

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

ISADORA DUTRA DE FREITAS

**OTIMISMO NAS TELAS: A PROPAGANDA OFICIAL DA DITADURA CIVIL-MILITAR NOS
CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL (1964-1979)**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ISADORA DUTRA DE FREITAS

**OTIMISMO NAS TELAS: A PROPAGANDA OFICIAL DA DITADURA CIVIL-
MILITAR NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL (1964-1979)**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em História da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Tatyana de Amaral Maia

Porto Alegre

2020

ISADORA DUTRA DE FREITAS

**OTIMISMO NAS TELAS: A PROPAGANDA OFICIAL DA DITADURA CIVIL-
MILITAR NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL (1964-1979)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Tatyana de Amaral Maia (PUCRS) - Orientadora

Prof. Dr. Pedro Alves (Universidade Católica Portuguesa)

Prof. Dr. Cássio Alan Abreu Albernaz (PUCRS)

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

F866o Freitas, Isadora Dutra de

Otimismo nas Telas : A Propaganda Oficial da Ditadura Civil-Militar nos Cinejornais da Agência Nacional (1964-1979) / Isadora Dutra de Freitas . – 2020.

181 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Tatyana de Amaral Maia.

1. Ditadura Civil-Militar. 2. Agência Nacional. 3. Cinejornais. 4. Propaganda Política. 5. Otimismo. I. Maia, Tatyana de Amaral. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

AGRADECIMENTOS:

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que contribui continuamente para o avanço das pesquisas no país, proporcionando grandes oportunidades a pesquisadores(as) dos mais diversos campos científicos.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, instituição que se tornou minha segunda casa durante a graduação e o mestrado.

Ao Programa de Pós Graduação em História da PUCRS, todo o corpo docente e funcionários, que sempre estão disponíveis e empenhados em dar suporte aos alunos.

À minha orientadora, Dra. Tatyana de Amaral Maia, que em 2015 me oportunizou ingressar na pesquisa de iniciação científica que resultou neste trabalho. Agradeço por todas as orientações e conselhos nos últimos anos.

Aos professores Dr. Pedro Alves e Dr. Cássio Albernaz por aceitarem participar da banca examinadora desta dissertação, engrandecendo o debate com suas leituras e apontamentos.

Ao professor Dr. Luis Carlos dos Passos Martins, que acompanha minha trajetória acadêmica desde a orientação do Trabalho de Conclusão de Curso, e se manteve presente durante a pós graduação.

Aos meus pais, Eduardo Freitas e Eliane Freitas, por todas as batalhas vencidas para garantir uma educação de qualidade a mim e ao meu irmão. Por estarem sempre zelando e apoiando, principalmente nos momentos mais difíceis. Ao meu irmão mais velho, Felipe Freitas, por toda a parceria e incentivos, sempre sendo um grande modelo que me inspira. Ao Barth, companheiro e "foquinho de luz" da nossa família. À minha cunhada, Bruna Raminelli pelo carinho, amizade e todos os conselhos. À minha avó Ivone Dutra, que desde a infância nos incentiva ao estudo, sendo um grande modelo de professora.

Ao amado Tobias Droste Silva, por estar ao meu lado, sempre iluminando meus dias.

Às minhas amigas Daniely Alves e Jeaniny Silva, "minhas pessoas". Ao meu grande amigo Leonardo Fetter, um dos grandes presentes que a faculdade me deu. Às amigas que cultivei durante a pós graduação, especialmente: Letícia, Pricila e Sérgio.

Às colegas de orientação Julia, Lara, Mariana e Stella, que também acompanharam os desafios e colaboraram com a pesquisa.

Aos colegas e amigos do Grupo de Estudos de História e Cinema, pelos debates e contribuições que engrandeceram o trabalho.

RESUMO

A ditadura civil-militar (1964-1985) manteve ativo um extenso aparato responsável pela produção de sua imagem pública. Através de instituições oficiais, produziu e distribuiu conteúdos informativos a respeito da rotina presidencial, controlando as formas de representação do regime. Assim, objetivo central desta dissertação é analisar como o Estado manteve ativo este aparato propagandístico responsável por elaborar sua autoimagem, dispondo de narrativas positivas e silenciando aspectos sensíveis. Para tanto, utilizamos como arcabouço documental os cinejornais produzidos pela Agência Nacional, principal órgão de informação do governo entre os anos de 1964-1979. Através da análise de conteúdo, realizamos o processo de estudo das fontes em duas etapas, estabelecendo o recorte temático através do levantamento quantitativo e, posteriormente, uma análise qualitativa do discurso em consonância com as imagens. Estes pequenos noticiários, exibidos nas salas de cinema, tinham a função de informar a população acerca dos principais assuntos daquela semana, enfatizando a agenda presidencial, tornando-se uma importante ferramenta de propaganda. Porém, esta estratégia não foi uma inovação da ditadura civil-militar. O cinejornalismo foi utilizado largamente como uma expressão do discurso oficial, principalmente nos regimes totalitários da Europa. No Brasil, ganhou notoriedade durante o Estado Novo (1937-1945), período no qual se iniciou um processo de sistematização da propaganda oficial. Durante a ditadura, estas produções foram novamente incorporadas como forma de legitimação do governo. Entretanto, considerando o contexto marcado pela censura e práticas de terrorismo de Estado, cortejamos nossa fonte primária com a opinião de críticos e especialistas em cinema publicadas na imprensa. Assim, foi possível contemplar com maior profundidade dados que eram omitidos pela Agência Nacional. Desta forma, através da análise dos símbolos e temáticas mais recorrentes, pudemos afirmar que estas representações se basearam no binômio Segurança e Desenvolvimento.

Palavras Chave: Ditadura Civil-Militar. Agência Nacional. Cinejornais. Propaganda Política. Otimismo.

ABSTRACT

The civil-military dictatorship maintained an extensive apparatus responsible for the production of its public image. Through official institutions, it produced and distributed informational content about the presidential routine, controlling the forms of representation of the regime. Thus, the main objective of this dissertation is to analyze how the State kept active this propaganda apparatus responsible for elaborating its self-image, having positive narratives and silencing sensitive aspects. To this end, we used as a documentary framework the newsreels produced by the National Agency, the main government information agency between the years 1964 and 1979. Through content analysis, we carried out the process of studying the sources in two stages, establishing the thematic focus through the quantitative survey and, subsequently, a qualitative analysis of the discourse in line with the images. These small newscasts, shown in movie theaters, had the function of informing the population about the main subjects of that week, emphasizing the presidential agenda, becoming an important propaganda tool. However, this strategy was not an innovation of the civil-military dictatorship. Newsreel was widely used as an expression of official discourse, mainly in the totalitarian regimes of Europe. In Brazil, it gained popularity during the "Estado Novo", a period in which a process of systematizing official propaganda began. During the dictatorship, these productions were again incorporated as a way of legitimizing the government. However, considering the context marked by censorship and practices of State terrorism, we courted our primary source with the opinion of critics and cinema experts published in the press. Therefore, it was possible to contemplate in greater depth the data that was omitted by the National Agency. Thus, through the analysis of the most recurring symbols and themes, we were able to affirm that these representations were based on the binomial Security and Development.

Key Words: Civil-Military Dictatorship. National Agency. Newsreels. Political Propaganda. Optimism.

LISTA DE SIGLAS

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

AI - Ato Institucional

Aerp - Assessoria Especial de Relações Públicas

AN - Agência Nacional

ARP - Assessoria de Relações Públicas

BT - Bandeirante na Tela

CJB - Cine-Jornal Brasileiro

CJI - Cinejornal Informativo

DDW - Die Deutsche Wochenschau

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DNI - Divisão Nacional de Informação

DSN - Doutrina de Segurança Nacional

EBN - Empresa Brasileira de Notícias

ESG - Escola Superior de Guerra

IBAD- Instituto Brasileiro de Ação Democrática

INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

IPES - Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estudos Sociais

LBA - Liga Brasileira de Assistência

NO DO - Noticias y Documentales Cinematograficos

SECOM - Secretaria de Comunicação

SNI - Sistema Nacional de Informações

UFA - Universum Film Aktien Gesellschaft

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: abertura do cinejornal Die Deutsche Wochenschau	29
Figura 2: abertura do cinejornal NO DO	29
Figura 3: Bandeirante da Tela n.501, 1952	41
Figura 4: Informativo s. n. [XIII]. Edição Especial (1952)	41
Figura 5: Atualidades, n.24, 1963	43
Figura 6: : Trecho do Decreto-lei n. 39.447, de 1956	53
Figura 7: Trecho do Decreto-Lei n.592, de 1969.	54
Figura 8: Organograma da Agência Nacional nos anos 1970	57
Figura 9: Organograma da Agência Nacional em 1976	59
Figura 10: Gráfico 1.....	65
Figura 11: Gráfico 2.....	66
Figura 12: Informativo, s.n [VI], 1964	69
Figura 13: Informativo, s.n [VI], 1964	69
Figura 14: Informativo, n.2,1965	72
Figura 15: Informativo, n.6, 1965.	75
Figura 16: Informativo, n.6, 1965.	75
Figura 17: Gráfico 3.....	78
Figura18:Gráfico4.....	80
Figura 19: Informativo, n.82, 1967.	82
Figura 20: Informativo, n.107, 1968.	83
Figura 21: Informativo, n.107, 1968	83
Figura 22: Informativo, n.132, 1969	88
Figura 23: Informativo, n.145, 1969.	90
Figura 24: Informativo, n.145, 1969.	90
Figura 25: Gráfico 5.....	91
Figura 26: Gráfico 6.....	93
Figura 27: Brasil Hoje, n.1, 1970	95
Figura 28: Brasil Hoje, n.1, 1970	96
Figura 29: Brasil Hoje, n.16, 1972	98
Figura 30: Brasil Hoje, n.16, 1972	98
Figura 31: Brasil Hoje, n.52, 1974	101
Figura 32: Brasil Hoje, n.52, 1974.	101

Figura 33: Gráfico 7.....	102
Figura 34: Gráfico 8.....	104
Figura 35: Brasil Hoje, n.57, 1974.	106
Figura 36: Brasil Hoje, n.57, 1974.	107
Figura 37: Brasil Hoje, n.145, 1976	109
Figura 38: Brasil Hoje, n.145, 1976	110
Figura 39: Brasil Hoje, n.255, 1978.	113
Figura 40: Brasil Hoje, n.255, 1978.	114
Figura 41: Capa do Boletim da ABI, n.12, 1971	125
Figura 42: Registro do Grupo III: Comunicação Audiovisual. Boletim da ABI, n.12, 1971.	126
Figura 43: Cinejornal Informativo, 1971.....	130
Figura 44: Cinejornal Brasil Hoje, 1974.....	132
Figura 45: Coluna Pop. Correio da Manhã. Segundo Caderno, p.3, 14 de junho de 1968.....	149

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CINEJORNALISMO E PROPAGANDA POLÍTICA NO BRASIL	21
2.1 Imagens a serviço do Estado: um breve histórico do Cinejornalismo:	21
2.2 Cinejornalismo no Brasil: os prelúdios da propaganda cinematográfica.....	33
2.3 A Agência Nacional após golpe e a autoimagem da ditadura.....	44
3 INFORMATIVOS OU PROPAGANDA? A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL (1964-1979)	64
3.1 Castelo Branco e o mito da “ditabranda”	64
3.1.1 O civismo e a relação com as Forças Armadas:	67
3.1.2 Desenvolvimento econômico e a questão agrícola:	73
3.2 Costa e Silva: a utopia autoritária nos cinejornais	78
3.2.1 Desenvolvimento e Políticas sociais: Costa e Silva e a população civil	80
3.2.2 O princípio do milagre econômico e as promessas de progresso	86
3.3 Milagre econômico? As imagens do governo Médici nos cinejornais	91
3.3.1 A identidade nacional e o Brasil Grande: otimismo <i>versus</i> repressão:.....	93
3.3.2 O desenvolvimento em cena: imagens do milagre econômico	99
3.4 A Propaganda de Geisel e a busca por apoio	103
3.4.1 Geisel e os Trabalhadores: a busca por apoio.....	105
3.4.2 O Pragmatismo Econômico nas telas.....	111
4 O DISCURSO OFICIAL E A VISÃO DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS: REPRESENTAÇÕES EM DISPUTA	118
4.1 Estado e Cinema: mudanças legislativas e disputas mercadológicas	118
4.2 O I Congresso Nacional de Comunicação e os cinejornais: mudanças e utopias ..	123
4.3 A opinião de especialistas: críticas e propostas	133
4.3.1 Correio da Manhã	133
4.3.2 Paulo Perdigão:	135
4.3.3 Diário Carioca.....	136
4.3.4 Ely Azeredo	139
4.3.5 Sérgio Augusto	146
4.3.6 Ricardo Góes.....	148
4.3.7 Miriam Allencar.....	150
4.3.8 José Carlos Avellar	152

4.3.9 Jean-Claude Bernardet	154
4.3.10 Nelson Hoineff.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS	163
ANEXOS	171

1 INTRODUÇÃO

Durante a ditadura civil militar (1964-1985), o controle dos meios de comunicação ficou sob a égide do Estado. Através de instituições responsáveis pela comunicação oficial da ditadura, produziu-se representações positivas a respeito do governo, silenciando questões polêmicas. Todavia, ainda que a finalidade destas produções fossem, legalmente, veículos de informação, seu conteúdo e as formas de divulgação caracterizavam-nas como formas de propaganda política. As duas principais instituições responsáveis por estas ferramentas foram a Agência Nacional e a Aerp/ ARP (Assessoria Especial de Relações Públicas / Assessoria de Relações Públicas. Contudo, nosso objeto de estudo se restringe à ela. Entre os diversos dispositivos midiáticos que faziam parte do seu quadro de funcionamento, o cinejornais oficiais lhe eram exclusivos. Assim, nosso objetivo central consiste em analisar a produção da autoimagem da ditadura civil-militar através das lentes do cinejornalismo produzido pela Agência Nacional.

Entretanto, salientamos que a estratégia de propaganda através dos cinejornais não foi uma inovação do regime. De acordo com Anita Simis, o cinema passa a ganhar destaque político ainda no final da Primeira República: "(...) dada a sua eficácia no combate ao analfabetismo e no estímulo ao trabalho e à higiene" (SIMIS, 1996, p.41). Contudo, é a partir dos anos 1930 que esta prática ganha notoriedade. Maria Helena Capelato ao analisar o caso do Estado Novo (1937-1945), ressalta a importância da propaganda política realizada pelo governo, de modo que lhe era atribuída uma função legitimadora. Segundo a autora: "Havia uma íntima relação entre censura e propaganda. As atividades de controle, ao mesmo tempo em que impediam a divulgação de determinados assuntos, impunham a difusão de outros na forma adequada aos interesses do Estado" (CAPELATO, 1998, p.75). Logo, se estabelece uma estrutura de órgãos oficiais, tais como a Agência Nacional, que passaram a desempenhar esta atividade central de comunicação e publicidade.

Assim, o cinema na Segunda República adquiriu cada vez mais prestígio. Utilizado como uma estratégia eficaz na construção da imagens positivas, o controle estatal sob as produções também aumentou. Portanto, no primeiro governo Vargas os cinejornais começaram a desempenhar sua função de propaganda por meio de órgãos oficiais: "(...) a função do chamado filme de propaganda não é inocular crenças na opinião mas sim promover uma comunhão de crenças, em ritual" (SIMIS, 1996, p.53-54). Contemporaneamente, esta

estratégia era utilizada em larga escala na Europa por meio de filmes de propaganda. Regimes nazifascista, salazarista e franquista foram adeptos a este tipo de produção.

Porém, mais do que uma forma de publicidade do discurso oficial, os cinejornais foram utilizados como um meio de exaltar símbolos que remetessem à união nacional a às tradições presentes no imaginário social através de rituais de poder. Quando vinculado ao poder, o cinejornalismo tinha um repertório de símbolos e formas de representação capazes de inculcar à sociedade a qual era exibida valores e formas de comportamento. De maneira quase ritualística, celebrações cívicas, religiosas e militares eram apresentadas através da voz *over*, bem como pelo conteúdo imagético. Porém, salientamos que a sua função não era inventar tradições, mas sim reforçá-las nas imagens e no discurso exibido, afinal:

Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2018, p.8).

Portanto, os cinejornais produzidos pelo Estado - independente do período analisado - eram eivados de argumentos facilmente reconhecíveis pelos espectadores. Por meio da articulação deste discurso com aspectos do imaginário social, buscava-se promover uma identificação quase imediata entre o público e a mensagem representada. Logo, entendemos que: "O imaginário possui uma função social e aspectos políticos, pois na luta política, ideológica e de legitimação de um regime político existe o trabalho de elaboração de um imaginário por meio do qual se mobiliza afetivamente as pessoas" (SERBENA, 2003, p.5). Contudo, ainda que os conceitos de imaginário e tradição, neste caso, tenham definições e funções semelhantes, a relação de ambos com o tempo histórico lhes confere diferenças.

Para Hobsbawm, a tradição tem uma relação intrínseca ao passado histórico apropriado, estabelecendo continuidades no presente. Assim, ressaltamos que as tradições têm características estruturais, política e culturalmente: "Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição" (HOBSBAWM, 2018, p.11). Por outro lado, o imaginário tende a ser conjuntural, ou seja, pode ser ressignificado conforme o contexto político. Desta forma, salientamos que a ditadura civil-militar não inventou tradições, mas retomou e reforçou aspectos do passado otimista, conforme o conceito de Carlos Fico (1997). Por meio dos rituais de poder difundiu práticas e representações através dos cinejornais.

Assim, ao analisar a representação do Estado por meio de imagens cinejornalísticas historicizamos as temáticas e os símbolos mais recorrentes. Este movimento conferiu maior capacidade de contextualização e compreensão à pesquisa. Assim, compreendemos como um dos conceitos centrais o otimismo político, de Carlos Fico. Resultado da tese do historiador, que analisou as representações da ditadura nas imagens da Aerp/ARP, órgão de relações públicas do Estado, Fico considera que além de um sentimento, o otimismo é um traço político estrutural dos brasileiros, continuamente reinventado:

(...) no Brasil verificou-se ao longo de sua história, um estado de tensão entre noções de passado e futuro, história e perspectiva que, para diversos grupos sociais, dissolver-se-ia na pressuposição de um venturoso porvir, justificado por um passado cheio de referências a esse tempo que viria (FICO, 1997, p.73-74).

De acordo com o autor, desde o período colonial, o discurso dominante se baseia no "será": "Nestes momentos é possível detectar uma articulação entre fenômeno de tão longa duração e outros, episódicos ou conjunturais" (FICO, 1997, p.74). Logo, este conceito mobiliza uma relação entre o Espaço de Experiências, que serviria como justificativa para projetos, e o Horizonte de Expectativas, que seria garantido através destas tradições basilares aos grupos produtores da visualidade desta cultura política: "(...) a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico" (KOSELLECK, 2006, p.313). Como veremos, esta consolidação de discursos cuja retórica estava voltada ao futuro, justificando o presente com elementos do passado, foi uma das bases do autoritarismo brasileiro, desde as primeiras produções da história oficial:

A construção de uma história oficial não é, portanto, um recurso inócuo e sem importância; tem um papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer e, cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente (SCHWARCZ, 2019, p.21).

Deste modo, a ditadura civil-militar utilizou o cinejornalismo como uma das ferramentas para consolidar sua versão oficial do contexto. Além de resgatar a importância desta mídia como estratégia de difusão das ideias dominantes, resgatou na história elementos que justificassem e legitimassem a atuação golpista e a institucionalização do governo autoritário. Para tanto, parte da historiografia afirma que o mito de 1964 como um "golpe saneador" se fundamentou na utopia autoritária de que apenas os militares seriam capazes de salvar o país. Maria Celina D'Araujo, define que a utopia autoritária: "(...) 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). Ou seja, apoiavam-se na ideia de que as Forças Armadas estavam livrando o Brasil de políticas demagógicas e do inimigo comunista.

Nessa lógica, baseando-se nos ideais da Escola Superior de Guerra, a ditadura implementou no Estado os valores e diretrizes difundidos pela instituição militar, principalmente a Doutrina de Segurança Nacional. Segundo Enrique Padrós a DSN serviu como um fator fundamental para que os militares se autopercebessem como responsáveis pela construção nacional: "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).

Para Maria Helena Moreira Alves, a participação da ESG configurou um dos pontos nervais do golpe e da posterior ditadura, através da associação com outros dois órgãos, Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD). O tripé ESG/IPES/IBAD, como determina a autora, foi um dos responsáveis pela desestabilização do governo João Goulart e pela disseminação de uma imagem favorável ao discurso das Forças Armadas e da elaboração de uma vertente brasileira da DSN: "Alguns oficiais da ESG integravam também a equipe do IPES; trabalhando intensamente com o general Golbery do Couto e Silva no delineamento da rede de informações e no desenvolvimento de uma sofisticada Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento" (ALVES M, 2005, p.30).

Logo, entendemos que a Utopia Autoritária, a qual pressupunha que o desenvolvimento do país só seria possível através da luta contra a subversão, estava conectada com a Doutrina de Segurança Nacional. Colocando-se acima dos civis, como atores políticos incorruptíveis, os militares fundamentaram seu discurso, sobretudo, nas provisões da DSN. Esta conexão, serviu como amalgama do discurso difundido pelas diversas instituições que apoiaram o golpe civil-militar. Corroborou para um processo de resignificação do imaginário social histórico do Brasil, estruturalmente embasado em argumentos autoritários. Esta autorrepresentação das Forças Armadas iniciou a construção de uma imagem pública oficial que legitimou seu discurso frente aos grupos civis que apoiaram o golpe de 1964.

Dessa forma, aproximando-nos da concepção de Roger Chartier, o autor afirma que o campo das representações consiste em um espaço constante de disputas, composto por variáveis socioeconômicas, políticas e obedecendo a estruturas hierarquizadas:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: 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 ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p.17).

Por conseguinte, a imagem elaborada pela Agência Nacional, por exemplo, constitui apenas uma versão da realidade daquele período. Contudo, além de compreender um olhar oficial, estava inserida num contexto de censura e violações contra os Direitos Humanos, ou seja, sem espaço para dissenso. Neste sentido, Carlos Fico afirma não devemos compreender esta propaganda da ditadura como uma “máquina de controle ideológico”, mas além disso: “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, compreendemos a ótica do otimismo como uma construção da identidade social que, segundo Chartier, pressupõe o controle de uma parcela sobre a outra, sobrepondo sua ideia de representação.

Assim, considerando que o projeto desenvolvimentista, através do projeto de modernização conservadora e autoritária compôs o arcabouço central do discurso legitimador, delimitamos que nossa análise recai sobre o tema do desenvolvimento. Deste modo, o objetivo principal consiste em analisar a construção da imagem pública da ditadura através dos cinejornais da Agência Nacional. Entretanto, em razão do volume muito extenso de produções entre 1964-1979 - total de trezentas e dezesseis edições - restringimos o objeto ao tema do Desenvolvimento. Esta decisão, além do critério historiográfico, foi fundamentada na pesquisa de Iniciação Científica realizada entre os anos de 2015-2017. Reduzida à representação do período Geisel, concluímos que o Desenvolvimento (político, econômico e social) permeava a conjuntura e as imagens oficiais. Logo, estendemos estas considerações para um recorte que englobasse os presidentes anteriores.

Além disso, nossos objetivos específicos buscaram analisar como as transformações políticas após as trocas presidenciais influenciaram nas imagens oficiais. Afinal, o silenciamento sobre tensões e sobre endurecimento do regime foram constantes. Por outro lado, incorporamos outros documentos que possibilitaram cortejar nossa fonte primária com registros da época. Deste modo, foi possível problematizar ainda mais profundamente as representações oficiais realizadas nos cinejornais. Finalmente, em termos teórico-metodológicos, tentamos avançar na análise cinejornalística através das teorias clássicas do cinema (Marc Ferro, Jacques Aumont). Afinal, esta produção audiovisual constitui uma

interface entre o cinema e o jornalismo, além de possuir um cunho político histórico, que ainda possui pouca produção sobre o período da ditadura civil-militar.

Assim, Marc Ferro salienta que a relação entre Cinema e História não é apenas um exercício comparativo, mas uma contribuição para expandir os meandros das leituras historiográficas. Para tanto, compreender os conceitos de Cultura Política e Cultura Visual é central para o desenvolvimento desta pesquisa, a fim de situar o lugar do nosso objeto na conjuntura política. Ainda que distintos, frisamos que há espaço para o diálogo destas duas correntes que se influenciam mutuamente no campo social. Por isso, neste caso, consideramos a definição de Rodrigo Patto Sá Motta para Cultura Política: (...) conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhadas por um determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2013, p.11-12). Evidentemente que a análise dos discursos simultâneos se torna necessária para compreender os objetivos propulsores do pensamento político de um dado período.

Por outro lado, consideramos a definição de Cultura Visual segundo Paulo Knauss (2006), onde afirma que se trata de uma conceituação abrangente: "(...) aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade" (KNAUSS, 2006, p.106). Logo, ambas definições nos parecem, de certa maneira, globalizantes. Porém, possuem eixos norteadores muito semelhantes, que se baseiam na existência de múltiplas formas de representação através dos grupos em uma mesma sociedade. Ou seja, ainda que haja uma forma dominante, ela não é a única leitura possível desta realidade. Entretanto, tratando-se de produções que, em sua maioria, foram gerenciadas por agências estatais, a relação entre estes conceitos deve atentar às formas de poder e como estas se expressam no discurso dos cinejornais.

Nesta lógica de articulação, Ana Maria Mauad propõe um olhar acerca desta relação através da elaboração de fotografias públicas. Segundo a autora: "Os estudos sobre fotografia e história indicam que esta se torna pública para cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder" (MAUAD, 2013, p.13). Logo, as visualidades produzidas em um período possuem uma dupla função: naquele momento atuam como registro de uma versão dos fatos e, futuramente, fornecem ao pesquisador ferramentas para compreender como a arena política se autorrepresentava. Logo, há um diálogo mútuo entre a produção imagética do Estado e a ideologia que este defende: "Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a

comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais" (MAUAD, 2013, p.13). Desta forma, a análise dos cinejornais, principalmente nos casos de produções oficiais do Estado, exige um rigor metodológico que considere outras versões.

No caso desta pesquisa, nos deparamos com *corpus* documental extenso, o que demandou ainda mais atenção e cuidado no exame das fontes. Para tanto, nos baseamos na proposta de José Inácio de Melo e Souza, cuja pesquisa comportou os cinejornais do Estado Novo de Vargas. Souza, em seu artigo intitulado “Trabalhando com cinejornais: o relato de uma experiência”, exemplifica diferentes metodologias aplicadas por historiadores europeus e norte-americanos. Nossa pesquisa se aproxima do método utilizado por Bernard Gasser, sobre o “Ciné Journal Suisse”:

Gasser operou um corte na documentação, dedicando especial atenção ao ano de 1945, sobre o qual determinou 104 assuntos, agrupados em nove temas. Numa segunda etapa, os temas foram cruzados com a metragem total em relação à metragem de cada assunto; número de cinejornais com assunto único e metragem média dos assuntos. (...) Ao mesmo tempo, dos 20 números especiais, de assunto único, escolheu seis para estudo detalhado, instaurando dois tipos de análise: a qualitativa, dentro de uma perspectiva pessoal, e a quantitativa (SOUZA, 2003, p.49).

Desta forma, constituímos nossa análise em duas etapas: primeiramente agrupamos os cinejornais quantitativamente, estabelecendo *a priori* as temáticas que desejamos contemplar (o resultado quantitativo se encontra no Anexo 1). Considerando que nosso objetivo central, estabelecemos cinco temas ligados ao desenvolvimento, em suas circunstâncias econômica, social e política: 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 analisa 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.

Na etapa seguinte, analisamos o conteúdo do discurso em *voz over* através de um exame qualitativo, baseando-nos na Análise de Conteúdo¹. Simultaneamente, observamos a composição das imagens em consonância com a narração, examinando símbolos, enquadramentos e os cortes de cena. Assim, pudemos identificar referências a símbolos, a postura dos presidentes em relação à população, faixas e cartazes, assim como a representação dos chefes do Estado conforme a posição da câmera. Ao todo, analisamos 185 cinejornais "Informativo" e "Brasil Hoje" entre os anos 1964-1979. Evidentemente, a fim de ilustrar nossos argumentos, selecionamos os casos mais expressivos para transcrições e imagens ao longo do texto. Para isso, consideramos o método de Jacques Aumont, para a análise de *corpus* alargados: "(...) a consideração de conjunto de filmes que podem chegar a vários milhares de unidades necessita que nos dotemos de um mínimo de eixos, em princípio comuns a todos os filmes, que permitam rapidamente uma análise eficaz" (AUMONT, 2004, p.242).

Desta forma, a estrutura da dissertação foi organizada pensando na importância de historicizar a fonte cinejornalística e seus revérberos no período da ditadura civil-militar. Portanto, no capítulo um analisamos a história dos cinejornais e os usos político desta fonte. Primeiramente, através de uma revisão historiográfica, analisamos casos europeus cuja influência na produção brasileira foi notória. Além das produções nazifascistas, consideramos a produção franquista e salazarista. Em seguida, a respeito do caso brasileiro, traçamos um panorama desde o Estado Novo, a fim de estabelecer os padrões discursivos e imagéticos que compõem a fonte. Finalmente, para compreender como o cinejornalismo esteve inserido no aparato político brasileiro, partimos para uma análise do funcionamento da Agência Nacional, respeitando nosso corte cronológico que inicia em 1964 e encerra em 1979, ano em que a instituição parou de funcionar. No caso deste último subcapítulo, analisamos decretos-lei e portarias ligados ao regimento e quadro funcional da agência (a relação de documentos se encontra no Anexo 2).

Após esta contextualização, partimos para a análise empírica do nosso objeto. Assim, o capítulo dois consiste na pesquisa dos cinco eixos citados anteriormente e como foram utilizados na construção do discurso otimista sobre a ditadura. Ordenamos de maneira cronológica, contemplando dois aspectos norteadores em cada presidente: desenvolvimento econômico e desenvolvimento social. Esta divisão foi pensada a partir da tese de John Pocock

¹ A respeito desta metodologia indicamos BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. São Paulo: Almedina, 2011. Assim como CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Pesquisa histórica e análise de conteúdo: pertinência e possibilidades. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXVIII, n.1, p.183-194. jun. 2002.

sobre o contextualismo linguístico. Se no capítulo anterior estabelecemos uma lógica diacrônica, analisando o cinejornalismo através das diferentes conjunturas; neste capítulo contemplamos um olhar sincrônico da produção destas imagens. Assim, foi possível estabelecer de maneira mais clara as mudanças e permanências na propaganda de cada presidente. Com a utilização de gráficos, buscamos ilustrar como estas transformações alcançaram, inclusive, o âmbito quantitativo.

Assim, esta premissa permitiu avaliar, por exemplo, as influências e possíveis redes de sociabilidade as quais os produtores da Agência Nacional faziam parte. Logo, propiciou uma margem mais larga de dados e informações políticas, culturais e sociais que circundavam a produção. Neste sentido, ao contextualizar o discurso que era proferido nas exibições cinejornalísticas, atentamos à sincronia do tempo histórico, que segundo Pocock e outros autores da Escola de Cambridge, fornece um melhor entendimento à análise historiográfica:

A historiografia (...) é menos um trabalho de ou sobre a narração de fatos do que a análise e a reconstrução do discurso político produzidos pelos atores históricos, direta ou indiretamente engajados na ação política do seu tempo. Evidentemente, estudar o discurso político implica estudar fatos históricos, pois faz parte desse enfoque pensar os discursos como ações (ARAÚJO, 2003, p.9).

Finalmente, com o intuito de compreender os cinejornais e a produção oficial da ditadura de maneira deslocada às instituições oficiais, voltamo-nos à imprensa. No capítulo três analisamos a opinião de críticos e especialistas em cinema sobre o cinejornalismo brasileiro. Além do âmbito técnico e estético que compunha estes informativos, buscamos compreender a demanda mercadológica e o que era envolvido no jogo político que permeava esta mídia. Assim, salientamos que nosso objetivo não é um estudo sobre a recepção, mas sim mapear a opinião dos principais críticos da época. Para isso, realizamos um levantamento na Hemeroteca Nacional com as seguintes combinações: "Cinejornal", "Cinejornalismo" e "Cinejornal + Agência Nacional", encontrando trinta e duas ocorrências no período 1964-1979 (Anexo 3). Através da análise de conteúdo de colunas e reportagens, analisamos aspectos ligados ao mercado e críticas sobre a nossa fonte. Nossa intenção foi cortejar estes periódicos com a versão oficial difundida pela AN.

Ainda que a temática da ditadura civil-militar seja contemplada através de pesquisas científicas nos mais variados eixos, ainda há pouca produção relacionada ao uso dos cinejornais como propaganda oficial neste período. Entretanto, autores como Clarissa Castro, Rodrigo Archangelo, José Inacio de Melo e Souza e Paulo Roberto Maia, desenvolveram análises sobre este objeto em contextos anteriores, especialmente nas décadas de 1930 e 1950.

O caso de Paulo Maia, ainda que tenha abordado a década de 1970, dedicou-se ao caso do "Canal 100", produção de natureza privada. Assim, ainda há uma carência de produções que os utilizem como fonte primária na ditadura. Desta forma, esta pesquisa foi uma oportunidade de expandir o olhar sobre esta documentação como objeto de estudo.

Além da inovação nestes termos, como salientamos, há assuntos diversos que podem ser pesquisados através destes pequenos noticiários. Além de atos presidenciais, esta fonte aborda cultura, reforma agrária, arte, educação e etc. Há uma gama de pesquisas que podem abarcar desde questões de gênero - através da figura das primeiras damas -, até avanços urbanísticos, por meio de relatos que tratem de inauguração de obras. Portanto, seria uma forma de contribuir para a divulgação deste aparato documental. Disponível online, através do Arquivo Nacional e do portal Zappiens, pode resultar em futuras pesquisas acadêmicas e novos olhares sobre o tema da ditadura.

Portanto, os cinejornais compuseram a propaganda política brasileira em contextos diversificados, sempre atuando na função de legitimar e propagar imagens positivas do Estado. Apesar de haver uma vasta produção acadêmica voltada para o Estado Novo e a imagem de Getúlio Vargas, entretanto, como já destacamos, a Agência Nacional teve grande fomentação durante o regime civil-militar. Contudo, o cinejornalismo na ditadura civil-militar não foi tão explorado. Para Tatyana, o principal objetivo destes documentários era promover o projeto desenvolvimentista numa ótica coerente, silenciando aspectos polêmicos que prejudicassem a ditadura:

As cenas discursivas e imagéticas difundidas pelos cinejornais buscavam ordenar os eventos selecionados dando visibilidade às ações empreendidas pelo regime. Mas, não só isso. A seleção das notícias buscava evidenciar a existência de um projeto coeso e planejado do regime para o país (MAIA T, 2015, p.5).

Além dos projetos modernizadores, percebemos que há uma organização *a priori* dos cenários divulgados pelas lentes da Agência Nacional. Desde a postura presidencial, até as parcelas populares que ganhavam destaque, tinham significado. A autora ressalta a representação de um ideário social: "Para além do caráter da propaganda política, os cinejornais também elaboram uma cultura visual sobre os arquétipos culturais que pretendiam forjar a nação e sintetizar a identidade nacional (...)" (MAIA T, 2015, p.5). Portanto, superamos a concepção superficial de que os cinejornais atuavam apenas no nível político. Veremos que a propaganda dissimulada de notícia, como afirma Mariana Silveira (2015) foi responsável por difundir os ideários da ditadura incutindo nos espectadores um imaginário social que reforçava o autoritarismo típico da estrutura política brasileira.

2 CINEJORNALISMO E PROPAGANDA POLÍTICA NO BRASIL:

2.1 Imagens a serviço do Estado: um breve histórico do Cinejornalismo:

Este primeiro capítulo tem como objetivo central apresentar uma revisão a respeito da associação entre a produção cinejornalística e seus usos políticos no Brasil. Utilizando o cinejornalismo como fonte primária de pesquisa, dedicamo-nos a compreendê-lo melhor em suas definições e características, bem como a identificar a sua atuação política na História do Brasil Republicano, principalmente, no que tange a sua contribuição na elaboração da autoimagem da ditadura civil-militar (1964-1979)².

Portanto, não se trata de dissertar especificamente a respeito da relação entre Cinema e História no Brasil, mas entender de que maneira o primeiro atuou como um suporte ao poder instituído e, posteriormente, tornou-se uma importante fonte promotora de uma interface entre História Política e Cultural. Para tanto, valemo-nos de arcabouço teórico que define as principais características e usos desta mídia. Para compreender o caso da ditadura brasileira, também utilizamos decretos-lei que dispõem sobre o funcionamento da Agência Nacional e alguns jornais do período, a fim de ter acesso à recepção e crítica de jornalistas e cineastas que não faziam parte deste aparato informativo oficial, aspecto abordado no último capítulo.

Assim, ao longo da história, o cinema foi utilizado repetidas vezes como um importante campo de produção política e cultural. Tanto no caso de documentários, quanto em produções ficcionais, são as intervenções dos produtores que constituem a mensagem da obra. Em ambos os casos, devemos atentar para uma característica em comum: a parcialidade. Qualquer um destes dispositivos narrativos³ é constituído por escolhas discursivas e imagéticas, objetivando difundir ideias por meio de dados objetivos ou, simplesmente, como entretenimento. Porém, veremos que seu uso político sobrepôs muitas vezes à função lúdica

² Salientamos que a escolha do recorte cronológico respeita o período de funcionamento da Agência Nacional e da produção dos cinejornais. Logo, não é uma aproximação com as teses ligadas à duração da ditadura civil-militar.

³ Ao definirmos o lugar cinejornalismo no campo cinematográfico aproximamos seus métodos e características ao documentário, considerando sua finalidade de representação da realidade e a autenticidade frente ao público. Logo, utilizamos o conceito de “dispositivo narrativo” em relação aos critérios metodológicos que afastam o documentário dos filmes ficcionais. 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).

da sétima arte. O caso do cinejornalismo, por exemplo, sustenta esta afirmação em suas qualidades e funções. Contendo influências diversas aos gêneros citados, incorpora atributos do cinema e da imprensa, manifestando-se como uma importante ferramenta de propaganda, principalmente em épocas que o acesso a conteúdos audiovisuais ainda era restrito. Logo, antes de pormenorizar seu uso na ditadura civil-militar brasileira, destacamos suas particularidades citando, brevemente, suas definições e casos semelhantes.

Em linhas gerais, podemos definir o cinejornal como: "(...) 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, Renata 2007, p.41). Assim, à primeira vista, essas produções possuem, fundamentalmente, a função de informar o público a respeito das principais notícias recentes, sobretudo, da agenda presidencial e dos programas do governo. Como Renata Gomes afirma, há uma extensa variedade de temáticas representadas em uma mesma edição: arte, moda, economia e, principalmente, assuntos ligados à agenda presidencial. Este último caso corresponde a outro traço definidor da fonte, seu caráter oficial. Desde suas primeiras exibições, os cinejornais estavam vinculados ao Estado ou a elites políticas. Historiograficamente, a primeira análise foi realizada por Marc Ferro⁴, dedicando-se às edições elaboradas na Primeira Guerra Mundial pelos governos francês e britânico, com a finalidade de serem distribuídos à população civil. Sua pesquisa abordou de que maneira a representação do conflito chegava ao público conforme o ponto de vista dos produtores, destacando as imagens e mensagens transmitidas.

Assim, tomamos como ponto de partida a concepção de que, historicamente, o cinejornalismo estava engendrado em projetos de propaganda política, cuja finalidade era a constituição de imaginários sociais e a busca por legitimidade. Consideramos que os discursos difundidos pelos meios de comunicação oficiais eram oportunidade eficientes na difusão da ideologia dos grupos dominantes, buscando por meio do convencimento uma coesão política e social da sociedade. Dito isso, é importante destacar que o uso da propaganda se consolidou durante o período entre guerras, firmando-se principalmente nos regimes totalitários e autoritários. Essa prática, como veremos neste capítulo, tornou-se central em países de todo o mundo, principalmente em contextos ditatoriais:

⁴ O primeiro historiador a analisar os cinejornais como documentos capazes de produzir novas visões sobre a História Política foi Marc Ferro. Precursor na teoria e metodologia historiográficas dedicadas ao cinejornalismo, enfatizava a capacidade de acesso ao não dito pelos documentos oficiais. Coordenou o programa francês *Histoire parallèle* (1989-2001), onde apresentava cinejornais da Primeira Guerra, analisando com outros especialistas. Cf. Schvarzman (2013).

No terreno das representações do poder, a propaganda política desencadeia uma luta de forças simbólicas; aí se instaura uma violência do tipo simbólico que visa ao reforço da dominação, consentimento em relação ao poder e interiorização de normas e valores impostos mediante mensagens propagandistas (CAPELATO, 2009, p.42).

Notamos, portanto, que a produção de cinejornais integrou uma forma de difusão ideológica de diferentes grupos, afinal, não foram apenas os Estados que investiram nestas mídias. Assim, cabe ressaltar que, em linhas gerais, há dois tipos de cinejornais: a) patrocinados e elaborados pelo governo ou partidos políticos; b) vinculados a empresas privadas de comunicação. O primeiro caso consiste no *corpus* documental da nossa análise, que será pormenorizado ao longo dos capítulos, estando diretamente associado à propaganda política. O segundo caso, ainda que não seja central para a pesquisa aqui realizada, deve ser mencionado com o intuito de demonstrar que esta mídia não era de uso exclusivamente político, cumprindo também sua função primária de informação. O exemplo mais famoso no Brasil foi o “Canal 100”, produzido a partir de 1957 por Carlos Niemeyer⁵.

Entretanto, ainda que o segundo caso não seja associado a nenhum partido, traz consigo elementos ideológicos, principalmente quando se trata de produções financiadas pela elite, casos que serão analisados ao longo deste capítulo. Assim, o cinejornalismo não pode ser dissociado da noção de espetáculo do cotidiano, pois esta qualidade está intrínseca em sua estrutura. Nessa lógica, é oportuno considerar estudos de Jean-Claude Bernardet (1979), que atenta para o conceito de ritual de poder, que será central para a nossa pesquisa. Valendo-se da definição de Paulo Emílio, afirma que este conceito pode ser aplicado tanto para fins políticos quanto para o comportamento de grupos da elite.

Conseqüentemente, a utilização dessa mídia como instrumento de comunicação foi muito explorada por Estados autoritários e totalitários do século XX, e veremos que, além do nazifascismo, Franco e Salazar também utilizaram estas estratégias. Essa popularidade é reflexo das potencialidades do cinema, que possibilita o processo de espetacularização das notícias, resultando em recepções mais positivas dos discursos oficiais. Valendo-se de tradições e símbolos caros à população, as representações exibidas por essa fonte tinham como finalidade despertar o interesse dos espectadores, buscando estabelecer bases de apoio ao Estado. Considerando que o acesso à televisão começou a ser popularizado apenas a partir dos anos 1950, o cinejornalismo manteve sua relevância até a segunda metade do século.

⁵ Para maiores aprofundamentos, Cf. MAIA, Paulo Roberto. Canal 100: a trajetória de um cinejornal. Projeto História, São Paulo, n.35, p. 347-355, dez. 2007.

