, ao mesmo tempo, ao se expressar através do cinema é uma modalidade deste, afinal, é uma forma de jornalismo, utilizando um veículo específico” (MAIA P, 2015, p.312). Por isso, desde sua origem, os cinejornais foram marcados por uma capacidade persuasiva fundamentada na difusão do discurso associado às visualidades.

³ Voz *over* é um método sonoro muito comum em produções audiovisuais, sobretudo em documentários. Consiste na sobreposição da voz de atores ou narradores ao áudio original, audível em segundo plano. Sua principal finalidade é ordenar e imprimir sentido às imagens exibidas.

⁴ A respeito desta metodologia indicamos BARDIN (2011) e CONSTANTINO (2002).

Foi a partir de reflexões como estas que Marc Ferro manteve seu programa *Histoire Parallele* ao longo dos anos 1990, na França. Segundo ele, retomar a exibição desta fonte auxiliava tanto na rememoração quanto na ressignificação de fatos que, segundo muitos historiadores do período, já se encontravam esgotados. De acordo com Sheila Schwarzman (2013), Ferro produzia um debate público ao lado de outros historiadores que compunham o seu programa. Nessas edições eram exibidos aos espectadores cinejornais da I Guerra Mundial provenientes da Inglaterra e França, cuja função era divulgar as imagens do conflito à parcela da população que ficou em casa. Para Schwarzman:

A exibição integral dos cinejornais provoca diálogo, aciona a memória, emoções, surpresa. Conduz à reflexão sobre a construção das narrativas históricas consagradas: o que cada país enfatiza de fatos comuns, como os organiza, seu encadeamento temático, a retórica cinematográfica de que se nutriam: a construção fílmica, a voz off, o fundo musical (SCHVARZMAN, 2013, p.189).

Assim, a metodologia empregada no exame *a posteriori*, consistia na exibição de produções francesas, alemãs e inglesas, com a finalidade de cruzar as diferentes versões sobre o mesmo conflito. Em seguida, Ferro e outros historiadores que compunham a bancada expressavam suas reflexões. Interessante ressaltar que, nestas análises, a ênfase não recaía sobre o discurso do narrador, mas sim nas imagens, enquadramentos e música:

Ferro observa que nas imagens alemãs de cerimônias organizadas com autoridades, as imagens são de alegria, enquanto nas não organizadas, como as partidas nas estações, não há alegria como entre os franceses. Isso chama a atenção para a preparação das filmagens destes eventos e o controle sobre as reações do público enquanto personagem (SCHVARZMAN, 2013, p.200).

Assim, Schwarzman destaca que: "(...) a preocupação de fazer do cinejornal um espetáculo que se constrói como realista, buscando ao mesmo tempo, pela inserção dessas situações dramáticas individualizadas, estabelecer identificação e emoção junto ao público, como ocorre na ficção (SCHVARZMAN, 2013, p.198). Dessa forma, esse exemplo retoma a concepção de Paulo Roberto Maia, citada acima: ainda que o cinejornalismo tivesse a função primária de noticiar, utilizava qualidades fornecidas pelo ambiente cinematográfico, que potencializava suas capacidades propagandísticas causando maior impacto ao público. Nesse sentido, salientamos para dois conceitos chave para a análise destas fontes: Representação e Ritual de Poder. O primeiro, nas definições de Roger Chartier, dedica-se a compreender as percepções do social entre os diversos grupos que compõem a arena política. Consequentemente, tratando-se de uma construção social: “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador (...)” (CHARTIER, 1990, p.17). Por isso, os cinejornais não podem ser tomado como veículos imparciais. Como vimos na análise de Ferro, havia uma intenção bem definida na construção de enquadramentos e mensagens difundidas.

Já o conceito de Ritual de Poder, refere-se aos “protagonistas” desse meio de comunicação: quem era notícia nos informativos. Podemos afirmar neste primeiro momento que a ênfase das notícias recaía no Estado, seu principal produtor. Contudo,

além da agenda oficial havia espaço para atores políticos, normalmente ligados às elites. Esse processo contemplava desde a escolha das pautas exibidas, até a posição da câmera e os enquadramentos que dialogavam com o discurso do narrador e espetacularizava a representação dos grupos sociais. Segundo Jean Claude Bernardet: "(...) podemos aceitar a expressão de Paulo Emilio deslocando um tanto a sua significação: não só quando são filmados presidentes da república ou outras autoridades verifica-se o 'ritual de poder', e não é o assunto que determina o ritual (...) mas o tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto" (BERNARDET, 1979, p.26). Desse modo, avançamos na discussão teórica que considera o cinejornalismo um veículo de propaganda dissimulada em notícias, afinal, havia uma expressão clara de poder e autoridade nas telas.

Nessa mesma lógica, Anita Simis, ao analisar a utilização do cinema pelo Estado brasileiro, destaca que desde 1920 houve plena consciência de suas potencialidades pedagógicas por parte da intelectualidade. Em sua obra "Estado e Cinema no Brasil" (1996), destaca o uso político das produções fílmicas. Segundo a autora, desde seu aparecimento no país o cinema foi visto com bons olhos em relação às suas capacidades educativas e intelectuais. Segundo a autora, a utilização cinematográfica estaria vinculada a um esforço nacionalista: "A contribuição do cinema na 'formação' da nação, a par de suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder" (SIMIS, 1996, p.28). A produção de uma representação da realidade conforme a ideologia hegemônica, carregada de tradições caras ao Estado, serviu como ferramenta de homogeneização dos grupos sociais desde a Primeira República. Entretanto, vale ponderar que esta representação não se refere a todos os grupos sociais, mas sim aos dominantes. Por isso, o historiador português Pedro Alves destaca que a associação do cinema com a propaganda sempre foi profícua, principalmente na difusão de ideias e na busca por unidade em torno de um discurso:

Na sua origem e no impacto desejado junto ao público, a propaganda tem como principal objetivo veicular uma imagem homogênea, coerente e causal da realidade, profundamente implicada numa perspectiva de salvaguarda e defesa das opções, ações e condições do regime político dominante (ALVES P, 2018, p.17).