Desta forma, Paulo Roberto Maia afirma que o cinejornal: "(...) se apresentou no século XX como um produto de informações único porque uniu o veículo cinema e o gênero jornalismo, alcançando uma impressão de realidade não existente até o seu surgimento" (MAIA P, 2015, p.321).

Logo, é importante considerar os meandros que envolvem as definições deste tipo de noticiário, afinal, o cinema propicia um outro tipo de experiência. Ao utilizar técnicas audiovisuais, permite ao espectador uma vivência sensorial, desencadeando emoções em diferentes níveis. Assim, é necessário: "(...) 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 esse motivo, foi considerado tão inovador e dotado de capacidades geradoras de convencimento aos espectadores. Como dito anteriormente, regimes que necessitavam de discursos legitimadores - especialmente para mascarar práticas ilegais de violência institucional -, adotaram as produções cinejornalísticas como uma das porta-vozes de sua propaganda⁶, ainda que, em algumas ocorrências, tais práticas publicitárias aparecessem de maneira dissimulada, como veremos no caso da ditadura civil-militar brasileira.

O caso mais notório foi o emprego dos cinejornais no quadro da propaganda nazifascista. Podemos, inclusive, considerar que esse contexto foi o precursor da utilização fílmica como método de produção da autoimagem de um Estado. Porém, é preciso ter cuidado ao refletir acerca do conteúdo deste tipo de propaganda. Conforme afirmam especialistas no tema (Rossini, 2008; Paulo Maia, 2015), um filme não necessariamente apresenta argumentos explícitos. Ele o faz de maneira pedagógica, detendo-se em aspectos culturais e tradicionais do público-alvo. Logo, segundo Miriam Rossini: "(...) o cinema é um meio mais eficiente e eficaz, na difusão de propostas e modelos de vida e de pensamento, do que os próprios organismos interessados em fazê-los conscientemente" (ROSSINI, 2008, p.132). Assim, tratando-se de uma produção cuja aproximação com o jornalismo pressupõe a busca e expressão da verdade, mesmo que apresentasse conteúdos tendenciosos, matinha uma superfície isenta, defendida por seus patrocinadores.

Portanto, na primeira metade do século XX, o cinema foi constantemente utilizado como estratégia de propaganda. Objetivando a busca por coesão e unidade nacional,

⁶ Salientamos que os cinejornais compuseram apenas uma das diversas ferramentas de propaganda ao longo do século XX. A imprensa, muitas vezes censurada, também atuou como uma propagadora do discurso oficial. Assim como o rádio, que permitia o alcance às camadas analfabetas e outras mídias fílmicas, como a ficção e os documentários educativos

constituiu um campo de investimento estatal em diferentes países do mundo, tanto aqueles com políticas de direita, como de esquerda⁷. Assim, antes de explorar alguns casos em que a produção de cinejornais contemplou as representações oficiais, cabe refletir sobre os conceitos e aplicações da propaganda política. Em primeiro lugar, devemos pensar a construção do discurso propagandístico de acordo com as demandas sociais de um dado contexto. Afinal, uma de suas funções é a aproximação do público com o projeto político em pauta, tornando-o inteligível através de elementos visuais e do imaginário social. Desta forma, não podemos analisar a propaganda de um regime sem conhecer suas diretrizes básicas, principalmente se ele promover práticas de censura e silenciamento de grupos opositores:

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).

Nos casos europeus, a tendência é pensar no cenário alemão e italiano através das figuras de Hitler e Mussolini. Indubitavelmente, suas estratégias foram reproduzidas por outros governos em décadas contemporâneas e posteriores, como o salazarismo, em Portugal, o Franquismo, na Espanha e no Estado Novo brasileiro. Evidentemente, cada uma destas ocorrências incorpora na propaganda e na constituição da sua cultura visual elementos de sua identidade política de caráter nacional. Por conseguinte, há peculiaridades em cada caso, inclusive, podemos percebê-las como componentes essenciais destes discursos, na medida em que, antes de mais nada, eles devem causar identificação com o público:

(...) uso de insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras, simplificação das ideias para atingir as massas incultas, apelo emocional, repetições, promessas de benefícios ao povo (emprego, aumento de salários, barateamento dos gêneros de primeira necessidade), promessas de unificação e fortalecimento nacional (CAPELATO apud Arendt, 1998, p.63).

Assim, quando analisamos a propaganda política, principalmente no que tange os seus usos oficiais em ditaduras, é importante recuar ao caso nazista. Considerando que, como veremos ao longo dos capítulos, nessa conjuntura foi consolidado um padrão entre os diferentes cinejornais, o qual foi utilizado ao longo das décadas. Entretanto, o Estado alemão, antes mesmo da experiência do III Reich, tinha consciência dos potenciais propagandísticos

⁷ De acordo com Wagner Pereira: “De forma precursora, Lênin, desde os tempos da Revolução Russa de 1917, já afirmava: “o cinema é para nós o instrumento mais importante de todas as artes” (PEREIRA, 2003, p.103). Em virtude das particularidades dos regimes de esquerda e o recuo temporal muito extenso não entraremos nos pormenores desses regimes. Porém, ressaltamos que o uso da propaganda e do cinema se tornou uma prática estrutural no contexto deste século, inclusive por meio de padrões e similaridades visuais.

do cinema. De acordo com a análise de Schvarzman, sobre Marc Ferro e o cinejornalismo, há indícios de que esta prática iniciou durante a Primeira Guerra Mundial com a finalidade de informar os conterrâneos e levar a eles as imagens da guerra, evidentemente que silenciando seus horrores. Além disso, percebemos que a espetacularização compunha a produção desde os registros imagéticos, nos quais não havia espontaneidade, mas, sim uma mensagem a ser difundida:

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).

Posteriormente, após a República de Weimar e os problemas econômicos que se estabeleceram na Alemanha, Hitler apresentou-se como uma alternativa capaz de suprir as necessidades do povo, associando seu discurso a imagens que respondessem às demandas sociais, logo: "(...) queria criar uma ditadura, mas também desejava o apoio do povo. A coisa mais importante que podia fazer para conquistar a simpatia da população era resolver o enorme problema do desemprego" (GELLATELY, 2011, p.21). Para isso, investiu na difusão de uma ideia que aproximasse seu projeto aos diversos setores, sem que a bandeira do antissemitismo fosse colocada em pauta num primeiro momento. Entretanto, após o estabelecimento do nazismo, não houve preocupação em esconder as atrocidades aos judeus e opositores do Estado, como o Robert Gellately afirma: "Longe de promover tais práticas em segredo, o regime exibiu-as na imprensa, exaltando a modernidade e a superioridade do sistema nazista sobre todos os demais" (GELLATELY, 2011, p.28).

Em 1940, o Estado passa a produzir o *Die Deutsche Wochenschau* (O noticiário alemão) através da UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)⁸ que era a responsável pela produção, distribuição e exibição de boa parte dos filmes nacionais. Ainda em campanha, antes de assumir o cargo de chanceler, Hitler já apoiava esta instituição, que passou a patrocinar grupos nacionalistas. Quando assumiu o poder, nomeou Joseph Goebbels para comandar a UFA (MEURER, 2016, p.33). Valendo-se da cultura visual já estabelecida na Alemanha, especialmente as imagens aéreas consolidadas por Leni Riefenstahl, esses cinejornais mantinham os enquadramentos que destacavam a modernização, o desenvolvimento e o potencial militar do regime.

⁸ A UFA foi uma instituição estatal criada pelo governo alemão em 1917. Ainda que não seja aprofundada neste trabalho, cabe destacar que exerceu uma função central na produção de propaganda audiovisual, especialmente por meio de filmes de ficção, documentários e cinejornais. É considerada por autores, como Pereira (2003), Gellately (2011) e Meurer (2016) como um dos principais órgãos de propaganda do regime nazista.

Wagner Pereira (2003) que analisa especificamente o caso do cinejornalismo na Europa do século XX identifica que os temas mais recorrentes eram: o nacionalismo alemão, a superioridade da raça ariana, o antissemitismo e os inimigos de guerra. Entre esses eixos, salientamos que a juventude representava constantemente os ideais do nazismo, ganhando ênfase nas imagens. Entretanto, tratando-se de um regime totalitário de políticas personalista, é evidente que a exaltação a figura de Hitler foi um dos elementos visuais mais contundentes.

Por outro lado, em relação à produção oficial de Mussolini, Pereira afirma que o elemento principal de diferenciação era o destaque nas práticas esportivas e no cuidado do corpo, característica essencial da visualidade fascista. Porém, atenta para o padrão do *Cinejornali* elaborado pela *Institute Nazionale Luce*, a partir de 1928: “Em linhas gerais, o estilo e o formato dos cinejornais semanais, exibidos em todos os cinemas comerciais do país, eram similares aos noticiários das 'democracias ocidentais', salvo a exaltação das atividades fascistas e uma grande insistência nos assuntos esportivos” (PEREIRA, 2003, p.105). Ademais, os temas mais recorrentes identificados pelo autor consistem em: exaltação do regime, nacionalismo, militarismo, colonialismo e anticomunismo. Esses assuntos, como veremos, serão centrais em diferentes cine-noticiários, principalmente os produzidos pelo próprio governo.

Ademais, ressaltamos o contextualismo presente nos regimes, que além da aproximação política, consolidou similaridades propagandísticas. O investimento nos cinejornais e documentários estatais por meio de instituições oficiais responsáveis pelo cinema se consolidou nesta virada da década de 1930 para 1940, motivada, justamente pelos regimes totalitários. Porém, ao trabalharmos com a análise de propagandas oficiais, é necessário cautela para não tratarmos a fonte como verdade absoluta do período ao qual se refere. E é preciso também considerar que havia uma estratégia de comunicação que verbalizava as demandas e aproximava as diretrizes com a população, suscitando apoio e legitimidade. Ou seja, o objetivo final destas produções era convencer e cativar apoiadores.

Além do nazifascismo, os regimes de Salazar e Franco utilizaram o cinema, assim como outras mídias, na difusão da propaganda oficial. No entanto, o caso franquista merece um cuidado maior quando analisado em consonância com os outros exemplos. Isso, em virtude da longa duração do regime (1939-1975), assim, não podemos generalizar o uso do cinema ou da propaganda como algo linear. Igualmente, assim como as conjunturas políticas e econômicas sofreram alteração, houve mudanças significativas no campo cinematográfico oficial. Entretanto, como nos detemos no uso do cinejornalismo, cabe definir que sua projeção inicia alguns anos após o início do regime. Logo após o fim da guerra civil, já nos primeiros

anos do franquismo, o Estado estreou a produção "*El noticiario español*". Porém, este noticiário durou pouco, iniciado em 1938, seu último número foi ao ar em 1941⁹. Marcado por uma "propaganda de choque", como denomina Vincent Sánchez-Biosca, foi imediatamente reproduzido nas localidades dominadas pelo governo e pela ideologia da Falange:

Coherente con este espíritu constructivo, se puso en marcha una estética arriesgada que, con la primacía de lo político en las noticias, se manifestaba en el uso ocasional del sonido directo (...), el desbordamiento retórico de la locución o, en algunos casos, el reciclaje del material enemigo para invertir su dirección ideológica y la primacía de lo político en las noticias (SANCHÉZ-BIOSCA, 2009, p.98).

Após o encerramento do *El noticiario español*, o *NO DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos)* passou a ser produzido, em 1943. De acordo com historiadores (PEREIRA, 2003; SANCHÉZ-BIOSCA, 2009), essa revista eletrônica seguiu sendo elaborada até 1981, após a transição para a democracia. Contudo, as mudanças estruturais do regime, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, influenciaram em inovações empreendidas no cinejornal. Em linhas gerais, a principal diferença entre ele e seu antecessor era o estilo do discurso por ele difundido. Enquanto o primeiro se enquadrava numa "propaganda de choque", o *NO DO* possuía uma aparente neutralidade, na qual os temas ligados à agenda política oficial ou à oposição não eram citados:

(...) a temática do cinejornal abandonou a antiga militância política explícita, convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as atividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espetáculo (PEREIRA, 2003, p.127).

Outra característica do *NO DO*, que é central para compreender a história do cinejornalismo, é a influência da estética e estrutural do nazifascismo. De acordo com os autores citados havia uma aproximação política evidente entre Franco e Hitler. Isso reverberou na visualidade e na construção de um imaginário social calcado em alguns pilares básicos que compunham a propaganda. Notamos isso nas imagens (1 e 2), que compunham a abertura do cinejornal nazista e do franquista. Finalmente, a visualidade e as ideias eram difundidas em uma espécie de ritual político, no qual havia lugares de memória e heróis a serem exaltados.

⁹ Segundo Sánchez-Biosca (2009), o cinejornalismo franquista foi marcado por instabilidades recorrentes da política, principalmente nos primeiros anos de regime e, posteriormente, na transição democrática. O caso do *El noticiario español* é um desses exemplos. De acordo com o autor, a produção do último número do cinejornal foi ao ar um ano após a anterior. Além disso, ruzgas entre os intelectuais que produziam a propaganda oficial com os integrantes da Falange, resultaram na perda do apoio de Franco e no encerramento do cinejornal.

Nessa perspectiva, a tese de Sánchez-Biosca analisa a relação deste imaginário social - com rituais políticos quase litúrgicos - e o tempo histórico, afinal o regime manteve uma estratégia de exaltação de mitos e símbolos voltados para o passado, sem atualizar a população das modernizações fora das fronteiras. Mais um elemento que contribuiu para o alto investimento e a longa duração da sua produção: "NODO despliega, así, un enorme (por escaso que parezca a simple vista) poder: dar a conocer a los españoles una realidad previamente codificada de un modo visualmente atractivo y de forma menos exigente que la prensa" (SANCHÉZ-BIOSCA, 2009, p.101-102). As semelhanças à propaganda nazista prescreveram com a derrota na II Guerra. Após a queda do III Reich o modelo que passou a ser adotado ao *NO DO* foi baseado nos cinejornais norte-americanos.

Figura 1: abertura do cinejornal Die Deutsche Wochenschau



Fonte¹⁰

Figura 2: abertura do cinejornal NO DO



Fonte: PEREIRA, 2008.¹¹

¹⁰ Retirada de: <https://archive.org/details/1942-02-04-Die-Deutsche-Wochenschau-Nr.596>. Acesso em 07 out. 2019

Por outro lado, o caso luso inovou em muitos sentidos, ainda que o investimento e a difusão tenham sido em menor escala. Neste sentido, Wagner Pereira ressalta que havia uma tentativa do ditador Salazar em se distanciar dos casos alemão e italiano: "O Salazarismo valorizou o cinema como instrumento de propaganda do regime, sobretudo a 'informação'" (PEREIRA, 2003, p.117). Logo, notamos uma renovação que, apesar de aparentar ser irrisória, será muito influente para o caso brasileiro. Em 1938, a Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas iniciou a produção do *Jornal Português*, o cinejornal oficial do Estado. Em 1953, esta produção é substituída pelo *Imagens de Portugal*, o qual mantém o mesmo viés:

Temas como "30º Ano da Revolução Nacional", as "Comemorações do Dia de Portugal" coexistiram com outros menos formais, como "Novos Habitantes do Jardim Zoológico", procurando prender a atenção do espectador e angariar simpatias e adesões para a atuação do regime (PEREIRA, 2013, p.118).

Por conseguinte, havia uma expressão mais apolítica ou, pelo menos, indireta no quesito da propaganda política oficial. Além dos enquadramentos do ditador e personalidades do mundo político e intelectual, havia referência a atores sociais e à população em geral, aproximando-se mais do cotidiano do público. A ênfase recaía nas festividades públicas, visitas do Chefe do Estado, a juventude e Forças Armadas. Ainda que não houvesse uma ideologia proeminente nas imagens e no discurso, era uma maneira pedagógica de incutir na população uma pedagogia social e formas de comportamento, principalmente às crianças e à mocidade. Todavia, a arbitrariedade na escolha dos assuntos que mereciam ser exibidos nas salas de cinema mantinha o padrão dos casos contemporâneos: "No entanto, é necessário ressaltar que a censura foi vigilante: os filmes, quer fossem portugueses ou estrangeiros, eram "visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos" (PEREIRA, 2003, p.118).

Assim, indiscutivelmente, cada país inseriu em sua visualidade elementos identitários que fossem mais convenientes às estratégias de convencimento ao público. Entretanto, são notórias as semelhanças em termos de estética e pautas e a relação entre o cinema e os Estados. Ainda mais considerando que todos promulgaram leis que tornavam obrigatórias essas exhibições, constituindo uma postura protecionista em relação às produções nacionais. Ademais, o acesso a meios de comunicação audiovisuais inexistentes nessa época e a utilização de promessas ligadas às demandas sociais, tornaram o cinejornalismo ainda mais efetivo.

¹¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. "O Império das Imagens de Hitler: O projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933-1955). 2008. 439 f. Tese (Doutorado em História) - São Paulo, USP, 2008. p. 271.

Desta forma, ao estudarmos essas relações, acabamos por perpassar diferentes contextos cinematográficos, destacando o eixo condutor que os permeia: a propaganda oficial. Por outro lado, notamos que há uma história dos cinejornais desde o princípio do século, ainda que não seja um tema tão aprofundado na historiografia. Ademais, a relação cinema, propaganda e história política vem sendo cada vez mais abordada. Pedro Alves (2018), dedica-se a pormenorizar em termos teóricos como ocorre essa articulação. Citando Pierre Sorlin (1985), Alves destaca como a propaganda atua como uma forma de emissão ideológica dos grupos dominantes. Em seguida, define que:

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 dessas produções com intuito publicitário, havia uma estética e padrões de composição preferidos aos editores, que seguiam a lógica do documentário. Este gênero teria um aparente crédito ao lidar com fatos verídicos. Logo, os documentários, 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, trata-se de uma mídia altamente parcial exibida por um suporte com potenciais persuasivos reconhecidos. Por isso, o autor salienta que “(...) o perigo do cinema de propaganda reside precisamente no diálogo entre a permissividade do espectador e o tipo de conteúdos veiculados por determinada obra” (ALVES P, 2018, p.19). Utilizando-se de táticas discursivas de convencimento, aliadas a técnicas modernas para a época, a tendência ao convencimento do público era alta.

Desse modo, entre os domínios alcançados pelos cinejornais, está a criação e o estabelecimento de imaginários sociais. Quando vinculados ao poder, essa forma de propaganda possui um repertório de símbolos e de formas de representação capazes de incutir na sociedade a qual é exibida valores e formas de comportamento. De maneira ritualística, celebrações cívicas, religiosas e militares são apresentadas por meio do discurso em voz *over*¹², bem como pelo conteúdo visual. Logo, destacamos essa capacidade de, segundo as palavras de Maria Helena Capelato (2009), expressar o poder de maneira teatral, promovendo e fortalecendo um sentimento nacionalista e de homogeneidade àqueles que aceitam a propaganda como verdadeira face da realidade:

¹² Método audiovisual muito comum em documentários. Consiste na sobreposição da voz de atores ou narradores ao áudio original, ouvido em segundo plano.

Os imaginários sociais, como mostra Bronislaw Baczko (1984), organizam e controlam o tempo coletivo, interferem na produção da memória e nas visões de futuro. 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).

Como vimos através de exemplos, no século XX, estabeleceu-se um modelo estrutural na constituição das edições cinejornalísticas, que será mantido pela ditadura civil-militar. Respeitando uma certa hierarquia, um número iniciava com os informes dedicados às atividades do presidente, cerimônias militares e cívicas, sendo encerrado com assuntos culturais ou esportivos. Cabe destacar que, através de seus usos ao longo da história, esse repertório foi se definindo na prática, transformando-se de acordo com o contexto. Ainda que seja imprescindível destacar que não consideramos o Estado Novo ou a ditadura civil-militar regimes de caráter totalitário, ao aprofundarmos o caso da propaganda política é irrefutável a influência dos regimes europeus:

A viagem ao universo simbólico envolve duas espécies de referências constantes: a aproximação com outras experiências similares, mas sabendo que as ideologias não são equivalentes e as políticas não funcionam com um modelo único, sendo, portanto, o olhar comparativo que permite apreciar as diferenças (CAPELATO, 2009, p. 55-56).

Portanto, é evidente que foram diversas ocorrências em que o uso do cinejornalismo atuou como uma ferramenta na busca por legitimidade e apoio político. Porém, ainda que as similaridades sejam constantes, as variáveis de cada conjuntura estipularam as pautas e as formas de abordagem para cada assunto ou ator político representado por este meio de comunicação. Para tanto, analisar estes casos europeus de maneira sincrônica, permite compreender como o contextualismo linguístico da época influenciou nas formas de propaganda dos regimes totalitários. Por outro lado, salientamos a importância de também considerar a análise diacrônica do cinejornalismo, sobretudo para compreender as permanências e rupturas que ocorreram com este meio de comunicação. No caso brasileiro, principalmente, esse tipo de olhar temporal enriquece a historiografia dedicada ao estudo dos cinejornais no país. Por outro lado, torna tangíveis os motivos que mantiveram os investimentos públicos e privados nessa mídia nos diferentes tipos de governo, como veremos a seguir.

2.2 Cinejornalismo no Brasil: os prelúdios da propaganda cinematográfica

No Brasil, a estreia dos cinejornais ocorreu ainda na I República¹³. Entretanto, ganhou espaço e investimento durante o Estado Novo, no qual a figura personalista de Vargas dava o tom das notícias. É também nessa conjuntura que o cinema passou a ser considerado um aliado importante do discurso oficial, com a estreia nas salas brasileiras do *Cine-Jornal Brasileiro*. Nele, a representação difundida era calcada nos valores de governo, enfatizando a figura presidencial e os pontos centrais de seu projeto: "Getúlio Vargas assinalava uma das características do nacionalismo deste século, aquela que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do cinema (...)" (SIMIS, 1996, p.29). Assim, Anita Simis ressalta este traço histórico da cultura política¹⁴ brasileira: elaborar e promover reproduções de caráter unificador e altamente tutelado pelo Estado.

Ou seja, assim como Marilena Chauí (2013) afirma, repetidas vezes os governos buscaram ferramentas ligadas à cultura e às práticas sociais a seu favor. Para a autora, a unidade nacional consiste em uma invenção política, carregada pela ideologia dos grupos hegemônicos. No caso brasileiro, notamos que essa concepção pode ser aplicada a diversos contextos, nos quais se buscam no passado indícios que sustentem o imaginário social que tenta ser aplicado. Nas palavras de Chauí:

Para realizar esta tarefa, o poder político precisa construir um semióforo¹⁵ fundamental, aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Este semióforo -matriz é a nação. (...) o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto de culto integrador da sociedade una e indivisa (CHAUÍ, 2013, p.155).

Consequentemente, o fazer político ganha uma face imagética, construindo uma visualidade que ilustra e exterioriza o discurso oficial, instituindo-o como força motriz da sociedade. Assim, fez-se necessário consolidar uma base legal que sustentasse estas práticas

¹³Os chamados filmes de propaganda, ou naturais, já eram produzidos antes da promulgação do Estado Novo. Entretanto, é com o DIP que os cinejornais oficiais - nosso objeto de estudo - ganham notoriedade. Sua função, antes da publicidade era a promoção de rituais de poder. Cf. SIMIS, Anita. "Estado e Cinema no Brasil". São Paulo: Annablume, 1996. p.53-54.

¹⁴ Além da concepção de Rodrigo Motta, avançamos na definição de Cultura Política segundo Miguel Cabrera, que afirma que: "Las culturas políticas son el producto de las experiencias pasadas de la sociedad y de la sedimentación histórica de valores, creencias y actitudes políticos que se transmiten de generación a generación a través de la socialización política de las personas" (CABRERA, 2008, p.4). Nesse sentido, valemo-nos da tese de que o Brasil mantém, estruturalmente, uma cultura política autoritária e fundamentalmente militarizada, considerando os recorrentes golpes que tomaram o poder desde a Proclamação da República..

¹⁵ Semióforo é um termo utilizado por Chauí cuja definição reporta a objetos, lugares ou pessoas que se tornam simbólicos a um grupo: "(...) são coisas providas de significação ou se valor simbólico capazes de relacionar o visível e o invisível (...)" (CHAUÍ, 2013, p.153).

oficiais, especialmente ligadas ao cinema e à propaganda. Através de órgãos como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), o primeiro governo Vargas estabeleceu seu poder refletido na forma de filmes, documentários e cinejornais¹⁶. Como resultado, o Estado brasileiro passa a ser associado diretamente à símbolos, personagens e discursos que eram apresentados aos espectadores através das telas, como afirma a autora: "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). Neste sentido, Maria Helena Capelato (1998), atenta para a formação de um trinômio que sustentava tais argumentos: a pátria, a bandeira e o chefe do Estado¹⁷.

Portanto, esses dados nos ajudam a compreender como o governo brasileiro passou a tomar para si símbolos que seriam representações nacionais, e não de grupos específicos. É o caso da bandeira, citado pela autora e que será aprofundado ao longo da análise. Em relação à representação do chefe do Estado, é um consenso afirmar que o grande diferencial do primeiro governo Vargas foi a figura carismática e personalista do presidente. Percebemos tais permanências inclusive na memória que se consolidou do período, que não costuma dar tanta ênfase a casos de tortura e repressão do Estado Novo, é perceptível em relação ao regime civil militar. Entretanto, é inegável que este regime se consolidou através de um golpe, culminando em uma ditadura. Por outro lado, para boa parte da sociedade brasileira, a representação radicada foi positiva, inspirando futuros governos e discursos políticos. Por isso, notaremos que os principais traços da propaganda do DIP aludiam ao chefe do Estado e, principalmente, à capacidade destes mecanismos em contribuir para o retorno de Getúlio Vargas ao poder, nos anos 1950. Assim, na busca pela solidificação de uma imagem otimista do regime e de Vargas, o cinema foi primordial, além de se mostrar efetivo ao Estado Novo.

Em síntese, podemos afirmar que o cinejornalismo, em sua trajetória histórica, esteve diretamente associado às representações ideológicas, ganhando cada vez mais notoriedade no século XX. Entretanto, há mais um traço característico que deve ser visto com atenção: a demanda mercadológica. Afinal, tanto o influxo jornalístico, quanto o cinematográfico fazem parte de mercados econômicos. Ademais, autores com Bernardet (1979), ressaltam que a produção de cinejornais foi uma forma de compensar as dificuldades financeiras no campo

¹⁶ Para maiores informações sobre a representação da Era Vargas nos cinejornais, Cf. José Inácio de Melo e Souza, 2003.

¹⁷ Para compreender as práticas de propaganda no Estado Novo, indicamos a clássica obra "Multidões em Cena" de Maria Helena Capelato, 1998.

cinematográfico brasileiro. Assim, no Brasil, esse tipo de produção fez parte da chamada *cavação*, componente do espaço conhecido como complemento nacional. Esta prática correspondia à uma estratégia das produtoras para arrecadar fundos para outros tipos de produção. Isso se iniciou nos anos trinta, a partir da legislação de obrigatoriedade, que concediam benefícios fiscais às produtoras:

(...) 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 (ARCHANGELO, 2007, p.16)

Dessa forma, ciente de seu potencial, o Executivo passou a implantar uma série de decretos que regulamentavam o espaço de complemento nacional. Damos ênfase ao nº 21.240, de 13 de abril de 1932, que, entre as suas várias atribuições, tornava obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais, principalmente cinejornais. Nesse decreto, o que mais chama a atenção é o princípio da relação direta entre cinema, educação e política, observando que, em seu preâmbulo estão considerações do governo acerca das produções cinematográficas. Entre tais apontamentos, são afirmados a possibilidade deste como material propagandístico e o incentivo fiscal às produtoras que facilitassem este uso em favor desta utilização:

(...) o cinema, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado;
 (...) o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras (BRASIL, 1932)¹⁸.

Posteriormente, já no Estado Novo, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), culmina no controle total de Estado sobre a propaganda, umas das expressões de censura mascarada por protecionismo. Além dessas produções supostamente informativas, a atuação do Instituto Nacional de Cinema Educativo ocorreu de maneira efetiva, elaborando e difundindo filmes de caráter pedagógico em escolas, sindicatos e outros espaços sociais. Logo, cada vez mais o Estado passou a adotar conteúdos audiovisuais como instrumentos de instrução, tanto por meio de propaganda como através de documentários. Por conseguinte, instaurou-se no país uma série de decretos e portarias que regulavam e

¹⁸ BRASIL. Decreto-lei n. 21.240, de 13 de abril de 1932. Nacionaliza a censura a filmes cinematográficos, cria taxa cinematográfica e outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>, acesso em 02 mai. 2019.

normatizavam essas produções em seu favor. Entre elas, enfatizamos a lei que criou o DIP e atribuiu suas principais funções:

Art. 37. O D.I.P., promoverá a edição de filmes, contendo aspectos naturais e de atualidades, serviços públicos, iniciativas governamentais, recomposições históricas nacionais, etc.

Art. 38. Os filmes nacionais que contiverem propaganda comercial, industrial ou particular, não serão considerados de "boa qualidade", para os efeitos do disposto no art. 33, salvo se essa propaganda for de interesse nacional, a juízo do D.I.P (BRASIL, 1939)¹⁹.

Assim, o DIP foi a primeira expressão de controle oficial sobre os discursos relacionados ao governo. Além de censurar as falas da imprensa a respeito do Estado, conglomerou aspectos políticos e culturais sob a vigilância estatal. Ademais, foi um dos grandes responsáveis por difundir as novas tradições e a cultura política por meio de suportes populares e de acesso universal, como o rádio, o cinema e outros mecanismos imagéticos, que não exigiam alto grau de escolaridade. Por conseguinte, os cinejornais, por exemplo: "Buscam a solidificação de imagens que o Estado necessita para sua legitimação, até pelo fato de serem, eles próprios, produzidos por esse Estado, ou seja, produzidos pela Cultura Política Dominante" (CASTRO, 2012, p.35). Lembramos que, nesse contexto, o Estado era completamente associado e representado pela figura do presidente.

Porém, como veremos, o Executivo não foi o único a utilizar deste meio para autopromoção. À medida em que os incentivos econômicos se solidificavam, empresas privadas emergiam e ganhavam espaço no cinema de cavação. Nestes casos, as classes mais altas, valeram-se de cinejornais como uma ferramenta de distinção²⁰. Na medida em que este se tornou um campo frutífero e com garantia de investimentos, expandiu-se para outras funções além da propaganda. Amparadas pela legislação protecionista, as empresas passaram a produzir cada vez mais cinejornais, agora com temas aparentemente diversos à política:

A aproximação destes assuntos 'populares' se dá através de atos da elite, a reboque dela. Portanto, 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)

¹⁹ BRASIL. Decreto-lei n.1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 16 abr. 2019.

²⁰ De acordo com Pierre Bourdieu: "A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante" (BOURDIEU, 2011, p.11).

Avançando no corte temporal, podemos afirmar que, nos anos 1950, a produção e consumo do cinejornalismo se expandiram. Além do governo federal, partidos regionais e instituições particulares passaram a investir assiduamente neste tipo de meio de comunicação. Rodrigo Archangelo (2007), por exemplo, dedica-se a compreender a representação da elite paulistana e a autoimagem de Adhemar de Barros, por meio dos registros do *O Bandeirante na Tela*²¹. Segundo o autor, esse período foi ambíguo em relação ao complemento nacional. Por um lado, consistiu na época de maior investimento nessas produções, por outro, a recepção já dava sinais de defasagem. A modernização do cinema mundial não era acompanhada pelos cinejornais, que insistiam em uma linguagem altamente propagandística e demonstravam pouca preocupação com a estética:

Em meio às discussões sobre os cinejornais, acusações também pesaram sobre os realizadores, culpados pelo retrocesso de um espaço 'subaproveitado', destinado aos complementos nacionais, posto que ocupado por cinejornais em detrimento dos demais gêneros cinematográficos (ARCHANGELO, 2007, p.70)

Entretanto, como consequência da legislação que tornava obrigatória a exibição de filmes nacionais, essa modalidade ficou atrelada a uma imagem negativa, de uma produção que apenas visava ao lucro por meio de matérias pagas vinculadas à publicidade e às produtoras privadas. Logo, no período democrático, o cinejornalismo passou por dificuldade de aceitação, e muitas são as causas que culminaram nessa situação. Primeiramente, como já abordado, sua imagem estava associada ao período do Estado Novo, um autoritarismo que já havia sido superado. Segundo, a representação trazida por essa mídia era restrita ao governo - que buscava transmitir uma ideia de otimismo e pacifismo - ou às elites que patrocinavam cinejornais pagos. Dessa forma, não atendia à realidade de boa parte da população. Finalmente, a estética foi se tornando cada vez mais precária, diferentemente das produções estrangeiras que chegavam ao mercado.

Tendo em vista a mudança conjuntural trazida pelo período democrático, foi necessária uma transformação estrutural das produções brasileiras, especialmente nos casos de filmes oficiais. Portanto, considerando o contexto mais próximo à análise da ditadura civil-militar, tendo em vista as continuidades e as influências diretas, é necessário pormenorizar a autoimagem do segundo governo Vargas. Retornando ao poder num ambiente político que já havia vivenciado a experiência do nazifascismo, não poderia mais contar com representações que recordassem sua figura paternalista que esteve associada ao governo ditatorial. Dentro

²¹ Rodrigo Archangelo aborda em suas pesquisas a imagem de Adhemar de Barros e da elite paulista no cinejornal de financiamento privado. A ênfase de sua análise recai nos rituais de poder representados por esta fonte.

deste panorama, há uma grande renovação técnica e burocrática que, sem abandonar os potenciais do cinema, manteve-o à frente das representações do Estado.

Nessa linha de raciocínio, o trabalho de Clarissa Castro (2013), dedica-se a compreender de que maneira Vargas resignifica sua autoimagem por meio da propaganda oficial. É com base nessa nova ordem que a relação entre poder e cultura visual na política brasileira atinge um novo nível. Segundo a autora: "A partir do momento em que o Estado é o produtor, veiculador e exibidor das informações transmitidas em algum meio de comunicação, a propaganda política torna-se ainda mais latente, mas nem por isso menos eficiente perante o público receptor" (CASTRO, 2012, p.23). Isso significa que, mesmo que estas produções sejam desenvolvidas de maneira manipulada, as técnicas e, especialmente, o contexto tornam-nas convincentes à população. Assim: "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).

Também é nesse contexto que novos símbolos e tradições se consolidaram, tendo em vista que o esforço em elaborar um sentimento de união nacional já havia sido superado. Logo, é importante perceber como esse processo é resignificado, mantendo algumas continuidades e exercendo algumas rupturas. No âmbito técnico, não houve grandes modificações entre o Estado Novo e os anos 1950. As imagens ainda eram em preto e branco, a figura do chefe do governo aparecia representado em *contra-plongé* e a presença do narrador ainda não havia sido implementada completamente, sendo esta foi a maior dificuldade enfrentada por pesquisadores dedicados a esse contexto: a falta do discurso em *voz over*. Por outro lado, o legislativo, como já citado, exerceu influências profundas no cinejornalismo. Para isso, Clarissa Castro, por exemplo, valeu-se da análise de documentos escritos oficiais, a fim de compensar a defasagem sonora que a fonte apresentava²².

Assim, em suma, foi a partir dos anos 1930, mantendo-se ativo nos anos 1950 e nos governos posteriores que os cinejornais se afirmaram como um aliado na difusão dos discursos hegemônicos. Ainda que haja diferenças centrais nas formas de alusão ao Estado brasileiro conforme a conjuntura social e política, há padrões que são recorrentes, e que, de certa maneira, podemos considerar como partes definidoras deste tipo de produção. Como já delimitamos, historicamente essa mídia esteve ao lado do discurso político dominante²³.

²² Em sua pesquisa, a autora utilizou o acervo das "correspondências expedidas", cujo acervo se encontra no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. A documentação descreve o funcionamento interno da instituição.

²³ Neste sentido, Clarissa Castro (2012) articula o uso dos conceitos de Poder, Cultura Visual e Memória a fim de compreender como serviram de base na representação de Vargas em seu governo democrático.

Logo, notamos que se manteve uma estrutura semelhante, que compunha as diversas notícias divulgadas por uma edição. Independente se o governo seja democrático ou autoritário, as temáticas mais habituais são muito próximas.

Como exemplos, destacamos as duas teses centrais para o estudo da fonte, que são a análise de Castro, a respeito do segundo governo Vargas, e a de Archangelo, sobre o Adhemarismo. Ambos os políticos buscaram como argumentos de legitimação a aproximação com a população mais carente, fosse através de obras públicas ou divulgação de políticas sociais. Rodrigo Archangelo afirma que, no estudo desta mídia, devemos nos preocupar em pormenorizar a representação imagética dos atores políticos, por meio de símbolos e da própria *héxis* corporal. Afinal, se a maior inovação destas produções foi a utilização de imagens em movimento no cotidiano das notícias, esse é um ponto chave de sua composição. Por isso, o autor afirma que é possível considerar: "(...) uma certa 'tradição' de cinejornais unificada pelo continuísmo político retratado de forma ritual - um 'ritual de poder', por assim dizer - transposto às telas do cinema" (ARCHANGELO, 2007, p.64).

Consequentemente, no caso de Getúlio Vargas, sua visualidade respeitou as principais demandas da agenda política: o nacionalismo e a reforma social. Por meio da bandeira da modernização, Vargas manteve sua representação associada à figura dos trabalhadores e da proximidade com o público, sendo filmado em momentos de contato com a população sem barreiras. Esse padrão de comportamento foi mantido por João Goulart²⁴. Segundo Castro, esta foi a imagem mais marcante da conjuntura: "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). Entre os problemas, o combate à seca no nordeste compôs um dos assuntos mais explorados pelos Cine-Jornal Brasileiro e Informativo.

Contudo, cabe ponderar que as imagens que chegavam às telas eram editadas e pensadas *a posteriori*. Ou seja, além de não serem espontâneas, eram carregadas de intenções e parcialidade dos produtores, visando não apenas à elaboração de um conteúdo específico a ser difundido, mas por quem estas imagens deveriam ser apreendidas. Para tanto, é importante considerar que a parcela de frequentadores dos cinemas era restrita a grupos de classe média e elite. Além disso, como iremos analisar no capítulo três, as próprias pautas e notícias eram

²⁴ As imagens registradas de João Goulart pelo Cinejornal Informativo demonstram uma postura muito particular de governos populistas. Não havia separação entre o político e seus apoiadores que, em algumas ocasiões, o carregavam nos braços. Atitude completamente oposta à que foi adotada pelo governo civil-militar que o depôs.

baseadas nos *habitus*²⁵ desses grupos com maior capital econômico: festas da alta sociedade, exposições de arte, etc. Não havia espaço expressivo para acomodar aspectos da vida cotidiana de grupos que não se encaixassem nestes parâmetros. Uma particularidade do caso brasileiro em relação aos cinejornais nazifascistas, que mobilizavam a população para assistir suas produções oficiais (SCHNEIDER, 2017).

A título ilustrativo, podemos citar o caso de *O Bandeirante na Tela* (produzido entre 1947-1956), que se diferencia do *Cine-Jornal Brasileiro* pela produção privada, patrocinada por empresários e parte da elite paulista. Logo, suas notícias dedicavam parte do tempo à imagem destes grupos: casamentos, eventos beneficentes, festas de debutantes e etc. Ou seja, além da imagem do político, a produção exerceu uma forma de distinção. Já em relação ao *adhemarismo*, o governador era retratado em uma 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). Como ilustrado pelas imagens abaixo:

²⁵ O conceito de *habitus*, significa, em linhas gerais, significa um sistema de disposições que unifica ou distingue os indivíduos conforme seu lugar no campo. Para Pierre Bourdieu, consiste em um: "sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes" (p. 191).

Figura 3: Bandeirante da Tela n.501, 1952



Fonte: ARCHANGELO, 2007.²⁶

Figura 4: Informativo s. n. [XIII]. Edição Especial (1952)



Fonte: Portal Zappiens

Ambas representam cenas da mesma época, as quais destacam a aproximação dos políticos com a massa que os ovaciona nas diferentes recepções populares. Nestes casos, apesar dos ângulos serem distintos, são momentos capturados que demonstram muitas semelhanças: os cartazes de apoio; os líderes um plano acima da população; o aceno e o olhar dos adeptos, que induz o olhar do espectador à figura centralizada. Portanto, como dito no início deste subitem, há uma teatralização constante das aparições políticas. A busca por apoio é contínua, utilizando-se de padrões recorrentes, cuja eficiência era comprovada. Ainda que

²⁶ Imagem retirada do artigo: "Antes do filme... política: uma possível leitura histórica sobre a São Paulo que se democratizava", de Rodrigo Archangelo (2007).

uma dependesse do capital privado, os incentivos para estas produções eram públicos. O aparato legislativo se aprimorou nos anos 1950, extinguindo o DNI (órgão sucessor do DIP) e reestruturando o aparato burocrático responsável por estas agendas.

Essa teatralização que compunha as aparições públicas dos líderes políticos foi consolidada como um padrão nas imagens cinejornalísticas. No caso brasileiro, cabe ressaltar que não foi uma particularidade de Vargas, afinal, esta postura foi assumida por seus sucessores como JK e João Goulart. Ademais, esses padrões não foram estabelecidos de maneira infundada. Tanto o aspecto imagético, quanto o âmbito discursivo, baseavam-se em exemplos anteriores que obtiveram êxito. No caso dos cinejornais de João Goulart, por exemplo, temas como a seca no Nordeste e o trabalhismo seguiram nas pautas principais.

Diante disso, ao assumir a presidência, João Goulart também utilizou os cinejornais como meio de comunicação²⁷. Aproximando-se da figura populista de Vargas, manteve o repertório de discursos e representações visuais que o colocavam próximo das massas. Nesse sentido, representava a figura do líder carismático, diferentemente daquele representado de maneira hostil pelas charges e campanhas difamatórias. Nesse caso, atentamos para aspectos que serão aprofundados no próximo capítulo, quando analisaremos o caso da autoimagem da ditadura civil-militar. A autorrepresentação de Jango dispensava os protocolos oficiais que mantinham uma distância entre o chefe da nação e a população civil. Como uma expressão visual de sua postura alinhada na defesa das reformas de base e em favor dos trabalhadores, coloca-se unido ao povo diretamente, como na imagem abaixo, no qual é carregado por populares em comício na Cinelândia.

²⁷ A produção de cinejornais dedicados à representação do governo Jango durou entre os anos 1961-1964, período no qual ocupou a presidência da república. Intitulada "Atualidades", a produção resignificou temas como o trabalhismo, dando destaque às políticas sociais caras ao seu projeto. Cf. ALBERNAZ; MAIA; MITSUE. "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.

Figura 5: Atualidades, n.24, 1963



Fonte: Portal *Zappiens*

Conseqüentemente, a Agência Nacional explorou as qualidades primordiais do chefe da nação como um líder carismático. Assim, baseou sua representação nos temas centrais de suas diretrizes políticas, principalmente nas Reformas de Base. De acordo com Abernaz, Maia e Mitsue (2018), essa instituição atuou como produtora de uma representação oposta às difamações difundidas por seus opositores. Dessa maneira, as imagens oficiais do presidente: "(...) 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). Nesta mesma lógica, a presença da classe trabalhadora e dos grupos mais pobres passou a ganhar protagonismo nas telas. Contudo, tais aparições não ocorriam apenas como uma estratégia para adquirir mais popularidade, mas como uma expressão de combate às desigualdades e em favor da justiça social.

Em função disso, percebemos que o cinejornalismo esteve participando ativamente da imagem pública de regimes distintos, fossem estes Estados ditatoriais ou democráticos. Desde seu surgimento na Europa dos anos 1920, seu aprimoramento durante os regimes totalitários e sua estreia no Brasil, manteve a finalidade na busca por coesão como ferramenta de propaganda política. Entretanto, não permaneceu imutável, sofrendo modificações conforme as variáveis de local, contexto sociopolítico e tecnologias disponíveis. Sendo assim, podemos afirmar que, além das definições teóricas ligadas ao cinema e ao jornalismo, esta fonte possui um caráter altamente ideológico:

Nas sociedades contemporâneas os meios de comunicação de massa passaram a dispor de aparatos técnicos e científicos altamente sofisticados; eles permitem a fabricação e a manipulação dos imaginários coletivos que constituem uma das forças

reguladoras da vida social e peça importante no exercício do poder (CAPELATO, 2009, p.40).

A seguir, aprofundaremos como esse mecanismo de propaganda atuou como uma forma de violência simbólica praticada pelo Estado na imposição de discursos e formas de comportamento. Veremos que, institucionalmente, este aparelho foi aperfeiçoado com a ascensão da Agência Nacional, ainda nos anos 1950. *A posteriori*, na década de 1960, este órgão adquiriu ainda mais prestígio, ganhando a condição de instituição autônoma, mudança que foi cara à produção e será importante para o nosso entendimento das mensagens.

2.3 A Agência Nacional após golpe e a autoimagem da ditadura

Como vimos, desde os anos 1930, o Estado brasileiro esteve consciente do poder de persuasão que há em uma propaganda bem elaborada. Para Maria Helena Capelato, podemos definir esse traço como um processo que: "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). Assim, consolidou-se na cultura política do país a prática de produção e de difusão informativa oficial, altamente tutelada pelo Estado. Para tanto, foram constantes as reformulações da organização dos órgãos oficiais responsáveis. A Agência Nacional constituiu uma das principais instituições que ocuparam o quadro incumbido pela comunicação do Executivo. Portanto, a fim de contextualizar a produção cinejornalística elaborada pela AN, faz-se necessário um mapeamento que torne clara a valoração que esta foi adquirindo ao longo dos anos, além de ampliar o conhecimento de quem eram os agentes responsáveis por ela.

Por outro lado, considerando o recuo temporal que realizamos no item anterior, no qual constatamos as influências dos regimes europeus, cabe mais uma consideração a respeito deste influxo na propaganda oficial brasileira. Foi recorrente a institucionalização de órgãos estatais que se responsabilizassem exclusivamente pela produção propagandística, tanto na experiência nazista, quanto nos casos autoritários de Franco e Salazar. No Brasil, após a instauração do Estado Novo e a consolidação de uma nova mentalidade que passou a guiar o pensamento político, a prática de produção propagandística se estabeleceu no início dos anos 1940, através do DIP. Conforme percebemos ao longo da obra de Capelato, a propaganda política atingia um nível de influência inédito. Além de atuar na construção de imaginários sociais, como vimos anteriormente, era considerada pelos olhos do Estado como uma aliada

efetiva na manutenção da ordem e da coesão nacional. Podemos, inclusive, começar a perceber um princípio da busca por segurança nacional e desenvolvimento, que, posteriormente, compôs a Doutrina de Segurança Nacional²⁸, durante a ditadura civil-militar. Anteriormente, ainda no primeiro governo Vargas, esta expectativa começou a compor a pauta do governo e, conseqüentemente, dos cinejornais e outras produções oficiais. Contemplando o principal ator social do período, esta estratégia se aproximava dos trabalhadores: "Essa representação do trabalho e dos trabalhadores expressa bem o objetivo do Estado Novo de formação do trabalhador produtivo e ordeiro, entendido como uma peça fundamental na engrenagem da máquina do Estado construtora do progresso nacional" (CAPELATO, 2009, p.66).

Em 1945, ainda sob o primeiro governo Vargas, extinguiu-se o DIP, criando o Departamento Nacional de Informação. Neste decreto (n. 7.582, de 25 de maio de 1945), a AN ficou vinculada ao novo órgão, entretanto, apenas como uma de suas ramificações. Havendo uma divisão específica de Cinema e Teatro, enquanto à Agência coube a distribuição de material informativo à imprensa: "Art. 14. A Agência Nacional, subordinada diretamente ao Diretor Geral, fará distribuição de noticiário e serviço fotográfico, em caráter meramente informativo, à imprensa da Capital e dos Estados"²⁹. Logo, não havia independência financeira ou intelectual, ou seja, a escolha das pautas e a forma de representação dependiam da aprovação do diretor. A Agência era apenas um dos braços de um departamento muito maior, responsável pela imagem do governo como um todo. Alguns anos depois, publica-se um novo decreto dedicado à AN. O n.22.263, de 26 de janeiro de 1949³⁰, expande o quadro funcional da agência em 30 novos funcionários. Entretanto, a estrutura burocrática seguia a mesma.

Esse cenário só se modificou na segunda metade da década de 1950, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, que foi responsável pela criação e promulgação do Regimento da Agência Nacional. Porém, antes de pormenorizar os detalhes desse documento, cabe destacar algumas transformações em nível político, social e econômico que influenciaram diretamente a cultura da época. Marcado pelo slogan "50 anos em 5", esse período da história brasileira é

²⁸ A Doutrina de Segurança Nacional, na definição de Maria Helena Moreira Alves, consiste na ideologia propagada pela Escola Superior de Guerra (ESG), cuja finalidade era justificar o governo autoritário em prol do binômio Desenvolvimento e Segurança Nacional (ALVES, 2005). Salientamos que este conceito será pormenorizado no capítulo três, onde iremos analisar como esta doutrina aparecia na autorrepresentação da ditadura civil-militar.

²⁹ BRASIL. Decreto-lei n. 7.582, de 25 de maio de 1945. Extingue o DIP e cria o DNI. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 15 abr. 2019.

³⁰ BRASIL. Decreto-lei n.2.263, de 17 de janeiro de 1949. Suprime e cria novas funções na Agência Nacional.

caracterizado pelo apogeu de um projeto modernizador que atingiu os meandros da política e do discurso hegemônico. Por conseguinte, essas transformações alcançaram o Estado tanto em nível político quanto social, resultando na necessidade de mudanças pedagógicas na mentalidade dos cidadãos.

De acordo com Carlos Fico, essa conjuntura balizou o movimento mais incisivo da resignificação do otimismo caro à história brasileira. Conforme a análise do autor, as nações necessitam de mitos que suscitem identificação e promovam sentimento de unidade. Entretanto, este processo de criação de mito não ocorre voltado para o passado, mas sim visando ao futuro, especialmente em períodos de incerteza e instabilidade. Dedicando-se a compreender a propaganda de outra agência do período civil militar - a Aerp -, estabelece conexões entre estas promessas positivas, que surgem ainda no período colonial. Logo, ao assumir o poder através do golpe, fazia-se essencial consolidar a imagem de uma "revolução saneadora", que resgataria projetos promissores para a economia e bem-estar dos brasileiros. Assim, estas instituições retomaram pautas que já eram conhecidas pelo imaginário nacional, alcançando diversos grupos sociais:

Tais perspectivas positivas sempre retornam em períodos de alguma estabilidade econômica e/ou política - justamente porque não são simples instrumentalizações ideológicas, e sim porque se fundam num imaginário secular que não é de todo imotivado nem desconectado do poder efetivo (FICO, 1997, p.77).

Tal processo, nas palavras de Marilena Chauí, fez emergir um novo mito nacional que legitimou as diretrizes do governo e suas mais variadas ações. Segundo a autora, os anos 1950-1970 consistiram em uma nova fase de formação da Identidade Nacional, calcada em questões de classe e disputas político-econômicas. Chauí argumenta que é a partir da década de 1950 que entramos em uma nova fase do nacionalismo brasileiro, que se estendeu até os o final da ditadura civil-militar: a questão nacional. Nessa etapa, surgiu a ideia do Brasil como um país ainda subdesenvolvido, no qual não havia consciência de classes, resultando na impossibilidade de articulação entre os grupos mais pobres e a classe média (CHAUÍ, 2013, P.165-166). Esta inoperância teria como consequência a instituição do Estado como o único sujeito político capaz de impor sua ideologia, o que prejudica o desenvolvimento econômico e social. Ademais, a autora afirma que: "Assim, a identidade do Brasil, construída na perspectiva do atraso ou do subdesenvolvimento, é dada pelo que lhe falta, pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isso é, desenvolvido" (CHAUÍ, 2013, p.167).

Nessa lógica, podemos considerar que a busca pela identidade nacional se modificou a partir desta conjuntura: não havia mais a necessidade de promover a coesão e identificação de uma sociedade unida. Agora, a identidade do país passou a ser associada à busca por modernização. Evidentemente, essa transição alcançou a produção propagandística. Assim, a Agência Nacional, por meio de das imagens cinejornalísticas e outros meios de notícias, auxiliaram na difusão destas representações. Buscando na história do país argumentos culturais, idealizou-se uma nova estrutura, fazendo esta ser objeto de devoção e centralização. Além de exaltar certos símbolos, foram-se introduzindo padrões de comportamento e opiniões, que, como veremos, eram típicas das camadas sociais que apoiaram o golpe de 1964.

Portanto, os autores defendem a tese de que os anos 1950 representam uma virada no horizonte de expectativas do país³¹. Especialmente na visão de Carlos Fico, as belezas naturais, sempre exaltadas por suas potencialidades e por servirem de símbolo tradicional do país, são substituídas por um novo discurso. Elas ainda constam na mentalidade e nas tradições brasileiras, mas não como dado final deste processo. Logo, são a modernização e o projeto desenvolvimentista que passam a dar o tom esperançoso do porvir, como afirma o próprio autor. Veremos, posteriormente, que esse novo horizonte se consolidou de maneira tão efetiva que perdurou ativamente na ditadura. Mas em relação à Agência Nacional, devemos considerar a maneira pela qual esta nova lógica atingiu o aparato burocrático do governo, alterando o funcionamento que vinha se mostrando eficiente desde os anos 1930.

Desse modo, em 1956, o Regimento Interno da agência foi publicado sob o decreto de lei n. 39.447,³² de 26 de julho do corrente ano. De maneira muito detalhada, as funções, os cargos e as divisões foram determinados pela lei ao longo de sete capítulos. Assim, para melhor compreendê-lo, direcionando a análise à produção da instituição, elencamos três eixos para enfatizar dentro das provisões do decreto: Qual a função da Agência Nacional? A qual Ministério é subordinada? Como é organizada internamente? Assim, é possível compreender quais continuidades manteve em relação ao DNI, bem como foi sendo constituída ao longo dos anos, até seu encerramento em 1979. Portanto, logo no Capítulo I, destinado à finalidade, lê-se:

³¹ Os anos 1950 foram marcados pelo trauma da II Guerra Mundial. Ademais, o estabelecimento da Guerra Fria, dividiu o mundo em dois blocos. O período derrocou em grandes avanços tecnológicos no ocidente, por outro lado, culminou em conflitos com consequências irremediáveis, como a Guerra do Vietnã (1955-1975) e a Revolução Cubana (1959). Por conseguinte, não podemos dissociar os acontecimentos internos do Brasil da ebulição política e econômica que ocorria.

³² BRASIL. Decreto-lei n. 39.447, de 26 de Julho de 1956. Aprova o novo Regimento da Agência Nacional. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/462028/publicacao/15660090>, acesso em 20 abr. 2019.

(...) colaborar com os órgãos federais, estaduais e municipais, associações privadas, imprensa, rádio, televisão, agências noticiosas e público em geral, mediante a divulgação de assuntos de interesse do País, ligados à sua vida política, econômica, financeira, administrativa, social, cultural, cívica e artística (BRASIL, 1956).

Percebemos que, aparentemente, a função primária era muito próxima a de uma assessoria de imprensa, produzindo materiais, enfatizando assuntos mais importantes e distribuindo para os diferentes meios de comunicação. Subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, seu quadro organizacional era composto, majoritariamente, por cargos definidos por indicação. A função mais alta era a de Diretor Geral, indicado pelo próprio presidente da República. Abaixo, estava o diretor da Divisão de Informações, também indicado pelo chefe do Estado. Finalmente, concluindo este primeiro nível das divisões, estava a Secretaria e o Serviço de Administração, nomeados pelo ministro responsável. Logo, percebemos o quão tutelada era a estrutura, na qual os integrantes de maior influência eram indicados pelos líderes do país.

Estes dados, explicitados no Capítulo II do documento, aplicado à organização, também já permitem visualizar a disposição e as divisões. Nesse trecho do regimento, identificamos o alto nível de burocracia que se estabeleceu, desde o princípio da instituição. Dividida em quatro eixos principais – Secretaria, Serviço de Administração, Divisão de Informações e Serviço de Documentação – a terceira incorporou claramente esta diretriz sistemática e responsável pelas funções centrais. Dentro de seu escopo, havia três subdivisões, cada qual com seções e serviços destinados a ações específicas³³. Percebemos que há um padrão de ordenamento baseado no alcance local, regional e exterior. Afinal, as divulgações deveriam atuar em níveis interiores e exteriores ao país. Para tanto, destacamos uma passagem que descreve estas situações:

I — Divulgar, através de noticiário fornecido à imprensa, às estações-radiofônicas a de televisão e às agências noticiosas, os -atos e fatos de ordem administrativa, política, econômica, financeira, cultural, cívica, social e artística, que envolvam assuntos de interesse do país; (...)

IV — Divulgar, por todos os meios, dados que atestem o grau de desenvolvimento e progresso do país (BRASIL, 1956).

Nessa perspectiva, há apenas uma ordem explícita a respeito das temáticas que deveriam ser produzidas e difundidas: o progresso e desenvolvimento do país. Não cabia à

³³ A respeito das estruturas e funções da Agência Nacional, indicamos a dissertação de Clarissa Castro (2013), a qual se dedicou a pormenorizar a atuação dos diferentes cargos da instituição: CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

AN publicizar temas sensíveis, crises ou polêmicas que comprometessem a imagem do Brasil a seus conterrâneos e a estrangeiros. Além disso, cabia à Seção de Imprensa do Exterior receber, analisar e traduzir reportagens que fossem enviadas ao país. Ainda que não lhe coubesse atuar como censora, essa prática se aproximou disfarçada de um filtro ao que os leitores teriam acesso. Finalmente, cabe ressaltar que, além das seções de imprensa, havia setores dedicados ao rádio, fotografia e cinema, mantendo as mesmas normas que a anterior. Em relação à função dos diretores, é clara a hierarquia de funções: o Diretor Geral responde diretamente aos Ministros e ao Presidente. Por outro lado, o Diretor da Divisão de Informações estava diretamente subordinado ao Geral.

Finalmente, o regimento se encerra no Capítulo VII, o qual determina as Disposições Gerais do novo órgão: “Art. 42.- A A.N. manterá, para o desempenho de suas atribuições, aparelhagem de cinema, radiodifusão e radiotelegrafista, recorrendo, também, à televisão e à telefotografia, quando houver conveniência” (BRASIL, 1956). Portanto, notamos que o investimento em tecnologia, funcionários especializados e em assegurar um alcance bem-sucedido de suas produções fundamentou o documento fundador da instituição. Todavia, como bem observado por Clarissa Castro e Mariana Silveira, não há em nenhum item do decreto a função propagandística manifesta. Entretanto, é cabível apontar que, dentro do cuidado em constituir uma representação calcada em imagens otimistas, podemos considerar esta como uma função dissimulada. O esforço em ter a difusão desta versão positiva fica explícito na Portaria n. 170, que cede à Agência novas frequências de rádio a fim de que: “A Voz do Brasil Informa”, com antenas dirigidas para a Europa, América do Norte e América Latina” (BRASIL, 1956)³⁴.

Esta organização se manteve por mais de uma década. Dentro da documentação oficial disponível, entre os anos de 1956-1967, houve apenas um decreto. Nele, a provisão do presidente da República consistia na ampliação do número de assistentes do Diretor Geral da Agência³⁵. Assim, baseando-nos nestas fontes, percebemos que apenas após o golpe de 1964 novas funções foram incorporadas à Agência. Além disso, salientamos que tais preocupações não ocorreram logo em seguida à tomada do poder pelos militares, mas apenas no ano de 1967, já no final da presidência de Humberto Castelo Branco.

Entretanto, não seria a primeira vez que os atores políticos envolvidos com o golpe de 1964 utilizaram de aparatos informativos com a finalidade de convencimento e legitimação.

³⁴ BRASIL. Portaria n.170, 15 de fevereiro de 1956.

³⁵ BRASIL. Decreto-lei n. 46.752, de 16 de agosto 1959. Altera dispositivo do Regimento da Agência Nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-46752-26-agosto-1959-385923-norma-pe.html>. Acesso em 15 ago. 2019.

Autores como René Dreifuss (1981), Heloísa Starling (1986) e Maria Helena Moreira Alves (2005) consideram que a articulação da imprensa e outras instituições civis ligadas a grupos que apoiaram a deposição de Jango foram cruciais para a implantação da ditadura³⁶. Portanto, sabemos que os principais atuantes nesta conjuntura foram o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática). O primeiro teve uma participação ainda mais marcante perante a sociedade, na medida em que era responsável por realizar pesquisas e elaborar filmes, documentários e propaganda contrários a João Goulart. Com uma aparente legitimidade, baseada na afirmação de que os dados recolhidos eram imparciais, redigiam panfletos conspiratórios contra as reformas de base e o governo da época. Por outro lado, o IBAD participou com ações mais ligadas ao jogo político. Financiado pelos Estados Unidos, envolveu-se em escândalos de financiamento de campanhas e em atividades vinculadas à derrubada do então presidente. Assim, mascarados por discursos aparentemente neutros e ligados à pesquisa e à informação, foram agentes ativos na promulgação do golpe. Ademais, contribuíram com a elaboração das diretrizes da DSN e na invenção de um inimigo interno:

Os membros militares e civil da ESG recorreriam cada vez mais ao complexo IPES/IBAD para desenvolver projetos e traçar planos e diretrizes de políticas governamentais alternativas. (...) O complexo ESG/IPES/IBAD tornou-se uma verdadeira e eficiente burocracia paralela para o planejamento de um novo Estado (ALVES M, 2005, p.29).

Logo, fica evidente o quanto a ditadura necessitava de apoio propagandístico, ainda que este não exercesse uma função de publicidade evidente. Consequentemente, notamos que nos primeiros sinais de crise, após a implantação do regime, essas ferramentas foram imbricadas novamente na agenda política através da Agência Nacional e outras instituições. É o caso do decreto de lei n.166, de 14 de fevereiro de 1967³⁷, que representou o primeiro passo das mudanças que a ditadura incorporou na AN. Sua principal provisão foi transferir a subordinação da AN do Ministério da Justiça e Negócios Interiores ao Gabinete Civil da

³⁶ Marcos Napolitano (2017) afirma que a grande imprensa, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, foi uma das responsáveis pela consolidação de uma imagem hostil ao então presidente João Goulart e favorável ao golpe. Ainda que muitos empresários ligados a este campo tenham tentado se desvincular da ditadura após 1968, o autor demonstra que isso ocorreu de maneira ambígua, sempre defendendo o interesse destes grupos liberais conservadores. Ademais, indubitavelmente os discursos proferidos nos editais dos jornais analisados, contribuíram para os enquadramentos memorialísticos hegemônicos do período. Cf. NAPOLITANO, Marcos. "A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985)". Revista Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v.43, n.2, p.346-366, mai-ago. 2017.

³⁷ BRASIL. Decreto-lei n.166, de 14 de Fevereiro de 1967. Transfere a Agência Nacional do Ministério da Justiça e Negócios Interiores para a Presidência da República. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-166-14-fevereiro-1967-375805-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em: 15 ago. 2019.

Presidência da República. Além disso, discorre a respeito do acervo documental e do quadro de funcionários. Sendo assim, foi responsável por estabelecer os princípios normativos da agência e como o Executivo poderia interferir no seu funcionamento:

Art. 3º Todo o acervo da Agencia Nacional será transferido do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, para a Presidência da República.

Art. 4º. Os atuais servidores da Agência Nacional, executados os referidos no § 2º deste artigo, serão designados do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, passando a constituir quadro especial a ser aprovado por proposta do Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República (BRASIL, 1967).

Além disso, define que os funcionários excedentes serão mantidos no ministério, por decisão do Diretor Geral. Finalmente, outro ponto decisivo desta deliberação é a regulamentação das finanças da AN. Mesmo que não respondesse mais ao Ministério, ainda não adquiriu sua autonomia administrativa: "Art. 5º As verbas e dotações orçamentárias destinadas à Agência Nacional continuarão, destacadas do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, a ser atribuídas a êsse órgão oficial de informações, que por elas terá responsabilidade direta perante o Tribunal de Contas da União" (BRASIL, 1967). Embora não tenha havido avanços neste quesito, o documento representa um grande salto nos encargos da Agência Nacional, que então passou a ser parte da alta cúpula do governo, aproximando-se ainda mais das incumbências do presidente. Tal proximidade, porém, tem relação direta com as concepções dos presidentes militares acerca do uso de propaganda política, como veremos ao longo da pesquisa nas imagens e discursos informativos.

Segundo alguns autores, (FICO, 1997; MAIA, T 2018) não houve homogeneidade na postura dos generais em alguns quesitos, dentre eles, a propaganda e a elaboração da autoimagem. Segundo Carlos Fico, dentre os chefes do governo, Castelo Branco foi o mais avesso à utilização destas ferramentas, pois tentava afastar a visão ufanista e personalista do período Vargas. Entretanto, nos anos finais de seu governo, o regime já contava com quedas na popularidade, retomando as tentativas de solução através da utilização da propaganda:

A necessidade de manutenção e, quiçá, ampliação do apoio social ao regime favoreceu o investimento na elaboração de imagens públicas que valorizassem o processo de modernização em curso, capitaneando ideias-forças que circulavam no cenário nacional desde antes do golpe e mobilizavam setores expressivos da opinião pública, como modernização, nacionalismo, integração nacional e desenvolvimento" (MAIA T, 2018, p.27).

Por conseguinte, já sob o mandato de Artur da Costa e Silva, a autonomia administrativa foi, finalmente, fixada ao órgão através do decreto de lei n. 62.989: "Art. 19 - É assegurada autonomia administrativa e financeira à Agência Nacional, como órgão autônomo

da Administração Direta" (BRASIL, 1968)³⁸. Entretanto, imediatamente, afirmou-se que apesar disso, a subordinação ao Gabinete Civil estava mantida. Além disso, ainda em 1968, sob o decreto n. 63.110³⁹, implementou-se o Boletim do Pessoal. Este documento atuaria como uma espécie de relatório dedicado a todas as decisões administrativas da AN, redigido pela própria instituição e entregue ao Gabinete. Mais um indicativo da burocracia e sistematização típica do regime, atuando sobre os mais diversos órgãos estatais. Ademais, foi justamente no período de acirramento da ditadura, que o maior número de leis foi expedido em relação a esta instituição, que seguia atuando como a principal responsável pela promoção da imagem do governo.

Assim, ocorreu a primeira reestruturação, abrangendo tanto aspectos organizacionais quanto as diversas frentes de atuação. Um novo regimento foi publicado, dispondo das regras e funções da Agência Nacional através do decreto n.592, de 23 de maio de 1969. Entre os principais itens destacamos, primeiramente, a continuidade de escolha e nomeação do Diretor Geral e dos diretores de sessão. Tal decisão seguia como encargo do Presidente da República: "Art. 4º O Diretor Geral e o Diretor da Divisão de Informações serão jornalistas profissionais de livre escolha e nomeação do Presidente da República"(BRASIL, 1969)⁴⁰. Os outros profissionais indicados para o cargo de diretoria eram sugeridos pelo Chefe do Gabinete e aprovados ou não pelo presidente. Ademais, a contratação de funcionários deveria seguir as bases das leis trabalhistas. Acerca das funções e objetivos da AN, determina-se:

Art. 1º: (...) tem por finalidade exercer atribuições informativas, cabendo-lhe noticiar, fotografar, filmar, gravar, irradiar, televisionar e publicar atos e fatos da vida oficial brasileira, bem como acontecimentos cuja focalização interesse à divulgação do Brasil e sirva cultura à nacional.

Art. 6º: (...) caberá a esta distribuir a publicidade dos órgãos da administração direta e indireta, ficando equiparada, exclusivamente para este fim (BRASIL, 1969)⁴¹.

Conforme as provisões citadas, podemos considerar que as atribuições descritas passaram a ser uma das vias utilizadas pelo regime na institucionalização e difusão da cultura política dominante⁴². Contemporâneos ao auge do projeto de Milagre Econômico, estas

³⁸ BRASIL. Decreto-lei n. 62.989, 15 de julho 1968. Assegura a autonomia financeira e administrativa da Agência Nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-62989-15-julho-1968-404309-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15 ago. 2019.

³⁹ BRASIL. Decreto-lei n. 63.110 de 19 de Agosto de 1968. Institui o Boletim Pessoal da Agência Nacional e dá outras disposições.

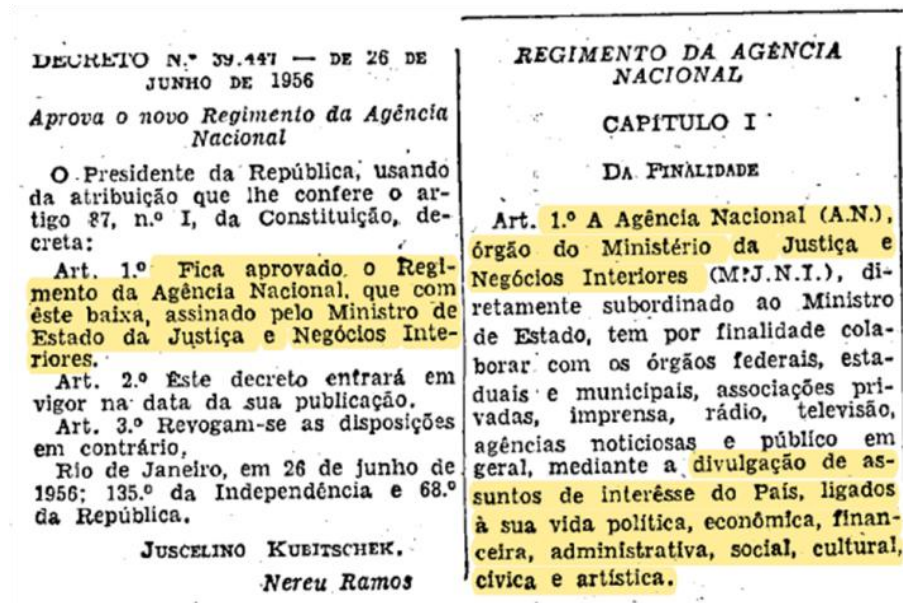
⁴⁰ BRASIL. Decreto-lei n. 592 de 23 de maio de 1969. Dispõe sobre a estrutura e atribuições da Agência Nacional e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-592-4-agosto-1938-373363-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 02 mai. 2019.

⁴¹ Idem.

⁴² Ainda que existam debates historiográficos em voga acerca deste conceito de História Política, aproximamos da concepção de Rodrigo Patto Sá Motta. Nesse sentido, porém, esta afirmação se articula com a ideia

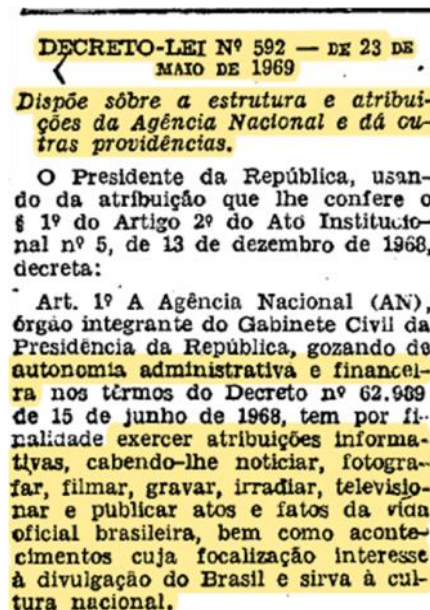
ferramentas atuaram na legitimação do discurso oficial demonstrando, através de imagens documentais, as ações do governo: "Um das suas primeiras funções foi coordenar, de acordo com o jornal *Correio da Manhã*, 'uma vasta promoção para difundir os benefícios e as realizações da Revolução de 64 no plano interno como externo'" (SILVEIRA, 2015, p.26). Logo, mesmo que implícito, constava nos termos do novo regimento a atuação propagandística da AN. Além disso, ressaltamos o quão semelhante se manteve a descrição das funções e das atividades em relação ao Regimento Interno de 1956:

Figura 6: : Trecho do Decreto-lei n. 39.447, de 1956



proposta pelo Executivo ao tutelar o conteúdo difundido pela instituição, numa estratégia para consolidar os projetos voltados ao horizonte de expectativas destes grupos.

Figura 7: Trecho do Decreto-Lei n.592, de 1969.



Todavia, Mariana Silveira atenta para uma mudança crucial em 1969: " (...) a extinção da Divisão de Informações e a criação da Divisão de Divulgação, estabelecendo também um novo caráter às finalidades da agência, de produtora de informações para mera divulgadora dos assuntos de interesse do país" (SILVEIRA, 2015, p.34). Por isso, em 31 de dezembro de 1969, um novo decreto foi instituído, determinando a reorganização dos cargos e atribuições da instituição. Antes de iniciar a relação de artigos, o preâmbulo atenta a: "(...) competência privativa do Poder Executivo dispor sobre a estruturação, atribuições e funcionamento de órgãos da administração" (BRASIL, 1969)⁴³. Isso deixa claro que a autoridade de presidente era irrefutável. Além das novas atribuições citadas pela autora, ficava determinado que a contratação de funcionários deveria ser mediante a aprovação em concursos públicos, porém, o quadro funcional era, predominantemente, composto por funcionários de outros órgãos realocados na AN.

Ademais, ao longo da ditadura, o país passou por reformas administrativas⁴⁴. Em 1971, novas medidas relacionadas à reforma refletiram no funcionamento dos principais

⁴³ BRASIL. Decreto-lei nº 66.025 de 31 de Dezembro de 1969. Dispõe sobre a estrutura da Agência Nacional e dá outras provisões. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2371.htm, acesso em 02 mai. 2019.

⁴⁴ Entre elas, o decreto-lei 200/67 é o mais analisado por pesquisas ligadas ao Direito. Resultado das atribuições concedidas ao presidente pelo AI 4, dispõe sobre mudanças no funcionamento administrativo a nível federal que, em linhas gerais, previa a descentralização e uma tentativa de desburocratizar o aparelho do Estado. Em relação à Agência Nacional, o maior reverbero se encontra na promulgação do Regimento Interno citado acima.

órgãos oficiais, dentre eles a AN. O decreto-lei n.68.885⁴⁵ dispõe sobre medidas relacionadas a Reforma Administrativa e, em relação aos regimentos das instituições administradas diretamente pelo Estado, afirma:

Parágrafo único. Os Regimentos Internos de que trata êste artigo serão elaborados estritamente em consonância com as novas estruturas básicas dos Ministérios a que se referirem e deverão consubstanciar simplificação das estruturas existentes, e redução significativa dos custos operacionais (BRASIL, 1971).

Assim, neste mesmo ano, uma nova organização foi implementada, detalhando as novas divisões e atribuições da Agência. Em linhas gerais, sua atividade central seguia a mesma: produzir e distribuir as informações oficiais do Estado. Entretanto, apesar das mudanças não parecerem significativas, devemos nos debruçar sobre o decreto n. 68.645, de 1971. Nele uma nova estrutura é descrita, assim como as funções, formas de arrecadação de fundos e quadro funcional. Nos primeiros parágrafos do primeiro artigo, as funções gerais são definidas, mantendo o mesmo padrão desde 1956: "II — A elaboração dos elementos recolhidos e sua colocação em forma final de texto, som ou imagem; e III — A distribuição da matéria assim preparada à imprensa escrita, às emissoras de rádio ou televisão e aos cinemas" (BRASIL, 1971)⁴⁶. Apesar dos decretos afirmarem que não havia objetivos de propaganda nas produções da Agência Nacional, destacamos o trecho do documento, no qual decreta: "Art. 4º Observadas as normas expedidas pelo Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, e à medida que se fôr a AN aparelhando, caber-lhe-á a distribuição da publicidade dos órgãos governamentais" (BRASIL, 1971)

Assim, como Mariana Silveira afirma: "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). Dedicada a analisar a estrutura da AN, Silveira demonstra como este aparato foi se aparelhando e subdividindo, como é delimitado no segundo artigo do decreto de lei citado acima. Ainda segundo a autora: "A exibição nos cinemas de documentários coloridos mostrando o desenvolvimento do país e da revista cinematográfica *Brasil Hoje* foram considerados trabalhos de técnica apurada e qualidade, pioneiros no mundo" (SILVEIRA, 2015, p.37). Deste modo, em relação aos materiais publicados, iremos aprofundar os quesitos

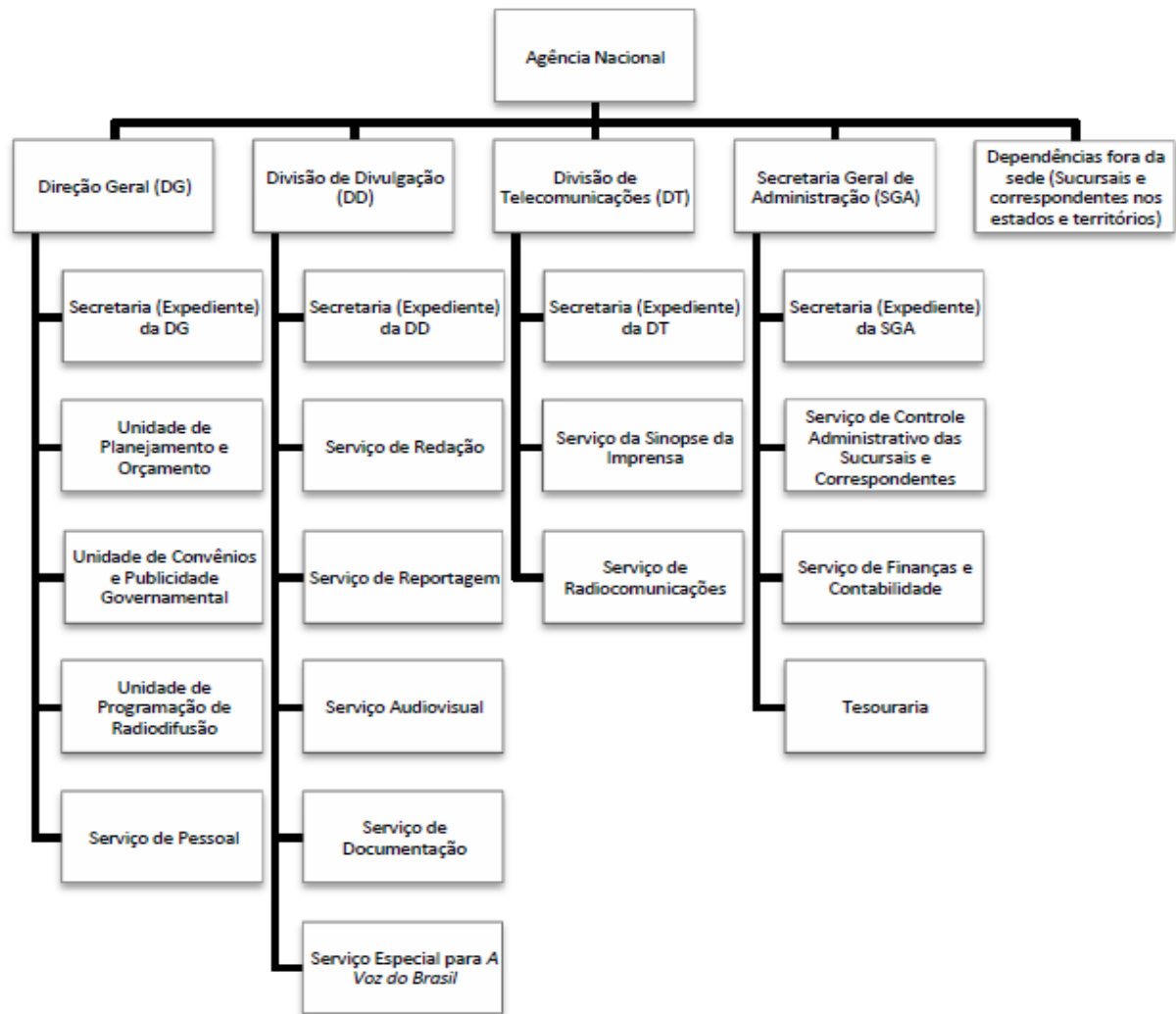
⁴⁵ BRASIL. Decreto-lei n.68.885, de 6 de julho de 1971. Dispõe sobre medidas relacionadas à Reforma Administrativa e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D68885.htm Acesso em 23 out. 2019.

⁴⁶ BRASIL. Decreto-lei n.68.645, de 21 de maio 1971. Dispõe sobre a organização e funcionamento da Agência Nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68645-21-maio-1971-410238-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

de recepção, afinal os cinejornais que faziam parte de sua produção compunham o espaço de complemento nacional, exibido em todos os cinemas do Brasil.

Ademais, cabe considerar que esta reestruturação ocorreu justamente no período Médici, no qual um duplo movimento se consolidou: por um lado o fechamento do Estado, consistindo nos *anos de chumbo*; e por outro a idealização do Milagre Econômico, refletido no aumento dos índices de desenvolvimento nacional. Mas, podemos afirmar que a ditadura buscou modernizar este órgão por diversas frentes, comprovando a sua importância e acirrando o controle sobre ela. Afinal, como podemos ver no organograma elaborado por Mariana Silveira, a burocratização aumentou ainda mais:

Figura 8: Organograma da Agência Nacional nos anos 1970



Fonte: SILVEIRA, 2015.⁴⁷

Finalmente, outro ponto principal do decreto n.68.645, está na apresentação dos meios que a AN dispunha para arrecadação de lucros. Alinhado a essas implementações, lemos em seguida outra indicação que regularizava a publicidade efetuada pela Divisão de Divulgação. Nela, atesta-se a existência do "Fundo Especial de Publicidade e Divulgação": "Art. 18: A AN disporá dos seguintes recursos: (...) b) receitas diretamente arrecadadas, inclusive as provenientes da distribuição da publicidade os órgãos da Administração Direta e Indireta, bem como dos acordos, convênios ou ajustes com entidades governamentais e particulares" (BRASIL, 1971). Importante sublinhar que, além destes recursos acumulados por serviços autônomos da Agência, ela também possuía capital provindo da União. Assim, obtinha lucros por fundos do governo, como também por meio de parcerias privadas com empresas privadas.

⁴⁷ Imagem retirada de SILVEIRA, Mariana Monteiro da. "O Governo Médici pelas lentes da Agência Nacional (1971-1974)". Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015, p.30.

Conseqüentemente, nos anos 1970, vemos uma série de implementações que aumentam o controle do Executivo sobre a Agência Nacional, mas que também demonstram o quanto a instituição adquiriu prestígio. Em 1973, uma nova mudança estrutural suprimiu o Serviço de Pessoal - diretamente vinculado ao Diretor Geral - em um novo setor denominado Divisão do Pessoal, por meio do decreto de lei n.72.085, de 13 de abril do referido ano⁴⁸. Seguindo o padrão de organização da agência, esta nova seção possui subdivisões que compõe o seu quadro permanente de funcionários, definido por: "I - Secretaria (Expediente); II - Serviço de Legislação, Direitos e Deveres (SLDD); III- Serviço de Controle de Cargos e Empregos (SCCE); IV - Assessoria de Recrutamento, Seleção e Aperfeiçoamento (ARSA); V - Serviço Médico e Social (SMS)" (BRASIL, 1973) . Comandada por um Diretor, indicado pelo presidente da república, contava com chefes de serviço e assessoria, designados pelo Diretor Geral da Agência. Por conseguinte, uma nova segmentação engendrava o alto escalão da AN.

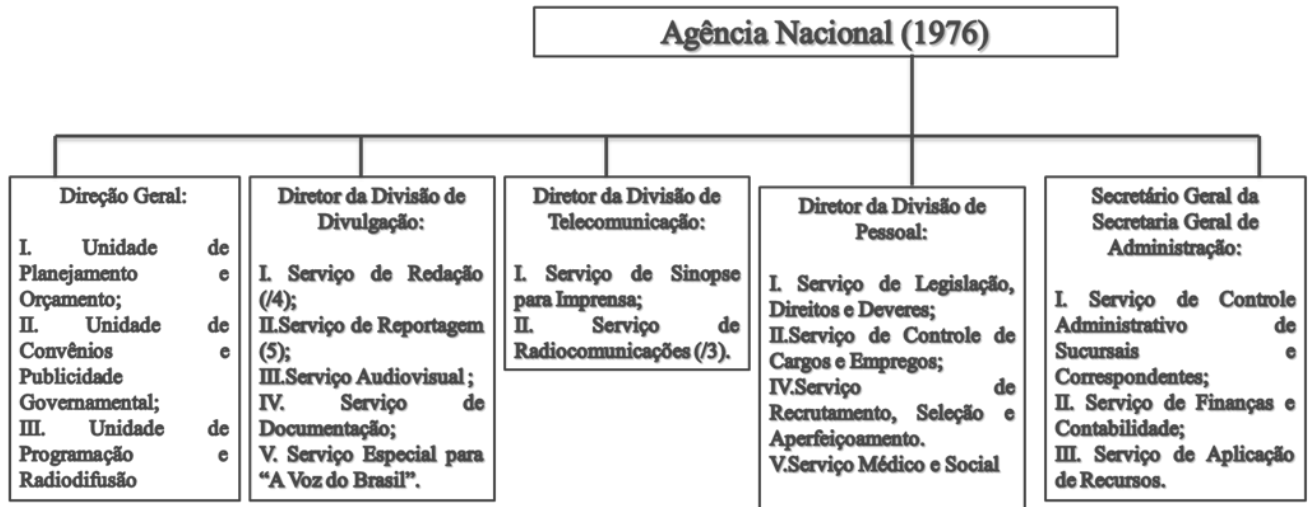
Percebemos que neste curto período de tempo (1974-1979) houve tentativas de promover a instituição, um claro sinal de que, apesar do clima de crise que se estabelecia naquele contexto, a imagem positiva devia ser preservada. Assim, por meio do decreto de lei n.75.171, de 31 de dezembro de 1974⁴⁹, o presidente eleva a AN a um nível mais alto da hierarquia federal. De acordo com esta nova provisão, as divisões citadas na citação acima passariam a fazer parte da Direção Superior, componente de um grupo de direções e assessorias especiais do Executivo. A consequência disso é que a atuação da AN alcança: "(...) no mais alto nível da hierarquia administrativa dos órgãos da administração Federal direta das Autarquias federais, com vistas a formulação de programas, normas e critérios que deverão ser observados pelos demais escalões hierárquicos" (BRASIL, 1972)⁵⁰. Esta foi a estrutura final, até a extinção da agência em 1979, definida pelo decreto n.78.094, de 19 de julho de 1976:

⁴⁸ BRASIL. Decreto-lei n.72.085, de 13 de Abril de 1973. Dispõe sobre a divisão do pessoal da AN e dá outras providências.