Além disso, o autor ressalta que, no caso de produções com intuito de propagandístico, havia uma certa estética e padrões de composição preferidos aos editores: o documentário. Este dispositivo narrativo⁵ teria um aparente crédito ao lidar com fatos verídicos. Logo, ao serem vistos eram: "(...) naturalmente assumidos pelo espectador como visões ou representações mais transparentes e diretas daquilo que efetivamente existe na realidade" (ALVES P, 2018, p.17). Evidentemente, podemos afirmar que os cinejornais eram uma mídia altamente parcial exibida por um suporte com potenciais sedutores reconhecidos pelos produtores. Por isso, o autor destaca que o

⁵ Dispositivo narrativo é um conceito que considera não apenas o gênero, mas a finalidade de uma produção fílmica e os recursos empregados na sua produção. De acordo com Carlos (2015), essa é uma expressão ainda em fase de consolidação: "A princípio, a adoção do termo parecia somente indicar uma readequação da expressão procedimento, já tão cara aos críticos e estudiosos, por indicar linhas gerais sobre a prática cinematográfica. Contudo, a nova terminologia veio para especificar ainda mais a prática dos autores. Falar em dispositivo significa também falar no jogo, no pacto que se cria ao realizar uma produção cinematográfica" (CARLOS, 2005, p.50).

cinema, neste sentido, pode ter consequências perigosas. Utilizando-se de estratégias de convencimento discursivas, aliadas às técnicas modernas para a época, a tendência ao convencimento do público é alta. Por isso, como veremos a seguir, os cine-noticiários foram amplamente utilizados pelo Estado brasileiro, principalmente em períodos de busca por legitimidade e apoio popular.

O Estado Novo e o *Cine-Jornal Brasileiro*

O contexto dos anos 1930 e 1940, marcado pela emergência dos Estados totalitários europeus, também significou o auge da produção cinematográfica de propaganda. Por conseguinte, promoveu um avanço tecnológico, aspecto que influenciou diretamente na produção cinejornalística. Para Wagner Pereira, especialista nos estudos da propaganda nazifascista, essa conjuntura estabeleceu um padrão temático e estético na construção das representações oficiais. Dedicando-se a analisar os cinejornais do Nazismo, Fascismo, Salazarismo e Franquismos, Pereira identificou temáticas recorrentes que apontam para um padrão do cinejornalismo, entre elas podemos citar: o nacionalismo, os inimigos de guerra e o civismo. Ao mesmo tempo, constituiu-se uma Cultura Visual típica daquele período. No caso nazista, o autor aponta ainda para discursos alinhados ao antissemitismo e a superioridade da raça ariana. Dessa forma, salienta que no contexto totalitário, a propaganda política atingiu uma importância ainda maior para os governos e, nesse novo sistema, os informativos cinematográficos se inseriram categoricamente:

Em qualquer regime, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial (PEREIRA, 2003, p.102).

A propaganda política, portanto, necessita de um discurso coeso, alinhado com as demandas políticas e econômicas que cause identificação com o público. Ou seja, ainda que existam padrões estéticos e tecnológicos, seu conteúdo não é imutável. Ao contrário, deve ser adaptado conforme a realidade ao qual se refere. Por isso, ao analisarmos esse tipo de documento, devemos ter consciência do imaginário social e político do período. Afinal, de acordo com Bronislaw Baczko (1984), o imaginário social interfere diretamente na formação das identidades e memórias coletivas, como ressalta Maria Helena Capelato: “Por meio deles, uma coletividade designa sua identidade elaborando uma representação sobre si própria; a representação totalizante da sociedade indica uma ordem por meio da qual cada elemento tem o seu lugar e sua razão de ser” (CAPELATO, 2009, p.221). Logo, após esta breve contextualização, podemos situar a conjuntura na qual o cinejornalismo brasileiro estava inserido durante a sua consolidação.

Identificamos, então, uma visualidade típica nas décadas de 1930 e 1940. Assim como influências na formação dos discursos e da Cultura Política, que passou a investir pesadamente nas diversas mídias de propaganda. No caso brasileiro isso não foi diferente. Ainda que não consideremos a ideologia do Estado Novo brasileiro alinhada ao totalitarismo, é inegável que houve semelhanças na propaganda oficial. A

principal característica da comunicação estatal do primeiro governo Vargas foi, justamente, a centralização por meio de mecanismos oficiais. Assim, criou-se um aparato institucional responsável pela criação e difusão da autoimagem do Estado. Através de intensa censura e centralização política, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi o principal órgão responsável por estas questões. A tese de Maria Helena Capelato (1998) “Multidões em Cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo” discute a formação de elementos e símbolos que foram fundamentais na construção da imagem oficial de Vargas. Ainda que houvesse uma forte influência europeia, a representação do Estado Novo desenvolveu características típicas:

Os regimes militares, embora tenham se preocupado com a propaganda política, em alguns momentos valeram-se da força como principal recurso para a manutenção do poder. O Varguismo e o Peronismo demonstram de maneira diversa, preocupação com o consentimento popular, buscando apoio e legitimidade nas massas (CAPELATO, 1998, p.48)

Por isso, nesse contexto o Estado brasileiro desenvolveu uma verdadeira burocracia em torno da produção oficial, principalmente de caráter pedagógico. Anita Simis (1996) destaca que foi em 1937 que ocorreu a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que produzia e distribuía materiais fílmicos de caráter cívico-pedagógico. Além do INCE, foram diversas instituições oficiais que formaram o sistema de comunicação e propaganda do governo, com o objetivo de: "(...) legitimar o Estado Novo e conquistar o apoio dos trabalhadores à política varguista" (CAPELATO, 1998, p.68). Para a autora, havia um trinômio que compunha essas representações: a pátria, a bandeira e o chefe de Estado. Assim, ao longo dos anos 1930, a imagem do Brasil se torna concatenada à figura presidencial. Por isso, autores como Capelato, Simis e Clarissa Castro atentam para a imagem onipresente e onisciente de Getúlio Vargas: "Não por acaso, a bandeira nacional, como aponta José Inácio de Melo e Souza, foi o signo usado de forma feliz na abertura do *Cine-Jornal Brasileiro - CJB* -, o cinejornal pelo Estado Novo. Ela representava a passagem simbólica da fragmentação para o uno" (SIMIS, 1996, p.45).

O trabalho de José Inácio de Melo Souza (2003), além de propor uma metodologia para a pesquisa empírica nas fontes, analisa a representação de Vargas no “Cine-Jornal Brasileiro”, primeiro cine noticiário oficial do país, produzido pelo DIP. Ao descrever as primeiras considerações a partir da análise quantitativa, Souza identificou que não era apenas Vargas o protagonista das imagens, ainda que tenha sido o maior beneficiário da propaganda. Junto a ele, estavam as Forças Armadas e as classes sociais, o que foi considerado pelo autor uma estratégia narrativa para a construção da imagem oficial:

O esmaecimento das classes era o reverso de um excesso de exposição dos donos do poder: Vargas era o “pai dos pobres”, as Forças Armadas, uma fonte de regeneração da nação e os carentes de benefícios sociais, junto ao proletariado urbano, ganharam um pequeno destaque dentro do CJB (SOUZA, 2003, p.50).

Além dos atores políticos ligados ao poder, havia referências à ameaça comunista e à exaltação do nacionalismo por meio da bandeira, elemento que compunha a abertura do cinejornal. Após a organização temática, Souza dividiu sua análise em quatro temas: a) Os Poderes; b) As classes sociais no CJB; c) Os inimigos

internos; d) O país disciplinado: corpos e mentes no Estado Novo. Por meio desse recorte, foi possível visualizar o espetáculo do poder durante o Estado Novo. Notoriamente, a figura personalista do presidente coloriu a propaganda da época. Contudo, a análise de José Inácio de Melo e Souza demonstra que não foi apenas na narrativa de “pai dos pobres” que o cinejornalismo se apoiou. No presente artigo não iremos abordar cada um dos tópicos descritos pelo autor, mas sim apresentar um panorama geral que coloque em comunhão as suas considerações com a de outros autores. Assim, ainda que não aprofundemos o caso do Estado Novo, podemos destacar suas características fundamentais, rupturas e permanências posteriores.

Sobre isso, a historiografia aponta que o cinema e, sobretudo, o cinejornalismo estado-novista criou uma narrativa cívico-pedagógica. Afinal, além das imagens do ditador e das Forças Armadas, o povo teve espaço nas representações oficiais, principalmente associado a normas e comportamentos. O que os autores questionam nessa dinâmica é como e quais parcelas da população eram representadas. Segundo o artigo de Souza, a disparidade quantitativa entre edições que abordavam os trabalhadores em comparação com a burguesia empresarial, por exemplo, demonstra que havia mais preocupação em dar protagonismo ao segundo grupo. Por outro lado, as classes econômicas menos favorecidas apareciam associadas aos benefícios concedidos pelo Estado. Ademais, havia um constante silenciamento que exaltava o desenvolvimento cívico promovido pelo governo e espetacularizado nas telas, sem mencionar a disparidade econômica, o analfabetismo e a repressão. Essa prática, como veremos a seguir, consolidou um padrão narrativo que preconizava o otimismo nos cinejornais: “Com este esquema, a propaganda oficial alcançou um nível de produção e organização sem precedentes no país e passou a se responsabilizar pela defesa da unidade nacional e pela manutenção da ordem” (GOULART *apud* CAPELATO, 1998, p.71).

Imagens da Democracia: os anos 1950 nas telas

As reminiscências do Estado Novo ecoaram por décadas na história brasileira. Tais revérberos atingiram campos variados como a memória e, principalmente, as práticas políticas de orientação autoritária. Entre as permanências no quadro estrutural, a produção cinematográfica oficial foi mantida ativa. Conforme analisa Rodrigo Archangelo (2007), foi durante este contexto que foi estabelecido o Espaço de Complemento Nacional, garantido por lei. Também conhecido como “espaço de cavação”, consistia em um período reservado a produções documentárias e cinejornalísticas, antes da exibição dos filmes de longa metragem. Entretanto, o autor salienta que, mesmo após o fim do primeiro governo Vargas, essa prática permaneceu, mantendo-se pouco acessível aos produtores independentes ao governo. Por consequência, estabeleceu-se uma imagem negativa dos cinejornais, visto que passaram a ser ainda mais associados à propaganda do governo e das elites, monopolizando o campo de exibição cinematográfica:

(...) a fim de conseguir subsídios para lançarem-se à produção de filmes de enredo ou para simplesmente manterem abertas as suas portas, recorriam a produção de filmes curtos, geralmente “cavados” entre aqueles que detinham o

poder: a elite ávida em promover seu nome, a burguesia e seus empreendimentos e negócios e até os partidos políticos (BERNARDET apud ARCHANGELO, 2007, p.16).

A trajetória do cinejornalismo durante o intervalo democrático dos anos 1950 é abordada, principalmente, pelos trabalhos de Rodrigo Archangelo (2007) e Clarissa Castro (2013). O diálogo entre ambas as análises se encontra no caráter político e oficial das produções que compõem suas pesquisas. Archangelo analisou o cinejornal oficial do ex-governador de São Paulo, Adhemar de Barros, intitulado “O Bandeirante na Tela”. Ademais, Clarissa Castro dedicou-se a analisar a representação do segundo governo Vargas no “Informativo”. As similaridades entre as produções fortalecem a ideia de um contextualismo linguístico e, sobretudo, visual dessas mídias. A leitura em conjunto da obra dos autores evidencia que a conjuntura democrática influenciou diretamente na construção das imagens e representações. Se, no Estado Novo, havia um distanciamento físico e simbólico de Vargas em relação à população, no seu segundo governo esta postura foi abandonada. O mesmo foi percebido no caso de Adhemar de Barros, que buscou um contato maior com seus eleitores.