⁴⁹ BRASIL. Decreto-lei n.75.171, de 31 de Dezembro de 1974. Dispõe sobre a transformação de cargos de comissão em cargos de confiança para a composição da Direção Superior da Agência Nacional. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-75171-31-dezembro-1974-423711-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

⁵⁰ BRASIL. Decreto-lei n. 71.235, de 10 de outubro de 1972. Dispõe sobre a Direção e Assessoramento Superiores e dá outras disposições. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-71235-10-outubro-1972-419641-norma-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

Figura 9: Organograma da Agência Nacional em 1976



Fonte: elaborado pela autora.⁵¹

Em 1979, já no período de distensão e das promessas de abertura política "lenta, gradual e segura", uma série de decretos decidiram não apenas sobre o encerramento da Agência Nacional, mas sobre todos os órgãos responsáveis pela comunicação, imagem e propaganda do país. O primeiro indício das mudanças relacionadas aos órgãos de comunicação vem com o decreto n.83.291, de 15 de março de 1979. Nele: "Ficam subordinadas ao Ministro de Estado Extraordinário para os Assuntos de Comunicação Social do Poder Executivo as Assessorias de Imprensa e de Relações Públicas da Presidência da República e a Agência Nacional, mantida sua autonomia" (BRASIL, 1979)⁵². Esta medida já era consequência da criação de uma secretaria que concentrasse todas as atribuições ligadas à informação oficial do Estado. Em 23 de maio do mesmo ano, estabeleceu-se a definição da nova instituição, a Secretaria de Comunicação Social (SECOM) (BRASIL, 1979)⁵³.

A nova face de Agência Nacional surgiu com o nome de Empresa Brasileira de Notícias, subordinada à Secretaria. À EBN, mantinham-se funções muito semelhantes ao aparato informativo constituído ainda em 1956. Sua finalidade seguia a de: "(...) transmitir diretamente, ou em colaboração com órgãos de divulgação, o noticiário referente aos atos da administração federal e as notícias de interesse público, de natureza política, econômico-

⁵¹ Organograma realizado através da pesquisa nos decretos de lei e na bibliografia indicada sobre a Agência Nacional.

⁵² BRASIL. Decreto-lei 83.291, de 15 de março de 1979. Define as atribuições do Ministro de Estado Extraordinário para assuntos de comunicação do Poder Executivo. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83291-15-marco-1979-432548-norma-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

⁵³ BRASIL. Decreto-lei n.6.650, de 23 de maio de 1979. Dispõe sobre a criação da SECOM, altera dispositivos do decreto-lei n.200 de fevereiro de 1967 e dá outras disposições. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6650-23-maio-1979-366532-norma-pl.html>, acesso em 15 ago. 2019.

financeira, cívica, social, cultural e artística". Além disso, continuava sua atribuição: "a distribuição da publicidade legal dos órgãos e entidades da Administração Federal". Conseqüentemente, houve uma mudança estrutural, que dava continuidade às funções da AN e da Aerp/ARP, conglomerando tudo em um único organismo federal. Todavia, este processo só foi definido em 19 de setembro de 1979, por meio do decreto n. 83.993⁵⁴, que extinguiu a Agência Nacional, designando para a Empresa Brasileira de Notícias suas funções e publicando novo regimento.

Portanto, com base neste breve mapeamento da Agência Nacional, pudemos perceber algumas características e padrões recorrentes na história da instituição, principal órgão de comunicação do governo. 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). Aproximando-se das teses de Carlos Fico, que se dedicou ao entendimento do conteúdo produzido pela Aerp/ARP, a autora destaca que havia aproximações em termos de linguagem e temáticas. Como veremos ao longo da pesquisa, mantém-se uma cultura política representada através deste arcabouço cultural, produzido pelo próprio Estado. Fosse exibindo referências a regimes anteriores através do discurso das propagandas; ou mantendo continuidades que constituem uma característica estrutural da política brasileira, denominada por especialistas como utopia autoritária. Logo, dedicando-se à análise do *Brasil Hoje*, Tatyana Maia considera que:

É possível observar os agenciamentos da imagem na conformação do ideário otimista e desenvolvimentista propagado pelo regime. Essa produção audiovisual tinha como função promover o enquadramento da memória social, na busca pela construção do consenso e do apoio ao regime (MAIA T, 2015, p.6).

Esta cautela do Executivo em relação às incumbências do órgão, se reflete também nos agentes que ocuparam o cargo de Diretor Geral. Sempre homens, ligados à área jornalística e detentores de capital social e simbólico, considerando as redes de influência e prestígio que possuíam em seus campos. Dentre os nomes mais notórios, citamos Adonias Filho e Arnaldo Lacombe - que esteve à frente do cargo duas vezes. O primeiro, jornalista e escritor, participou da produção do "Livro Branco da Revolução". Em sua trajetória política, a aproximação com o movimento integralista demonstra sua inclinação para ideologias conservadoras. Mariana Silveira afirma que, entre as suas principais funções, esteve a redação

⁵⁴ BRASIL. Decreto-lei n.83.993, de 19 de Setembro de 1979. Constitui a Empresa Brasileira de Notícias, aprova seu estatuto e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83993-19-setembro-1979-433255-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

final do Livro Branco: "(...) a ser impresso em vários idiomas e distribuído no exterior a fim de explicar as causas e os propósitos do golpe de 1º de abril" (SILVEIRA, 2015, p.43). Essa publicação silenciava ações repressivas, divulgando fotos e textos positivos do regime. O escritor ocupou a direção entre os anos de 1964 e 1966, período em que também foi eleito para compor a Academia Brasileira de Letras.

Seu sucessor, Arnaldo Lacombe, exerceu a função em dois momentos. De acordo com a autora, na primeira vez, entre 1966 e 1967, foi responsável por diversas modernizações. Ele afirmava que o governo estaria perdendo a batalha da comunicação para aqueles que buscavam implantar o desânimo e, por isso, investiu em maneiras de expandir a divulgação de materiais da AN: envio de boletins diários à imprensa e a comunicação com o interior via telex (SILVEIRA, 2015, p.43-44). Posteriormente, em 1969, retornou ao cargo, tornando-se o diretor com mais tempo na função. Foi nesse período (1969-1972) que a AN atingiu seu ápice em tecnologia e produção de imagens. Entre as principais mudanças, ressaltamos a implementação de cor nos cinejornais. Silveira afirma que:

Arnaldo Lacombe conseguiu, em três anos à frente da Agência Nacional, renová-la, promovendo mudanças na *Voz do Brasil*, modernizando os cinejornais produzidos pela Agência, inclusive fazendo documentários em cores, e colocando sucursais ou correspondentes em todos os estados da federação (SILVEIRA, 2015, p.45).

Ambos defendiam que a função central da agência não era a propaganda, mas a difusão de informações. Baseavam seus argumentos na concepção de que a propaganda estaria ligada a recursos comerciais, o que não ocorreria. Além disso, Silveira afirma que Lacombe não concordava com a concepção de que as representações produzidas pelas instituições criassem hábitos nos espectadores. O que é refutado pela historiografia, principalmente quando nos voltamos à constituição dos imaginários sociais e dos enquadramentos memorialísticos. Outra continuidade mantida pelas diferentes direções da agência, foi a busca por uma linguagem otimista que promovesse a coesão, além de ocultar aspectos negativos em detrimento de notícias ligadas à Doutrina de Segurança Nacional. Como veremos no capítulo a seguir, o desenvolvimentismo foi a temática mais recorrente, demonstrando o esforço do Estado em legitimar seu discurso por meio desse assunto que, como vimos anteriormente, consistia em um dos argumentos da questão nacional.

Foi durante a segunda direção de Lacombe que o cinejornal *Informativo* se tornou o *Brasil Hoje*. Entre as principais mudanças, está a utilização de cores e tecnologias mais modernas de produção. Em 1970, sob a presidência de Emilio Médici, a nova produção foi ao ar. Além da melhoria imagética, a narração também constitui parte dos cinejornais da

ditadura, ainda que tenha sido implantada anteriormente. Problemas com a falta de áudio foram muito raros, diferentemente dos casos enfrentados por Clarissa Castro, a respeito do *Cine-Jornal Brasileiro*. Porém, ainda que as técnicas de som tenham sido aprimoradas, não existem muitas edições com a fala dos próprios presidentes. As que tivemos acesso estão inaudíveis. Logo, a figura do narrador é central para, em conjunto com a iconografia, compreender as mensagens transmitidas. Percebemos que a coloração é utilizada especialmente para ressaltar os símbolos nacionais, como as bandeirinhas nacionais agitadas por crianças uniformizadas. Agora, cabe refletir sobre estas modificações estéticas e tecnológicas, pensando de que maneira o público recebia tais discursos e narrativas visuais.

Um dos debates mais recorrentes acerca do uso do cinejornalismo se refere à insistência nesse tipo de meio de comunicação a partir dos anos 1970. Alguns autores (BERNARDET, 1979; ARCHANGELO, 2007) indicam que a reação do público não era mais de admiração ou surpresa com as imagens, afinal a televisão já estava popularizada no país⁵⁵. Assim, cabe refletir o porquê da insistência e, ainda, as motivações que levaram os governos de Médici e Geisel a promoverem investimentos e modificações nos cinejornais:

De 1946 a 1970, a produção da Agência Nacional não é significativa. (...) Depois de 1970, a Agência Nacional voltou a produzir regularmente seu jornal e documentários. Apesar de algum esforço em seduzir (o jornal da A.N. foi o primeiro colorido realizado no Brasil), ele não se comunica bem com o público e sua distribuição é mais que precária " (BERNARDET, 1979, p.64).

Ademais, retornamos à discussão que reflete para quem e por quem os cinejornais eram feitos. Sabemos que neste caso era uma produção oficial, mas qual era o público ao qual o Estado se dirigia? Bernardet afirma que, nos anos 1970, a ênfase recaía na classe média, considerando o início da década e o projeto de milagre econômico que beneficiou estes grupos. Além disso, não podemos desconsiderar o caráter propagandístico que respondia às demandas da época e, a partir de 1973, sabemos que uma recessão mundial causou uma enorme desproporção nos ganhos econômicos das classes médias e altas⁵⁶. Portanto, de acordo com as estatísticas apresentadas por Nina Schneider (2017), os espectadores correspondiam a este alvo do Estado na busca de convencimento e legitimação: “No caso do cinema, em 1974, 48% dos brasileiros com mais de 15 anos frequentavam o cinema

⁵⁵ Estas afirmações não são exclusivas dos historiadores, mas fazem parte de uma série de colunas e críticas cinematográficas do período. Estas fontes serão aprofundadas no último capítulo, com o intuito de compreender como ocorria a recepção dos cinejornais pelos especialistas em cinema.

⁵⁶ A partir de 1973 o mundo se depara com uma enorme crise econômica resultante, em parte dos reflexos da Crise do Petróleo. No Brasil, este período de recessão se realiza após os anos do "milagre econômico", tópico que será aprofundado no capítulo a seguir.

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).

Pelo exposto, presumimos que a elaboração das temáticas mais recorrentes pela Agência Nacional e demais produtoras considerava esses dados de frequência e público aos cinemas brasileiros. Além disso, Bernardet reforça a importância dedicada à Agência Nacional, principalmente por Geisel: “Houve um esforço por parte dos militares no sentido de fortalecer os mecanismos capazes de criar uma hegemonia ideológica cultural, não só nos setores populares (...)” (BERNARDET, 1979, p.64). Mais adiante, o autor afirma que, como consequência desses investimentos que assumiram apenas o viés ideológico da ditadura, o campo cinematográfico brasileiro foi prejudicado, motivado pela postura oficial instituída nos anos 1930, que utilizava este meio em benefício próprio do Estado. Nesse sentido, o protecionismo oficial beneficiava apenas as produtoras que eram alinhadas na defesa das diretrizes do governo, o que impedia os cineastas independentes ou de filmes de ficção de se desenvolverem no mercado nacional.

3 INFORMATIVOS OU PROPAGANDA? A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL (1964-1979)

3.1 Castelo Branco e o mito da “ditabranda”

A institucionalização do governo Castelo Branco ocorreu alguns dias após o golpe de 1964, depois de ser decretada a vacância da presidência da República. Promulgado por uma junta militar, coordenada pelo general Arthur da Costa e Silva, decretou-se o primeiro Ato Institucional, concedendo o cargo ao marechal e tornando-o primeiro ditador do regime que viria a durar vinte e um anos. Ainda que a aparência democrática tenha dissimulado a rotina oficial da ditadura nos primeiros anos pré-AI 5 foram mantidas as eleições por meio de processo indireto, permitindo a participação (e tutelando) o partido de oposição e, finalmente, decretando seus atos institucionais juridicamente. Na prática não havia espaço para o diálogo democrático, mas sim para o cerceamento de direitos básicos, censura e práticas sistemáticas de terrorismo promovidos pelo Estado. Todavia, veremos que o discurso difundido por Castelo Branco enaltecia a existência de um governo democrático e a busca por liberdades civis.

Nesse sentido, Marcos Napolitano (2014) ressalta que a memória estabelecida a respeito do primeiro presidente considerava este um “ditador bem-intencionado”: “Construiu-se a imagem de um homem que acreditava nos objetivos saneadores e no caráter temporário da intervenção militar de 1964, mas que sucumbiu à linha dura, a começar pela imposição de um sucesso à sua revelia, o marechal Costa e Silva” (NAPOLITANO, 2014, p.67). Compartilhando da mesma concepção de Skidmore, Napolitano analisa a postura de Castelo como uma escolha *segura* para orquestrar o golpe que, conforme o desejo das elites civis que apoiaram o golpe, que seria empreendido como uma solução cirúrgica. Contudo, na prática sabemos que significou a institucionalização da ditadura.

Dessa forma, precursora da vertente moderada, também conhecida como castelista, a trajetória Castelo Branco foi construída a partir da educação militar, desde a idade escolar até a Escola Superior de Guerra (ESG), para a qual se tornou uma das grandes referências. Entretanto, ainda que esta formação intelectualizada sinalize uma aparente uma visão mais progressista, a historiografia demonstra o quanto a ESG foi uma das responsáveis diretas pela mobilização em torno da deposição de João Goulart.

Maria Helena Moreira Alves aponta para a existência de um tripé responsável pela desestabilização do governo Jango, constituído pelo complexo IPES e IBAD em associação

com a ESG. Conforme a tese da autora, esta instituição militar foi a criadora da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, definida como uma ideologia cujo objetivo final era justificar a imposição de um sistema de controle e dominação (ALVES M, 2005, p.31). A autora atenta que, no caso brasileiro não havia preocupação em adquirir o apoio das massas, mas sim prever que o Estado conquistaria:

(...) certo grau de legitimidade graças a um constante desenvolvimento capitalista e a seu desempenho como defensor da nação contra a ameaça dos “inimigos internos” e da “guerra psicológica”. A legitimação é vinculada aos conceitos de desenvolvimento econômico e segurança interna (ALVES, M 2005, p.31).

Assim, o Estado brasileiro passou a incorporar, na agenda política, princípios da ESG e das Forças Armadas. No caso da representação nos cinejornais, isso se torna evidente por meio do discurso do narrador e nas temáticas mais comuns. Temas como a defesa da soberania, o desenvolvimento e a segurança nacional são recorrentes nas narrativas e ilustrados pelas imagens. Como veremos, cada presidente ditador estabeleceu padrões próprios na propaganda, ainda que cada um deles relutasse em representações personalistas. Conseqüentemente, há semelhanças no discurso fundamental, baseado nas diretrizes citadas acima. Contudo, as variações aparecem conforme a conjuntura, influenciando na escolha dos assuntos e nas ênfases imagéticas.

No caso de Castelo Branco, o conceito de soberania nacional é um dos principais ecoados pela voz *over*. De acordo com René Dreyfuss essa era uma ideologia própria da ESG, manifestada pelo Manual Básico da instituição: “A noção de soberania em voga nas Forças Armadas, sob a cobertura ideológica do binômio 'Segurança e Desenvolvimento', tem seu embasamento teórico nos textos produzidos pela Escola Superior de Guerra” (DREYFUSS, 1985, p.70). Dreyfuss afirma que, conforme o conteúdo do Manual Básico, a soberania constitui um dos quatro pilares da nação, sendo os outros três: população, território e governo. O autor demonstra que, na definição básica, a soberania seria um dos “Objetivos Nacionais Permanentes”, assegurando a autodeterminação da nação. Entretanto, ao longo do texto, é possível perceber traços da utopia autoritária, na qual, para garantir essa autodeterminação, o Estado poderia agir de maneira autoritária:

Dessa forma, no discurso esguiano, sem nenhum constrangimento as elites são elevadas à posição de esteio político do povo, mediante um processo de ‘interação com a massa’. ‘Auscultando o povo – explica paternalmente a ESG - as elites nacionais identificam seus anseios e aspirações (DREYFUSS, 1985, p.72).

Logo, notamos que, com base na associação da Doutrina de Segurança Nacional e do princípio de soberania nacional, há uma tentativa de justificar o golpe e as medidas, supostamente, saneadoras. Apoiados nas reivindicações da classe média e empresários, os militares assumiram o poder nesse cenário. Segundo Napolitano (2014) havia dois objetivos centrais em 1964: a luta contra o inimigo subversivo e melhorias na economia, argumentos centrais nos cinejornais de Castelo Branco.

Para observar como isso foi propagado nos cinejornais, salientamos que foram analisados vinte e seis edições cujas temáticas eram vinculadas ao desenvolvimento, os gráficos abaixo ilustram os resultados alcançados quantitativamente.

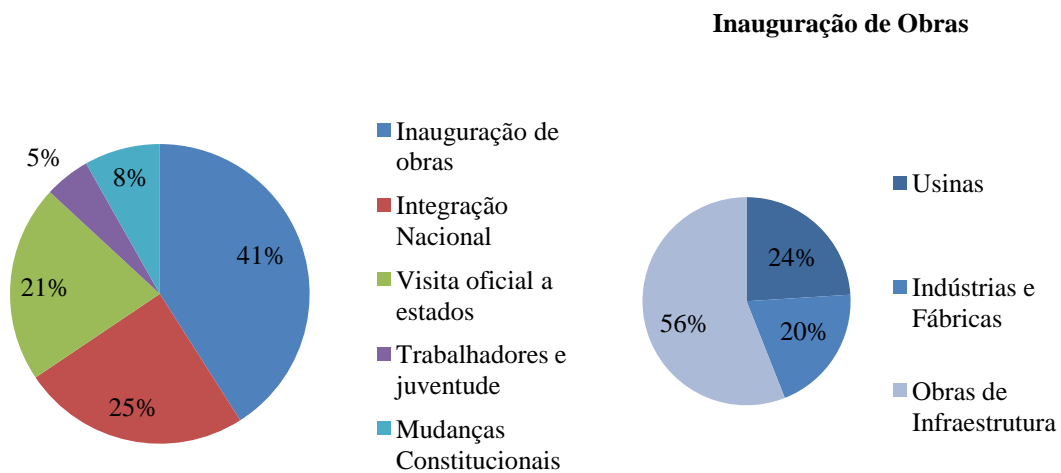


Figura 10: Gráfico 1

Figura 11: Gráfico 2

Os gráficos acima ilustram a análise quantitativa das temáticas mais recorrentes. Como podemos perceber, a “Inauguração de obras” compõe a maior área do gráfico 1, seguido pela “Integração Nacional” e “Visitas a estados”. A ênfase nestes assuntos foi uma consequência da agenda política e econômica daquele período, relacionadas diretamente com a teoria esguiana sobre a defesa da Soberania Nacional. Por outro lado, houve pouco espaço para a representação da ditadura associada aos “Trabalhadores e Juventude”, um indicativo de que a população civil não era protagonista desta nova ordem política. Finalmente, ainda que as notícias ligadas às “Mudanças Constitucionais” tenham sido raras, significaram uma expressão muito significativa da postura de Castelo Branco em relação ao fechamento do Estado por meio do regime. Todos estes aspectos serão pormenorizados e exemplificados a seguir.

3.1.1 O civismo e a relação com as Forças Armadas:

Ao analisar a representação oficial da ditadura nos cinejornais, é importante ressaltar que a importância dedicada às temáticas variou de acordo com o contexto. A postura dos ditadores frente ao uso da propaganda política foi uma pauta problemática, principalmente no caso de Castelo Branco. Havia uma constante preocupação de que o uso de agências de propaganda evidenciasse o caráter ditatorial ou exaltasse um personalismo característico de regimes totalitários. Entretanto, em consequência da baixa popularidade que seu governo adquiriu com o acirramento do regime, o uso de ferramentas propagandísticas se tornou necessário, porém, com características que evitassem uma alusão aos casos totalitários:

Desde 1964 o regime militar viveu um certo conflito em relação à propaganda política. Havia aqueles que julgavam indispensável cuidar da imagem do governo, fazer propaganda; proposta que foi levada ao primeiro general-presidente. Existiam setores, entretanto, que associavam esta tarefa à própria situação de exceção que vivia o Brasil, isto é, (...) chamaria ainda mais atenção de todos para o fato de o país viver sob uma ditadura (FICO, 1997, p.89).

Dessa forma, houve uma grande resistência de Castelo Branco em relação à produção propagandística⁵⁷. Assim, conforme propõe parte da historiografia, existiam dois focos principais ao assumir a presidência: reorientar a economia, nos moldes do capitalismo ocidental, e a institucionalização do regime autoritário (Skidmore, 1985; Alves, 2005; Napolitano, 2014). Ainda que a sua postura tenha mantido um caminho conciliador entre as disputas internas, não podemos desconsiderar que o seu governo promulgou o maior número de atos institucionais da ditadura, assim como a Lei de Imprensa e a Promulgação da nova Constituição (1967). Nesse sentido, ressaltamos que os AIs tinham como função primária o reforço do poder Executivo frente aos outros poderes. Além disso, ao analisar os cinejornais desses primeiros anos, verificamos que, em todas as ocorrências analisadas, havia notícias sobre as Forças Armadas, tanto em cerimônias militares quanto eventos cívicos. Conseqüentemente, foi estabelecido um protagonismo dos militares na representação da ditadura.

Quantitativamente, os anos de 1964-1967 possuem quarenta edições do cinejornal “Informativo”, nas quais vinte e seis são dedicadas ao desenvolvimento nacional. Ressaltamos que, ao nos referirmos ao “desenvolvimento nacional”, pensamos além das políticas econômicas, mas também em questões sociais e na difusão de pedagogias comportamentais.

⁵⁷ Contudo, ainda que houvesse resistência no investimento em propaganda oficial, ressaltamos que foi em 1967 - no contexto de promulgação da Nova Constituição - que Castelo Branco transferiu a Agência Nacional para o Gabinete Civil da Presidência da República, por meio do decreto-lei n.166.

Assim, neste subcapítulo, buscamos analisar como o novo regime empreendeu suas imagens, procurando uma aproximação com seus apoiadores e demais grupos, em uma tentativa de legitimar o autoritarismo que passava a conduzir a agenda oficial.

Assim, ainda que o ano de 1964 tenha exibido poucas edições, os registros são muito significativos. Menos de um mês após o estabelecimento de Castelo Branco como novo presidente, a Agência Nacional publicou um cinejornal dedicado às comemorações do Dia do Trabalhador. Consideramos essa produção como uma primeira oportunidade de propagandar positivamente a ditadura, deixando explícitos no discurso do narrador aspectos que levantamos anteriormente. Diferente da maioria, esse número contém títulos que separam as notícias exibidas. Em sete minutos de duração, informa sobre: "Novos Embaixadores", "Libertação do Trabalhador", "Presidente Castelo Branco em São Paulo" e "Apoteose no Maracanã". Destacamos, respectivamente a segunda e a terceira notícia:

O dia do trabalho é celebrado em todo o país com festividades cívicas e recreativas que assinalam a **libertação do trabalhador brasileiro do regime de demagogia e mistificação** a que estava submetido. (...) a alegria das crianças e o contentamento de seus pais traduz em uma **nova era da democracia brasileira**, autêntica e livre, renascida com a revolução de abril. Foi um primeiro de maio de significação diferente que ascendeu novas esperanças no espírito e na vocação para o **progresso do povo brasileiro** (INFORMATIVO, s.n [VI], 1964).

Com grifos nossos, ressaltamos que ainda era latente a necessidade de legitimar a ditadura desacreditando os governos anteriores e alertando para os perigos de que as Forças Armadas libertariam a nação. Nesse trecho, famílias são convidadas a passear em barcos da Marinha, uma exibição de que os militares estavam ao lado daqueles que mantinham os bons costumes cristãos e apoiavam o movimento (Figura 12). Já fragmento seguinte, representa a presença do presidente nas festividades, dando ênfase à recepção calorosa e ao apoio popular (Figura 13). O ponto de encontro é ainda mais simbólico, a Praça da Sé, local que sediou a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, dias antes do golpe:

O ponto alto das festividades é a **concentração popular na Praça da Sé**, a que está presente o chefe de estado marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Milhares de pessoas saíram às ruas não apenas para celebrar o dia do operariado nacional, mas principalmente para se regozijar diante das novas perspectivas abertas ao **desenvolvimento e a emancipação** definitiva das massas obreiras do Brasil (...) (INFORMATIVO, s.n [VI], 1964).

Figura 12: Informativo, s.n [VI], 1964



Fonte: Portal Zappiens

Figura 13: Informativo, s.n [VI], 1964



Fonte: Portal Zappiens

Portanto, a representação não era apenas do ditador ou do regime em si, pois enfatizava a relação com a população civil e a participação ativa que ela teve para sua consolidação. As palavras mais repetidas nesta edição se referem à liberdade, à democracia e ao progresso. Contudo, essa não é uma particularidade da primeira exibição da AN, mas, sim, um argumento recorrente nas imagens de Castelo Branco. As visitas oficiais - tema que será frequente em outros governos da ditadura - eram uma oportunidade de, justamente, aproximar o Estado com a população civil. Além disso, era uma forma de expressão do poder e da onipresença do presidente, que, em uma mesma edição visitava os quatro cantos do país (CASTRO, 2013, p.88).

Ademais, uma das maiores particularidades de Castelo Branco no cinejornalismo era a divulgação de assuntos oficiais, como as mudanças constitucionais e a promulgação de atos institucionais. Contudo, essas pautas não foram comunicadas da mesma maneira pelos governos seguintes, o que as torna ainda mais relevantes. Assim, destacamos a edição n. 20, de 1966, na qual se registra a assinatura do Ato Institucional 2. A dimensão deste ato, segundo Marcos Napolitano, costuma ser menos abordada do que a do AI 5, por exemplo. Porém, o autor destaca que esta promulgação teve um significado decisivo para a continuidade da ditadura: "O AI-2 pode ser visto como a passagem do governo que se considerava transitório para um regime autoritário mais estruturado" (NAPOLITANO, 2014, p.74). Nas imagens do "Informativo", o narrador anuncia:

No Palácio do Planalto, o presidente da República Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco lê a justificativa do Ato Institucional número dois, promulgado no dia 27 de outubro de 1965, O Ato Institucional número 2, é recebido como consequência natural do processo revolucionário de março de 64 (INFORMATIVO, n.20, 1965).

Ainda que o conteúdo da informação seja superficial, enfatizamos a sua importância pela divulgação, afinal, nenhum dos outros atos foi noticiado pela Agência Nacional. Como veremos em outros cinejornais, o primeiro governo ditatorial deu ênfase a elementos que justificassem a imposição do autoritarismo, baseados na soberania e na segurança nacional. Aos poucos, é possível identificar traços da utopia autoritária por meio de dicotomias como democracia e caos, soberania e balbúrdia. É uma evidência clara da oposição que se cria entre a defesa de ideais democrático e os inimigos vermelhos, discurso que se enraizou no imaginário social da época⁵⁸:

A oposição entre "comunismo" e "democracia" foi outro elemento no conjunto das representações do período. Inúmeros grupos anticomunistas denominaram-se democratas e se declararam defensores da democracia (...). Por outro lado, a expressão possuía a vantagem de oferecer um apoio mais amplo e até certo ponto mais neutro, efeito que seria alcançado se os inimigos do comunismo fossem identificados como "católicos" por exemplo (MOTTA, 2002, p.247-248).

⁵⁸ Rodrigo Patto Sá Motta analisa as diferentes formas de combate ao comunismo na história do Brasil. Entre os aspectos observados, o autor salienta a representação do comunismo por grupos conservadores. Realizando um estudo estrutural, cujo recorte inicia nos anos 1930, Motta afirma que essas imagens são constituídas e um conjunto básico de símbolos: demônio, caos, doenças, violência. Contudo, ressalta que a partir da década de 1960, algumas mudanças são incorporadas nesta representação negativa. Em relação à propaganda, aponta que o rememoração da Intentona Comunista constituiu uma permanência que ilustrava o caráter maléfico da doutrina. Nos cinejornais, o tema da "homenagem aos mortos pela Intentona" compõem um dos temas mais recorrentes, perpassando todos os presidentes da ditadura.

Nessa lógica, ressaltamos como a ditadura representou a si mesma nas imagens oficiais, um ano após o golpe de 1964. A primeira edição dos cinejornais intitulado “Aniversário da Revolução”, consiste no n. 2, de 1965. Sua duração já identifica que mereceu um cuidado especial na montagem, resultando em 11 minutos, tempo acima da média para a época. Além da notícia sobre a data comemorativa, há imagens da visita do ministro Cordeiro de Farias a fazendas e uma entrevista coletiva de Castelo Branco, porém, o tema central recai nas comemorações do primeiro ano da "revolução", intitulada pela AN. Assim, buscando analisar as questões políticas e sociais, salientamos os registros da celebração de aniversário do golpe:

O desfile militar em Belo Horizonte teve por objetivo simbolizar o movimento armado que restaurou no Brasil o respeito à constituição, fortaleceu o regime federativo abalado, preservou a democracia ameaçada pelos extremismos excitados e buscou promover o bem-estar social (INFORMATIVO, n.2, 1965).

As imagens são muito significativas na medida em que representam explicitamente a união de civis e militares, dando ênfase à participação dos mineiros na Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Percebemos, além dos desfiles, o destaque para símbolos cristãos por meio de um grande registro da catedral, bandeiras do Brasil e, principalmente, a representação da juventude associada ao futuro da nação. É notável o esforço do Estado neste período em incentivar o alistamento nas Forças Armadas, assim como promover a difusão de formas de comportamento alinhadas com a disciplina. O registro abaixo (Figura 14) é uma das representações que mais chama a atenção ao assistir a essa edição. O menino fardado marchando atrás do soldado, que se dirige em direção à direita, dá a ideia do crescimento das novas gerações formadas pelos ideais da ditadura, sempre em direção ao futuro.

Figura 14: Informativo, n.2,1965



Fonte: Portal Zappiens

Para Carlos Fico: "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). Ademais, como mencionamos anteriormente, havia uma tentativa de espetacularizar a aproximação com populares durante eventos cívicos e militares, especialmente por meio de visitas oficiais aos estados. Logo, tornou-se uma prática comum a Castelo Branco, considerando as tensões políticas internas e as críticas que muitos grupos apoiadores passaram a direcionar ao Estado. Nesse sentido, ressaltamos como as imagens das visitas oficiais foram uma ferramenta para essa representação otimista fabricada pela Agência Nacional.

Para tanto, entre as quatorze edições do "Informativo" que registraram estes acontecimentos, destacamos a n.29, de 1966. Neste caso, o conteúdo inicia com o registro de uma visita ao Rio Grande do Sul, na cidade de Santa Maria, onde o presidente foi agraciado com o título de *honris causa* na Universidade Federal de Santa Maria e depois foi seguido por desfiles em sua homenagem: "A população de Santa Maria vive um dia alegre e festivo exteriorizando seu júbilo nas manifestações de apreço e simpatia que tributa ao presidente Castelo Branco e sua comitiva. Realiza-se imponente desfile militar em homenagem ao presidente da república (...)" (INFORMATIVO, n.29, 1966). As imagens da festividade são muito significativas, remetendo às celebrações de Sete de Setembro. Há crianças com uniforme escolar, famílias e bandeiras do Brasil. Além disso, realçamos a informação sobre uma entrevista coletiva do presidente concedida à imprensa: "O presidente Castelo Branco concede entrevista coletiva à imprensa respondendo a todas as perguntas formuladas por

jornalistas internacionais e estrangeiros em verdadeira prestação de contas das realizações do governo revolucionário” (INFORMATIVO, n.29, 1966).

Logo, esse é mais um indício de que havia uma preocupação de Castelo Branco em conciliar os interesses internos dos militares da linha dura, mas também de justificar os atos de acirramento frente à população. Contudo, este padrão foi se modificando conforme a impopularidade do regime crescia: "(...) boa parte da classe média conservadora que tinha aplaudido a queda de Goulart começou a questionar o governo Castelo e, por consequência, o próprio regime" (NAPOLITANO, 2014, p.78). Como Carlos Fico propõe, a tese favorável à propaganda acabou vencendo, na medida que o autoritarismo se debelou e a oposição começou a aumentar. Quantitativamente, a produção de cinejornais foi aumentando gradativamente, como podemos perceber no Anexo 1.

3.1.2 Desenvolvimento econômico e a questão agrícola:

A política econômica de Castelo Branco, intitulada Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), teve relativo sucesso financeiro. Porém, também foi o maior agravante em termos de perda da sua base de apoio. Ainda que esse seja um enfoque fundamental para a análise historiográfica, essas polêmicas não apareceram no cinejornalismo, que reservava suas pautas para a exaltação do progresso e felicidade da nação com o novo regime. Assim, as pautas relacionadas à economia eram associadas às agendas de modernização por meio de construções de infraestrutura, indústrias e usinas. Nesse sentido, a expansão para Amazônia e a integração nacional também começaram a serem exibidas, com um olhar marcado pelo exótico e pelas impressões coloniais.

A demanda agrícola foi um dos elementos de maior rusga nos aspectos político e econômico, afinal boa parte dos grupos que lhe apoiaram era remanescente das elites oligárquicas. Consequentemente, Napolitano afirma que o projeto de reforma agrária, ainda que esta fosse uma expressão malvista, era necessário para consolidar o desenvolvimento econômico almejado. Portanto, entre os cinejornais analisados nesse período, notamos que uma das temáticas mais presentes era a agropecuária, seguida pelo desenvolvimento dos estados do norte e nordeste. Além disso, não podemos ignorar o fato de que, em alguns casos, a questão agrícola estava diretamente ligada à expansão para o norte e nordeste, através do envio de colonos para a região.

Se, por um lado a maior característica das imagens deste primeiro governo foi a sua associação ao militarismo, por outro, a sua autopromoção avançava pelas vias do

desenvolvimento. Nesse caso, a maior recorrência de inaugurações de obras foi dedicada a problemas de infraestrutura – estradas, escolas e, principalmente, conjuntos habitacionais. Dessa forma, a primeira observação que ressaltamos é quanto à representação das classes baixas economicamente: elas ganhavam as telas, porém, o destaque não era para às suas vozes e demandas. Quem ganhava o protagonismo era o Estado que, supostamente, garantir-lhe-ia melhorias na qualidade de vida.

A edição n.6, de 1965, buscou introjetar essa representação aos espectadores por meio do cinejornal “Informativo”. Neste número, a agenda presidencial aparece como um exemplo expressivo da tentativa de divulgar a onipotência do regime: o presidente visitou Santa Catarina, recebeu comissão da FUNABEM, e percorreu, ainda Teresina, no estado do Piauí. A edição é finalizada com imagens da integração com indígenas no Parque Nacional Villa-Bôas. A notícia sobre o estado do sul do país não traz nenhum dado construtivo, a não ser as festividades de recepção ao presidente. Por outro lado, há uma enorme riqueza de dados relacionados ao estado do Nordeste. Ao implodir a barragem que daria início à construção da hidroelétrica de Boa Esperança: “Disse o presidente que, dificilmente, o exercício de seu mandato poderia proporcionar-lhe uma oportunidade mais grata que aquela quando contribui para modificar o aspecto econômico da região” (INFORMATIVO, n.6, 1965).

A notícia mais expressiva desta edição anuncia a visita do ministro Cordeiro de Farias no Parque Nacional de Villa-Bôas, no Pará. Esta e a primeira representação do contato da ditadura com nativos da região nos cinejornais, enfatizando os processos de desenvolvimento, modernização e, segundo as imagens, de catequização dos indígenas: “Entre as solenidades que marcaram a partida da expedição pioneira à região Xavantina Cachimbo, celebra-se missa campal a que assiste o ministro extraordinário” (INFORMATIVO, n.6, 1965). A imagem da celebração (Figura 15) representa indígenas e homens brancos, assistindo juntos à cerimônia, em uma expressão civilizatória, na qual os homens brancos aparecem em primeiro plano, dando a ideia de autoridade. Neste sentido, Fico afirma que, ao longo da ditadura, tornou-se comum ocorrer rememorações e homenagens à época colonial e à literatura indianista, principalmente nos meios propagandísticos, buscando reforçar as origens identitárias e discursos ligados à democracia racial. Em relação à integração nacional, o narrador anuncia:

O ministro Cordeiro de Farias aproveitou a sua permanência na região para visitar também o Parque Nacional Villas-Boa, onde a sua comitiva pode manter um contato direto com os índios Kalapalos e Carajás. A presença das altas autoridades da república nessa região significa que o governo está realmente empenhado em criar condições novas para que os habitantes da mesma, índios ou brancos, possam levar

no futuro uma existência mais completa, mais integrada à realidade brasileira (INFORMATIVO, n.6, 1965).

Figura 15: Informativo, n.6, 1965.



Fonte: Portal Zappiens

Figura 16: Informativo, n.6, 1965.



Fonte: Portal Zappiens

As imagens dos indígenas aparecem sempre em oposição aos membros da expedição, embora não haja menção na narração, há claramente sinais de distanciamento nas imagens que compõem o cinejornal. A representação dos indígenas demonstra que ainda não havia ocorrido a assimilação da cultura cristã (Figura 16). Nesta edição, também há ênfase nas tradições nativas expressadas em danças e vestimentas. Porém, ao longo dos anos, como veremos mais adiante, isso se modifica. Os indígenas passam a ser representados como exemplos de como o processo civilizacional da ditadura obteve resultados após os anos

1970. Logo, percebemos o quanto isso se tornou uma pauta de prestígio, como no exemplo a seguir.

A edição n. 36, que foi ao ar em 1966, possui uma particularidade que as diferencia das demais: trata-se de um documentário. Mesmo que o certificado de livre censura coloque como título “Atualidades Agência Nacional” e a abertura seja a mesma do cinejornal “Informativo”, o narrador anuncia que as imagens faziam parte de um documentário produzido por “Rosemberg”. Mesmo que pareça inusitado, era comum que os cinejornais utilizassem imagens de documentários da mesma agência. Porém, neste caso, é uma edição inteira que informa sobre a Usina de Boa Esperança por meio da narrativa desse outro dispositivo. Escolhemos como um dos casos de ilustração da propaganda em virtude do conteúdo da narrativa, que divulga os ideais do governo com este empreendimento e o quanto o presidente se identificava com a região:

A chegada do presidente da república às obras de Boa Esperança revela o interesse governamental pelo empreendimento. Como homem do Nordeste o marechal Castelo Branco soube como compreender o alto significado dessa grande barragem para o desenvolvimento da parte Ocidental da região. (...) O presidente da COHEBE mostra que a Companhia Hidroelétrica de Boa Esperança tem uma filosofia: o homem é a sua meta (INFORMATIVO, n.36, 1966).

A imagem do presidente como uma figura conciliadora, já não era mais aceita. As bases do autoritarismo que ajudou a fixar já não agradavam a todos, mesmo aos militares da linha moderada. Por isso, a propaganda associada ao progresso e à modernização da economia foi ganhando cada vez mais ênfase. Já não era mais necessário reiterar o caráter democrático do golpe. Conseqüentemente, o foco das notícias mudou, salientando as medidas ligadas ao desenvolvimento. Assim, nessa edição do “Informativo”, há exploração de vários aspectos presentes no imaginário que poderiam auxiliar na sustentação da promessa de desenvolvimento e no ideal otimista do porvir:

Os casebres rudimentares de Vila dos Coqueiros serão substituídos por moradias higiênicas e modernas; a luta secular contra a miséria será vencida com a ajuda de Boa Esperança, com o autêntico plano pioneiro de renovação regional a COHEBE se integra na paisagem nordestina (INFORMATIVO, n.36, 1966).

Evidentemente, em um contexto em que ainda não existia a agilidade dos meios de comunicação que temos hoje, além da censura à imprensa, não havia como contestar o que era mostrado nas telas. Logo, é necessário considerar o quão efetiva essa propaganda com traços de realidade poderia ser quando exibida em regiões que não conheciam o norte e nordeste do Brasil. Essa representação era, antes de tudo, uma forma de o governo transmitir os avanços

que estava alcançando após o golpe de 1964. Além disso, por que não pensar em uma estratégia de legitimação frente às críticas que vinha sofrendo? Afinal, a narrativa e as imagens, tanto neste caso, como no anterior, enfatizavam a mecanização da agricultura, a abertura de estradas e a busca do Estado em defesa do bem-estar social. Contudo, não há referências às graves violações de Direitos Humanos contra os indígenas, os impactos ambientais e os arrochos salariais que atingiram os diferentes setores da população.

Finalmente, destacamos a edição n.56, de 1967. Neste caso, o "Informativo" noticia aos espectadores a promulgação da Nova Constituição, bem como seus objetivos centrais, que: "(...) institucionaliza os ideais revolucionários proporcionando a nação um conjunto de normas democráticas ajustadas a realidade brasileira. (...) o novo diploma defenda a nossa pátria, tornando-se um instrumento útil da nossa prosperidade, liberdade e soberania" (INFORMATIVO, n.56, 1967). A notícia, muito breve (menos de dois minutos), registra um almoço seguido pela solenidade no Congresso Nacional. Além disso, trata-se do penúltimo cinejornal de Castelo Branco, cujo encerramento deixou claros os objetivos desde o princípio: a defesa da soberania nacional e dos ideais "democráticos" pelos militares. Tudo isso corroborou com a utopia autoritária que se instalou no governo seguinte por meio da concepção de que apenas os membros das Forças Armadas seriam incorruptíveis e capazes de salvar a nação.

Portanto, podemos afirmar que, nos primeiros três anos de ditadura civil-militar, a autorrepresentação do regime destacou os ideais militares, basilares nos princípios da Escola Superior de Guerra, baseados na Doutrina de Segurança Nacional: "No cerne da doutrina, propunha-se a necessidade de um 'novo profissionalismo' das Forças Armadas, focalizando a preservação da segurança interna diante da 'ameaça subversiva', o que exigia uma capacitação política dos militares para assumir com eficiência, tarefas inéditas" (PADRÓS, 2012, p498). Além disso, houve um aumento expressivo no número de produções a partir de 1965, quando as desconfianças civis e tensões internas ao jogo político aumentaram. Logo, nota-se que houve uma mudança expressiva no discurso de Castelo Branco conforme o regime se institucionalizava: não havia mais expectativa de golpe cirúrgico por parte das elites civis, mas sim a estruturação de uma ditadura de longo prazo. Além disso, a aprovação dos Atos Institucionais e da Nova Constituição, foram divulgadas pelos cinejornais, o que constitui uma singularidade em relação aos governos seguintes. Cabe questionar como foi continuada a forma de propagandear os atos oficiais nos anos seguintes, caracterizados como conjunturas ainda mais repressivas.