Analisando, primeiramente, o caso de Vargas, iniciamos nossas considerações destacando que seu retorno ao poder esteve aliado à forma como o Estado Novo foi destituído. A saída de Vargas do poder, neste contexto, foi fundamentalmente tutelada. Não houve uma ruptura com os atores políticos em exercício, ao contrário. Antes do desmantelamento, os agentes do Estado articularam o cenário que viria lhe suceder: "(...) o Estado Novo administrava a montagem de uma nova ordem política em que sua influência pudesse ficar nitidamente assegurada" (D'ARAUJO, 2000, p.57). Por conseguinte, houve permanências em seu governo dos anos 1950. Por outro lado, traumatizados com a experiência totalitária, especialmente com o caso nazista, não havia mais espaço para figuras carismáticas que detivessem o poder pessoal. Portanto, o primeiro passo do novo governo foi reiterar seu caráter liberal democrático: "A política denominada como Trabalhista, de Vargas, não tinha mais campo para ser semeada da mesma forma, autoritária e personalista, como havia sido décadas atrás" (CASTRO, 2013, p.36). Portanto, a propaganda política, mantida pelo Estado, agora deveria apresentar novas linguagens. Não era mais necessário um esforço educativo e altamente manipulado. O que deveria ser exaltado nos anos 1950 era, justamente, o esforço modernizador de uma sociedade que, então, já havia formado sua identidade nacional.

Clarissa Castro (2013) observa que não havia mais a mesma confiança da população no presidente, como nos anos anteriores. Assim, essas produções serviram como um dos aparatos na busca de apoio de políticos e da população civil. Nota-se que é nesta época que o “Cine-Jornal Brasileiro” se torna o “Informativo”:

Vargas, na década de 1950, também apostou na propaganda política como forma de exaltar suas realizações e sua figura. Através da Agência Nacional, órgão do governo responsável pela produção e veiculação de informações oficiais, construiu um Brasil sem conflitos e sobre o qual governava soberana e pacificamente (CASTRO, 2013, p.48)

Portanto, se a propaganda política do Estado Novo teve como principal objetivo a conscientização pedagógica com a finalidade de formar a identidade nacional,

conforme os moldes propostos pelo governo, não foi assim na década de 1950. A partir de então, sua função passou a ser o silenciamento das tensões que assolavam o governo internamente, além de representar para a população o retorno de propostas dedicadas aos trabalhadores e às camadas menos abastadas. Nesse sentido, não podemos desconsiderar o capital político e simbólico de Getúlio Vargas, ainda que sua representação se afastasse do viés personalista. Conforme a autora afirma, a variedade de notícias difundidas pelos cinejornais assegurava o imaginário de Vargas como salvacionista, onipresente e onipotente (CASTRO, 2013, p.88). Assim, consolidou-se uma nova etapa do cinejornalismo no Brasil. Ainda que não tenha havido mudanças expressivas nas técnicas e estética, a postura e forma de representação dos atores políticos se modificaram, estabelecendo novos padrões. Em relação à linguagem utilizada por Vargas, tornou-se precursor de um padrão mantido por Jango, posteriormente. A proximidade com o público e a dispensa de um grande aparato de segurança: "Reitera então, mais uma vez, o objetivo do governo a necessidade de se unirem os trabalhadores, formando um bloco insolúvel ajudando a administração a enfrentar os graves problemas da atualidade nacional" (CASTRO, 2013, p.114).

Por outro lado, Archangelo demonstra outra vertente do cinejornalismo, pois, ainda que vinculado ao uso propagandístico, sua fonte faz parte de um acervo privado. Logo, não foi só o Estado que investiu na construção de sua imagem pública, políticos regionais e as elites urbanas valeram-se desta mídia como fonte de distinção social e demonstração de seu capital simbólico. Logo, esta face do cinema brasileiro nos permite compreender temáticas além da esfera coletiva, mais especificamente os grupos que detinham influência na política do estado de São Paulo. A principal característica do "Bandeirante na Tela" era, justamente, a sua produção vinculada a produtoras privadas. Archangelo o categorizou como parte dos chamados filmes de cavação, porque, como vimos anteriormente, o espaço de complemento nacional compôs uma parte expressiva da história do cinema brasileiro. Porém, é este aspecto que demanda maior cuidado e rigor na análise. Considerando que seu financiamento não saía dos cofres públicos, é necessário questionar: quem o patrocinava? E, conseqüentemente, para quem era produzido? Pressupondo que este tipo de fonte se define como altamente publicitária, é de se esperar que houvesse a exaltação ou, pelo menos, o destaque para aqueles que lhe sustentavam.

No caso do *adhemarismo*, o político era retratado numa clara equivalência à figura do bandeirante, como o próprio título indica. Personagem típico do folclore paulista, Adhemar de Barros apresentava uma espécie de releitura moderna daqueles que, segundo o imaginário da região, povoaram o país de maneira destemida, promovendo o desenvolvimento. Assim, os temas mais recorrentes nesta fonte eram habituais à época: a exaltação das belezas naturais do Brasil e o elogio às autoridades ali representadas. Em questões estéticas e técnicas havia muitas permanências de produções brasileiras anteriores: "Adhemar de Barros assumiu, de fato, o exemplo de Getúlio Vargas quanto à necessidade de uma forte propaganda, inclusive pela proximidade no formato do *BT* com o *CJB* e o *CJI*" (ARCHANGELO, 2007, p.53). As imagens a seguir ilustram a similaridade ressaltada pelo autor (Figura 1 e Figura 2):

Figura 1: Informativo s. n. [XIII]. Edição Especial (1952)



Fonte: Portal *Zappiens*

Figura 2: Bandeirante da Tela n.501, 1952



Fonte: ARCHANGELO, 2007.

Ademais, afirma que havia uma predominância das classes mais ricas, atreladas aos ideais propostos pelos discursos de desenvolvimentismo. Assim, era comum no BT notícias ligas à vida social da elite paulista: bailes beneficentes, casamentos da alta sociedade e outras maneiras de evidenciar seu Poder, ainda que diferente do Estado, sendo ligado ao acúmulo de capital simbólico. Evidentemente que o otimismo apresentado nas telas por esta fonte estava associado às pretensões destas camadas. No caso de produções vinculadas ao discurso oficial, podemos perceber que otimismo era este difundido pelo discurso hegemônico:

Assim, podemos incluir no questionário histórico da pesquisa com cinejornais perguntas sobre a distinção dos papéis representados nas notícias exibidas semanalmente nos cinemas, o status atribuído aos diferentes níveis de poder e

seus campos de atividade noticiados, e a interação entre diversos posicionamentos na representação fílmica (ARCHANGELO, 2014, p.341).