3.2 Costa e Silva: a utopia autoritária nos cinejornais

A escolha de Costa e Silva como sucessor presidencial não foi bem recebida pela ala moderada das Forças Armadas. Afinal, trocou-se a ideologia castelista pela dos militares mais radicais, da linha dura. Contudo, para boa parte da população civil, principalmente dos grupos tecnocratas e da classe média, a decisão significava possibilidades positivas no horizonte de expectativas. É inusitado falarmos neste imaginário otimista em relação ao novo presidente, pois nesse contexto ocorreram o fechamento do regime e a promulgação do Ato Institucional 5. Contudo, historiadores consideram essa reação como uma consequência das medidas impopulares de Castelo Branco nos últimos anos de seu governo: “(...) ainda como candidato, ao sinalizar com mudanças na política econômica e diálogo com a sociedade, Costa e Silva encheu a alma dos mais crédulos e até provocou algum espasmo de otimismo nos mais céticos” (NAPOLITANO, 2014, p.81).

Dessa forma, a promessa do novo porvir consistia na liberalização do regime autoritário, que em consequência dos atos e leis promulgados por Castelo Branco, demonstrava que a ideia de golpe saneador não estava nos planos. Todavia, um ano após a eleição indireta do novo presidente, a oposição, articulada por meio dos movimentos estudantis, partidos e grupos operários, mostrou-se reativa aos atos de violações contra os direitos humanos. O estopim foi em abril de 1968, após a morte do estudante Edson Luis, baleado pela polícia em uma manifestação no Rio de Janeiro. O resultado foi uma série de protestos e reivindicações contrários à ditadura, que respondeu violentamente. Assim, o contexto sociopolítico de Costa e Silva ficou marcado, principalmente, pela sistematização do aparato repressivo por meio do Sistema Nacional de Informação, dirigido por Emílio Médici (FICO, 2004).

Por conseguinte, a propaganda política passou a ganhar cada vez mais investimento do Executivo. Essas ferramentas que buscavam legitimação e silenciamento das questões polêmicas são objeto de estudo na tese de Carlos Fico (1997), na qual analisa o funcionamento da Aerp\ARP, a Assessoria de Relações Públicas. Apesar de a análise de Fico se dedique apenas a esta instituição, salientamos que muitos dos padrões e dos investimentos foram direcionados, também para a Agência Nacional. Ambas produziam:

Um nítido padrão pedagógico, portanto, criador de uma pauta de preocupações cívicas, e que pretendia estabelecer um tipo de cidadania decorativa, que permitiria a presença ou a “participação” de todos através de iniciativas adjetivas secundárias,

compondo algo como um “cenário de democracia” por meio de comemorações enaltecidas dos feitos dos brasileiros e do Brasil (FICO, 1997, p.93).

Portanto, podemos considerar que há uma transformação na forma como a ditadura lidava com a questão propagandística e as produções oficiais. Nesse sentido, cabe observar que, além de um aumento significativo na produção de cinejornais, houve modificações legais no funcionamento da AN (como observamos no capítulo anterior). O que buscamos demonstrar nas imagens é a relação do otimismo apontado por Carlos Fico, explorando, nessa abordagem do trabalho, o conceito de utopia autoritária de Maria Celina D'Araujo, na medida em que os militares são representados como os agentes responsáveis pelo desenvolvimento do país.

Finalmente, a ditadura buscou se legitimar por meio das políticas econômicas que prometiam maior poder aquisitivo e desenvolvimento industrial. Logo, é nesta conjuntura que o chamado “milagre econômico” ganha espaço na agenda política. Mais um aspecto que tinha potencialidade para compor as imagens de propaganda oficial e para abafar as vozes dissonantes da militância, que ganhava cada vez mais força e mobilização. Logo, o investimento em uma propaganda *não política*, que desviasse a atenção dos espectadores para temas caros ao nacionalismo e às tradições, foi primordial: “Isso também se explicava pela tarefa de criar um clima mais ameno no Brasil, abalado pela luta de guerrilhas e pelos sequestros. (...) servia perfeitamente ao propósito de fazer ‘propaganda política despolitizada’” (FICO, 1997, p.125).

Assim, na etapa quantitativa, analisamos cinquenta e dois cinejornais que abordam o desenvolvimento econômico e social. Contudo, ressaltamos que este é apenas um recorte do corpus documental, afinal, o período de Costa e Silva contabiliza setenta e sete produções do cinejornal Informativo. Entre as edições analisadas, notamos que há mais ocorrências no ano de 1968, como iremos abordar a seguir. O gráfico abaixo ilustra os índices de recorrência dos nossos tópicos de análise:

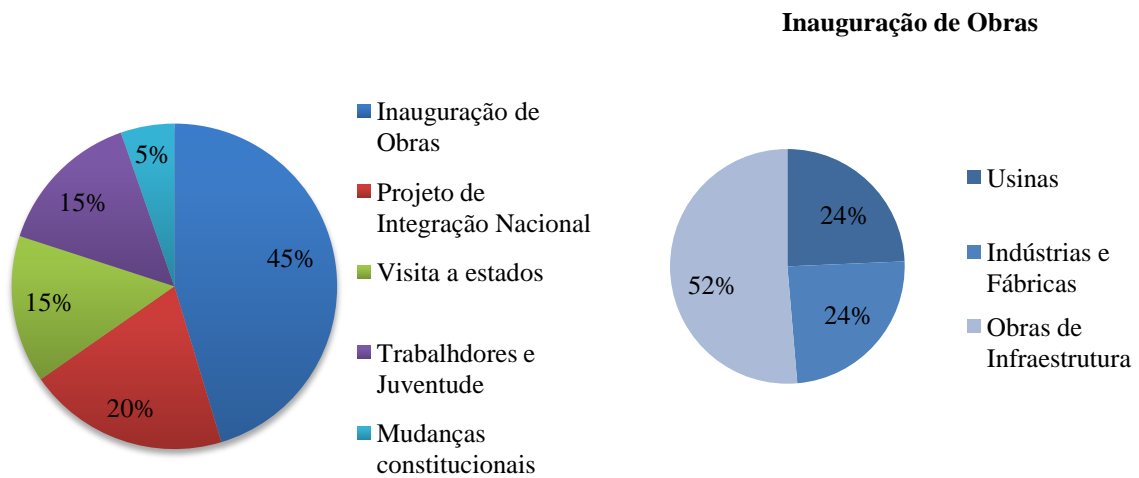


Figura 17: Gráfico 3

Figura 18: Gráfico 4

A partir da análise quantitativa das edições analisadas, podemos notar por meio dos gráficos as principais diferenças desta nova conjuntura e da postura adotada por Costa e Silva. A “Inauguração de obras” se manteve como aspecto central, baseando-se na lógica da Utopia Autoritária e da modernização conservadora, que passaram a ser empreendidas com maior vigor pela ditadura. Contudo, houve mais equilíbrio nos demais itens, o que é percebido em ambos os gráficos. Neste sentido, a relação do Estado com os “Trabalhadores e Juventude” ganhou mais visibilidade nas imagens oficiais. Como veremos, este foi um dos reflexos da conduta empreendida pelo governo, então favorável ao uso da propaganda. Ademais, as “Mudanças constitucionais” sofrem um queda nos informativos, o que pode indicar o acirramento da ditadura, iniciado a partir de 1968. A seguir, veremos exemplos e detalhes acerca dessas temáticas.

3.2.1 Desenvolvimento e Políticas sociais: Costa e Silva e a população civil

Se na historiografia e nas memórias coletivas se consolidou a imagem de Costa e Silva em torno da repressão sistemática, a autorrepresentação da ditadura procurou se distanciar destes aspectos. Como já salientamos, não havia espaço para discordância no cinejornalismo. Assim, buscou-se difundir uma representação baseada no projeto de desenvolvimento e na relação do Estado com a juventude, afinal, ambos os temas eram constantemente reivindicados pelas manifestações contrárias. Assim, neste subcapítulo, destacamos como foi

ilustrada e noticiada a relação do presidente com a população civil, que num primeiro momento tentou apaziguar o imaginário autoritário de Castelo Branco. Para tanto, dedicamo-nos à análise de dezenove cinejornais, entre 1967-1969, que informaram o público sobre as visitas oficiais aos estados e a relação do regime com as crianças e jovens.

À primeira vista já são evidentes alguns aspectos que distanciam as produções do governo anterior: havia um número maior de notícias por informativo, as Forças Armadas não eram mais protagonistas e novos assuntos foram incorporados com mais regularidade, como moda, arte e religião (católica). No âmbito político, uma prática constante de Costa e Silva inovou a relação do Executivo com os governos estaduais, tornou-se comum a instalação provisória do governo federal nos estados brasileiros. A justificativa, segundo a narração das produções analisadas, era demonstrar o quanto o Estado se preocupava com as demandas regionais e lhes proporcionava auxílio, buscando sanar os problemas sociais e econômicos. Interpretamos essa atuação como uma tentativa de aproximação com os cidadãos, considerando que uma das metas basilares era conquistar e manter um sólido apoio.

Assim, a primeira edição que salientamos é a instalação de Belo Horizonte como capital provisória do país⁵⁹: "(...) transforma-se em capital nacional com a presença do presidente Costa e Silva e todo seu ministério para solucionar problemas fundamentais de Minas Gerais que é um dos alicerces econômicos mais sólidos do Brasil" (INFORMATIVO, n.82, 1967). As pautas debatidas pelo presidente e demais autoridades, consistiram na questão da agricultura, indústria, saúde e educação. Além da reunião oficial, Costa e Silva ganhou título de cidadão mineiro, visitou uma exposição de arte e a cidade industrial, onde foi alvo de homenagens. Em seguida, ocorre uma entrevista coletiva concedida à imprensa brasileira e estrangeira: (...) o chefe do governo reafirmou os propósitos de reabilitar a economia nacional"(INFORMATIVO, n.82, 1967). Ao longo da análise, notamos que o tema do "desenvolvimento" se tornou cada vez mais importante na agenda política oficial, ganhando destaque nos cinejornais.

A notícia seguinte se dedicou às imagens da juventude escoteira. Inclusive, um dos pontos chave nas representações da mocidade era a exaltação da educação e formação física e mental, orientadas pelas diretrizes cívico-militares. Neste caso, são apresentadas ao público imagens que ilustram a rotina dos pequenos escoteiros. Além das representações imagéticas, o discurso narrativo é muito semelhante aquele que era desprendido aos jovens militares, o que

⁵⁹ Ao todo, foram sete edições que cobriram a instalação do governo provisoriamente em estados da União: Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pará, Amazonas, Paraná e Santa Catarina. Destacamos apenas algumas ocorrências, mas no total dos registros, notamos há mais de uma edição para alguns casos.

indica uma pedagogia tipicamente militar empreendida pela ditadura (Figura 19). Além disso, veremos que a juventude estava diretamente associada ao futuro do país, como a responsável por manter o desenvolvimento e progresso da nação:

O escoteirismo no Brasil cresce com a força da sua juventude. Essa é uma festa próxima ao Botafogo de Futebol e Regatas em que se homenageia os jovens que se dedicam ao pioneirismo desbravador. O atletismo a que se dedicam, revela a pujança de uma raça em formação disposta a construir o país com força, inteligência e beleza (INFORMATIVO, n.82, 1967).

Figura 19: Informativo, n.82, 1967.



Fonte: Portal Zappiens

Outra instalação provisória do governo federal que merece destaque, encontra-se nas edições n. 107 e 108, de 1968. Nestes dois, casos o Executivo encontrava-se na região norte do país, mais especificamente em Manaus. O objetivo, registrado na rotina oficial, foi percorrer estados da região da Amazônia, como Acre, Rondônia, Roraima, Belém e Amapá. A aproximação com os trabalhadores, contudo, não foi expressiva. O destaque foi para o projeto desenvolvimentista ligado à agricultura e a sua mecanização, aspectos que serão analisados posteriormente. A narrativa, portanto, voltou-se para o aspecto da industrialização. Entretanto, as imagens buscam reforçar o apoio popular por meio de enquadramentos interessantes que destacam a multidão e o presidente, ainda que não tenha havido contato direto entre eles e que as expressões dos populares não sejam festivas (Figuras 20 e 21).

Figura 20: Informativo, n.107, 1968.



Fonte: Portal Zappiens

Figura 21: Informativo, n.107, 1968



Fonte: Portal Zappiens

Outrossim, percebemos que, diferentemente do caso de Castelo Branco, não houve referência aos indígenas da região, mas sim à representação da região da Amazônia industrial e em processo de modernização. As imagens das crianças, por exemplo, foram compostas por jovens brancos com uniformes escolares. Por outro lado, a religião católica também ganhou maior ênfase nessa nova fase da ditadura. Os ideais cristãos, além de serem representados pela arte sacra, edificações e educação básica, também eram uma expressão defendida pela primeira dama e pela Liga Brasileira de Assistência (LBA). Portanto notamos que, segundo o discurso dos cinejornais, havia um esforço em defender a assistência do Estado aos governos estaduais, voltada à construção de obras e indústrias de base. Esta representação, portanto, passou a associar bem-estar e desenvolvimento econômico.

Ademais, o ano de 1968 constituiu um panorama político mundial se encontrava em ebulição. No Brasil, sabemos que foi marcado pela repressão aos opositores e, por outro lado, pela emergência da militância e guerrilhas. Nesse sentido, o movimento estudantil foi um dos mais atuantes e, conseqüentemente, um dos mais violentamente reprimidos. Assim, apontamos algumas estratégias narrativas que foram utilizadas pela Agência Nacional. Como registrado anteriormente, o desenvolvimento nacional e a utopia autoritária formaram as bases propagandísticas da ditadura. Assim, buscou-se difundir uma representação de proximidade com a população civil, especialmente com os estudantes.

Logo, uma das principais características desse governo foi a grande incidência de notícias ligadas à mocidade, a saber, a estudantil. Quantitativamente, o número de cinejornais que abordam a relação da ditadura com jovens e crianças chegou a dez, enquanto o antecessor teve apenas três. Além disso, o ano de 1968 atingiu 80% do total dos registros deste tema. Nesse sentido, consideramos que a contribuição desse eixo temático possui mais relevância para a análise do que as visitas oficiais, que, em linhas gerais, apenas descrevem o cotidiano do presidente.

Neste mesmo ano, ocorrem os Jogos Infantis, cinematografado pela edição n. 97, de 1968. Esta notícia encerrou a produção, que informou o público sobre diversos assuntos, como a construção de uma ferrovia e o aniversário de Brasília, celebrado por uma missa. As imagens enquadraram a presença de um grande público nas arquibancadas do estádio do Fluminense, no Rio de Janeiro. Contudo, apesar do nome do evento, não houve exibição de competições esportivas, mas sim o desfile de crianças e adolescentes que marcharam com seus respectivos uniformes e faixas que indicam a modalidade esportiva que praticam. O narrador exalta a preocupação do regime com os jovens:

Sendo o Brasil a nação mais jovem do mundo, pois cerca de 50% da sua população é ainda menor de 20 anos, espetáculos dessa natureza revelam, sobretudo, o cuidado do que o governo e a iniciativa privada estão demonstrando pelo aperfeiçoamento da nação e, em breve, pela força física e mental de sua juventude, vai se transformar em grande potência mundial (INFORMATIVO, n.97, 1968).

Evidentemente, era atribuída às novas gerações a responsabilidade em dar continuidade ao projeto de modernização conservadora empregada pela ditadura. Conseqüentemente, o projeto pedagógico ultrapassou as imagens da propaganda. De acordo com Marilena Chauí (2013), qualquer projeto político que sustente a ideia de uma ideologia nacionalista, deve ser propagado, principalmente, durante a idade escolar: "A difusão destas ideias foi feita nas escolas com a disciplina de Educação Moral e Cívica, na televisão (...), e

pelo rádio por meio da Hora do Brasil e do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral (...))" (CHAUÍ, 2013, p.179). Ou seja, era importante para o regime sistematizar o controle de informações e, também, a educação que era dedicada à formação escolar.

Todavia, era mais fácil manter o controle da educação primária, considerando a pouca idade e a incorporação do imaginário social a favor do Estado autoritário por muitas famílias de classe média. A grande dificuldade se encontrava no movimento universitário e nas turmas secundaristas:

O governo militar, por sua vez, entre 1964 e 1968, combinou medidas de repressão às organizações estudantis com medidas de reforma nas estruturas administrativa, profissional e curricular das universidades, visando adequá-las às demandas por desenvolvimento econômico, despolitizar as atividades acadêmicas e desafogar a pressão por mais vagas (NAPOLITANO, 2014, p.82).

Assim, há um grande investimento em informativos relacionado a jovens universitários e o seu apoio a projetos governamentais, como o caso do Projeto Rondon, o que não desvinculava a consciência sociopolítica da juventude, mas direcionava seus interesses para demandas opostas à militância. Aliás, o reconhecimento da participação dos jovens na sua própria educação e a ideia de que o governo considerava suas solicitações foram expressos na edição n.105, de 1968, na qual: “Representações universitárias de todo o país são recebidas no Palácio Laranjeiras pelo presidente Costa e Silva, fizeram ao chefe de Estado a entrega de memorial contendo as principais reivindicações da classe estudantil” (INFORMATIVO, n.105, 1968). A resposta citada pelo narrador não exprime nenhuma solução efetiva, apenas que: " O presidente expressou de forma clara e incisiva os propósitos de seu governo de enfrentar com realismo os problemas da universidade e da cultura em todo o Brasil” (INFORMATIVO, n.105, 1968).

Por outro lado, as produções que divulgavam o projeto Rondon, exaltavam as afinidades das diretrizes oficiais com os estudantes. Nesses casos, além do dever cívico com a nação, muito citado pelo narrador, havia uma tentativa de comparação desses grupos com as Forças Armadas e seu treinamento em prol do bem-estar nacional. O n.104 do "Informativo", descreveu a chegada e os objetivos do grupo Rondon Segundo, que foi para a região norte do país. Expressões como o desenvolvimento, a bravura e o amor a pátria, são constantes nas edições dedicadas ao projeto. Além disso, a caracterização dos jovens como desbravadores - palavra que também foi utilizada em relação aos escoteiros, em 1967 - é uma manifestação de que a sua função era explorar esta parte ainda desconhecida do território:

Uma equipe de universitários componentes da operação Aragarças, chega a seu destino devidamente equipada para a realização do grande empreendimento, inicia-se assim a integração dos estudantes com os problemas do interior do país, programada pelo projeto Rondon Segundo. (...). Tanto mais se ama a pátria quanto mais seja conhecida. A mocidade do Brasil resolveu conhecê-la de perto (...) (INFORMATIVO, n.104, 1968).

Portanto, podemos considerar que havia uma dedicação maior em enaltecer os valores cívicos defendidos pela ditadura. Baseando-se na educação militarizada, cristã e devota à pátria, esse foi o tema central deste aspecto. Em relação ao item inicial, composto pelas visitas oficiais aos estados, não havia tantas referências ao âmbito pedagógico, mas sim uma grande mobilização da agenda política em prol do desenvolvimento industrial do Brasil. Este, portanto, será o aspecto analisado a seguir. Voltando nosso olhar para o otimismo típico da época, calcado na modernização, veremos que a recorrência passa a ganhar destaque.

3.2.2 O princípio do milagre econômico e as promessas de progresso:

A economia do governo Costa e Silva promoveu uma mudança nas prioridades do regime. Isso ocorreu, tendo em vista um maior desenvolvimento industrial e modernizante, menos preocupado com a questão agrícola, ainda que esta pauta ainda estivesse em questão. De acordo com Daniel Aarão Reis Filho: "Tratava-se de apostar novamente no desenvolvimento, dando um basta à recessão que aprofundava a impopularidade do regime" (REIS, 2000, p.33). Esse, portanto, foi o contexto que inaugurou o projeto de modernização conservadora e autoritária. Este conceito, que permeia todo aspecto desenvolvimentista da ditadura, é uma das maiores expressões do projeto político e econômico:

Uma modernização conservadora, portanto, e acima de tudo autoritária, pois os projetos de desenvolvimento foram comandados pela tecnocracia civil e militar, e as dissensões não passíveis de incorporação foram entregues à máquina repressiva (também ela modernizada naqueles anos) (MOTTA; REIS; RIDENTTI, 2014, p.8).

Assim, dois movimentos característicos da ditadura civil-militar brasileira ganharam força neste período: o projeto de milagre econômico e a repressão sistemática contra os grupos de oposição. Evidentemente, como vimos no subitem anterior, não havia espaço para questões sensíveis, ainda mais contrárias ao projeto otimista. Por outro lado, os índices de crescimento econômicos e os grandes investimentos em obras públicas ganharam ênfase, em um tom de legitimidade ao governo. Nessa lógica, destacamos a edição n.59, de 1967, na qual o "Informativo" exibiu a posse de Costa e Silva. Ressaltamos que, no âmbito discursivo, mantiveram a promessa de defesa da Constituição, assim como a legitimidade a partir do

legislativo e do judiciário, argumentos constantes no período: "O presidente Costa e Silva presta o solene juramento nos termos da Constituição prometendo respeitá-la, promover o bem-estar do Brasil, defender a sua integridade e soberania" (INFORMATIVO, n. 59, 1967).

Entretanto, garantir o bem-estar cívico, ou salvar a nação das mazelas do comunismo, não era mais uma prioridade, diferentemente do caso de Castelo Branco. A ênfase neste contexto passou a ser o desenvolvimento e a recuperação da economia, por meio da inauguração de obras, assinatura de convênios e da integração nacional. Logo, nessa primeira edição, fica evidente, nos registros sobre o dia seguinte à posse, a ilustração de como seria o cotidiano do novo presidente ditador e quais os objetivos primordiais:

(...) o presidente da república reunindo pela primeira vez seu ministério faz o seu primeiro pronunciamento sobre administração e política, traçando as coordenadas mestras do seu programa de governo, descortinando novas e brilhantes perspectivas para o desenvolvimento da civilização do Brasil (INFORMATIVO, n. 59, 1967).

Assim, em dados quantitativos, dentre as cinquenta e duas edições dedicadas ao tema do desenvolvimento, trinta e sete informaram o público sobre a realização de obras públicas e quinze sobre a integração nacional e o desenvolvimento do Nordeste. Além disso, nessa conjuntura, iniciaram as "obras faraônicas", como a Ponte Rio Niterói, e investimento em usinas hidroelétricas e nucleares. O padrão identificado nestas produções estabeleceu algumas palavras chave que compuseram o conteúdo narrado, bem como imagens que buscam enaltecer a grandiosidade das obras. As expressões mais comuns enalteciam a engenharia brasileira como a responsável pelos avanços tecnológicos e estruturais. O "Informativo" número 65, de 1967, é um exemplo deste discurso nacionalista. Além disso, as imagens demonstram outra prática comum nos registros audiovisuais, os enquadramentos na massa popular que acompanhava as inaugurações:

(...) o chefe da Nação percorre o viaduto Alcântara Machado, considerado pelos técnicos a maior obra de arte urbana da América do Sul com cerca de mil metros de extensão, inclusive rampas de acesso, onze de largura e altura máxima de doze metros; constituindo empreendimento de justo orgulho para a engenharia nacional (INFORMATIVO, n.65, 1967).

A obra citada pelo cine noticiário, refere-se a um viaduto construído em São Paulo, cujo objetivo era promover melhorias no tráfego da cidade. Além dessa, outras diversas rodovias também foram inauguradas no período. A grande motivação alegada era a integração do país através de estradas e ferrovias, visando a um maior fluxo de comércio entre as diferentes regiões e, conseqüentemente, à maior modernização nos diferentes cantos do país. Outro exemplo claro destes casos foi a duplicação da Presidente Dutra, rodovia que liga os

estados de São Paulo e Rio de Janeiro: "(...) realizada em tempo recorde demonstrando a capacidade da técnica nacional, é uma espécie de caminho para o futuro, um símbolo de força que atua inteligentemente para solucionar a circulação da riqueza entre os núcleos mais densos da nossa civilização" (INFORMATIVO, n.84, 1967).

Ademais, a construção de usinas hidroelétricas passou a constituir um dos maiores ramos de investimento do Estado. A busca por diferentes formas de produção de energia elétrica significava a atuação do governo em garantir a modernização do país. Nesses casos, a exploração de imagens aéreas, filmadas de dentro de aviões, davam a impressão de esplendor aos espectadores (Figura 22). Isso demonstra que havia investimento na composição das imagens produzidas pela Agência Nacional, afinal, a instituição adquiriu cada vez mais prestígio e importância frente ao Executivo.

Figura 22: Informativo, n.132, 1969



Fonte: Portal Zappiens

A imagem acima faz parte do cinejornal n. 132, de 1969. Nele, é noticiado que a Usina de Mascarenhas de Moraes foi inaugurada por Costa e Silva, na divisa dos estados de Minas Gerais e São Paulo. A composição desta, assim como de outras ocorrências desse tipo, inicia com informações sobre os aspectos da obra: "Colocando-se em terceiro lugar entre as usinas hidrelétricas do país localizada no Rio Grande (...). A barragem se estende por mais de cento e dez quilômetros com quatro bilhões de metros cúbicos de água represada" (INFORMATIVO, n.132, 1969). Em seguida, o narrador descreve a chegada do presidente para a inauguração, sempre destacando o quanto o regime não media esforços para que o país se tornasse uma potência mundial. Entretanto, não foram apresentadas informações sobre impactos ambientais ou sociais da região:

O presidente Costa e Silva chega ao local para inaugurar a grande usina e é recebido por várias personalidades dentre as quais o ministro das Minas e Energia e do Interior. O empreendimento no setor energético passará a produzir através de turbinas de 56 mil a 64 mil cavalos/vapor. (...) o empreendimento que vem acionar o progresso em uma das mais ricas regiões do Brasil, abrangendo várias áreas de Minas Gerais e São Paulo (INFORMATIVO, n.132, 1969).

Logo, pudemos perceber que muitos empreendimentos visavam ao crescimento dos grandes polos econômicos do país como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Contudo, a integração da região norte e nordeste continuou sendo uma das principais pautas da ditadura. Porém, nesse contexto, a preocupação não era mais com a ocupação de terras e agricultura, como foi no período de Castelo Branco. O objetivo central passou a ser o desenvolvimento por meio de obras que viabilizassem a mecanização da agricultura e modernizassem a região. Logo, o tema da reforma agrária apareceu nos cinejornais com uma nova apresentação.

Ainda que a modernização da região tenha sido um dos temas mais recorrentes, como pudemos perceber na análise quantitativa, as notícias envolvendo os povos da região os associavam a temáticas como o processo civilizador empregado pelas Forças Armadas ou pelo Projeto Rondon. Não houve visibilidade aos seus costumes, tradições ou demandas. Em ocorrência de 1969, o narrador afirmou que: "A presença da FAB [Força Aérea Brasileira] e dos missionários do Suriname, levou a esses índios os animais, as sementes, os utensílios e os ensinamentos que lhes permitem vencer o desafio da selva" (INFORMATIVO, n.141, 1969). Notamos poucas referências aos indígenas, que ainda eram representados como exóticos e selvagens. Em outro caso, o presidente visita a região:

"A Terra é realmente belíssima", exclamaram os astronautas ao vê-la de alturas infinitamente maiores, daqui estamos a sobrevoá-la de perto contemplando a maior ilha fluvial do mundo entre os braços do Tocantins e do Araguaia. contemplando a maior ilha fluvial do mundo entre os braços do Tocantins e do Araguaia. É uma das áreas quase virgem do Planeta onde os índios Carajás vivem ainda as alegrias do primitivismo (INFORMATIVO, 145, 1969).

A referência à exuberância da natureza é exaltada como algo positivo, enquanto as práticas e o desenvolvimento dos indígenas são vistos como algo a ser superado. As imagens são muito expressivas, demonstrando a dicotomia entre os políticos que vistam a aldeia em trajes formais e os nativos (Figura 23). Dentre os registros desse encontro, a representação mais expressiva é a de Costa e Silva mostrando uma arma a uma criança indígena que segura um arco e flecha (Figura 24), durante a exibição, a voz *over* anuncia:

É na aldeia do Bananal que o presidente da República visita sendo ali recebido pela tribo e autoridades entrando na verdadeira intimidade dos silvícolas, obsequiando-os e levando-os a presença da grande pátria a que hoje se integram definitivamente o

Brasil. Os Carajás amam a música e a catequese já lhes trouxe instrumentos da civilização para expressar ritmos e melodias da terra (INFORMATIVO, 145, 1969).

Figura 23: Informativo, n.145, 1969.



Fonte: Portal Zappiens

Figura 24: Informativo, n.145, 1969.



Fonte: Portal Zappiens

Conseqüentemente, através desse projeto de modernização conservadora e autoritária, atrelado ao otimismo estrutural da política brasileira, não havia divulgação dos aspectos negativos destas grandes transformações na paisagem natural. Além disso, o clima político em ebulição com a promulgação do AI 5 e todo o movimento de luta armada, eram propositalmente abafados pela propaganda. Carlos Fico caracteriza o uso frequente de termos técnicos como uma das estratégias da comunicação da ditadura, que visava criar um clima pacífico baseado na cordialidade e união nacional. Assim, afirma que: "(...) o objetivo em

termos de comunicação do governo federal era, entre outros 'promover e estimular a *vontade coletiva* para o esforço nacional do desenvolvimento" (FICO, 1997, p.130).

Quando falamos em vontade coletiva, cabe questionar de quem se fala. Qual era a população e os grupos representados nas imagens da Agência Nacional? No caso de Castelo Branco, ficou evidente que eram famílias de classe média que apoiaram o golpe, associadas às Forças Armadas. Porém, nesse contexto, a ênfase recaiu na juventude e nos grupos cristãos, como a LBA. Contudo, a massa popular apareceu apenas em cenas que retratavam a recepção calorosa ao presidente ou em casos de entregas de títulos de terra ou conjuntos habitacionais. Esses grupos de trabalhadores, com menor poder aquisitivo e uma participação política pouco expressiva, compunham os cinejornais, porém, apenas por meio de enquadramentos que ressaltassem o apoio ao governo. Não havia, por exemplo, edições que registrassem encontros do ditador com populares ou, até mesmo, um contato mais direto em eventos cívicos. Portanto, notamos que isso estava associado ao público-alvo dessas propagandas, que, segundo as estatísticas, compunham as classes média e alta, interessadas no desenvolvimento e privilegiadas pelo acúmulo de capital do projeto econômico em voga.

3.3 Milagre econômico? As imagens do governo Médici nos cinejornais:

O governo de Arthur da Costa e Silva foi sucedido por uma Junta Militar, que assumiu a presidência entre agosto e outubro de 1969, em decorrência do seu afastamento por motivos de saúde⁶⁰. Composta por membros do alto escalão militar, teve à sua frente Augusto Rademaker, ministro da Marinha, Aurélio de Lira Tavares, ministro do Exército e Márcio de Sousa Melo, ministro da Aeronáutica. A eleição de Emilio Médici, nesse contexto, teve como intuito aparentar uma normalidade democrática, porém, apenas intensificou o acirramento da ditadura: "Não adiantou muito reconvocar o congresso, fechado desde dezembro de 1968, para eleger o general Garrastazu Médici, pois ninguém tinha dúvidas de que sua verdadeira união tinha sido feita pelo alto comando das Forças Armadas. Ele já estava escolhido, antes de ser eleito" (REIS, 2000, p.36).

Essa conjuntura significou o momento de maior repressão do regime. As práticas de terrorismo de Estado marcaram a sistematização do aparato repressor através de órgãos como o Serviço Nacional de Informação. Não obstante, o novo presidente havia sido diretor da

⁶⁰ Costa e Silva sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) no final de agosto de 1969, quando teve que ser afastado do cargo. Faleceu dois meses depois em consequência do fato. Seu vice presidente, Pedro Aleixo, foi impedido de assumir o cargo, substituído pela Junta Militar Provisória (REIS, 2005; SIKDMORE, 1988).

instituição no governo anterior, o que, para a historiografia, significa uma evidência de que as práticas de tortura e perseguições não cessariam. Ainda que o SNI não fosse o responsável pelas graves violações de Direitos Humanos, Carlos Fico afirma que esteve ciente da formação dessa rede: "O SNI, portanto, assistiu e participou do surgimento da polícia política do regime militar, já que ela seria criada no final dos anos 1960 a partir da estruturação do sistema Codi-Doi (Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de Informações)" (FICO, 2004, p.79). Portanto, ao mesmo tempo em que havia denúncias internacionais contra o uso de métodos de tortura, a ditadura endureceu ainda mais.

Por outro lado, esse foi o período de maior desenvolvimento econômico da história do país. Esses dados, porém, foram e ainda são utilizados como argumentos justificáveis para os crimes cometidos pelo Estado. Em uma verdadeira disputa memorialística, Marcos Napolitano atenta para a imagem positivada que se criou no imaginário social dos grupos beneficiados pelas políticas econômicas de Médici: "Era a materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia" (NAPOLITANO, 2014, p.146). Logo, notamos que a ideia da Doutrina de Segurança Nacional ganhou ainda mais impulso nesta conjuntura, afinal, o desenvolvimento tornou-se a maior bandeira do regime por meio da construção de obras faraônicas como a Transamazônica.

Nessa lógica de otimismo, conforme o conceito de Fico, salientamos para uma reformulação da identidade brasileira a partir dos anos 1970. Calcada nos ideais cívico-militares, nas cores e símbolos da bandeira e impulsionada pela conquista do tricampeonato mundial de futebol, Marilena Chauí caracteriza essa fase como "verde-amarelismo". A autora divide a formação da identidade nacional do país em diferentes fases, relacionando as ressignificações com as conjunturas políticas e econômicas. Entre os elementos que compõem essa reatualização da identidade nacional, destaca os slogans e músicas da copa de 1970 e como isso estava associado à realidade sociopolítica do momento: "A mudança de ritmo - de samba para a marcha -, a mudança do sujeito - do brasileiro bom no couro aos 90 milhões em ação - e a mudança do significado da vitória - de 'a taça do mundo é nossa' ao 'pra frente Brasil' - não foram alterações pequenas" (CHAUÍ, 2013, p.169).

O que buscamos destacar com base na tese da autora e com o conceito de otimismo de Carlos Fico é que, a partir do enrijecimento da ditadura, associado aos altos índices de desenvolvimento, a sua popularidade aumentou. Esses fatores contribuíram para o silenciamento dos horrores cometidos institucionalmente, ao mesmo tempo em que consolidaram a imagem consagrada de Segurança e Desenvolvimento Nacional. Como

veremos a seguir, a publicidade no governo Médici foi modernizada e empreendida como ferramenta de legitimidade, embora os índices sejam menores que os governos anteriores. Ao todo, há 35 cinejornais produzidos, sendo que, para o nosso corpus definimos 21 edições (Gráfico 5). Entre os temas mais recorrentes, novamente a inauguração de obras de infraestrutura foram as mais numerosas.

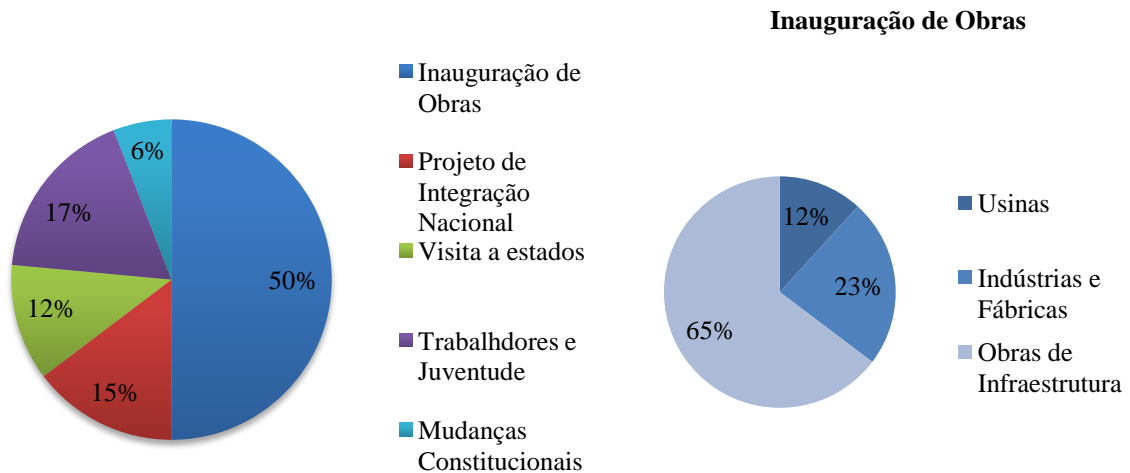


Figura 25: Gráfico 5

Figura 26: Gráfico 6

Como podemos perceber, quantitativamente, Médici foi o presidente que menos investiu na propaganda por meio dos cinejornais. Entretanto, esses dados nos demonstram as efetivas transformações que ocorreram nessa nova conjuntura. A “Inauguração de obras” continuou sendo o tema de maior ênfase. Por outro lado, manteve-se certo equilíbrio estatístico, sem que houvesse grandes discrepâncias nos demais assuntos. O que nos indica que, apesar dos poucos números, este período ainda utilizou das imagens oficiais e da propaganda para difundir uma aparente legitimidade e normalidade política. Além disso, podemos notar que houve um maior destaque para o nível econômico, considerando que se tratou da época do *milagre econômico*. Logo, neste subcapítulo, veremos como o período de maior repressão foi representado nas lentes da Agência Nacional.

3.3.1 A identidade nacional e o Brasil Grande: otimismo *versus* repressão:

Como citado no capítulo 1, os anos 1970 representaram a reestruturação da Agência Nacional e de outros órgãos de comunicação. Ainda que Médici tenha investido pouco nos

ciniejornais, conforme notamos nos dados quantitativos, ele não ignorou a propaganda política. Porém, o que se estabeleceu como um novo padrão nas imagens foi o tom despolitizado das notícias. O número de informativos sobre variedades, como moda, arte e esportes foi recorrente, ao passo que não há registros do cotidiano e decisões políticas. Como observamos, esse tipo de notícia, que divulgava os bastidores da política, tornou-se cada vez mais raro com o advento da linha dura. Contudo, o "Informativo" que divulgou a posse do novo presidente ditador pode ser considerado uma exceção.

O número 150, de 1969 - uma das últimas produções do "Informativo" - noticiou a promulgação da nova constituição e a eleição de Médici e seu vice Augusto Rademaker, membro da Junta Provisória: "Em ato solene realizado no Palácio das Laranjeiras presentes os membros da junta governativa do Brasil, (...) é promulgada a nova constituição da República Federativa do Brasil presentes ainda todos os ministros de estado e personalidades especialmente convidadas" (INFORMATIVO, n.150,1969). Não houve nenhuma explicação sobre as diretrizes da nova carta, nem mesmo expressões que a caracterizem, como era comum com seu antecessor. As notícias seguintes foram ligadas à eleição e à posse presidencial. Nesse caso, o processo eleitoral e a abertura do Congresso garantiriam as premissas democráticas e: "(...) o retorno do Brasil ao regime democrático com o pleno funcionamento do poder legislativo seguindo-se depois a votação que se sufragou em massa os nomes dos dois candidatos" (INFORMATIVO, n.150, 1969).

Nessa lógica, o período Médici consolidou a política repressiva, tornando recorrentes os desaparecimentos, prisões e torturas. Assim, a ditadura se fechou ainda mais dentro da cúpula de seus atores políticos, estendendo pouco espaço à participação dos cidadãos. Portanto, introduziu-se uma conjuntura esquizofrênica na qual a violência institucionalizada atingiu níveis aterrorizantes, ao mesmo tempo que o apoio popular aumentou em decorrência do crescimento econômico. Todo este contexto reverberou nas imagens da Agência Nacional por meio das mudanças estruturais e estéticas dos cinejornais. Como vimos no capítulo anterior, a partir de 1970, essa mídia foi modificada para *magazines eletrônicas*: uso de cores, maior variedade e duração nas notícias de uma mesma edição, assim como uma maior coerência na escolha dos assuntos noticiados, que proporcionava um diálogo maior entre os informes. Desta forma, ainda que tenha havido um número menor de exposições, a produção ganhou novos moldes e investimentos.

A partir de 1970, portanto, os brasileiros não assistiam mais ao "Informativo", mas ao "Brasil Hoje", que expunha imagens e representações de um país em plena modernização e desenvolvimento cívico e econômico. Os assuntos eram variados, e os registros visuais

envolventes, o que trouxe mais dinamização para as representações. Ademais, a diversidade de temas que associavam o bem-estar social com a ditadura eram múltiplos: arte, moda, esportes e política. Contudo, muitos padrões persistiram, sobretudo, o caráter apolítico das notícias, a ênfase nas Forças Armadas e ao nacionalismo. A primeira edição do novo cinejornal exemplifica essas exaltações e a nova organização das informações. Com nove minutos de duração, expõe cinco notícias, das quais destacamos a última, a inauguração do Parque dos Guararapes, em Pernambuco:

Com suas atrações, o Parque Nacional dos Guararapes cria um pioneirismo no ramo da comunicação, de acordo com a sugestão do próprio presidente Médici. Os visitantes, ao mesmo tempo em que se distraem vão aprendendo história pátria no lugar onde a Força Armada forjou para sempre a base da nação brasileira (BRASIL HOJE, n.1, 1970).

Entre os vários aspectos abordados pela notícia, o engrandecimento dos heróis nacionais ligados ao exército e os símbolos do nacionalismo foram os mais evidentes. O presidente compareceu à cerimônia acompanhado da primeira dama e ministros, conferindo ainda mais prestígio ao evento. A presença de populares e estudantes compôs a edição, carregando faixas (Figura 27). Além disso, cabe ressaltar a pauta da democracia racial, presente no discurso do narrador: "As bandeiras de todos os estados sintetizam ali as três raças que alicerçaram o Brasil, muitos anos se passaram depois que o índio, o negro e o português detiveram os planos de conquistas de outros povos provando que já se caldeara nos trópicos o ideal da defesa do solo"(BRASIL HOJE, n.1, 1970). Finalmente, uma bandeira do país sobrevoou a paisagem, uma amostra de como as cores auxiliaram na difusão do discurso nacionalista (Figura 28).

Figura 27: Brasil Hoje, n.1, 1970



Fonte: Portal Zappiens

Figura 28: Brasil Hoje, n.1, 1970



Fonte: Portal Zappiens

Como afirmamos anteriormente, manteve-se o padrão que associa diretamente a educação e o bem-estar como responsabilidades das Forças Armadas. Além disso, houve um esforço claro em consolidar a história nacional calcada nas versões oficiais e memórias dominantes, por meio de batalhas e heróis de guerra. A relação com a juventude em idade escolar, portanto, era uma das prioridades na busca por legitimidade do discurso que se voltava ao futuro. Como vimos nos casos de governos anteriores, era necessário consolidar os ideais do regime no imaginário das futuras gerações. No caso de Médici foram poucas ocorrências de contato do ditador com jovens e crianças, apesar de este ser um tema de relevo nas representações do governo. Neste caso, salientamos a edição número 18, de 1972, a qual registra a Expo Ex 72 - exposição realizada pelo exército e voltada à população civil. Neste caso, há um discurso que tenta cativar e incentivar o aliciamento e a educação militar:

A mensagem da Expo Ex-72, em cujos preparativos se envolvem centenas de homens, dirige-se particularmente à juventude. Os meninos de hoje são os donos da pátria amanhã e é bom portanto, que conheçam o seu exército, instituição destinada a segurar a missão constitucional de ordem e progresso, simboliza-o o uniforme que veste homens de todas as profissões e de todas as origens sociais e raciais do Brasil (BRASIL HOJE, n.18, 1972).