Portanto, podemos afirmar que o quadro político dos anos 1950 influenciou diretamente na produção dos jornais de tela. Além da nova linguagem, associada ao discurso democrático e a maior participação popular, a *hexis* corporal dos políticos representados também se modificou. Buscando-se afastar de uma visualidade que remetesse o personalismo totalitário, houve mais espaço para a aproximação direta com o povo, que também ganhou visibilidade nas representações oficiais. Contudo, estas mudanças estavam diretamente associadas aos interesses dos produtores. Ainda que, na legislação, os cinejornais não fossem um veículo de propaganda política, o faziam de maneira dissimulada. Maria Helena Capelato salienta que este tipo de produção: "Interpreta e representa não apenas o poder, mas também, a fala de seus espectadores, tentando legitimar e criar, em torno de si, um ambiente social propício ao desenvolvimento e enraizamento de ideias e a ampliação de sua zona de influência em meio à sociedade" (CAPELATO, 1998, p.79).

Por outro lado, no período democrático o cinejornalismo passou por dificuldades de recepção⁶ e muitas foram as causas que culminam nessa situação. Primeiramente, como já abordado, sua imagem estava associada ao Estado Novo, um autoritarismo que já havia sido superado e que não teria mais espaço na política mundial. Segundo, a representação trazida por esta mídia era restrita ao governo - que buscava passar uma ideia de otimismo e pacifismo - ou às elites, que patrocinavam cinejornais pagos. Logo, não atendia à realidade de boa parte da população. Finalmente, a estética foi se tornando cada vez mais precária, diferente das produções estrangeiras que chegavam ao mercado. Todavia, mesmo com todas as críticas, a produção dos cine-noticiários foi mantida, o que indica a forte influência e importância que adquiriu. Podemos, inclusive, percebê-lo como um mercado de produções cinematográficas aliado ao Estado, atuante em diferentes momentos políticos.

Ditadura Civil-Militar: permanências e rupturas

Nos anos anteriores ao golpe civil-militar de 1964, o presidente João Goulart manteve ativo o aparato responsável pela produção cinejornalística. Como citado anteriormente, alinhou sua representação à figura de Getúlio Vargas, dispensando o distanciamento da população e a interferência de seguranças. A partir dessa proximidade com as camadas populares, empreendeu um discurso oficial alinhado às propostas de reformas de base. Contudo, não podemos ser ingênuos na nossa análise. Assim como o fez Vargas e Adhemar de Barros, Jango também explorou o potencial propagandístico que essa mídia possuía. No referimos, especificamente, a uma teatralização do político, tornando as imagens oficiais espetacularizadas e, principalmente, ritualizadas. Assim, a produção do cinejornal "Atualidades" (1961-1964) contribuiu para a imagem popular e carismática do líder, opondo-se às charges

⁶ Salientamos que as informações sobre a recepção do cinejornalismo, nesse período foram consenso das fontes citadas. Logo, não realizamos um estudo empírico. Posteriormente, no contexto da ditadura, analisamos a perspectiva dos críticos e jornalistas especializados em cinema sobre a produção e exibição dos cinejornais, principalmente na década de 1970.

difamatórias difundidas pela oposição. Discursivamente, a narração exaltava os projetos sociais promovidos por seu governo. De acordo com Albernaz, Maia e Mitsue (2018), a Agência Nacional (instituição oficial do Estado brasileiro) explorou imagens que: “(...) reforçavam o ideário trabalhista como pilar de sustentação das relações entre o presidente e a classe trabalhadora urbana e rural” (ALBERNAZ; MAIA; MITSUE, 2018, p.121). A imagem que registrou seu comício na Cinelândia (Figura 3) demonstra a imagem de um líder que renuncia aos protocolos ao ser carregado pela massa.

Figura 3: Atualidades, n.24, 1963



Fonte: Portal *Zappiens*

Ao mesmo tempo em que a AN promovia uma imagem otimista e favorável ao governo, a desestabilização e as propagandas contrárias davam sinais de que o golpe seria uma realidade. Para Maria Helena Moreira Alves, a participação civil foi crucial para a deposição de João Goulart por meio da atuação de parte do empresariado e da imprensa. As campanhas de IPES e IBAD, associadas ao apoio de grupos da classe média, contribuíram para romper com a democracia e com as reformas empreendidas pelo Estado. Através da criação de um discurso que promovia a dicotomia entre o “nós x eles” e a “democracia x comunismo”, esses atores políticos fundamentaram o discurso em prol do salvacionismo utópico das Forças Armadas brasileiras. Assim, foi necessário, além da criação de um inimigo, um discurso homogeneizante por meio de propagandas e pesquisas encomendadas. Logo, considerando estas afirmativas, havia um plano articulado para depor o presidente:

A tomada de poder de Estado foi procedida de uma bem orquestrada política de desestabilização que envolveu corporações multinacionais, o capital brasileiro associado-dependente, o governo dos Estados Unidos e militares brasileiros - em especial um grupo de oficiais da Escola Superior de Guerra (ALVES M, 2005, p.10)

Como Rodrigo Patto (2002) afirma em sua obra “Em Guarda Contra o Perigo Vermelho: o Anticomunismo no Brasil (1917-1964)”, criou-se uma oposição entre o comunismo e a democracia, colocando-os como ideologias dicotômicas e instrumentalizando a democracia a fim de justificar o golpe contra a suposta ameaça. Logo, nesse contexto, os Estados ditatoriais que se consolidavam, o faziam em nome da

defesa das liberdades democráticas e contra o imaginário de caos que seria promovido pelos comunistas. Em consequência, surge um discurso psicológico em defesa destes ideais, assegurados através de uma “revolução saneadora”, antiga conhecida da política brasileira. Assim como outros países da América Latina, o Brasil também seria um ponto de anticomunismo. Por isso, como Marcos Napolitano afirma:

Ao que parece, todos, conspiradores e governistas, acreditaram que se tratava de mais uma intervenção militar à brasileira: cirúrgica, de curta duração, que logo devolveria o poder aos civis, em um ambiente político “saneado”, como as direitas gostavam de dizer. Em 1945, tinha sido assim. Em 1964, em certa maneira, também (NAPOLITANO, 2014, p.63).