O discurso do narrador, em consonância com as imagens, destacou a tentativa de consolidar uma identidade nacional que se identificasse com os ideais das Forças Armadas. Além disso, reforçou a ideia da utopia autoritária dos soldados como homens incorruptíveis, responsáveis pelo progresso da nação: "O homem que é soldado, como se evidencia na Mostra, pode mais tarde voltar a vida civil, levando do quartel uma atividade útil ao

desenvolvimento nacional" (BRASIL HOJE, n.18, 1972). Além disso, salientou as premissas de defesa da unidade em prol do país: "A Expo Ex72 revela um sintoma seguro da nossa sociedade que não se divide, solidificando-se em termos de amável convivência dos setores civil e militar. (...) Expo Ex, uma lição viva de civismo." (BRASIL HOJE, n.18, 1972). As imagens representavam aos espectadores a quão benéfica era a relação cívico-militar, principalmente por meio da exposição das crianças.

Contudo, a edição mais representativa sobre o contexto político dos anos 1970 consistiu no número 16, de 1972. Nesta produção foram exibidas manobras militares na Amazônia com o pretexto de proteger a nação do inimigo interno. Ou seja, mais do que nos períodos anteriores, instalou-se uma cultura do medo, na qual os cidadãos se vigiavam mutuamente. Conforme Maria Helena Moreira Alves, a Doutrina de Segurança Nacional teve como efeito a desconfiança *a priori* e um princípio de culpa, que gerou como consequência este estado de vigilância constante:

(...) esta ênfase na constante ameaça à nação por parte de "inimigos internos" ocultos e desconhecidos produz, no seio da população, um clima de suspeita, medo e divisão que permite o regime a levar a cabo campanhas repressivas que de outro modo não seriam toleradas (ALVES M, 2005, p.31).

Logo, o referido cinejornal teve como foco demonstrar aos espectadores a atuação militar contra qualquer tipo de ameaça à ordem e à soberania. Ademais, a forma como foi elaborado, considerando as imagens e as músicas, produziu um discurso intimidador, que reforçava o medo e a desconfiança. A notícia informa a respeito da Operação Bigorna, manobra realizada em Manaus: "As manobras consistem em simular a manutenção da ordem em algumas localidades e na reprodução dos perigos que possam correr na selva nas missões de surpreender inopinados ataques do inimigo" (BRASIL HOJE, n.16, 1972). Os enquadramentos e a trilha sonora despertavam um sentimento de suspense. As simulações encenam prisões em meio a selva e técnicas de salvamento dos soldados, muito semelhante ao que ocorreria em cenários de guerra (Figuras 29 e 30).

Figura 29: Brasil Hoje, n.16, 1972



Fonte: Portal Zappiens

Figura 30: Brasil Hoje, n.16, 1972



Fonte: Portal Zappiens

Em seguida, o narrador muda o foco da notícia para a ação social que esta missão empreendeu na região, repetindo o a representação dos militares como defensora do bem-estar civil, uma das diretrizes do discurso oficial. A partir deste informe, a música e as imagens se tornam mais amenas e animadas, transformando as emoções de quem assiste a exibição. A *voz over* afirma:

As tarefas da Operação Bigorna, no entanto, não param por aí. (...) A ACISO⁶¹ cuida dos problemas da saúde com ênfase em doenças tropicais. Ocupando-se também da educação, incluindo alfabetização de adultos e cursos de preparo de merenda escolar, além de outras atividades (BRASIL HOJE, n.16, 1972).

⁶¹ ACISO: Ação Cívico Social, projeto empreendido nas regiões de Tefé e Coari, Amazonas.

A filmagem mostra diversas atividades realizadas junto à população: abertura de estradas, atendimentos médicos, aulas e cursos de culinária. No encerramento da reportagem, um desfile civil-militar concluiu o conteúdo exibido, anunciando: "No término da Operação Bigorna, militares e civis confraternizam, o trabalho em comum estreitou-lhes a amizade e a compreensão" (BRASIL HOJE, n.16, 1972). Assim, podemos afirmar que este é um dos poucos casos em que houve indícios claros dos empreendimentos políticos e militares do governo nos cinejornais. Todavia, cabe lembrar que no início da década de 1970 a guerrilha do Araguaia se estabeleceu na região e que, em 1972, foi descoberta pelas forças da ditadura. Logo, parece haver uma associação direta entre o conteúdo difundido por essa edição, que aparentemente seria um caso excepcional, se não fosse pela conjuntura da época.

Portanto, como foi possível perceber por meio da análise dos cinejornais ligados às questões sociais, conforme esses três casos, a segurança nacional era um dos eixos na formação do imaginário social dos anos 1970. Agora, cabe analisar como o desenvolvimento contribuiu para essa ideologia de caráter nacional, segundo a concepção de Marilena Chauí. De acordo com a tese de Carlos Fico, esse imaginário social construiu uma diacronia na qual quem não apoiava o governo não era brasileiro, estratégia adotada pela propaganda e slogans oficiais. Como veremos a seguir, a propaganda integrava em seu discurso tópicos do desenvolvimentismo com a ideia de otimismo, produzindo pedagogicamente um modelo de comportamento social.

3.3.2 O desenvolvimento em cena: imagens do milagre econômico

As disputas no campo da memória da ditadura civil-militar estão eivadas de argumentos que justificam o golpe em detrimento dos avanços econômicos do país. Em verdade, os índices no início dos anos 1970 demonstram um balanço favorável ao crescimento econômico no âmbito mundial. Contudo, silenciados por todo o aparato repressivo, principalmente pela censura, aqueles que defendem este ponto de vista não recordam do aumento da desigualdade e da corrupção, o que contrariava todo discurso oficial otimista e as diretrizes da utopia autoritária. Evidentemente que as ferramentas propagandísticas foram decisivas para a formação deste imaginário positivo, calcado no projeto de "Milagre econômico" da ditadura. Entretanto, analisando quantitativamente, há um número muito inferior de produções no caso de Médici, como apontamos anteriormente.

Todavia, o tema de maior recorrência também consiste na obra de maior magnitude do período: a construção da rodovia transamazônica. Como vimos no cinejornal Brasil Hoje, n.16 a atuação da ditadura no Norte e Nordeste do país aumentou gradativamente conforme o Plano de Integração Nacional empreendido pelo presidente. Pensar a integração do país consiste numa ideia estrutural da nossa história, desde o período colonial. Logo, este projeto carregava consigo uma grandiosidade intrínseca segundo a qual, finalmente, o país estaria totalmente integrado. Porém, essa união deveria se desenvolver sob a luz das tradições cristãs e ocidentais, o que significou um grande genocídio contra os indígenas da região. Ademais, Napolitano aponta a relação do PIN com o problema da terra e da reforma agrária:

"(...) estimulada pela ditadura para atenuar as tensões e demandas no campo, (...) a migração para regiões de fronteira agrícola, como a Amazônia, onde o braço humano, o chamado 'capital-trabalho', derrubava as árvores e preparava o caminho para a 'integração' e o 'progresso'" (NAPOLITANO, 2014, p.72).

Assim, a partir da década de 1970, esse passou a ser um dos temas de maior relevo e difusão dos cinejornais, principalmente nos anos finais deste governo. O envio de colonos, principalmente da região sul, foi uma das práticas que constituiu o plano. Contudo, as condições precárias que encontraram resultaram em mais resultados negativos do que positivos, que afetou tanto as famílias enviadas quanto os nativos da região, que foram os mais atingidos. Além das questões sociais, em nível econômico essa medida do Estado também fracassou. Daniel Aarão Reis confirma que não houve os resultados premeditados: "Em 1974, quando o projeto [PNI] foi definitivamente cancelado, em vez da promessa inicial de um milhão de famílias, havia cerca de 6 mil instaladas" (REIS, 2000, p.39-40). Contudo, notamos que a propaganda não divulgou os índices negativos, mostrando apenas as imagens positivas do empreendimento.

Assim, o "Brasil Hoje" produziu duas edições seguidas no ano de 1974, dedicadas a mostrar os avanços da construção. Ressaltamos que este foi o último ano de Médici na presidência, o que justifica a tentativa de consolidar uma imagem positiva do projeto que lhe foi primordial, garantindo uma memória favorável. Desta forma, a edição n.52 divulgou a inauguração do terceiro trecho concluído da rodovia transamazônica: "As obras de construção da grande rodovia começaram em 1970 agora, com a inauguração desse trecho se concretiza a integração econômica irreversível da Amazônia, definindo uma das metas mais importantes do governo Médici" (BRASIL HOJE, n.52, 1974).

Salientamos que a relação das imagens com o discurso do narrador contrapõe a versão alegre e otimista das ocasiões de visita do presidente a outras regiões do país (Figuras 31 e

32). Como podemos perceber, o enquadramento registra mulheres e crianças indígenas com trajes ocidentais, que não fitam ou sorriem para a câmera, apesar da narração exaltar o quão benéfica a obra estava sendo para a região. Nestes casos, Clarissa Castro ressalta a importância de analisar a mensagem das imagens: "(...) as sequências das cenas podem apresentar mensagens com interpretações variadas, ou mesmo nem serem percebidas" (CASTRO, p.126, 2013)⁶². Nessa perspectiva, encontramos uma postura de desconfiança nas imagens, sem nenhum traço de festividade com os resultados inaugurados.

Figura 31: Brasil Hoje, n.52, 1974



Fonte: Portal Zappiens

Figura 32: Brasil Hoje, n.52, 1974.



Fonte: Portal Zappiens

⁶² Em sua pesquisa dedicada a imagem de Getúlio Vargas nos cinejornais oficiais, Clarissa Castro evidencia uma troca de olhares entre a primeira dama e outra mulher durante o desfile militar que assistiam. Para a autora, este detalhe, que não seria percebido apenas com a narração, estava associado às demandas cobradas pelo Exército ao governo (CASTRO, 2013, p.126-127).

A edição seguinte noticiou a inauguração da primeira Rurópolis na região. Observamos que nessas imagens não há ênfase aos indígenas, mas sim aos visitantes que compareceram à inauguração, às bandeirinhas do Brasil acenadas e ao presidente: "Já na fase final de seu governo o presidente Médici inaugurou a primeira Rurópolis na região amazônica, pequeno centro urbano construído para 20 mil habitantes que leva o seu nome. A Rurópolis Presidente Médici conta com 30 agrovilas e 3 agrópolis" (BRASIL HOJE, n.53, 1974). De acordo com os dados informados pela voz *over*, a população residente neste agrupamento era calculada em dois mil habitantes, mas comportaria até vinte mil moradores. Além disso, afirma que: "Disporá de um sistema educacional avançado com escolas secundárias, técnicas e normais, um hospital, centro administrativo, clubes e zona industrial" (BRASIL HOJE, n.53, 1974). Observamos que houve uma verdadeira mobilização para industrializar e urbanizar a região. Neste caso, há um clima de maior festividade que no anterior.

Porém, essa não foi a única obra realizada no período conhecido como milagre econômico. O início da construção do metrô de São Paulo também esteve na pauta dos cinejornais da Agência Nacional. Como pudemos notar com o auxílio dos gráficos, houve uma queda no investimento de usinas e indústrias, ao passo que as obras de infraestrutura mantiveram uma média semelhante aos governos anteriores. Todavia, nesse período foi iniciada a utilização de energia atômica no país, por meio da construção de usinas nucleares no Rio de Janeiro. A edição n. 42 noticiou este evento, além da construção de uma hidroelétrica no Rio Grande do Sul em 1973. Segundo o narrador: "No litoral da baía de Angra dos Reis, estado do Rio, está sendo construída a primeira usina nuclear brasileira. A conclusão da obra foi prevista para 1976. No ano seguinte entrará em funcionamento gerando energia para a região centro-sul do Brasil" (BRASIL HOJE, n.42, 1973).

A busca por energias alternativas fazia parte do esforço nacional pelo desenvolvimento e modernização. Contudo, a crise do petróleo de 1973 desencadeou uma recessão mundial, que atingiu o Brasil. Francisco de Oliveira (2004) atenta para os revérberos na política brasileira, algo que seguiria assolando do governo posterior: "O primeiro choque do petróleo já advertia para a vulnerabilidade crescente de uma economia que se agigantava: as contas externas balançaram e o déficit comercial e de transições correntes elevou-se às alturas" (OLIVEIRA, 2004, p.120). Ou seja, as promessas e investimentos que visavam a elevação do país como potência do mundo capitalista, foi diretamente abalada por fatores externos causados pela economia dependente.

Como pudemos perceber há poucos cinejornais no período Médici. Apesar de sabermos que não houve descuido em relação à propaganda, é possível afirmar que este tipo de produção sofreu uma defasagem. Ainda que a modernização e o uso de cores tenham se tornado mais eficiente na difusão de símbolos e imagens mais convincentes, veremos que o alcance a e a opinião do público já não era mais tão positivos⁶³. Esse governo, portanto, iniciou o período de milagre econômico, todavia, encerrou-se com o estabelecimento de uma dupla crise: interna e externa. As denúncias cada vez mais recorrentes sobre práticas de tortura e violações aos direitos humanos, associados a uma economia que entrou em recessão influenciaram negativamente a popularidade do governo.

Entretanto, não podemos desconsiderar a efetividade que a propaganda alcançou na produção de um novo imaginário social baseado nos pilares do nacionalismo e na união em detrimento do progresso. De acordo com Mariana Silveira o governo criava: "(...) campanhas publicitárias que evocavam o ufanismo e associando ao regime a conquista do tricampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira" (SILVEIRA, p.104, 2015). Esses padrões foram mantidos pelo governo sucessor, porém, considerando os problemas enfrentados, foi necessário adotar uma nova postura em relação à Agência Nacional e à propaganda. Afinal, a esses discursos nunca aparecem descolados das demandas sociais e a ditadura buscou explorar formas de legitimação e convencimento em busca da solidificação de uma base de apoio ao regime.

3.4 A Propaganda de Geisel e a busca por apoio

O governo de Ernesto Geisel se consolidou na memória popular como o responsável pelo início da abertura política "lenta, gradual e segura". Contudo, historiograficamente, é consenso afirmar que, apesar do processo de distensão, a ditadura ainda estava em voga. Para Marcos Napolitano (2014), as aparentes contradições de Geisel compõem uma interessante relação dialética, na medida em que as ações oficiais, em muitas ocasiões, estabeleceram contradições. Entretanto, o autor assegura que essa postura não caracterizava um despreparo, pelo contrário, qualificava como estratégias que buscavam equilibrar as políticas de uma ditadura encurralada, nas palavras de Elio Gaspari. Assim, Napolitano afirma que:

⁶³ No próximo capítulo abordaremos como os críticos cinematográficos da época reagem às produções da Agência Nacional e ao espaço de complemento, composto por cinejornais e outras mídias.

Essas políticas, longe de serem expressões de um governo hesitante ou indefinido, inscrevem-se em uma estratégia clara de reforçar a autoridade do Estado e, conseqüentemente, dotar o regime e o governo de instrumentos para conduzir a transição para o governo civil com mão de ferro (NAPOLITANO, 2014, p.207).

Logo, considerando que a ditadura já estava em uma franca crise de legitimidade interna, contemporânea a um período de recessão, fazia-se necessário difundir um discurso que garantisse o apoio ao governo. Assim, Geisel foi o ditador que mais investiu nos cinejornais da Agência Nacional, totalizando 149 edições entre 1974-1979. Para a presente análise, selecionamos 77 edições que comportam o tema do desenvolvimento como questão central⁶⁴. Ao longo da análise deste recorte do *corpus* documental, notamos mudanças estruturais nos padrões informativos dos cinejornais, como iremos dissertar a seguir. Quantitativamente, estas mudanças se apresentam por meio de um número muito mais elevado nas notícias ligadas a inauguração de obras, como ilustram os gráficos abaixo:

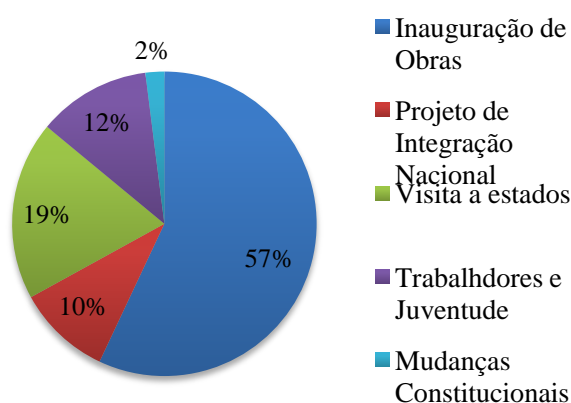


Figura 33: Gráfico 7

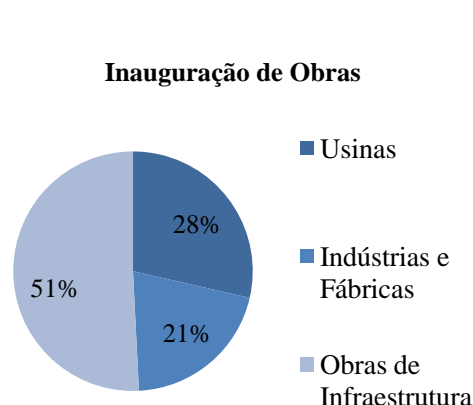


Figura 34: Gráfico 8

Logo, como podemos perceber a partir da análise contida nos gráficos, havia um esforço do governo em sanar qualquer dúvida relacionada a maior promessa do golpe de 1964: garantir a soberania e promover o desenvolvimento. Por outro lado, a ferramenta de informação buscou representar Geisel como um ator político popular, aproximando-o diretamente da população. Ademais, a presença da família em quase todas as ocasiões denota a aparência de uma figura familiar, além de transmitir a ideia de que a filha e a primeira dama participavam ativamente da agenda política. Em contrapartida, em relação aos trabalhadores e

⁶⁴ Apesar da presente análise comportar apenas 44,6% da totalidade de edições deste período, estas fontes foram analisadas integralmente durante a pesquisa de iniciação científica BPA realizada junto a PUCRS entre os anos de 2015-2017. O projeto "Imagens de uma transição negociada: o governo Ernesto Geisel nos cinejornais e documentários da Agência Nacional (1974-1979)" foi realizado sob orientação da professora Dra. Tatyana de Amaral Maia.

à população civil no geral, há maior participação destes nas notícias, porém, como veremos, sem ocupar o lugar de atores políticos.

Por isso, no item a seguir, veremos que uma das maiores mudanças na imagem da ditadura neste período foi contemplada pela presença constante da família de Geisel nos eventos oficiais. Até então, nas raras aparições da primeira dama, sua figura era associada a projetos beneficentes, principalmente na LBA. Ademais, em nenhuma edição anterior houve a aparição dos filhos e filhas dos chefes da nação. A respeito da agenda econômica os dados estatísticos, associados a presença contínua do presidente em reuniões, assinatura de convênios e visita a obras, demonstram que não havia espaço para a crise nas imagens oficiais. De acordo com as lentes da Agência Nacional, o país estava empenhado em superar os problemas econômicos mundiais por meio da segurança e do trabalho.

3.4.1 Geisel e os Trabalhadores: a busca por apoio

A posse de Ernesto Geisel como novo presidente eleito indiretamente pela ditadura, significou um retorno dos militares castelistas ao poder. Sucedendo Emílio Médici, cujas políticas repressivas consolidaram a memória da linha dura, encontrou um cenário de extrema radicalização política: "Nessa ótica, a chegada de Geisel ao poder retoma a rota originalmente traçada, delineia um projeto retilíneo de transição e o conduz a partir do Palácio, impondo-se às ruas tomadas pela esquerda e aos quartéis tomados pela extrema-direita" (NAPOLITANO, 2014, p.208). Assim, o primeiro cinejornal analisado é constituído pela posse do novo presidente, em 15 de março de 1974. A edição n. 57 do Brasil Hoje, registrou a cerimônia e o discurso, além dos primeiros atos da rotina ministerial. A transmissão da faixa sucedida pelo discurso oficial foi reproduzida pelo narrador:

(...) o novo presidente afirma que no momento em que está prestes a se completar o decênio criador da Revolução de 1964, o Brasil ganhou inabalável confiança em si mesmo, avançando a largos passos para o seu destino, que nada mais deterá. A solidariedade nacional se reforça alicerçada no binômio indissolúvel do desenvolvimento e da segurança (BRASIL HOJE, n.57, 1974).

A presença de convidados especiais marcou as imagens do evento, entre as figuras populares, Pelé esteve presente cumprimentando o novo presidente. Ademais, o comparecimento de autoridades internacionais, ilustram os alinhamentos que marcaram a política externa do governo Geisel: "Os presidentes da Bolívia, Hugo Banzer e do Chile, Augusto Pinochet, do Uruguai, Juan Maria Bordaberry e a senhora Patricia Nixon,

representando os Estados Unidos, apresentam cumprimentos ao presidente Geisel" (BRASIL HOJE, n.57, 1974). Um ponto interessante deste trecho é a alternância de imagens durante a breve conversa entre Patricia Nixon e Geisel: o enquadramento muda rapidamente para dois ministros que observavam o encontro⁶⁵. Ainda que a presença da primeira dama demonstrasse apoio ao regime, o olhar de desaprovação flagrado pelas câmeras poderia significar indícios da relação oscilante entre Brasil e os EUA na segunda metade década de 1970⁶⁶ (Figuras 35 e 36).

Figura 35: Brasil Hoje, n.57, 1974.



Fonte: Portal Zappiens

⁶⁵ Esta é outra ocorrência sobre qual destacamos a metodologia sugerida por Clarissa Castro, na qual a interpretação das sequências imagéticas corrobora para a compreensão de aspectos que passariam inócuos apenas com a análise discursiva.

⁶⁶ As Relações Internacionais não serão pormenorizadas na nossa análise. Contudo, indicamos sobre o tema o artigo “A Política Externa do Governo Geisel: o Pragmatismo Responsável através dos cinejornais Brasil Hoje”, que compõe o livro “Imagens e Propaganda Política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979) – Tópicos de Pesquisa” (2018).

Figura 36: Brasil Hoje, n.57, 1974.



Fonte: Portal Zappiens

De fato, a presença da primeira dama norte americana, em vez do presidente, causa estranhamento, considerando que no caso de outros países os chefes de Estado compareceram. Entretanto, não houve menções de rusgas pelo narrador, apenas que: "A presença de tantas e tão expressivas representações estrangeiras traduz o apreço e o respeito conquistados pelo Brasil no plano internacional" (BRASIL HOJE, n.57, 1974). Contudo, a ênfase expressa pela *voz over* destacou apenas líderes do Cone-Sul e Estados Unidos, sem identificar os políticos africanos e asiáticos que aparecem no cinejornal. A edição encerrou com os objetivos afirmados por Geisel de promover continuidades às diretrizes de 1964 e garantir o bem-estar e o desenvolvimento.

Como podemos perceber nesse caso, há uma tentativa de reafirmar o legado da ditadura por meio do crescimento econômico e da soberania nacional. Conforme a descrição e análise de alguns dos cinejornais pesquisados, esses preceitos marcaram a relação do presidente com a população civil, sem dar espaço, sequer, às promessas de distensão política ou Anistia. Portanto, o otimismo do período Geisel se baseou no retorno às promessas de 1964, afastando-se da imagem repressiva e se associando a questões como a abertura política e relações internacionais pragmáticas com países até então distantes da geopolítica da ditadura. Entretanto, podemos afirmar que o foco das imagens oficiais era a população civil, especialmente os trabalhadores. Afinal, como Tatyana Maia (2017) afirma: "O processo de modernização conservadora também passava pela requalificação das representações sobre o papel dos trabalhadores no desenvolvimento nacional" (MAIA T, 2017, p.281).

Considerando que o projeto desenvolvimentista permeou todos os governos da ditadura, a imagem pública de Geisel, tendo em vista a crise de legitimidade em pauta,

baseou-se nesses argumentos. Para tanto, aproximou-se dos cidadãos por meio de convênios, obras de habitação e eventos cívicos, principalmente o Dia do Trabalhador. Entre os anos de 1974 e 1979 a Agência Nacional produziu quatro edições ligadas à festa popular, promovidas pelo Estado. Tais edições compõem uma das frações mais expressiva do nosso *corpus* documental, afinal, além do aspecto econômico, exaltavam a relação do governo com a população, explorando símbolos e representações caras ao imaginário social.

Assim, ressaltamos a edição número 148 do "Brasil Hoje", exibida em 1976. Registrando a visita de Geisel à Volta Redonda, Rio de Janeiro, destaca a agenda oficial durante o feriado mundial, bem como formas de divertimento e integração promovidas pela ditadura. Iniciado pela inauguração de um autoforno da Companhia Siderúrgica Nacional pelo presidente, o narrador afirmou ao público que no Brasil não havia espaço para a crise, mas sim um esforço coletivo para o desenvolvimento nacional:

O presidente Ernesto Geisel, no dia do trabalho, lembra em Volta Redonda que ali ainda ressoam os apelos do presidente Vargas aos trabalhadores, por um apoio incansável pelo progresso do país. O chefe do governo frisa que em meio a um panorama internacional eivado de complexos problemas o Brasil enfrenta hoje desafios novos num clima de ordem e paz, de segurança e desenvolvimento, de trabalho e pleno emprego, o que nos traz a certeza de êxito pleno num futuro melhor (BRASIL HOJE, n.148, 1976).

Em seguida, após momentos de formalidade, o presidente seguiu com comitiva a um jogo de futebol entre o time do Flamengo e o time dos Operários: "Dia do trabalho, dia de festa, milhares de torcedores recorrem ao estádio de Volta Redonda, uma cidade jovem que espelha-se com entusiasmo, o Brasil jovem, que ama o trabalho e sabe que tem direito ao lazer" (BRASIL HOJE, n.148, 1976). Em meio a esse festejo, a presença de Zico, astro do time carioca nos anos 1970, é uma forma de representar o prestígio do governo brasileiro. Apesar de aparentar um momento de relaxamento, o teor político e ideológico compôs a realização do evento, e, principalmente, da propaganda positiva disseminada pela AN. O discurso do narrador, em meio às imagens do jogo, exaltou a qualidade do povo brasileiro como trabalhador: "Flamengo e Volta Redonda empenham-se em uma partida em que o grande vencedor é o homem que trabalha, o homem de Volta Redonda, que ganha uma belíssima exibição de futebol" (BRASIL HOJE, n.148, 1976).

Como é possível perceber, criou-se uma oposição entre a crise - econômica e política - e o governo que apoiaria os trabalhadores. Assim, esta foi uma das estratégias do período Geisel para driblar os extremismos e a oposição do regime, que se tornavam cada vez mais fortes nacional e internacionalmente. Para Tatyana Maia (2017), essas edições são expressões

de como o cinejornalismo atuou como uma ferramenta na busca por legitimidade: "Os cinejornais dos governos Castelo Branco e Geisel atuaram como propaganda política e reforço do ideário nacionalista em curso" (MAIA T, 2017, p.295). Ademais, a autora ressalta que, embora esses presidentes fossem considerados moderados, a repressão não era inexistente: "Se o 'dia do trabalho' significava 'dia de festa', todos os demais dias do ano eram marcados pela repressão às mobilizações dos trabalhadores em busca de seus direitos" (MAIA T, 2017, p.296).

Contudo, a aproximação do ditador com a população não ocorria apenas em ocasiões de comemorações. Cerimônias de entrega de títulos de posse ou de casas populares foram recorrentes durante a conjuntura. Em tais eventos, a aproximação com as pessoas ocorria em proporções menores, porém, com um contato mais direto. Percebemos essas ações como estratégias para difundir a representação otimista da ditadura em regiões de baixa renda e, em alguns casos, distantes dos centros urbanos. Para tanto, destacamos a edição número 145, de 1976. A primeira notícia informou o público sobre a inauguração do programa de desenvolvimento Grande Dourado, região do Mato Grosso. A notícia seguinte registrou Geisel na região de Cuiabá, onde teve contato próximo com moradores e, segundo o narrador, foi recebido festivamente (Figura 37). Este tipo de relação do presidente - ainda que separado por seguranças e faixas de proteção - foi uma das grandes marcas de sua imagem, diferenciando-o dos governos anteriores.

Figura 37: Brasil Hoje, n.145, 1976



Fonte: Portal Zappiens

Em oportunidade de discurso, após o desfile militar realizado em homenagem a visita presidencial e aos duzentos anos da cidade, Geisel afirmou que:

Creio que o povo está muito mais do meu lado, do lado do governo e do lado da Revolução, acentua o presidente Ernesto Geisel. Nós temos um regime livre, todos os cidadãos são livres e todos vivem com ampla liberdade. Há trabalho! Quem quiser trabalhar ou tiver alguma habilitação sempre encontrará trabalho. Cuiabá esta em festa! (BRASIL HOJE, n.145, 1976).

A seguir, a notícia mudou de ambiente, destinando-se ao Estádio José Fragelli, cuja obra foi iniciada em 1974 e estava sendo inaugurada nas comemorações de aniversário de Cuiabá. Novamente, por meio do esporte e da cultura popular, a representação oficial propagandeou seu discurso ideológico. Após informar sobre a estrutura do estádio, o narrador afirmou que os trabalhadores de Cuiabá: "(...) sabem que serão vencedores do jogo do futuro, e também estão ganhando pontos na agricultura, na pecuária e na mineração." (BRASIL HOJE, n.145, 1976). A partida entre Flamengo e os Operários - mesmos times da edição n. 148 - foi registrada pelas lentes da AN como uma verdadeira celebração. Todavia, a presença das Forças Armadas não passou despercebida. Após a decida de um paraquedista com a bandeira nacional no gramado, houve uma formação militar acompanhada de escolares que seguravam a faixa: "Brasil: 12 anos de Paz, Segurança e Trabalho" (Figura 38).

Figura 38: Brasil Hoje, n.145, 1976



Fonte: Portal Zappiens

A busca por uma representação que exaltasse a proximidade do governo com os brasileiros, por meio dos ideais nacionalistas e de tradições do imaginário social, foi o foco principal dos cinejornais. Em qualquer que fosse a temática apresentada, principalmente as ligadas a questões sociais, encontramos apologias ao engrandecimento do país através da "revolução". Com o binômio Segurança e Desenvolvimento, houve um retorno à concepção da Utopia Autoritária nas imagens oficiais do governo. Esses casos são exemplos de como a

autoimagem promovida pela Agência Nacional construía a ideia positiva do governo, principalmente frente aos grupos menos favorecidos, buscando solidificar sua base de apoio. Aliás, esse aparente diálogo com os trabalhadores também foi uma inovação do período, considerando que foram raras as recorrências com os ditadores anteriores. Entretanto, ainda que os trabalhadores tenham atingido um lugar de protagonismo, houve uma diminuição nos temas ligados à juventude. Os jovens e crianças aparecem apenas nos enquadramentos que denotavam o apoio ao Estado, normalmente de uniforme escolar e com bandeiras do Brasil.

Desta forma, podemos afirmar que o período Geisel, além de significar a conjuntura de maior investimento em cinejornais, estabeleceu padrões consistentes na produção de suas imagens. Era comum que o presidente aparecesse na maioria das edições, iniciando com uma notícia dedicada à agenda política, seguindo por um contato maior com a população, finalizando com informativos de variedades. Além disso, como vimos no capítulo anterior, este foi o último governo da ditadura que manteve o funcionamento autônomo da Agência Nacional, que foi encerrada em 1979. Portanto, cabe destacar que a instituição teve um grau considerável de importância para o Executivo. Por conseguinte, sabendo que o tema mais recorrente no governo de Ernesto Geisel foi o desenvolvimento econômico, cabe analisar como esta pauta apareceu nas imagens.

3.4.2 O Pragmatismo Econômico nas telas

Nas palavras de Jean Claude Bernardet (1979) na década de 1970, o cinema não era mais o mesmo veículo de comunicação massivo que foi nas décadas anteriores. Entretanto, o autor afirma que "O Governo Geisel foi sem dúvida um dos governos, senão o governo que, desde o início do século, mais atenção dedicou ao cinema" (BERNARDET, 1979, p.64). Desta forma questiona, qual seria o motivo de tamanho investimento, considerando que as classes populares não costumavam frequentar as salas de cinema? A resposta, que consiste mais em uma presunção, aponta que o alvo desta propaganda era a classe média. Como vimos no capítulo um, esta parcela da população consumia mais a sétima arte. Logo, ainda que houvesse uma maior ênfase nas imagens dos trabalhadores, não era a eles que a propaganda se dirigia. Podemos afirmar que, por um lado, o empenho do governo em promover obras e uma maior integração era uma ferramenta para angariar apoio; por outro lado, tornar essas ações públicas por meio dos cinejornais era outra estratégia de autopromoção.

Bernardet, que publica sua obra na mesma época, atenta que as telas do cinema oficial: "(...) nos apresenta a imagem de uma sociedade sem contradição essenciais, onde elementos antagônicos são passíveis de uma suave síntese" (BERNARDET, 1979, p.67). Nessa mesma ótica, ainda que se referindo à propaganda da Aerp/ARP, Carlos Fico descreve a imagem que era construída da sociedade e os objetivos do Estado em elaborar este imaginário associado às diretrizes da ditadura:

E, como não poderia deixar de ser, os objetivos de toda esta mobilização eram 'fortalecer a coesão nacional e infundir esperança no povo brasileiro. A esperança e a confiança nos destinos da pátria são ingredientes fundamentais para o desenvolvimento nacional'. Em uma palavra: otimismo (FICO, 1997, p.143).

Portanto, ainda que o cinejornalismo já se encontrasse em um cenário de defasagem, ainda atuava como uma maneira de publicizar as ações do Estado, em um panorama de franca crise de legitimidade. Conseqüentemente, após a promessa de milagre econômico do governo anterior, foram arrolados argumentos favoráveis no desenvolvimento em prol da superação dos problemas nacionais, fossem de ordem econômica, política ou social. Assim, como vimos nos gráficos 7 e 8, a inauguração de obras foi a expressão máxima desta nova bandeira do governo ditatorial. O caso mais notório, também considerado a obra faraônica do período, foi a construção da Usina Hidroelétrica de Itaipu. Ao todo, cinco edições do Brasil Hoje foram dedicadas a informes de acordos e encontros de Geisel com Alfredo Stroessner, ditador do Paraguai. A hidroelétrica, ainda que tenha sido fruto de um acordo binacional, foi considerada um exemplo das capacidades da engenharia brasileira, ao se tornar a maior do mundo.

A edição número 124, de 1975, levou aos espectadores uma edição especial dedicada ao acordo entre os dois países. Nesse informativo, a visita de Geisel, Dona Lucy e Amália Lucy (esposa e filha do presidente, respectivamente) ao Paraguai foi registrada pela Agência Nacional. Dotada de simbolismos e rituais de hospitalidade, a produção representou a amizade histórica entre ambas as nações. Os mais de onze minutos cobriram integralmente o evento, desde a recepção no aeroporto, a troca de presentes e condecorações e a assinatura de convênios: "O Paraguai e o Brasil registram para a história um lance do mais profundo significado, pois nesta oportunidade firmam nos seus respectivos chefes de governo, o Tratado de Amizade e Cooperação" (BRASIL HOJE, n.124, 1975).

Era iniciado, portanto, o processo de construção em acordo bilateral da maior usina hidroelétrica do mundo. Tal magnitude da obra foi constantemente reafirmada pelos cinejornais. Explorando as tecnologias coloridas implantadas em 1970, aliadas a técnicas de filmagem e trilha sonora a edição número 255, de 1978 demonstrou o discurso por meio das

imagens audiovisuais. A notícia anunciou a implosão das barragens de contenção e o desvio do Rio Paraná. O anúncio foi feito durante o discurso dos presidentes. A representação de ambos em *contra-plongé* dá ideia da soberania dos dois governos expressos pela obra:

Momentos solenes precedem o desvio do rio, um acontecimento marcante na construção do maior empreendimento hidroelétrico do mundo, onde a engenharia brasileira vem superando imensos desafios. Enquanto o presidente Geisel afirma que a Itaipu é uma garanta de progresso para Brasil e Paraguai, Stroessner assegura que a grande obra dá a ressonância e amizade que une os dois povos (BRASIL HOJE, 255, 1978).

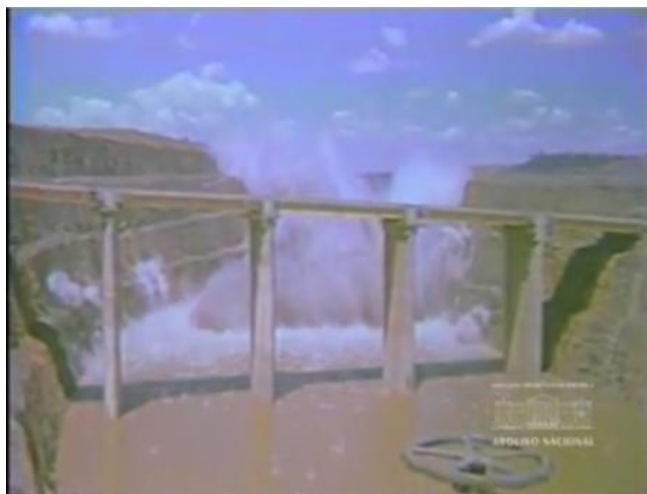
A seguir, o narrador anunciou a explosão dos diques, enaltecendo a força de trabalho dos trinta mil operários brasileiros e paraguaios que trabalharam em conjunto, durante três anos de escavação. É durante a descrição dos dados técnicos que as imagens vão sendo exibidas (Figuras 39 e 40). Ao mesmo tempo, notamos que há uma tentativa de relacionar a força das águas com o progresso promovido pela ditadura, dando a impressão de que o governo estava empenhado em promover o desenvolvimento e o progresso com força e segurança: "Os presidentes Geisel e Stroessner e suas comitivas, deslocam-se para o local onde foi erigido o marco que perpetuará este momento decisivo da construção da usina de 12 milhões e 600 mil quilo watts, em cuja edificação trabalham 30 mil brasileiros e paraguaios" (BRASIL HOJE, 255, 1978).

Figura 39: Brasil Hoje, n.255, 1978.



Fonte: Portal Zappiens

Figura 40: Brasil Hoje, n.255, 1978.



Fonte: Portal Zappiens

Esta é, com certeza, uma das produções mais bem elaboradas do cinejornalismo da Agência Nacional. A música e as imagens aéreas causam um grande impacto no espectador. Ainda que esse meio de comunicação já não fosse mais tão popular, supomos que este exemplo caracteriza o alto investimento do governo com uma ferramenta de propaganda oficial. Ademais, a usina hidroelétrica de Itaipu não foi a única construída pelo Estado. Durante este período, houve um grande número de obras relacionado a hidroelétricas, refinarias e indústrias ligadas à produção energética, uma forma de aparentar à população que o Brasil não seria atingido pela crise do petróleo. Contudo, o ponto chave destas representações está na análise do que foi silenciado pela versão oficial: não há indícios dos impactos ambientais, nem de denúncias de repressão que seguiam sendo praticadas.

Assim, o empenho da AN em omitir dados que prejudicassem a imagem do regime, englobou diversas áreas, entre as quais salientamos a relação com os trabalhadores/operários e, agora a integração nacional e as consequências aos indígenas. No âmbito da repressão, a ditadura civil-militar sofria pressões internas e externas desde o fim do governo Médici. Contudo, apesar do discurso democratizante, Napolitano aponta que: "Quando olhamos para alguns dados isoladamente, o saldo repressivo do governo Geisel não autoriza falar em democracia ou mesmo em distensão" (NAPOLITANO, 2014, p.210). Desaparecimentos, prisões arbitrárias e o fechamento do Congresso foram aspectos que marcaram o governo neste período. Deste modo, a propaganda adquiriu uma função ainda maior em construir um discurso que tentasse desmobilizar a oposição crescente.

Assim, mesmo que o Plano de Integração Nacional tenha sido cancelado em 1974, era necessário difundir resultados que fossem favoráveis. Portanto, a Edição Especial "O Desafio

da Amazônia", apresentada no Brasil Hoje número 176, é uma amostra deste discurso. Iniciada com o depoimento de uma família de colonos do Rio Grande do Sul, buscou levar aos espectadores a situação encontrada na região, desmentindo afirmações que lhe fossem negativas:

Homem: "Nós chegamos em dezembro de 1974, iniciamos uma cultura de arroz, foi muito produtiva. Colhemos dois mil e uns quebrados de sacas e estamos gostando muito daqui". Mulher: "Quando a gente chegou aqui a agente achava que transamazônica era o fim do mundo. (...). Não tem carapanã, que inventavam que tinha onça, bicho, mil e uma coisas (BRASIL HOJE, n.176, 1976).

De acordo com Daniel Aarão Reis, ainda que o milagre econômico tenha sido benéfico, suas provisões alcançaram apenas uma parcela muito restrita da população, concentrada na classe média e empresários. Num panorama de crise econômica, que desencadeou um aumento na desigualdade social, a propaganda aparentava outra realidade, em tentativa de sustentar as promessas do governo, como o Plano Nacional de Desenvolvimento: "O país era figurado como uma ilha de prosperidade e de paz em um mundo de crise e de convulsões. Havia que caminhar para frente" (REIS, 2000, p.38). Assim, essa urgência em investir tanto no cinema e outros meios de comunicação, objetivava difundir uma imagem de que o Brasil estava imune a problemas de todas as esferas.

Consequentemente, no período Geisel, houve mais recorrências do contato do presidente com grupos mais prejudicados com a crise. Os trabalhadores, como vimos, tornaram-se mais presentes nas imagens cinejornalísticas, fossem eles urbanos ou rurais. Contudo, outro grupo que ganhou as telas foram os indígenas, principalmente das regiões atingidas pelos impactos da transamazônica e da colonização para o norte e nordeste. Porém, evidentemente, não há indícios das graves violações empreendidas contra estes nativos. A representação constituída pela Agência Nacional elaborou e, ainda, reforçou uma relação estrutural da cultura política dominante: a do "homem branco civilizador" em dicotomia com os "indígenas selvagens".

Portanto, as imagens que representam a relação da ditadura com este grupo, consistem na publicidade de uma transculturação que abarcou processos como a alfabetização, mas manteve aspectos como a catequização. Foram várias ocorrências que solidificaram essas ideias. Para ilustrar, salientamos o número 198 do Brasil Hoje, exibido em 1977. Esta edição dispõe de dados muito significativos para a análise e compreensão da conjuntura. Trata de outra comemoração do Dia do Trabalhador, mas que se estende a outras notícias além do

evento popular. Em primeiro lugar, iniciou-se com a afirmativa que o governo estava cada vez mais próximo dos trabalhadores:

O presidente Ernesto Geisel participa em Belo Horizonte das comemorações do Dia do Trabalho, acompanhado de ministros de Estado, do governador Aureliano Chaves e outras autoridades. (...) O presidente entrega medalha ao operário padrão Leoncio de Peixoto da Silveira (BRASIL HOJE, n.198, 1977).

A entrega de medalhas e reconhecimentos a operários e funcionários de empresas se tornou uma prática comum nesta época. Semelhante à entrega de títulos de terra, ou chaves de residências em conjuntos habitacionais construídos pelo Estado, eram entregues pessoalmente pelo presidente. Posteriormente, compondo os discursos das autoridades políticas, Geisel reiterou em sua fala que o Brasil estava superando a crise mundial, num tom em que aparentava tranquilizar os cidadãos presentes: "O presidente diz que o governo está fazendo uma melhor distribuição da riqueza, e em julho 7 milhões de trabalhadores receberão o 14º salário. O governo, diz ainda o presidente, espera ajuda de todos no combate à inflação para que possamos erradicar este mal" (BRASIL HOJE, n.198, 1977). A comemoração se encerrou com a realização da Segunda Olimpíada Operária Global, cuja finalidade era aprimorar o corpo e a mente através do esporte.

A notícia seguinte expressou a ideia de que o governo também se preocupava com os trabalhadores da terra, neste caso, os indígenas:

O presidente Ernesto Geisel chega ao posto da FUNAI em Tomé, Mato Grosso, para uma visita aos índios Terenas, é recebido pelos capitães de aldeias de Bananal, Água Branca, Lagoinha e Ipeque. A seguir o chefe do governo dirige-se ao palanque oficial, acompanhado das autoridades locais. Os índios mostram-se muito afáveis e fazem questão de mostrarem isso com seus presentes (BRASIL HOJE, n.198, 1977).

A referência à afabilidade dos indígenas é a comprovação de que o Estado tratava os grupos, sinalizando uma oposição entre civilidade e barbárie. Para Lilia Schwarcz, essa relação histórica solidifica as bases do autoritarismo que prevê os grupos brancos e cristãos como os responsáveis pelo progresso, numa espécie de utopia, podemos afirmar. A autora resgata na construção da nação brasileira a forma como a escrita de uma história oficial reverberou neste imaginário social: "A metáfora das três raças definiria, por um longo tempo, a essência e a plataforma do que significava fazer uma história *do e sobre* o Brasil. Ou melhor, um certo Brasil, uma determinada utopia (...)" (SCHWARCZ, 2019, p.19).

Assim, podemos afirmar que esta representação utópica do autoritarismo dos militares resgatava aspectos estruturais da história dita oficial. Como a própria edição do cinejornal prossegue, o regime foi o agente promotor da civilidade aos nativos da região: "O índio Jair

de Oliveira, que é Vereador e ex presidente da câmara municipal de Quidauana, afirma que os Terenas cumprem literalmente o lema de Ordem e Progresso trocando o machado pelo trator de esteira e a enxada pelo trator de pneus" (BRASIL HOJE, n.198, 1977).

Portanto, a autorrepresentação da ditadura, durante a presidência de Ernesto Geisel, buscou incorporar aspectos problemáticos do contexto, sem que eles se tornassem os protagonistas do discurso propagandístico. Nesse sentido, foram os alvos a serem combatidos por meio dos programas econômicos e do grande número de inauguração de obras de todas as categorias. As bases de apoio, estremecidas após o término do governo Médici, foram o foco dessas produções que mantinham o otimismo como a principal bandeira. Interessante observar que, mesmo com uma maior participação nos registros e um protagonismo mais contundente nos cinejornais, os grupos mais pobres não tinham voz. A participação política e as decisões eram restritas ao Estado e a empresários.

Assim, num período em que o cinejornalismo já sofria com a queda de prestígio, principalmente pelo advento da televisão, podemos considerar que o alto investimento foi uma expressão de que o Estado tinha controle sobre as diferentes adversidades que enfrentava. Além disso, foi uma maneira de expressão do capital simbólico encontrada pelo regime. Contudo, cabe analisar como esse esforço era recebido por visões de críticos cinematográficos desvinculados da Agência Nacional.

4 O DISCURSO OFICIAL E A VISÃO DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS: REPRESENTAÇÕES EM DISPUTA

4.1 Estado e Cinema: mudanças legislativas e disputas mercadológicas:

Analisar a propaganda oficial da ditadura, ainda que dissimulada de informativos cinematográficos, mobiliza um olhar ainda mais problematizador sobre este tipo de material. Para que não tomemos aquelas representações como versão única e factual da realidade, é necessário cortejar essas produções com outros documentos do período. Assim, neste capítulo analisamos reportagens e colunas de críticos cinematográficos da grande imprensa carioca. Mantendo o mesmo recorte cronológico (1964-1979), buscamos compreender a repercussão do cinejornalismo segundo a opinião de especialistas em cinema. É importante salientar que não buscamos analisar a recepção ou a opinião pública, mas sim analisar a concepção de profissionais do jornalismo cinematográfico que não fossem vinculados ao Estado sobre a produção cinejornalística.

Para isso, valemo-nos da concepção metodológica de Nina Schneider (2017), na qual o foco de análise recai nas principais temáticas abordadas pela propaganda da ditadura, preocupando-se em compreender como elas eram apresentadas à população, qual era o seu público alvo e como influenciava o cotidiano dos brasileiros. Para tanto, a autora analisa: "(...) especificamente no aspecto da exposição à propaganda [para] mapear o nosso conhecimento sobre a recepção da propaganda militar, com base em fontes empíricas" (SCHNEIDER, 2017, p.336). Por isso, além de analisar a opinião dos críticos em relação aos temas mais recorrentes e padrões estéticos do cinejornalismo, salientamos as demandas mercadológicas, tentando compreender qual era o público que mais frequentava os cinemas e como as diferentes camadas sociais eram representadas pela fonte.

Assim, primeiramente, cabe ressaltar que a propaganda política nunca está dissociada da realidade. Ao contrário, procura basear suas estratégias e mensagens de acordo com as demandas sociais. Nesta lógica, o imaginário social se torna um elemento fundamental no jogo de representações e, mais do que isso, na busca por consenso por meio de tradições e símbolos históricos. Por conseguinte, uma das maiores contribuições do jornalismo como uma fonte de contraponto às imagens oficiais, é propiciar um contato do interlocutor com o cotidiano e com os elementos de maior ênfase no imaginário da época. Desse modo,

consideramos a afirmação de Carlos Augusto Serbena sobre a articulação do imaginário social com as representações:

Assim, os símbolos e mitos podem tornar-se receptores das projeções dos medos, interesses e aspirações, modelando comportamento, condutas e visões de mundo desde que partilhado por pessoas criando uma comunidade de sentido e solidificando uma determinada visão de mundo. Neste sentido, o campo do imaginário é também um campo de enfrentamento político, extremamente importante nos momentos de mudança política e social e quando se configuram novas identidades coletivas (SERBENA, 2003, p.3).

Por outro lado, Regina Gomes (2017), da Universidade Nova de Lisboa, apresenta uma proposta de aplicação das teorias da recepção literária ao universo fílmico. Ressaltamos que não é nosso objetivo adentrar em discussões teórico-conceituais sobre a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, explicitada pela autora, mas, sim, demonstrar os seus possíveis usos na história do cinema e o quanto poderia servir de aprofundamento para a compreender o público como um agente ativo numa relação dialética com a mensagem do filme. Assim, Gomes defende: "O papel de agente ativo no processo comunicacional dado ao leitor pela estética da recepção pode ser transferido ao espectador de cinema que preenche as "lacunas" do texto fílmico onde ele é obrigado a compensar certas ausências (...)" (GOMES REGINA, 2005, p.1141).

Portanto, trazer a opinião dos críticos de cinema permite aprofundar nossa análise expandindo o campo em que as fontes estão inseridas: os cinejornais eram alinhados com as diretrizes da ditadura, principalmente os casos produzidos pela Agência Nacional; por outro lado, os críticos não eram agentes políticos responsáveis pela imagem favorável do regime. Assim, compreendemos a relação dos espectadores com o cinejornal semelhante a de autor e leitor, conforme Roger Chartier: "O auctor é aquele que produz ele próprio e a produção é autorizada (...). O lector é alguém muito diferente, é alguém cuja produção consiste em falar das obras dos outros. Esta divisão, que corresponde àquela de escritor e crítico é fundamental na divisão do trabalho intelectual"(CHARTIER, 1996, p.332).

Logo, pensando na relação entre autor (Agência Nacional) e leitor (críticos de cinema), aproximamo-nos da concepção de Gabbiana Fonseca dos Reis (2018), para quem: "Neste sentido, o crítico não cria novas significações: ele apenas integra e descreve aquilo que já é partilhado no sistema de valores no qual obra, público e ele próprio estão inseridos."(REIS G, 2018, p.48). Dessa forma, para que possamos compreender a repercussão do cinejornalismo produzido no período ditadura, a opinião dos críticos atua de maneira

determinante⁶⁷. Por meio delas, podemos analisar como ocorria a formação de redes no campo da comunicação, as relações de mercado e os diferentes níveis de participação dos profissionais que não eram associados a instituições oficiais.

Conseqüentemente, ao analisarmos a história do cinejornalismo, especialmente no caso brasileiro, não podemos desassociar sua produção com a demanda mercadológica. Afinal, antes de mais nada, tratava-se de um meio de comunicação, uma forma de divulgar assuntos da imprensa no cinema, um campo marcado por interesses financeiros e inclinações ideológicas. Logo, o investimento em cinejornais esteve inserido nessa lógica desde a primeira república, como vimos no capítulo um. Entre as principais características que definem o lugar dessas produções na história do cinema no país, está o alto protecionismo estatal, aspecto que causou desaprovação por cineastas e críticos nas diferentes épocas. Então, dedicando-nos ao caso dos anos 1960-1970, cabe analisar se houve modificações nessa forma de difusão após o golpe. Além disso, questionar como a ditadura manteve ativo esse tipo de produção, privilegiando as instituições que eram estatais ou privadas, alinhadas ao discurso oficial. Portanto, debruçamo-nos sobre as páginas da imprensa a fim de analisar como a produção dos cinejornais refletia no cotidiano da época e tentar compreender sua recepção.

A maioria das críticas analisadas sobre a produção dos cinejornais recaía no aspecto econômico e de mercado. Desde o princípio deste veículo de informação, o Estado brasileiro manteve ativo um aparato legal sustentado por práticas protecionistas, que restringia este campo a outros cineastas. Logo, criou-se uma espécie de monopólio do cinejornalismo, no qual apenas certos grupos detentores de capital simbólico possuíam autorização para desenvolver suas edições. Contudo, há um segundo aspecto a ser contemplado na nossa análise sobre recepção destas mídias: o conteúdo. Composto por imagens em consonância com uma *voz over* que ordenava e dava sentido ao número exibido, consolidou-se um certo padrão que, como veremos, além de ser alvo de críticas técnicas - estética e tecnologias empregadas -, foi objeto satirizado por muitos críticos. Por isso, buscamos problematizar ainda mais qual era o alcance e a efetividade dos cinejornais da ditadura na sua autopromoção.

Na década de 1960, diferentemente dos períodos anteriores, os críticos e intelectuais ligados à área não consideravam mais positiva a exibição de cinejornais⁶⁸. Conseqüentemente,

⁶⁷ De acordo com Reis (2018) a profissão de crítico jornalístico, no Brasil, inicia no século XIX. Contudo, baseando-se em Habermas, a autora atenta-se para a origem na Europa do século XVII e a sua função primária, desde a formação da profissão: "Neste sentido, o crítico não cria novas significações: ele apenas integra e descreve aquilo que já é partilhado no sistema de valores no qual obra, público e ele próprio estão inseridos"(REIS G, 2018, p.44).

essa baixa adesão dos especialistas compôs uma recorrente nos cadernos jornalísticos ligados à cultura. Como vimos ao longo da pesquisa, houve tentativas de modernização tecnológica e modificações no quadro legislativo, tanto da Agência Nacional quanto de outras instituições de comunicação. Entretanto, isso só se inicia em 1967. Dessa maneira, nos primeiros três anos da ditadura, as depreciações dos críticos sobre o uso que o Estado fazia dos cinejornais, aumentavam a cada dia.

Nessa lógica, para Marcos Napolitano, analisar a imprensa brasileira como fonte da ditadura propicia uma visão paradoxal sobre a memória do regime: "Tradicionalmente ligada à linha liberal-conservadora, a grande imprensa brasileira consolidou a leitura de que o país caminhava para o comunismo e a subversão começava no coração do poder, ou seja, a própria Presidência da República" (NAPOLITANO, 2014, p.45). Entretanto, após a promulgação do Ato Institucional 5, uma parcela significativa da imprensa liberal passou a se autoafirmar contrária ao regime ditatorial. Logo, partimos da hipótese de que estas mudanças estariam perceptíveis, dentro dos limites da censura, no teor das críticas aos cinejornais oficiais.

Entretanto, mesmo com toda a desaprovação, a ditadura não abandonou a difusão de sua autoimagem por meio da propaganda oficial. Entre o final dos anos 1960 e a década de 1970, esse aparato propagandístico exerceu um papel fundamental. Ainda que carregasse consigo heranças e permanências dos períodos anteriores, tecia sua própria identidade, calcada nos discursos do governo. O Executivo buscava, antes de tudo, manter, ainda que no plano discursivo, uma aparência de democracia. Logo, buscou dissociar-se de comportamentos personalistas, e, ao mesmo tempo, exaltar o Estado supostamente revolucionário como protagonista. Assim, manteve ativos órgãos de informação, reestruturando as bases institucionais. Segundo Carlos Fico:

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).

Desse modo, nas palavras de Clarissa Castro, ao refletir a respeito sobre os registros fílmicos de atividades como reuniões e inaugurações, afirma que: "(...) se pensarmos sobre a utilidade de suas exibições ao público veremos que estas imagens sugerem uma sensação de participação política daqueles que as assistem à medida que se inteiram dos bastidores do

⁶⁸ Como veremos nos subitens a seguir, os argumentos que sustentavam a visão negativa dos cinejornais estavam associados a diversos aspectos, desde a influência direta do governo e das elites, até as formas que a realidade era representada, dando protagonismo a uns e silenciando outros.

poder - por mais que uma ínfima e superficial parte dele" (CASTRO, 2012, p.94). Contudo, a análise da autora recai sobre os anos 1950, nas décadas seguintes ocorreram mudanças no cenário político e, por conseguinte, na recepção dessas imagens. Além das questões tecnológicas e estéticas (que serão aprofundadas), o conteúdo não agradava mais a população.

Ultrapassados nas pautas temáticas, os cinejornais tentavam se colocar em um nível acima da conjuntura ditatorial. Porém, essa estratégia não era mais adequada à realidade dos espectadores, em uma tentativa de dissimular a normalidade política que não condizia com a realidade. Assim, imagem da ditadura representada nas telas de cinema se modificou em 1970. A postura dos espectadores começou a ser levada em consideração pelos profissionais do cinema e comunicação. Ainda na primeira metade da década, o prestígio da nova fase dos cinejornais brasileiros aumentou. Seja pelas melhorias, ou pela intensificação da censura, as críticas tão comuns nos anos 1960, diminuiriam. Entretanto, salientamos que a presença do regime foi proeminente, principalmente no I Congresso Nacional através de ministros e do discurso de abertura. Todavia, nas salas de exibição a insatisfação do público não desapareceu, mesmo com o incremento de cores e da ideia de que produzíamos o cinejornal mais moderno do mundo naquele momento.

Ademais, Paulo Roberto Maia destaca que o mercado cinematográfico também enfrentou mudanças bruscas na virada para a década de 1970. O aumento gradativo do preço dos filmes virgens (em torno de 600% no início da década de 1980) e o fechamento de mais de trezentas salas de exibição no final dos anos 1970, corroborou para o término do cinejornalismo: "O custo dos filmes aumentou e os cinejornais precisaram aumentar sua renda para se manterem, o que, para o Canal 100, foi possível até o início de 1986, quando cessou os contratos com as empresas estatais" (MAIA P, 2007, p.354). Cabe ressaltar que o caso do Canal 100 ainda perdurou por mais alguns anos, enquanto os cinejornais da Agência Nacional foram interrompidos com o fechamento da instituição.

Por outro lado, veremos que, além do aspecto econômico, as críticas jornalísticas contribuíram, inclusive, para diferentes enquadramentos de memória:

Evocando memórias individuais de um grupo, estamos criando, segundo Le Goff, uma memória coletiva, mas, acima de tudo, provocamos as condições para efetiva existência da identidade do seu duplo aspecto, individual e coletivo. A identidade coletiva também é parte do potencial da memória (MAIA P, 2007, p.355).

Paulo Maia, ainda que se dedique ao caso específico do Canal 100 não o vê de maneira desassociada ao governo. Pelo contrário, ao longo deste artigo ressalta como Carlos Niemayer manteve uma postura alinhada com os discursos e com as concepções de

propaganda política da ditadura. Neste sentido, ao pensarmos a relação dos produtores e críticos analisados, notamos que havia muito mais ocorrências de aproximações entre os produtores com o Estado, do que demais profissionais do campo da comunicação. Conseqüentemente, se mantivéssemos nosso olhar exclusivamente ao campo cinejornalístico, talvez não tivéssemos condições de problematizar tanto as imagens oficiais e as representações do país.

Assim, nos subcapítulos a seguir, objetivamos compreender o outro lado da produção fílmica durante a ditadura, sobretudo, dos cinejornais. Primeiramente, dada a importância reservada na mídia, assim como o impacto político que desencadeou, analisamos as notícias sobre o I Congresso Nacional de Comunicação, de 1971. Composto um espaço de reunião dos principais críticos analisados nesta dissertação, também proporcionou um diálogo entre diferentes plataformas de comunicação. Entretanto, como afirmamos, a presença de atores políticos ligados à ditadura foi proeminente no evento.

4.2 O I Congresso Nacional de Comunicação e os cinejornais: mudanças e utopias

No final dos anos 1960 a produção cinematográfica nacional enfrentava uma crise de mercado, cuja culpa recaía nas formas como era elaborada e distribuída à população. Sendo este um campo cultural que influenciou historicamente as estruturas política e ideológicas no país, sua importância era inegável. Portanto, em 1971, profissionais das diversas áreas da comunicação, entre elas, o cinema, realizaram o I Congresso Nacional de Comunicação, promovido pela Associação Brasileira de Imprensa. Ocupando lugar de prestígio nos cadernos de cultura, esse evento contou com uma imensa cobertura da mídia, afinal, sua realização significou uma esperança aos profissionais do jornalismo, cinema, rádio e veículos afins. Já sob a presidência de Médici e as normas da nova reforma administrativa, o Congresso se preocupou em discutir os revérberos destas diretrizes nas diversas áreas da comunicação. Além disso, preconizou as mudanças necessárias com o advento de formas modernas de difusão de informações, principalmente a televisão e o alto crescimento na produção de documentários e curtas nacionais.

Assim, neste subitem, buscamos analisar os temas e as provisões discutidas no congresso através de notícias imprensa e do Boletim da ABI⁶⁹. De acordo com a notícia "Comunicação em Congresso a partir de hoje no Rio", o *Diário da Noite (Matutino)* apresenta como a imprensa paulista teria uma atuação efetiva no encontro, que reunia membros da mídia de todo país. O periódico apresentava a tese de que o encontro seria uma oportunidade de alinhar a comunicação com o projeto de desenvolvimento e segurança da ditadura:

A tese desenvolve um histórico da comunicação humana, dizendo da sua importância para a própria existência do homem, realçando, sobretudo, o seu papel no desenvolvimento das nações, especialmente nos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, contribuindo decisivamente para sua segurança⁷⁰

Em seguida, anunciam que as mudanças respeitariam as diretrizes do Estado ditatorial, de maneira sempre tutelada. A respeito das propostas e motivações para as melhorias no campo:

(...) o papel do governo revolucionário neste setor, que muito tem contribuído para o desenvolvimento dos modernos veículos de comunicação o qual – frisa – por certo não se furtará à oportunidade, como é de desejo do próprio presidente Médici a afastar alguns óbices que ainda persistem na trilha dos homens da comunicação (...), óbices ao próprio desenvolvimento e à segurança do país.⁷¹

Alguns dias após o Congresso, a ABI lançou um boletim informativo (Figura 41), registrando a estrutura, o desenrolar dos debates e as principais decisões tomadas. O ponto central que devemos observar é o quanto havia uma movimentação dos profissionais do campo cujo objetivo final era a modernização que visasse melhorias na comunicação nacional. Contudo, ao longo da análise, notamos que não havia liberdade de atuação ou decisão dos jornalistas e profissionais, sendo cada vez mais restrita a atores ligados ao governo as deliberações oficiais sobre este e outros assuntos de interesse público. Dessa maneira, o Boletim da ABI se torna fundamental para compreender como ocorria esta dinâmica e quais as demandas mais requisitadas no contexto. Além da questão mercadológica, muito presente nas colunas assinadas, assuntos como o desenvolvimento técnico das produções e a formação de jornalistas foram temáticas centrais neste documento.

⁶⁹ Em nosso levantamento quantitativo, encontramos sete ocorrências ao evento. Entre os periódicos que cobriram as informações durante e apontaram os reflexos das discussões, estão: *Diário da Noite (Matutino)*, *Boletim Informativo da ABI*, *Jornal do Brasil* e *A Luta Democrática*. Como é possível notar, a cobertura do congresso foi realizada por jornais de diferentes correntes ideológicas em um grande espaço de tempo, que correspondeu aos dias: 17/08 a 21/11 de 1971. Não iremos citar todas as notícias, pois muitas divulgam informações repetidas. Assim, aprofundaremos os casos que achamos mais convenientes e informativos a respeito do tema.

⁷⁰ *Diário da Noite (Matutino)*, 10 set. 1971, p.14.

⁷¹ Idem.

Figura 41: Capa do Boletim da ABI, n.12, 1971



Fonte: Hemeroteca digital..

Logo na capa, lemos que: “Foi, sem dúvida, um acontecimento marcante que ficará na história da imprensa brasileira”⁷². A fim de registrar os discursos, debates e decisões de maneira fidedigna ao que ocorreu no evento, a ABI justificou a publicação desse número, conforme informado no texto introdutório, como uma maneira de levar ao público interessado dados mais profundos do que aqueles apresentados pelos demais veículos de comunicação. Em vinte e quatro páginas que compõem a edição, relatos imagéticos e narrativos registram o congresso, deixando clara a importância de seu acontecimento. Enfatizamos que, tendo em vista o volume de informações e dispositivos jornalísticos que foram contemplados pela programação do evento, dedicamo-nos a analisar os que envolveram o cinejornalismo, ainda que haja informações a respeito do rádio, telejornalismo e imprensa escrita.

No discurso de abertura, transcrito na íntegra, o então presidente da associação, Danton Jobim, alertou para a velocidade das transformações modernas no campo da informação. De acordo com ele, tais processos aconteciam de maneira cada vez mais veloz, difundindo a tecnologia de satélites inclusive aos países subdesenvolvidos ou em processo de desenvolvimento. Desse modo, era imprescindível um esforço conjunto da categoria de profissionais da área para pensar como acompanhar essas transformações na nova era. Associando o conteúdo do discurso com notícia *Diário da Manhã (Matutino)*, que enfatizava o valor do evento para o desenvolvimento e segurança nacional, notamos um motivo ainda mais contundente para o Estado acompanhar de perto as sessões de trabalho, considerando a

⁷² *Boletim da Associação Brasileira de Imprensa*, 1971, n.12.

conjuntura altamente repressiva. No discurso, Danton Jobim deixou clara como a associação entre os meios de comunicação e os projetos do governo são significativos:

Os veículos de comunicação de massa são a maior e melhor arma de que uma nação pode dispor pra preencher muitas de suas falhas no seu sistema de informação como o fito de acelerar o desenvolvimento nacional. (...) Num país onde a massa dos analfabetos atinge os níveis de 50% da sua população adulta os canais audiovisuais de comunicação desempenham inestimável serviço de integração nacional.⁷³

Assim, as palavras que inauguram o congresso deixam explícito como a imprensa tinha um papel fundamental ao auxiliar o governo na educação de seus cidadãos. Assim, reconhecemos que o cinejornalismo se encaixava como uma ferramenta de valor pedagógico, considerando que as propostas não visavam à sua extinção, mas sim a aprimoramentos para que retomasse seu potencial noticiário. Tema do 3º Grupo da Sessão III - Comunicação Audiovisual, o dispositivo teve destaque entre as pautas debatidas. Nos registros da reunião, o boletim informa: “Além do Coordenador, Sr. Renato Bittencourt, e do secretário do Grupo, Sr. Jurandir Noronha, participaram da mesa os Srs. Ely Azevedo, Líbero Luxardo, José Carlos Monteiro, José Cavalieri e Julio Mender Heilnborn”⁷⁴. Grandes nomes que, inclusive, faziam críticas abertas ao uso irresponsável do espaço de complemento com fins publicitários estiveram presentes (Figura 42).

Figura 42: Registro do Grupo III: Comunicação Audiovisual. Boletim da ABI, n.12, 1971.



Fonte: Hemeroteca digital.

⁷³ *Boletim da ABI*, 1971, n.12, p.4.

⁷⁴ *Boletim da ABI*, 1971, n.12, p.19.

Veremos que os dados apontados na mesa do grupo de trabalho eram os mesmos das demandas reclamadas nas colunas assinadas e reportagens desses especialistas na grande imprensa. Afinal, esta era a oportunidade de propor e deliberar mudanças efetivas nos canais de informação. No boletim, são apontados o que cada um dos membros da mesa reivindicou como problemas e também possíveis soluções para a temática do cinejornalismo. Em suma, Renato Bittencourt abriu o debate, associando o cinejornalismo com o nascimento do cinema, dissertando sobre sua evolução e a situação atual enfrentada pela mídia. Em seguida, Ely Azevedo - um dos críticos mais austero à conjuntura cinematográfica da época - classificou que as dificuldades enfrentadas pelos cinejornais eram decorrentes do avanço do telejornalismo. Por conseguinte propôs que houvesse uma transformação em cine-revistas, para as quais o INC deveria designar gestões onde os produtores de cinejornais administrariam a situação. Mudança que, como vimos no capítulo anterior, foi acatada.

Por outro lado, a fala de Líbero Luxardo foi entoada com um tom de denúncia aos cineastas que depredavam o patrimônio da sua região - o Pará - e deturpavam a realidade nas telas. Neste viés, os argumentos de José Cavallieri e José Carlos Monteiro vão de encontro com esta defesa por uma representação mais fiel ao real. Respectivamente, apelaram pela elaboração de cinejornais informativos, pedagógicos e educativos, os quais tinham a necessidade de cingirem mais a realidade brasileira. Finalmente, a atuação do INC permeou todas as falas. Jurandir Noronha recomendou que o instituto em parceria com produtoras privadas e rede de televisão, investissem em equipamentos para preservação dos cine-noticiários. Além disso, Júlio Heilborn afirmou que o foco deveria recair, também, aos homens responsáveis pela produção a fim de organizar um acervo de memória nacional reunindo estes documentos audiovisuais.

Com base nessas reflexões, aspecto principal deste relatório são as conclusões e planos de ação para aperfeiçoar o mercado cinejornalístico. Foram diversas considerações indicadas a fim de justificar as propostas do grupo. A primeira delas afirmou que: "(...) atualmente, o "Cine-Jornal" não reflete a realidade nacional e se distancia da evolução da própria linguagem do cinema, de sua técnica, e dos modernos recursos de som e côm [sic]"⁷⁵. Ademais, apontaram para uma otimização do tempo estipulado para o espaço de complemento nacional, no qual a publicidade e a desatualização das notícias exibidas não geram interesse do público. Finalmente, a última consideração advertia para as poucas oportunidades de participação dos profissionais da área de cinema na elaboração destes dispositivos. Assim, elaborou-se uma recomendação nos moldes oficiais, dividida em quatro parágrafos que discorriam a respeito da

⁷⁵ *Boletim da ABI*, . 1971, n.12, p.20.

importância de uma legislação que regulamentasse a difusão da matéria paga e, ainda, criasse uma comissão de especialistas responsáveis pela qualificação dos cinejornais. Entre todos os termos transcritos, salientamos especialmente o quarto item:

4º - manter a obrigatoriedade de exibição para êsse [sic] tipo de filme, porém, sem ônus para o exibidor.

Decidiu, ainda, recomendar ao Excelentíssimo Senhor Ministro da Justiça, que seja alterado o tempo de validade do "Certificado de Censura" para os "Cine-jornais" que continuarem a ser produzidos na forma atual, para o prazo máximo de seis (6) meses, bem como recomenda:

a) aos produtores de filmes informativos, que não se limitem a registrar os fatos de maneira superficial, e sim, que adotem uma posição orientadora e esclarecedora face aos problemas de interêsse [sic] coletivo.⁷⁶

Logo, podemos considerar que o Congresso significou uma tentativa de estender a participação de jornalistas e demais profissionais do campo cultural e jornalístico nas decisões oficiais. Contudo, é evidente que havia premissas a serem mantidas e que a imprensa, naquela conjuntura, devia atuar de maneira alinhada à ditadura. Tais indicações estão presentes de maneira direta no discurso de abertura e nas provisões sugeridas pelos grupos de trabalho, que elaboraram possíveis soluções em conjunto de órgãos oficiais e ministérios. Finalmente, a preocupação com a constituição de uma memória nacional que fosse representativa à realidade dos grupos sociais também foi uma das inquietações do grupo de trabalho em cinejornalismo. Neste sentido, um dos últimos itens da lista, que seria enviada ao INC, requisitava:

II - Dar aos cinegrafistas brasileiros ou sociedades organizadas no país, prioridade para documentar e divulgar, em filmes, aspectos do interior, hábitos e grupos indígenas, costumes, folclores, riquezas arqueológicas e belezas turísticas nacionais podendo também, com a aprovação do INC, realizar co-produções com estrangeiros, para o mesmo fim⁷⁷.

Entretanto, neste trecho, notamos uma das muitas semelhanças com as finalidades da Agência Nacional, conforme o seu regimento interno. Cabia a essa instituição oficial registrar e noticiar os fatos da vida oficial brasileira, inclusive, distribuindo dados às empresas de notícia. Nessa perspectiva, parece-nos improvável que tais funções fossem redirecionadas a profissionais desvinculados ao Estado, arriscando autorizar a compilação de documentos audiovisuais que denunciasses as práticas de terrorismo institucionalizadas pelo regime.

O discurso final, registrado no boletim em nome de Fernando Segismundo, Danton Jobim, Reginaldo Fernandes e outros, destaca a importância do livre acesso à informação e da

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ *Boletim da ABI*, 1971, n.12, p.21.

livre opinião. Cabe, então, analisar quais os revérberos do I Congresso Nacional de Imprensa e se, de fato, as mudanças sugeridas tenham sido instituídas ao cinejornalismo.

Portanto, após a realização do Congresso, apontamos algumas considerações importantes no que tange os registros do evento e a conjuntura dos fatos. Ainda que tenha ocorrido já na década de 1970, fica claro que havia um desacordo entre a própria cúpula militar a respeito da produção e uso de ferramentas propagandísticas. De acordo com Fico, a ala mais conservadora era contrária à utilização desses 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 adquiriu após o golpe de 1964. Sob o regime de Castelo Branco não houve investimento nesses aparatos, pois, segundo o autor, ainda era latente a desconfiança interna que associava propaganda com os regimes totalitários. Porém, Costa e Silva, antes mesmo de assumir, contava com um grupo informal que era responsável pela sua representação. E, no âmbito legislativo, avançou muito em propostas de reestruturação da Agência Nacional, postura que será mantida por seus sucessores.

Esses dados, como vimos, aparecem representados no nível quantitativo das produções. Entretanto, Médici inaugurou seu mandato como presidente ditador concomitantemente à realização do Congresso de Comunicação, deixando evidente que esta seria uma demanda cara ao Estado. Igualmente, são claras as mudanças em nível qualitativo, especialmente no que tange as tecnologias empregadas. Nos anos 1970, período enquadrado como de maior desenvolvimento e *milagre econômico*, há nitidamente um esforço em estender essa modernização às telas.

Dessa forma, passada pouco mais de uma semana do I Congresso Nacional de Comunicação, o jornalista e crítico cinematográfico, Ely Azevedo publicou uma entrevista com seus colegas de mesa, entre eles Renato Bittencourt (então diretor da Divisão de Cinema da Agência Nacional) e José Cavallieri (da Aerp). Em sua coluna publicada semanalmente no Caderno B do Jornal do Brasil, expôs o texto intitulado: “Pela Evolução do Cinejornalismo”⁷⁸. A narrativa foi ilustrada por uma imagem de Billy Blitzer, filmando manobras da artilharia norte-americana para um cinejornal de 1904. Afirmou, logo abaixo da foto, o quanto o cinejornalismo já estava defasado na sua forma de *newsreels*, destacando a importância de repensar as práticas de comunicação no cenário brasileiros da época:

⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 25 set. 1971, Caderno B, p.2.

Por tudo isso assume importância inestimável o trabalho do 1º Congresso Nacional de Comunicação, que, motivando pela primeira vez no Brasil um debate sobre o gênero, reunindo cineastas, críticos e representantes de órgãos do governo, propôs um elenco de medidas que serão encaminhadas ao Congresso Nacional. A proposta mais significativa e de maior interesse cultural - social é a evolução do cinejornal em cine-revista (...)⁷⁹

Em seguida, o jornalista resumiu as principais recomendações estabelecidas pelos componentes do grupo de trabalho. Contudo, é válido pormenorizar o subitem da coluna que abordou os dilemas do cinejornal, afinal, se essa era uma mídia com tantas ressalvas, por que mantinha seu valor de mercado e constituía uma das principais representações do Estado? As respostas de Renato Bittencourt foram mais indagações do que propostas de solução. Entre elas, o problema central estava na continuidade do cinejornalismo com o advento dos telejornais, bem como a evolução das narrativas fílmicas de ficção. Além disso, questionou como administrar a obrigatoriedade das exibições, com a matéria paga e o desinteresse do público: será que as melhorias estéticas seriam suficientes?

Por um outro ponto de vista, Julio Heilborn - que atuava como produtor de documentários - destacou que o rumo da evolução dos cinejornais deveria ser em direção ao formato de documentários, nos quais o protagonismo deveria ser incorporado pelos cidadãos:

(...) a necessidade do homem brasileiro ser considerado como protagonista do cinejornalismo e do documentário. Exemplificou: "numa obra como a transamazônica, interessam menos as tarefas de engenharia do que o papel do homem nesse empreendimento e em suas consequências"⁸⁰

Além disso, José Noronha ressaltou a importância do trabalho de preservação dos acervos para a construção de uma memória nacional contida nestes documentos audiovisuais. Por outro lado, Renato Neumann (colunista do Jornal do Brasil), destacou a importância mercadológica e o *status quo* econômico do cinejornalismo, alinhavado por leis de obrigatoriedade e matérias pagas. Para ele, três mudanças deveriam compor as cine-revistas: a) métodos que instigassem a curiosidade do público; b) caráter de atualidade, e c) utilidade social para os homens e a comunidade. Nessa lógica, deixamos por último as considerações de José Cavaliere, justamente pela sua posição neste campo - membro da FGV e da ARP - e pela coerência de sua fala em relação aos objetivos que identificamos nos cinejornais da ditadura:

Defendeu a urgência do cinejornalismo orientar o homem em suas opções profissionais, culturais e humanas, abordando, por exemplo, "o que se espera do

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ *Jornal do Brasil*, 25 set. 1971, Caderno B, p.2.

brasileiro na área desbravada pela Transamazônica", "as aberturas do ensino profissional" e o problema da "ilusão dos nordestinos em relação às possibilidades de trabalho e condições de vida em São Paulo". Destacou o professor Cavalieri a **abertura que a séria *Brasil Hoje*, da Agência Nacional, proporcionou em favor da evolução do cinejornal** em cine-revista, com a adoção de cor e novo *approach* à comunicação de interesse público⁸¹.

A opinião de Cavalieri, considerando todo capital simbólico que possuía dentro do campo da comunicação, fosse como professor da Fundação Getúlio Vargas ou membro da Assessoria de Relações Públicas da Presidência, serve como uma das respostas possíveis aos nosso questionamento. Era valoroso para a ditadura a conservação das produções da Agência Nacional como instrumento pedagógico, baseado nas diretrizes do regime que eram transmitidas de maneira inteligível e associadas ao imaginário social dos espectadores. Mesmo que a publicidade oficial aparecesse de maneira dissimulada na forma de notícias, era um meio de alcançar o apoio de grupos frequentadores da sala de cinema. Neste sentido, a modernização dos cinejornais atuou como uma indicação do desenvolvimento promovido na conjuntura dos anos 1970.

Após os primeiros resultados do congresso colorirem as telas dos cinemas em todo o país, *O Jornal* publicou notícia intitulada: "Brasil é o 1º em Cine-Jornal a cores"⁸². Logo, notamos que, no mesmo ano em que a Agência Nacional foi reestruturada, por meio do decreto-lei n.68.645, mudanças estéticas e a própria recepção do público ganharam notoriedade: "O Brasil é o primeiro país do mundo a produzir jornais cinematográficos em cores e o êxito dos documentários da Agência Nacional (...) pode ser avaliado pela declaração do gerente de um cinema carioca, Caruso: - Várias pessoas chegaram aqui mais interessadas no jornal do que no filme"⁸³.

Além disso, mudou-se a identidade da produção, encerrando do *Informativo* - que existia desde o segundo governo Vargas - pelo *Brasil Hoje* (Figuras 43 e 44). O título da nova *magazine* eletrônica ilustrou bem a nova realidade que a ditadura buscava representar por meio do desenvolvimento e da identidade de uma potência mundial. Além disso, as novas temáticas prometiam ir além da simples divulgação da agenda presidencial ou eventos da elite brasileira. Assim, percebemos que novos elementos passaram a ser incorporados na autoimagem da ditadura no início dos anos 1970. O periódico, sem indicar a autoria da reportagem, exaltou o preparo dos profissionais que tornaram possíveis os avanços no cinejornalismo:

⁸¹ Idem. Grifo da autora.

⁸² *O Jornal*, 18 set. 1971, p.10.

⁸³ *O Jornal*, 18 set. 1971, p.10.

Contando com equipe destacada sob a direção de Renato Bittencourt, a Divisão de Cinema imprime enfoque diferente às diversas películas da série Brasil Hoje. - O sucesso tem sido de tal ordem - informa Arnaldo Lacombe - que já preparamos para dublar os documentários mais expressivos em várias línguas a fim de que a mensagem moderna que contem possa servir ao Brasil em outros continentes de expressivo cartão de visitas. (...) Com o desenvolvimento do telejornalismo - explica Renato Bittencourt - ou os jornais de cinema evoluíam ou entrariam em crise. (...) Aqui na Agência optamos por um magazine colorido, que não apenas registra o fato imediato, como a TV, mas busca apresentá-lo de maneira mais elaborada, ensejando também prazer estético.

Figura 43: Cinejornal Informativo, 1971



Fonte: Portal Zappiens

Figura 44: Cinejornal Brasil Hoje, 1974



Fonte: Portal Zappiens

Assim, buscamos analisar se essas finalidades foram recebidas de maneira positiva pelos críticos da grande imprensa ou se, na prática, as melhorias não foram concretas.

Todavia, em 1973 o panorama começava a demonstrar falhas na promoção da propaganda oficial. A legislação responsável pela chamada cavação não foi modificada, perdurando a existência do tempo reservado a filmes pagos. Além disso, no quadro funcional da Agência Nacional, reformas legislativas promoveram novas divisões estruturais, que aparentavam um maior controle do Executivo sobre a instituição⁸⁴. Nas páginas dos jornais da época, São Paulo foi estampada como a única cidade do Brasil que não cumpria a exibição exigida de filmes nacionais e do complemento. Assim, a vigilância estava ainda mais rigorosa, segundo a notícia: "Delegado do INC fala das punições"⁸⁵. Referindo-se ao cinema "Comodoro", localizado na capital paulista, a reportagem informou sobre a punição mais rígida: "Desta vez, mesmo pagando a multa, o cinema permanecerá fechado por cinco dias, o que dará ao exibidor um prejuízo de aproximadamente 200 mil cruzeiros nos grandes

⁸⁴ Decreto-lei 72.085, de 1973.

⁸⁵ Diário da Noite (Matutino), 23 jan. 1973, p.13.

cinemas, bem mais do que ele despenderia exibindo filmes nacionais, mesmo com um público pequeno"⁸⁶.

O que podemos concluir com essa notícia é que as mudanças solicitadas no Congresso sobre a legislação e maior apoio de órgãos oficiais na flexibilização do complemento nacional, não ocorreram. Os filmes de caráter publicitário, o protecionismo do Estado e a alta vigilância continuaram em vigor. Assim, considerando toda a visibilidade e a interferência que o Estado dedicou ao congresso, passamos para análise das colunas dos críticos, espaço no qual tinham maior liberdade para expor suas opiniões. Destacamos que, matérias sem assinatura foram designadas aos periódicos em que estavam vinculadas.

4.3 A opinião de especialistas: críticas e propostas

4.3.1 Correio da Manhã

Durante o seu funcionamento na conjuntura ditatorial, o jornal *Correio da Manhã* foi um dos primeiros periódicos a reconhecer que o fato do dia 1º de abril de 1964 não se tratava de uma "revolução saneadora", mas sim de um golpe que iniciava uma ditadura. Mesmo que as ocorrências sobre o tema dos cinejornais tenham sido raras, o conteúdo que divulgava se mostrava desalinhado com as políticas empregadas na nova situação política brasileira: Após a queda de João Goulart, o jornal manteve, segundo Antônio Calado, “ (...) uma brevíssima lua-de-mel, com a situação. De acordo com o CPDOC, depois do Ato Institucional nº 1, o Correio da Manhã percebeu que havia um claro indício de que se partia para uma ditadura militar”.⁸⁷

Assim, os dias seguintes ao golpe já deixam claros os sinais de mudanças estruturais na sociedade brasileira. No caso do cinema, a intervenção do Estado mostrou sua força por meio da censura, tanto a filmes ficcionais, quanto aos cinejornais. Isso já se tornou explícito na segunda semana do corrente mês, quando as intervenções começaram a ganhar notoriedade nos jornais impressos. Assim, a imprensa pôde auxiliar-nos a perceber como a nova legislação trouxe mudanças no contexto⁸⁸. Com a manchete "Censura interdita filmes políticos", o Jornal

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Informações do CPDOC: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>, acesso em 30 jan. 2020.

⁸⁸ Salientamos que o uso de fontes da imprensa não constitui o nosso arcabouço documental primário. A utilização destas matérias, colunas e reportagens tem o objetivo de demonstrar uma contraposição aos decretos e

Correio da Manhã informou aos leitores que não haveria mais espaço livre para manifestações ideológicas, nem mesmo no registrado espaço de complemento nacional:

A Divisão de Censura do Serviço de Diversões Públicas do Estado da Guanabara retirou dos 154 cinemas cariocas todos os jornais cinematográficos nacionais. Desde o dia 6 esses filmes estão passando por um processo de revisão. Os cinejornais de caráter político serão interditados pela Censura, com o objetivo de evitar distúrbios nos cinemas. Trinta por cento dos jornais cinematográficos sofreram pequenos cortes. Só a reportagem do comício janguista do dia 3 de março tinha sido inteiramente interdita até ontem⁸⁹.

Nesse trecho da reportagem, percebemos dois pontos chave dos primeiros movimentos de consolidação do novo regime autoritário. O primeiro, é a referência aos novos órgãos públicos que emergiram com a finalidade de controle de conteúdo e consumo. Nesse caso, a censura apareceu em letra maiúscula, como se formasse uma instituição da nova ordem, com autonomia e poder de ação. Assim, a ideia de uma nova dinâmica à qual a população estava submetida foi apontada na primeira quinzena da ditadura. Além disso, uma das ferramentas mais efetivas do discurso legitimador também ganhou forma: a criação de inimigos públicos responsáveis pela perturbação da ordem. Além da notícia citada acima, outras relacionadas ao combate à subversão e às investigações a Leonel Brizola acompanharam a mesma página, indicando que estavam relacionadas.