Inserida nesse discurso, a utopia autoritária – conceito cunhado por Maria Celina D’Araujo, Celso Castro e Gláucio Soares – era incorporada pelo discurso golpista. Na busca por consenso a apoio civil, essa ideia: “(...) estava claramente fundada na ideia de que os militares, naquele momento, eram superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral” (D’ARAUJO; CASTRO; SOARES, 2014, p.11). Nessa lógica, salientamos ainda a cultura política autoritária e a tendência de grupos da sociedade brasileira, sobretudo parcelas liberais-conservadoras, em apoiarem intervenções em períodos de radicalismos políticos. Por conseguinte, constatamos que a propaganda cinejornalística contribuiu para a transmissão de argumentos que legitimaram o golpe e a posterior ditadura, após 1964. Logo, ressaltamos o caráter altamente conjuntural da Agência Nacional, que, tratando-se de uma instituição estatal, alinhava-se ao discurso oficial em voga.

Entretanto, a primeira vista poderíamos pressupor que a propaganda política otimista seria uma das diretrizes básicas do regime. Contudo, isso não aconteceu de maneira homogênea. Para Fico (1997), houve uma tentativa de negar o caráter ditatorial, aparentando uma normalidade política. Para isso, houve um esforço em evitar o uso de veículos de propaganda, a fim de se distanciar de representações que remetessem ao Estado Novo e outros regimes anteriores. Portanto, ainda que a Agência Nacional tenha continuado sua atuação como principal órgão de comunicação oficial, a sua produção de cinejornais ocorreu de maneira díspar durante a ditadura. De acordo com Fico, a ala mais conservadora era contrária à utilização destes mecanismos, justamente pelo temor que desencadeasse uma referência ao estado de exceção vigente. Por outro lado, havia os que consideravam importante a construção da imagem pública da ditadura, tendo em vista a impopularidade que o governo adquire após o golpe de 1964. Sob o regime de Castelo Branco não houve investimento nestes aparatos, pois, segundo o autor, ainda era latente a desconfiança interna que associava propaganda com os regimes totalitários:

Havia aqueles que julgavam indispensável cuidar da imagem do governo, fazer propaganda; (...) Existiam setores, entretanto, que associavam esta tarefa à própria circunstância de exceção que vivia o Brasil, isto é, fazer propaganda política chamaria ainda mais a atenção de todos para o fato de o país viver sob uma ditadura (FICO, 1997, p.89).

Essas afirmações puderam ser identificadas em nosso levantamento quantitativo. Ao analisarmos os cinejornais “Informativo” e “Brasil Hoje”, produzidos

pela Agência Nacional (1964-1979), delimitamos um *corpus* documental de 177 edições⁷. Neste recorte, identificamos uma variação muito expressiva conforme o governo em exercício: Castelo Branco contabilizou vinte e seis edições; Costa e Silva cinquenta e duas; Médici teve apenas vinte e uma; enquanto Geisel produziu setenta e sete das edições que pesquisamos. Em seguida, seguindo a metodologia indicada por José Inácio de Melo e Souza (2003), dividimos a análise qualitativa por meio dos cinco eixos temáticos mais recorrentes relacionados ao Desenvolvimento, analisando as transcrições em consonância com as imagens: a) Inauguração de Obras (Usinas, Indústrias e Fábricas e Obras de Infraestrutura): quais tipos de construções públicas foram financiadas pelo Estado nos diferentes governos da ditadura; b) Integração Nacional: como a imagem dos estados da região Norte e Nordeste foram representados nos cinejornais, bem como a relação do regime com a população local, principalmente grupos indígenas; c) Visita a estados: neste caso, analisamos a atuação do governo federal em nível regional, principalmente através de vistas e assinatura de convênios; d) Trabalhadores e Juventude: baseando-nos em questões sociais, este item analisou como a ditadura fundamentou sua imagem através da relação com estes dois grupos, principalmente considerando âmbitos pedagógicos da propaganda; e) Mudanças Constitucionais: observamos como o endurecimento da ditadura apareceu nas imagens, principalmente através de notícias ligadas promulgação de leis.

Em linhas gerais, identificamos que a ditadura civil-militar incorporou elementos do seu projeto político e ideológico na representação dos cinejornais. Por meio de uma linguagem pedagógica, difundiu formas de comportamento e o modelo cívico que defendia. A utopia autoritária foi muito evidente, sobretudo nos primeiros anos de regime, ainda que, conforme a historiografia aponte, constitua uma característica fundamental a partir do governo Costa e Silva, é possível perceber sua influência desde o golpe. Ademais, a Doutrina de Segurança Nacional, baseada nas promessas de Segurança e Desenvolvimento Nacional, permeou todas as produções, independente da agenda política de cada conjuntura. Nesse sentido, entendemos que esse discurso servia como ferramenta de justificativa do autoritarismo em voga, principalmente resgatando os argumentos dicotômicos que citamos anteriormente. Para Enrique Padrós: “‘Segurança para o desenvolvimento’ era a essência da mensagem e nela, a segurança virou condição fundamental para qualquer possibilidade de desenvolvimento, o que implicou na implantação da ‘ordem’ e na eliminação do conflito mediante o emprego da força” (PADRÓS, 2012, p.498).

Ademais, podemos perceber mudanças na estética dos cinejornais da ditadura. A ênfase das imagens não recaía mais na figura dos presidentes. Ainda que as notícias dessem destaque para a agenda presidencial, as imagens buscavam enquadrar símbolos nacionais, como a bandeira ou elementos que exaltassem o projeto de modernização autoritária. Inclusive, por esse motivo, designamos o desenvolvimento como tema fundamental do período. Por outro lado, dividimos a produção cinejornalística da ditadura em dois momentos. O primeiro, de 1964-1970, consiste nas

7 O acervo completo conta com mais de trezentas edições dos cinejornais “Informativo” e “Brasil Hoje”. A fim de estabelecermos um recorte mais específico, analisamos na dissertação apenas as produções dedicadas ao tema do Desenvolvimento, que resultou em 185 edições. Todo acervo se encontra disponível online por meio do Portal Zappiens.

representações do “Informativo”, em preto e branco e com pouca preocupação estética. Suas notícias priorizavam eventos oficiais, bem como um destaque para a atuação das Forças Armadas em defesa do bem-estar social da população civil. Posteriormente, a partir de 1970, houve uma mudança relevante.

O cinejornal “Brasil Hoje” (1970-1979) estreou como o primeiro do mundo a utilizar cores. Inserido na conjuntura modernizante do governo Médici, explorou ao máximo essa potencialidade, principalmente nos enquadramentos que remetesse à bandeira nacional (Figura 4). O teor dos informativos também foi modificado, dando maior espaço para a cultura, os esportes e a juventude. Percebemos isso como uma manobra de silenciar os horrores da repressão nos anos de maior acirramento. Como o próprio título indica, não havia mais espaço para memórias ufanistas, mas sim para o “milagre econômico” em curso. Como Janaína Cordeiro afirma, o governo Médici explorou a ideia de que o futuro finalmente havia chegado. Citando o discurso proferido pelo ditador em 1972, Cordeiro destaca como o otimismo mudou de tom durante esse período: “A Nação tem hoje a tranquila consciência de sua grandeza, em termos realistas, possíveis e viáveis. Temos agora a certeza de que eterno país do futuro se transformou, afinal, no país do presente” (MÉDICI *apud* CORDEIRO, 2012, p.16).

Posteriormente, o governo Geisel constituiu o período de maior investimento nos cinejornais, totalizando 149 edições entre 1974-1979. A partir do levantamento quantitativo, fica evidente que a utilização desse dispositivo significou uma ferramenta na busca para fortalecer a base de apoio ao regime. Considerando a crise interna e externa, decorrentes da recessão mundial e das manifestações contrárias à ditadura, Geisel retomou a prática de aproximação com as massas, ainda que mantendo os protocolos de distanciamento (Figura 5). Era uma tentativa da ditadura em restabelecer sua legitimidade com seus apoiadores, abalada em decorrência da crise econômica. Por outro lado, a pressão internacional pela Anistia e em defesa dos direitos humanos, pode ter influenciado a construção de uma representação que aparentasse um consenso em apoio à ditadura. Como já ressaltamos, uma das principais características do cinejornalismo era o silenciamento de rusgas e questões polêmicas.

Figura 4: Brasil Hoje, n.1, 1970



Fonte: Portal Zappiens

Figura 5: Brasil Hoje, n.145, 1976



Fonte: Portal Zappiens

Dessa forma: "Embora a finalidade da Agência Nacional fosse informar e divulgar as atividades do governo, fazia também uma propaganda dissimulada em notícia, através da promoção de conquistas do governo" (SILVEIRA, 2015, p.47). Portanto, assim como a historiografia indicou sobre os contextos anteriores, o cinejornalismo na ditadura silenciou aspectos negativos e pessimistas ao contexto, fortalecendo o discurso otimista. Ademais, Carlos Fico salienta a principal característica da propaganda desse período, principalmente no que tange o projeto cívico-pedagógico: "Essa questão dos comportamentos adequados, é muito importante para deslindar um aspecto central da propaganda política do regime militar. Refiro-me, precisamente, ao fato de ela parecer 'não-política'" (FICO, 1997, p. 133). Portanto, ainda que a Agência Nacional tenha sido encerrada em 1979, teve uma importância primordial para o agenciamento das imagens do período, como afirma Tatyana Maia:

"No período ditatorial, a Agência Nacional continuou elaborando imagens e narrativas dedicadas à promoção do regime e à pedagogia cívica. Ao longo da ditadura, o executivo não descuidou da AN" (MAIA T, 2015, p.3).

Finalmente, cabe ressaltar que o acesso ao cinema, sobretudo na década de 1970, era uma atividade cara e, portanto, consumida por grupos de classe média e alta. Nesse sentido, ainda que seja sempre problemático falar em recepção⁸, é possível indicarmos o público alvo dessas produções, conforme os dados apresentados por Nina Schneider: "No caso do cinema, em 1974, 48% dos brasileiros com mais de 15 anos frequentavam o cinema regularmente nos centros urbanos (S. A., 1974, p. 34). A maioria deles era relativamente jovem, de alta renda e masculina (em 1975, 64% eram homens)" (WICKERHAUSER apud Schneider, 2017, p. 340). Assim, autores como Jean Claude Bernardet (1979), destacam ainda que, além do consumo cinematográfico, as classes média e alta eram as protagonistas das imagens cinejornalísticas. Nos anos 1970 isso se tornou ainda mais explícito, considerando que foram essas camadas a população as mais beneficiadas pelo milagre econômico. Assim, mesmo que tenhamos percebido uma maior visibilidade das camadas populares, sua representação servia como ferramenta de legitimação das imagens oficiais do governo, principalmente no período Geisel.

Considerações finais

A produção cinejornalística esteve eivada de influências políticas e ideológicas desde o início de sua produção. Cientes das suas potencialidades, sobretudo por ter sido o primeiro veículo de comunicação audiovisual, os produtores utilizaram suas imagens como expressões de poder, principalmente vinculados ao Estado. Assim, é possível perceber o uso político dos cinejornais tanto por meio da historiografia dedicada ao tema, quanto na análise empírica das fontes. Afinal, tanto as imagens, quanto a narração em voz *over* promoviam uma espetacularização dos eventos noticiados, tornando-os rituais de poder dos atores políticos representados. Ademais, essas práticas se constituíram como padrões recorrentes nos informativos, independente da orientação política dos governos os quais representavam. Por isso, no caso brasileiro, identificamos muitas permanências nas quatro décadas em que o Estado investiu nessas produções. Seja por meio da sistematização dos órgãos oficiais de informação, iniciada pelo Estado Novo, ou pelos símbolos e tradições utilizados nas imagens. Por conseguinte, salientamos a importância que a Agência Nacional adquiriu ao longo dos anos, tornando-se a principal instituição responsável pela comunicação da ditadura.

Em relação aos temas analisados, é possível afirmar que havia uma influência direta da conjuntura política e das orientações ideológicas dos produtores. Entretanto,

⁸ Na pesquisa que compõe a dissertação de mestrado, buscamos apresentar um panorama de como os cinejornais eram recebidos pela crítica especializada em cinema. Analisando um conjunto de colunas, crônicas e reportagens de jornais cariocas (1964-1979), foi possível constatar como a representação oficial e o cinejornalismo era recebido por este campo. Em linhas gerais, salientamos que houve mudanças de opinião ao longo do período analisado. As críticas recaíam, principalmente, na estética precária e no uso político dessas produções, restrita ao Estado ou produtoras alinhadas ao governo.

há elementos que se tornaram recorrentes nas representações cinejornalísticas, sobretudo o otimismo, tema central da tese de Carlos Fico (1997). Essa afirmação confirma nossa hipótese inicial de que haveria um padrão recorrente nos cinejornais oficiais. Dessa forma, o otimismo tende a se sobressair em tempos de crise, sendo constantemente reinventado na história brasileira. Ademais, consideramos que os cine-noticiários dialogam diretamente com o imaginário social, na medida em que exaltam uma cultura política típica da “história oficial”, fundamentada no horizonte de expectativas profícuo, o que os torna mais bem aceitos. Logo, representações associadas ao desenvolvimento – político, econômico e social – e as potencialidades naturais dos brasileiros indicam permanências em todos os casos analisados.

Por outro lado, podemos afirmar que as rupturas foram incorporadas na estética, decorrente dos avanços tecnológicos, e, principalmente, na forma de representar os grupos sociais. Até o governo de João Goulart, por exemplo, percebemos a exaltação dos chefes de Estado como líderes carismáticos próximos aos trabalhadores. Já durante a ditadura, a ênfase recaiu no projeto de modernização conservadora e autoritária, construindo uma representação que justificaria o emprego da força e da “segurança pelo desenvolvimento”. Portanto, mesmo durante o regime houve variações e ressignificações no uso dessa fonte, sem que fosse perdida a valorização de suas potencialidades discursivas. O cinejornalismo significou um expressivo avanço para os meios de comunicação e, principalmente, nas formas de representação e propaganda oficial veiculados pelos informativos. Para a historiografia, seu estudo propicia um aprofundamento sobre a visualidade e sobre o imaginário social estrutural do Brasil.

Referências

- ALBERNAZ, Cassio; MAIA, Tatyana do Amaral; MITSUE, Cristiane. O trabalhismo de Jango em imagens: os cinejornais da Agência Nacional (1963-1964). *Intercom - RBCC*. São Paulo, v.41, n.1, p.119-135, jan./abr. 2018.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru - SP: EDUSC, 2005.
- ALVES, Pedro. Da Expressão ao Conhecimento: Implicações entre o Cinema e a Realidade. In: MAIA, Tatyana. *Imagens e Propaganda Política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979): Tópicos de Pesquisa*. Paco: Jundiaí, 2018. p.11-21.
- ARCHANGELO, Rodrigo. *Um Bandeirante nas Telas de São Paulo: o discurso Adhemarista em cinejornais (1947 - 1956)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- ARCHANGELO, Rodrigo. Contornos da nação em cinejornais brasileiros (1956-1961). In *Atas do III Encontro Anual da AIM*. Coimbra: AIM. 2014. p.336-349. ISBN 978-989-98215-1-4.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRASIL. Agência Nacional. *Informativo*. s.n [XIII] Edição Especial, 1952. Disponível em:

https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgilYtUXRgWjfCUONMkDgzvFYyLG0s7oYowz7dcrD8gaoU.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 12 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. *Atualidades*. n.24, 1963. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgiLnB9Jkz6rpZ8BUbZR1KqwPhz2bI2zPW7OUEoHbbc5fo.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 12 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. *Brasil Hoje*. n.1, 1970. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgifxv0W8uQLwOqQ4KLjJO40-APg2DnqI0OWnRI-WWhpSg.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 12 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. *Brasil Hoje*. n.145, 1976. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgiuI9eBw_Si--TnMOtsEGHjSqRUgp4rkzc6O2-DmbBvPM.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 18 dez. 2019.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Unesp, 2009. 2ª edição.

CARLOS, Maíra de Brito. *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 2005.

CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. *O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais*. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: DIEFEL, 1990.

D'ÁRAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

D'ÁRAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Visões do Golpe: 12 depoimentos de militares que articularam o golpe militar de 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREITAS, Isadora Dutra de. *Otimismo nas Telas: A Propaganda Oficial da Ditadura Civil-Militar nos Cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)*. 2020. 180 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

GOMES, Renata Vellozo. Cotidiano e cultura no Rio de Janeiro na década de 1950: os cinejornais da Agência Nacional. In: CAVALCANTI, Ana (org). *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n.15, p.40-45. PPGAV/EBA, UFRJ, 2007.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. A historiografia do cinejornalismo no Brasil. *Revista Labirinto*, Porto Velho-RO, Ano XV, Vol. 22, p. 311-322, 2015. ISSN: 1519-6674.

MAIA, Tatyana de Amaral. Imagens públicas: os cine-jornais da Agência Nacional na ditadura civil-militar (1967-1979). In: *Anais do XI Encontro Regional Sudeste de História Oral*. Niterói, 8-10 de julho de 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em Guarda Contra o Perigo "Vermelho": o Anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PADRÓS, Enrique Serra. A ditadura civil-militar uruguaia: doutrina e segurança nacional. *Varia História* (UFMG. Impresso), v. 28, p. 495-517, 2012.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. *História: Questões e Debates*, Curitiba, n.38, p.101-131, 2003. Editor UFPR.

POCOCK, John. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: EDUSP, 2013.

SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v.43, n.2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n. 26, p. 187-203, jan. -jun. 2013.

SILVEIRA, Mariana Monteiro da. O governo Médici pelas lentes da Agência Nacional (1971-1974). 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

SOUZA, Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.38, p.43-62, 2003. Editora UFPR.