Em outro trecho da mesma reportagem, há uma tentativa de justificar a motivação do ato de coibição aos filmes. O subtítulo da reportagem indica a ocorrência de um conflito entre espectadores:

Alguns dias após a deposição do governo [sic] Goulart, um jornal cinematográfico de caráter político, provocou conflitos de opinião e luta corporal entre vários espectadores, no cinema Santo Afonso, Tijuca. A Censura da Guanabara informa que o atual reexame dos cinejornais visa a evitar incidentes como este [sic]⁹⁰

Além disso, de acordo com a notícia do Correio da Manhã, as estatísticas informavam a revisão de 200 cine-noticiários que iriam ser exibidos. Nessa quantia, 70% já haviam sido revisados, 30% sofreram cortes e 40% - parcela cujo conteúdo era apolítico - foram completamente liberados. Tornava-se, então, evidente a postura incisiva do Estado ao silenciar discursos que não correspondessem à lógica da utopia autoritária defendida pelo aparato militar. Por outro lado, tentava-se manter uma aparência de legalidade em defesa da

aos próprios cinejornais, que apresentavam uma ótica positiva tanto no seu conteúdo quanto na sua recepção. Assim, a escolha dos periódicos se baseou na busca por materiais que se referissem a *cinejornais* e *Agência Nacional*, sem preocupações iniciais com o posicionamento das empresas e dos jornalistas que assinavam.

⁸⁹ *Correio da Manhã*, 15 abr. 1964, p.3.

⁹⁰ *Idem*.

ordem e da segurança pública. Como analisado no primeiro capítulo deste trabalho, foram promulgados decretos e reformas administrativas.

4.3.2 Paulo Perdigão:

Jornalista por mais de trinta anos, Paulo Perdigão trabalhou principalmente com a crítica cinematográfica. Exerceu a profissão nos jornais *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, além das revistas *Manchete* e *Veja*. Também fez parte do Guia de Filmes produzido pelo Instituto Nacional de Cinema, em parceria com outros notórios jornalistas. É considerado por seus pares, um dos maiores nomes do jornalismo nesse campo da profissão, estando à frente da organização de muitos festivais de cinema nos anos 1950 e 1960. No contexto da instituição da ditadura, Perdigão era colunista do *Diário de Notícias*, periódico que compõe o segmento da imprensa liberal que apoiou a deposição de Jango e, posteriormente, se intitulou contrário à ditadura: "A expectativa do jornal em relação aos governos militares instalados a partir de 1964 acabou por não se concretizar, levando o *Diário de Notícias* a aproximar-se da oposição".⁹¹

Nesse panorama de dissenso do jornal com o Estado, a coluna de Paulo Perdigão para o *Diário de Notícias* de 15 de novembro de 1964, dedicou-se a comentários sobre "O Complemento Nacional"⁹². A crítica foi assídua e declarada ao Estado e o mau uso do cinema. Segundo o jornalista, o espaço de complemento nacional era uma ilegalidade aceita pelo Executivo e, inclusive, acobertada pelas autoridades. Perdigão afirmou que essas produções desrespeitavam a lei que proibia a propaganda paga nos cinemas⁹³, e inclusive: "(...) o próprio governo costuma optar por esse expediente divulgando programas e realizações, num veículo comum com as empresas de negócios particulares, ou reservando-se um cine-jornal próprio, distribuído pela Agência Nacional"⁹⁴.

Sustentando seus argumentos em decretos promulgados antes do golpe, assegurou que a nova conjuntura utilizava acordos e benefícios com produtoras privadas, nas quais ambas teriam lucro e publicidade a seu favor. Segundo suas palavras, havia um forte protecionismo

⁹¹ <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em 12 jan. 2020.

⁹² *Diário de Notícias (RJ)*, 15 nov. 1964, p.4.

⁹³ A proibição de propaganda nos cinemas brasileiros foi instituída através do Decreto-lei n.50.765, de 09 de junho de 1961. Proíbe a propaganda comercial nos cinematógrafos e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50765-9-junho-1961-390328-publicacaooriginal-1-pe.html>, acesso em 15 ago. 2019.

⁹⁴ *Diário de Notícias (RJ)*, 15 nov. 1964, p.4.

estatal, na medida que a AN era uma das instituições que mais gozava de privilégios e incentivos financeiros. Por outro lado, em sua defesa aos princípios da sétima arte, alegou que a prática da cavação era um ultraje ao universo do cinema: "É e será sempre uma atividade incompatível à natureza do espetáculo cinematográfico, uma exploração escorchante da paciência de um público já saturado de propaganda e da mecanização dos métodos de vender slogans e ideias"⁹⁵. Esse último trecho, que conclui sua crítica, remete-nos à prática cultivada desde o Estado Novo, o qual manteve padrões estéticos e narrativos.

O posicionamento do colunista vai de encontro com as análises historiográficas dedicadas ao tema (ARCHANGELO, 2007; BERNARDET, 2008; TOMAIM, 2006) que responsabilizam o Estado pelo mau aproveitamento das potencialidades do cinejornalismo como produto cinematográfico. Conforme as informações, a prática realizada e financiada pelo Estado deveria ser caracterizada como ilegal, considerando os termos do decreto publicado por Jânio Quadros que proibia a publicidade nos cinemas: "É o espetáculo da burla. A seu crédito nem podem protestar as autoridades - sobretudo o Serviço de Censura - simulação do corpo de delito: a fraude está diante do seu nariz, iluminada na tela".⁹⁶

O item final da coluna de Pedro Perdigão consiste em informações valiosas a respeito da dinâmica de mercado estabelecida entre os proprietários de cinema e os produtores. Segundo o jornalista, a lei responsável pelo complemento nacional determinava que o exibidor deveria pagar ao produtor do complemento o valor de oito ingressos. Contudo, afirmou que esta negociação se inverteu na década de 1960: o próprio produtor do cinejornal pagaria ao exibidor para a exibição de matérias pagas. Assim, destacamos a importância deste artigo de Pedro Perdigão para o jornalismo carioca, revelando o problema da cavação após golpe e, inclusive, denunciando as irregularidades acobertadas pelo Estado. Entretanto, possivelmente em virtude do acirramento da censura, apenas no ano seguinte houve uma nova ocorrência na imprensa sobre o cinejornalismo. Por outro lado, Perdigão levantou problemas muito debatidos por críticos e cineastas da época, entre eles os empecilhos criados pelo governo para o desenvolvimento do cinema nacional, tema que será aprofundado posteriormente.

4.3.3 Diário Carioca

O *Diário Carioca*, encerrado em 1965 em decorrência da diminuição de suas tiragens, manteve-se contrário à ditadura militar devido ao seu alinhamento com João Goulart e outros

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem.

atores políticos proeminentes que se opuseram ao golpe. Contudo, as motivações que culminaram no seu fechamento são dúbias, de acordo com o CPDOC:

Se, por um lado, o fechamento do *Diário Carioca* pode ser explicado a partir de sua ruptura com o que seria uma tradição liberal udenista e de sua conseqüente adesão a uma política trabalhista, onde se detecta até mesmo apoio ao governo João Goulart, por outro lado é possível encontrar-se na própria estrutura do jornal a principal razão de seu declínio⁹⁷.

Em 1965, o "Diário Carioca" apresentou um debate entre o crítico Ely Azeredo e o cineasta Luis Carlos Barreto⁹⁸, assinado pelo jornalista Henrique Coutinho. Em artigo de página inteira, ambos têm espaço para expor suas opiniões, críticas e reflexões em um "Confronto: Cinema Brasileiro". Constituído em quatro eixos centrais - Panorama, Cinema Novo, Problemas e Indústria -, os dois abordaram o prestígio internacional que as produções brasileiras vinham alcançando, em oposição à defasagem no consumo e divulgação delas em nível interno. Apesar de ser uma rica discussão guiada por grandes nomes da época, damos ênfase aos argumentos ligados ao cinejornalismo, sem pormenorizar outros problemas do cinema nacional.

Dessa forma, em relação a essas produções, os participantes do debate mantiveram uma linha argumentativa semelhante à de Perdigão: havia pouco investimento e incentivo para a utilização do cinema como arte ou entretenimento. Ou seja, desde os primeiros indícios nos anos 1920, a sétima arte, no Brasil, foi vista com uma oportunidade de difusão do discurso político, que devia ser impreterivelmente alinhado à agenda oficial. Assim, foram poucos os estímulos capitais e culturais para que o campo se desenvolvesse de maneira autônoma. Nesse sentido, na opinião de Ely Azeredo havia dois problemas estruturais que impediam o desenvolvimento cinematográfico: a censura e a formação profissional defasada. Em relação aos cinejornais, fonte que constituía a predileção do Estado, o Executivo dificultava a abertura para ideias diferentes e profissionais que não fossem funcionários públicos ou de empresas parceiras: "Solução paralela seria a liquidação do cine-jornal como instituição obrigatória, e a criação de condições e estímulos legislativos para o surto de um expressivo cinema de curta-metragem, como os existentes na França, Itália e Polônia"⁹⁹. Interessante de observar é que a crítica não é ao cinejornalismo como meio de comunicação, mas à forma como era desenvolvido no Brasil. Como veremos, constantemente exemplos europeus foram mencionados nos jornais, normalmente exaltando pontos positivos.

⁹⁷ <http://fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>. Acesso em 12 jan. 2020.

⁹⁸ Luis Carlos Barreto é um dos maiores produtores cinematográficos do Brasil. Fez parte do movimento Cinema Novo, sendo considerado um dos seus precursores.

⁹⁹ *Diário Carioca*, 31 jan. e 1º fev. 1965, p.10.

A respeito da censura, Ely Azeredo apresentou como alternativa benéfica neste quadro a possibilidade de haver mais participação de profissionais da área cinematográfica atuando neste ofício. Afirmção que demonstra como o regime tomou para si a tarefa de selecionar o que deveria ser exibido ao público. Nessa lógica, tornou-se explícito o quanto a ditadura reconhecia as potencialidades do campo como aliado na difusão de ideias favoráveis e modelos de comportamento. Além disso, indubitavelmente, se o Estado poderia ser capaz de inculcar seus ideais por meio das telas de cinema, outros grupos também poderiam o fazer. Afinal, Ely Azeredo atenta, justamente para isso:

O cinema é a grande arma da desalienação - tarefa eminentemente social. Qualquer filme sério que conquiste o público para o uso dessa arma é, de certo modo, mais importante do que qualquer filme inovador e de maior nível artístico que falhe na comunicação com o homem comum.¹⁰⁰

No outro lado do debate, Luis Carlos Barreto expôs o viés de um jornalista que também atuou como um dos maiores produtores da sétima arte no Brasil. Neste sentido, ainda que suas ideias fossem convergentes com as de Azeredo, ele incorporou à discussão aspectos mais teóricos, buscando características estruturais da produção fílmica no país. Ao comentar os problemas nacionais enfrentados, apontou, novamente, uma conduta prejudicial do governo, caracterizando-a como altamente importadora. O ponto central de sua entrevista para esta pesquisa, reside nos dados quantitativos que provavam o quanto o Estado mantinha este mercado tutelado pelos seus interesses, ainda que houvesse, no discurso econômico, promessas de modernização e desenvolvimentismo: "A explicação pode ser encontrada na incompreensão do poder público para o papel do cinema como veículo da era de comunicação em massa. O certo, porém, é que o cinema por ser um empreendimento específico, no caso, vindo do poder público"¹⁰¹. Nesse sentido, devemos questionar: a falta de investimento do governo aos filmes de ficção ou de caráter autoral seria motivada por falta de interesse neste mercado? Ou pelo contrário, tinha-se consciência da influência aos espectadores, o que motivava ainda mais uma postura de protecionismo?

Essas são dúvidas que permeiam não só o caso da produção cinejornalística pela Agência Nacional ou produtoras alinhadas ao projeto hegemônico, mas o meio pelo qual a ditadura manteve o universo cinematográfico sob seu controle tanto no nível de conteúdo exibido, quanto nas dinâmicas de mercado. Sobre o segundo aspecto, as informações da imprensa ao serem cortejadas com a legislação da época, refletem como as reformas

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem.

administrativas promovidas pelo Estado atingiram os cinemas. Neste sentido, tentar mapear quem era o público consumidor é um dado que torna ainda mais profunda nossa análise a respeito da influência do cinejornalismo e das produções oficiais no cotidiano dos brasileiros. Conforme os dados estatísticos apresentados por Nina Schneider (2018), os grupos que frequentavam as salas de exibição entre as décadas de 1960 e 1970 consistiam em camadas da classe média e alta e, mais expressivamente, homens.

4.3.4 Ely Azeredo

A trajetória de Ely Azeredo lhe colocou na posição de um dos maiores nomes do campo da crítica cinematográfica. Com uma carreira consolidada desde a década de 1950, tornou-se um dos maiores especialistas na análise fílmica. De acordo com Geraldo Rocha (2017), chegou a ser o responsável pela denominação do movimento Cinema Novo. Na década de 1960, atuou como colunista do Caderno B, do Jornal do Brasil. Como pudemos perceber numa perspectiva quantitativa, o engajamento do jornalista e cineasta superou o de qualquer outro especialista na área. Suas análises do cinema brasileiro comportavam desde aspectos econômicos e estéticos até políticos. Logo, podemos considerar que sua atuação teve influência direta nos rumos da sétima arte e do cinejornalismo brasileiro.

Em 1966, Ely Azeredo apresentou em sua coluna na Tribuna de Imprensa uma indicação aos frequentadores das salas de cinema: "Clément em reprise é opção"¹⁰². Contudo, o tópico abordado não se restringe aos elogios ao cineasta que estava em cartaz. Entre as variedades e notícias do mundo da sétima arte, Azeredo afirmou:

O cinejornal da Agência Nacional tem ressuscitado, ultimamente, para maior glória do presidente da República e de Morfeu, que envolve em seus braços os espectadores-vítimas da lei do "complemento nacional". Uma sinfonia de bocejos se faz ouvir nos cinemas que exibem o disparate. Cine-jornalismo medíocre, sabujo, desatualizado, sem inteligência de cinema, nem de propaganda.¹⁰³

Esta postura dos espectadores já havia sido registrada em épocas anteriores, de acordo com Rodrigo Archangelo (2007). Segundo o autor, o jornal *A Gazeta* (1954) observava as vaias e perturbações do público durante o espaço para a cavação. Além disso, o autor ressalva que, no caso citado, não há como ter certeza se o incômodo era gerado pela exibição dos cinejornais, ou pela reação exagerada de parte da plateia. Porém, a afirmação de Azeredo demonstra que havia uma clara fragmentação de opiniões contrárias à ditadura. Todavia,

¹⁰² *Tribuna de Imprensa*, 21 jan. 1966, Segundo Caderno, p.2.

¹⁰³ Idem.

podemos afirmar que os únicos totalmente satisfeitos com essas mídias eram os produtores e seus patrocinadores. Por conseguinte, percebemos que essas reações de desaprovação continuaram a ocupar as páginas da imprensa na década de 1960.

No ano seguinte, em sua coluna para o mesmo periódico, Azeredo manteve a mesma lógica de pensamento, entretanto, conjunturalmente transformações no quadro administrativo trouxeram expectativas de melhora em um futuro próximo. Em 1967, a primeira reforma administrativa da ditadura foi consolidada e a nova constituição, promulgada. Com o campo aberto para maior centralização política no poder Executivo, diversas instituições foram afetadas. No aparato cultural, a criação do Instituto Nacional de Cinema foi uma das principais novidades, comentada de forma otimista pelo jornalista:

Tudo indica que o Instituto Nacional de Cinema (ainda em fase de organização) tenderá a promover a longo prazo a substituição dos filmes promocionais e cinejornais por curtos de natureza cultural e educativa – a curta-metragem de classificação especial prevista pelo decreto - à sombra do dispositivo protecionista que estabelece o “complemento nacional obrigatório”.¹⁰⁴

Novamente, não há críticas explícitas à AN ou ao governo, mas sim aos produtores e exibidores de cinejornais e filmes de propaganda que se preocupavam mais com o lucro do que com a expressão artística. O INC, dessa maneira, significa ao jornalista uma oportunidade de melhorias para a década seguinte. Contudo, o ataque ao cinejornalismo foi suavizado, na medida que destacou que poderiam ser mais aproveitados se o lucro e a promoção política não fossem a intenção final. Para tanto, relativizou o interesse dos produtores, ministros e demais atores políticos que passariam a compor o Conselho Deliberativo do novo instituto. Conforme suas palavras, não seria de interesse desses grupos o encerramento dos cinejornais:

E todos os produtores têm o direito e (em proporção direta à sua idoneidade e prestígio na classe) força [*sic*] para o exercício democrático do jogo de pressões. (...) Mas todos os espectadores sabem que o cinejornal brasileiro precisa tomar vergonha. E, sobretudo, ser jornal mesmo.¹⁰⁵

Posteriormente, em 1970, o jornalista declarou: "O fim da plateia passiva"¹⁰⁶, referindo-se à postura dos espectadores frente às mensagens do governo distribuídas pelos exibidores. De maneira jocosa o jornalista descreveu: "Até poucos anos atrás os exibidores julgavam que o espectador brasileiro era antes de tudo um forte, dotado de paciência dos

¹⁰⁴ *Tribuna da Imprensa*, 25 e 26 mar. 1967, Segundo caderno, p.3.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ *Jornal do Brasil*, 01 dez. 1970, Caderno B, p.2.

bonzos e da resistência física de um Maciste"¹⁰⁷. O autor se referiu à duração do espaço de complemento nacional, tema recorrente nas críticas ao mercado cinematográfico brasileiro desde os anos 1930. Contudo, garantiu que, se depender da audiência, a tendência seria uma baixa no número de consumidores cada vez mais desgostosos com esta prática, já defasada, e com o acesso à televisão aumentando a cada dia. Assim, ressaltamos sua caracterização ao público, afinal "O espectador brasileiro não é mais aquele de outros carnavais"¹⁰⁸. Narrando como costumava ser a experiência de um consumidor, apontou problemas no horário restrito das sessões e a longa duração da cavação:

Uma vez sentado, o bom espectador Maciste¹⁰⁹ enfrenta com esportividade aqueles rápidos *jingles*, assiste com magnanimidade ao cinejornal, vê com prazer um *trailer* (quando não é um daqueles *trailers* quilométricos). (...) Mas, por mais certo de que ninguém segura este país, Maciste começa a perder seu senso de humor. Quinze minutos acadêmicos e discursivos sobre hidrelétricas ou construção naval, após um dia extenuante de trabalho, destroem o mais impávido espírito cívico¹¹⁰.

A maior advertência de Azeredo aos responsáveis pelo mercado cinematográfico era que a televisão substituísse o consumo nas salas de cinema. Para isso, a sugestão era evidente: diminuir o tempo do complemento nacional. Entretanto, nem considerou alguma proposta que visasse ao fim do cinejornalismo, nesse caso, ele não era o alvo das críticas. O ano seguinte, pormenorizado nos itens anteriores, significou um período de transformações tanto na produção quanto na recepção dos cinejornais.

No final do tumultuado ano de 1971, que promoveu estas mudanças administrativas em diversos setores, inclusive por meio do I CNC, o jornalista promove um panorama final em sua coluna: "Atualizar as Atualidades"¹¹¹. Comentando a relevância da nova política adotada pelo INC, por meio de uma Comissão Especial, a instituição poderia ser uma aliado de peso para estimular as melhorias com de prêmios e recompensas financeiras aos melhores produtores. Afinal: "Há campos e tarefas para um novo cinejornalismo, especialmente em países como o nosso onde ele iria ao encontro de importantes solicitações sociais, culturais, onde sua missão de aproximação e integração percorreria uma dimensão muito diversa a dimensão do telejornal"¹¹².

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Maciste era um personagem mitológico do cinema italiano. Caracterizado por uma força física descomunal e atos heroicos, semelhante a Hércules.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1971, Caderno B, p.2.

¹¹² Idem.

Ainda que Azeredo fosse um crítico aberto ao cinejornal brasileiro e ao espaço de complemento nacional, não vemos mais em suas publicações ataques, mas, sim, alternativas de melhorias a essas produções. Ademais, tornou-se cada vez mais explícita a função educativa do cinejornal, difundindo formas de comportamento e integrando o país em um discurso hegemônico. Contudo, veremos que essa expectativa otimista não foi pauta por muito tempo na grande imprensa carioca. Este diálogo com especialistas contemporâneos à produção da AN, permitiu uma compreensão sincrônica dos fatos, aprofundando as problematizações voltadas à representação oficial da ditadura e ao discurso oficial promovido.

Dessa forma, no final da década de 1970, o especialista apontou como as transformações não atingiram o nível esperado e como “O Antijornalismo continua em cartaz”¹¹³. Contudo, foi além, afirmando que o cinejornalismo perdeu sua razão de ser e, conseqüentemente, sua função com o aumento do consumo televisivo. Apesar disso, suas críticas são um pouco diferentes daquelas empregadas após o Congresso Nacional de Comunicação de 1971. Agora, Ely Azeredo parecia não ter mais esperança de que mudanças efetivas seriam aplicadas e, cada vez menos, faria sentido investir nisso, afinal: “O cinejornal agora vem sendo usado como arma pelos exibidores e distribuidores hostis ao disposto pela nova legislação”¹¹⁴. Neste caso, a lei à qual se refere é em relação à obrigatoriedade dos curtas-metragens.

Ademais, o ponto mais interessante dessa coluna ao *Jornal do Brasil* é perceber como ainda havia uma política pública que conservava a exibição do complemento nacional, que se tornava cada vez mais desatualizado e impopular. Difícil responder às motivações que levaram a esta continuidade, mas o mais provável considera os benefícios financeiros aos produtores e exibidores. No caso do Estado, além de um maior controle do conteúdo oferecido, possibilitava um espaço já muito restrito, desde o seu princípio, que dificultava a entrada de novas perspectivas e ideias diferentes das suas. Em relação à regularidade do cinejornalismo e a sua conseqüente participação no cotidiano das pessoas, Azeredo até sugeriu uma possível alternativa, mas sem expectativa de sucesso:

(...) respondendo ao desafio da informação imediata pela TV, o cinejornal - cuja periodicidade, em geral, é semanal - evoluiria para um status comparável ao dos semanários. (...) Hoje, apesar da proteção legal, nada justifica o tempo ocupado pelos cinejornais na programação dos cinemas e na paciência dos espectadores.¹¹⁵

¹¹³ *Jornal do Brasil*, 18 jan. 1978, Caderno B, p.5.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Idem*.

Os dados aos quais recorreu para sustentar sua base argumentativa contrária à permanência dessas produções, são exemplos da época que comprovam a desatualização, até mesmo dos populares "Atualidades Atlântida" e "Canal 100". Conforme as informações que repassou, as notícias exibidas nas salas de cinema correspondiam a acontecimentos do ano anterior, considerando que a publicação desta coluna data janeiro de 1978. Assim, percebemos que havia um desinteresse geral, inclusive no quadro das empresas produtoras e dos distribuidores em manter estes dispositivos no ar. Entretanto, ao pensarmos no caso da ditadura, é inusitado que ainda houvesse tanto interesse nas edições da Agência Nacional, levando em conta que o período Geisel foi o de maior investimento.

Além disso, demonstra o quanto a raiz destas produções estava associada a períodos de governos ditatoriais, mesmo que não se refira ao caso da ditadura militar. Por outro lado, exalta o quão inovador foi este veículo de comunicação, o primeiro audiovisual da história. Assim, é importante destacar que, novamente, Ely Azeredo não criticou o cinejornalismo como dispositivo narrativo, mas sim a forma como tal era explorado, já de maneira defasada:

Quando um decreto de Vargas criou o 'complemento nacional obrigatório', a produção brasileira era exígua. O cinejornal, então, constituía abertura pioneira. Além dos cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP do Estado Novo) - antipáticos pela conotação totalitária e de promoção pessoal getulista - as atualidades não governamentais complementavam a configuração de uma situação nova: pela primeira vez imagens relacionadas ao Brasil e colhidas por cinegrafistas brasileiros começaram a surgir em todos os programas das salas exibidoras.¹¹⁶

Dessa forma, não podemos desconsiderar a importância que os cinejornais tiveram para o desenvolvimento do cinema nacional e mundial. E, mais do que isso, foram uma grande progresso para o campo jornalístico que, como vemos, além de exaltar sua história, eram contrários a um total encerramento. Até agora, o que consideramos através das leituras remete à busca por soluções plausíveis e melhorias destes cine-noticiários. O que podemos averiguar é que a demanda mercadológica foi um fator prejudicial para a popularidade de seu conteúdo. Por consequência, não houve grandes mobilizações para modernizar e desenvolver melhor de acordo com os novos produtos do campo cinematográfico e jornalístico. Assim, Ely Azeredo concluiu assiduamente nesta edição de sua coluna: "(...) nem se dá a palavra ao cineasta, nem se cala a boca do comentarista condenado a recitar uma frase de ininteligível pretensão social"¹¹⁷.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Idem.

Em novembro deste mesmo ano, o mesmo jornalista manteve a pauta em sua coluna, agora jogando com temas políticos em voga na época: "Anistia para os espectadores"¹¹⁸. Diferente de boa parte de suas publicações, essa edição foi dividida em duas partes, ainda que convergissem no aspecto legislativo que amparava a postura protecionista. Contudo, antes de pormenorizar o conteúdo, salientamos outro ponto da página na qual se encontra a coluna "Cinema". Em uma sessão dedicada a cartas de leitores, há reclamação de consumidores sobre a alta do preço dos ingressos, fator que reduzia ainda mais os grupos capazes de frequentar tais espaços. Nesse caso, o Sr. Carlos Paestrino, do Rio de Janeiro, ao anunciar a estréia do filme "Tubarão - 2", afirmou: "Enquanto o monstro não chega, outros tubarões, os da exibição cinematográfica, conseguiram aumentar o preço dos ingressos, graças a uma liminar que lhes permite cobrar o que bem entenderem: por enquanto, Cr\$ 15 a meia e Cr\$30 a entrada inteira"¹¹⁹.

Assim, considerando o contexto de maiores empecilhos ao consumo cinematográfico, Azeredo iniciou sua crítica semanal: "Nessa fase de revisão do passado ninguém se lembrou de pedir anistia para os espectadores condenados - sem defesa e por prazo indeterminado - a penas desumanas pela tradicional e compreensível compulsão de ir ao cinema"¹²⁰. Em seguida, atentou para a defesa dos espectadores como consumidores, que enfrentavam um tempo estimado de trinta a quarenta minutos¹²¹ de exibições antes do início do filme. Deste modo, alertou aos exibidores que, com o aumento na compra de televisores, a tendência seria uma queda no público dos cinemas.

Após a promulgação da Resolução 18, proposta do INC que visava a incluir curtas e documentários no espaço de complemento nacional, Ely Azeredo fez sua voz ecoar novamente com argumentos contrários à lei como uma solução para o problema do complemento nacional e da exibição dos curtas. Por meio de sua coluna semanal no Caderno B do JB, o jornalista foi categórico ao afirmar: "Curta/Luta Errada"¹²².

Quatro meses de experiência efetiva confirmaram minha previsão: A Resolução nº18, do Conselho Nacional de Cinema (Concine), que torna obrigatória exibição de curta-metragem brasileiro nos programas constituídos de produção estrangeira não

¹¹⁸ *Jornal do Brasil*, 22 nov. 1978, Caderno B, p.2.

¹¹⁹ *Jornal do Brasil*, 22 nov. 1978, Caderno B, p.2.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ Esta estimativa é apenas uma hipótese que considera os dados relatados por vários jornalistas. Observando as afirmações de que o espaço de complemento era composto por um cinejornal e um documentário - que tinham uma média de dez minutos cada -, mais dois trailers, filmes de publicidade e, em algumas ocasiões, filmes de curta-metragem.

¹²² *Jornal do Brasil*, 31 ago. 1978, Caderno B, p.8.

funcionou – nem tem condições de funcionar – como estímulo ao desenvolvimento dessa faixa do cinema brasileiro¹²³

O maior alvo das críticas duras e explícitas de Azeredo foram os próprios exibidores, que repetiram a lógica aplicada aos cinejornais e documentário: comprando títulos e exibindo repetidas vezes aos espectadores. As condenações do jornalismo definiam essa nova dinâmica de mercado como “picaretagem disfarçada ou indisfarçável” dos donos de cinema. Seu exemplo mais negativo foi Primo Carbonari, que também era produtor de cinejornais considerados de baixa qualidade. Assim, Ely Azeredo afirmou: “Em média o curta-metragem compulsório não consegue olhar **de cima** o tão atacado (e realmente anacrônico e desleixado) **cinejornal**”¹²⁴. Mantendo esta linha de pensamento, o crítico não se coloca em defesa das magazines eletrônicas, mas afirma que não houve melhora na substituição por curtas.

Assim, em 1979, último ano de existência da Agência Nacional, Azeredo publicou: “Mutação (e não extinção) do cinejornalismo”¹²⁵. Entretanto, o mais interessante dessa coluna não foi a questão do cinejornal em si, mas a extinção do Instituto Nacional de Cinema, no mesmo ano em que se encerrou a AN e é iniciado o processo de distensão da ditadura: ”Há no Brasil a mania de solucionar os problemas pelo sistema do *facilit rio*. E a opção mais simples deste sistema é a extinção. Declarou-se extinto o INC e pronto; ficou resolvido, no papel, toda problemática do cinema no país”¹²⁶. Segundo o autor, essa proposta de extinção, que atingiu também, o cinejornalismo, ocorreu por uma dificuldade insuperável de regenerar esse dispositivo. Tornou-se, segundo sua visão, estrutural no pensamento dos produtores a produção e exibição eivada de interesses financeiros e sem compromisso com a cultura e a sociedade. Logo:

A maioria dos produtores de cinejornais (...) não se adaptaria a uma reformulação dinâmica do jornalismo cinematográfico, igual ou semelhante   que defendemos em um congresso de comunicação: a transformação *real* (na aparência foram feitas algumas modificações, muito tímidas, neste sentido) do cinejornal – defasado pela TV – em *cine-revista*, abordando com menos superficialismo ou aliena o temas de interesse público.¹²⁷

Conforme a suas palavras, o cinejornal, se repensado e remodelado, poderia ser um aliado muito importante da comunicação, ainda mais após a abertura da censura à imprensa. Nesse sentido, afirmou que o Sindicato da Indústria Cinematográfica era veementemente contrário   lei proposta na Câmara que previa o fim destas produções. Notamos que, mesmo

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem. Grifo do próprio jornal.

¹²⁵ *Jornal do Brasil*, 12 jan. 1979, Caderno B, p.2.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

com inúmeras críticas à maneira como era elaborado e difundido, os cinejornais tinham reconhecido seus potenciais pedagógicos, culturais e informativos. Agora, é interessante observar como o conteúdo era abordado pelos jornalistas e profissionais do meio, para além das questões mercadológicas e legais que envolviam este dispositivo narrativo. Para tanto, voltamos nosso olhar ao conceito de estética de recepção, aplicado ao cinema, observando a opinião destes especialistas. O objetivo central é, justamente, tentar identificar resquícios da opinião pública e do alcance deste discurso propagandístico e hegemônico no cotidiano dos brasileiros.

3.3.5 Sérgio Augusto

Sérgio Augusto começou sua carreira na *Tribuna de Imprensa*. Posteriormente, trabalhou como crítico de cinema para os periódicos *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. Também atuou em revistas como *O Cruzeiro*, *Fatos & Fotos*, *Veja e IstoÉ* e nos semanários *O Pasquim*, *Opinião e Bundas*. Como podemos notar, sua trajetória permeia tanto publicações da grande imprensa quanto da imprensa alternativa. Em suas colunas, criticava abertamente, assim como outros especialistas, a histórica relação protecionista do Estado e a insistência das produções oficiais com baixa qualidade técnica.

Assim, em 1967, manifestou-se no *Jornal do Brasil* com opinião negativa às produções brasileiras, especialmente as oficiais. Refutando o que chamou de "Filho Bastardo de Lumière"¹²⁸, o crítico de cinema afirmou que o cinejornalismo brasileiro não correspondia aos moldes e diretrizes dos pioneiros europeus. Ainda, juntava-se às concepções que consideram esta uma prática essencialmente política, que, valendo-se dos aparatos culturais, disseminava ideologias de cunho hegemônico, sem espaço para oposição. O autor fez, talvez, o parecer mais audacioso dos noticiários da Agência Nacional, no qual narrou o padrão recorrente de visitas oficiais e inaugurações presidenciais: "Assunto viciado, linguagem viciada. Em 10 flashes de um cinejornal, sete fazem apologia do governo, um aborda qualquer assunto de interesse duvidoso e os outros dois são bisonhas amenidades turísticas sobre as delícias de Cabo Frio e o clima saudoso de Itatiaia"¹²⁹.

Valendo-se de sua capacidade argumentativa, sustentado por uma carreira consolidada na análise do cinema, outros trechos da sua coluna no *Jornal do Brasil* merecem atenção. Na

¹²⁸ *Jornal do Brasil*, 28 fev. 1967, Caderno B, p.5.

¹²⁹ Idem.

mesma ocasião o autor propõe uma definição do que é cinejornalismo e o porquê das visões negativas às produções brasileiras, ainda que a característica política seja um traço formador desta mídia em diversos países. Conforme com suas palavras: "O cinejornal é uma microhistória. Sua visão de mundo é reduzida e só diz respeito a uma plateia exclusiva. Para o cinejornal, o acontecimento atual é aquele que apresenta um antes e um depois históricos. Um casamento real só é atual para uma monarquia"¹³⁰. Logo, nesta pequena citação muitas reflexões primordiais são despertadas. Em primeiro lugar, a definição de cinejornal como um informativo de atualidades, com atores e temáticas históricas que tenham relevância. Em segundo, como uma consequência do primeiro, o uso equivocado desta linguagem cinematográfica. O cotidiano de uns adquire importância e prestígio suficientes para os produtores os colocarem como uma notícia quase imprescindível à população, que assiste sem participar.

Finalmente, nesta análise a respeito dos usos e abusos do espaço de complemento, Augusto pondera sobre questões cognitivas, ou seja, como as informações repassadas desta maneira atingem o público:

O espectador é obrigado a concentrar sua atenção no desenrolar acelerado das imagens, e qualquer reação contra a simples aceleração passiva é rechaçada no subinconsciente. Ainda que dotado de espírito crítico, ele (o espectador) não tem nenhuma possibilidade de examinar de perto ou de comparar as informações que lhe são apresentadas pelas Atualidades. Além disso, ele não tem a oportunidade de transmitir sua opinião ao produtor do filme e vê-la divulgada como acontece com os jornais, por exemplo¹³¹.

Portanto, percebemos o reconhecimento acerca do potencial propagandístico que havia nas salas de cinema. Nesse caso, segundo as observações do autor, este potencial era largamente utilizado de maneira irresponsável, podendo ser mais proveitoso à população se investido em outras frentes de produção. Por outro lado, não podemos desconsiderar as mudanças legais que passaram a ser implementadas a partir do decreto-lei nº 166, de 14 de fevereiro de 1967: enquanto o Estado mantinha a regulamentação e não cedia espaço na produção da imagem do Brasil; os profissionais da imprensa e do cinema não tinham lugar nessa nova fase. Consequentemente, constituiu-se um campo em conflito pelo direito a produção cinematográfica, que se encontrava cada vez mais sob a censura e administração do Estado, caracterizando mais uma vez como a participação era limitada e controlada no interior da ditadura, desde o princípio.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Idem.

4.3.6 Ricardo Góes

Como já mencionado, o *Correio da Manhã* manteve uma postura desalinhada com a ditadura civil-militar. Consequentemente, foi um dos periódicos mais afetados após a promulgação do AI 5. Em 7 de dezembro de 1968, uma bomba atingiu o prédio da redação e, em janeiro de 1969, membros da diretoria e da redação foram presos após ser decretada a censura prévia do jornal, após uma vistoria realizada pelo DOPS. Entretanto, o tom crítico foi mantido por profissionais como Ricardo Góes, responsável pela coluna *Pop*, dedicada a aspectos culturais do país. Como veremos, as críticas voltadas ao cinejornalismo e a suas finalidades foram assíduas.

Meses antes da promulgação do AI 5, e do conseqüente acirramento das práticas de terrorismo arquitetadas pelo próprio regime, o jornalista Ricardo Goés publicou a crítica mais satírica, até então. Em sua coluna *Pop* (Figura 45), no segundo caderno do *Correio da Manhã*, lê-se a provocação: "Alguns roteiros para jornal-se-cinema"¹³². A proposta de sua crônica era a descrição altamente sarcástica e caricata das edições cinejornalísticas da Agência Nacional. Nela, o autor manteve o padrão clássico dessas produções, nas quais a *voz over* descreve os acontecimentos ilustrados pelas imagens. Criou uma notícia que poderia muito bem se encaixar em uma edição oficial, todavia, em tom burlesco, colocou-a em total descrédito, ilustrado pelo diálogo:

Aparecem várias pessoas comendo, gordas, com ar esfomeado, umas olhando meio de lado para a objetiva e rindo, outras fazendo sinalzinho discreto (mamãe, eu tou aqui), umas mulheres horríveis com penteados parecendo o dia do júizo final. UMA VOZ - foi inaugurada ontem com banquete a área B das novas instalações sanitárias do Passeio Público¹³³.

O conteúdo exibido seria iniciado pelo banquete inaugural de uma nova sede pública, seguida pela estreia de uma exposição de arte moderna, um desfile de moda e finalizada pela homenagem ao diretor de uma Liga. Assim, se retirarmos as nomações e comentários dotados de desaprovações humorísticas, notaremos que poderia se tratar de uma edição do Cinejornal Informativo, por exemplo. E essa era a intenção do autor, porém, com alívios cômicos que satirizam as atividades retratadas nos temas recorrentes. Identificamos alguns símbolos que são continuamente trazidos por Góes: a postura dos grupos representados, a moda e o consumo exagerado de comidas e bebidas.

¹³² *Correio da Manhã*, 14 jun. 1968, Segundo Caderno, p.3.

¹³³ Idem.

Figura 45: Coluna Pop. Correio da Manhã. Segundo Caderno, p.3, 14 de junho de 1968



Fonte: Hemeroteca digital

Entre as fontes analisadas da imprensa, essa coluna foi uma das mais interessantes para a pesquisa. Além de trazer uma verdadeira sátira, prática que se tornou muito incomum na grande imprensa após a censura, aponta como o cinejornal era vivenciado no cotidiano. Assim, antes de apresentar a proposta de roteiro, Ricardo Góes descreveu que: "Uma das artes mais não intencionalmente engraçadas da sétima arte é o jornal-de-cinema brasileiro", afinal, segundo o autor, ninguém repara nas notícias que estavam sendo exibidas. Nessa publicação, o cinejornal também seria dividido em temáticas, iniciando com a inauguração de obras sanitárias, uma exposição de arte, seguida por um desfile de moda e encerrada com uma homenagem a um líder político fictício. A ênfase em ressaltar que as pessoas ali retradas eram, em sua maioria, desconhecidas para a maioria da população, demonstra como os grupos representados equivaliam a elite:

VOZ: (...) Neste significativo almoço estiveram presentes inúmeras personalidades da nossa vida cultural, artística e social (aparecem várias pessoas inteiramente desconhecidas, comendo) e fêz eloquente discurso (aparece o diretor comendo) que foi muito aplaudido (mais gente comendo) e... (aparece o cinegrafista comendo). FIM, em letras garrafais, um sol radioso no fundo, uma águia com um urro se precipita em um prato de comida. Fim, mesmo¹³⁴.

Relacionando a fala de Ricardo Góes com a de outros jornalistas da época, como Sérgio Augusto e Ely Azeredo, notamos que havia linearidade em suas opiniões. Entre elas, destacamos o distanciamento entre o público representado e os espectadores.

Entretanto, mesmo com toda a desaprovação, a ditadura não abandonou a difusão de sua autoimagem por meio da propaganda oficial. Entre o final dos anos 1960 e a década de

¹³⁴ Idem.

1970, este aparato propagandístico exerceu um papel fundamental. Ainda que carregasse consigo heranças e permanências dos períodos anteriores, tecia sua própria identidade, calcada nos discursos oficiais. O regime buscava, antes de tudo, manter, ainda que no plano discursivo, uma aparência de democracia. Nessa lógica, segundo Carlos Fico, a ditadura buscou dissociar-se de comportamentos personalistas, e, ao mesmo tempo, exaltar o Estado supostamente revolucionário como protagonista. Assim, manteve ativos órgãos de informação, reestruturando as bases institucionais.

4.3.7 Miriam Alencar

Miriam Alencar atuou como uma das jornalistas de maior renome no que tange a crítica cinematográfica. Foi membro do corpo editorial da revista *Artenova*, da Embrafilme. Além disso, atuou no *Jornal do Brasil*, um dos periódicos que mais apoiou o golpe e a ditadura civil-militar. Contudo, também se mostrou ambíguo na medida em que o acirramento do regime e o cerceamento de direitos básicos foram sendo atingidos. Um caso claro da memória liberal que, segundo Marcos Napolitano, acreditava na promessa de uma medida saneadora e na utopia autoritária. Porém, de acordo com o CPDOC, mesmo com as políticas explicitamente repressivas o *Jornal do Brasil* não rompeu completamente com o regime:

Na esfera política, entretanto, a despeito das pressões e da censura constante, o jornal mantinha uma posição menos comprometida. De acordo com Luís Alberto Bahia, mesmo nos momentos de mais intensa repressão, foram mantidas “certas janelas de oposição forte ao regime. Essa era uma forma de [o jornal] manifestar sua fidelidade às suas origens liberais”¹³⁵.

A postura de Miriam Alencar tentou expressar essa suposta neutralidade defendida pelo jornal. O ano seguinte ao I CNC, pormenorizado nos itens anteriores, significou um período de transformações tanto na produção quanto na recepção dos cinejornais. Prova disso é a matéria assinada pela autora, em 1972, a qual ocupou uma página inteira do Caderno B do *Jornal do Brasil*. Intitulada "A atualidade do Cinejornal"¹³⁶, a matéria expôs argumentos e resgatou justificativas na história desse gênero a fim de demonstrar sua importância e capacidades pedagógicas. Dividida em subtítulos, "O Futebol é a Atração", "O Cinema Nasceu Jornal", "No Objetivo de Fato", "A Informação Multiplicada" e "Câmaras de Muita

¹³⁵ <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>. Acesso em 12 jan. 2020

¹³⁶ *Jornal do Brasil*, 15 dez. 1972, Caderno B, p.10.

Ação", a autora buscou defender a permanência desse veículo de comunicação cinematográfico.

O assunto que a jornalista apontou como central e mais aplaudido nas telas foi o futebol. Ainda que esse fosse um assunto recorrente nos cinejornais da Agência Nacional, não era habitual. A popular prática esportiva era especialidade do "Canal 100", lembrado até hoje pelas suas imagens e trilha sonora envolvente. Nesse sentido, o subitem dedicado ao futebol como atração destaca a obra de Carlos Niemeyer e sua dedicação ao referido cinejornal. Entretanto, outras características que Miriam Alencar destacou poderiam ser enquadradas pelo "Informativo" ou "Brasil Hoje". Estabelecendo uma coerência frequente aos críticos que analisamos, este caso alertou para a pouca atenção que, na maioria das vezes, era concedida aos noticiários: "O Certificado da Divisão de Censura e Diversões Públicas anuncia o cinejornal. Para grande parte do público é a hora de conversinhas banais. Outros, entretanto, acompanham com interesse o que surge na tela, reagindo conforme o assunto, com risos, protestos ou piadas"¹³⁷.

Por outro lado, a autora informou sobre o alcance mundial do cinejornalismo e a sua importância como veículo de comunicação e difusão de ideias: "Mas o poder de comunicação destes 10 min - tempo máximo de um jornal de tela - é tão poderoso que a organização mundial, a International Newsreel Association (INA), reúne, para troca de informações, os especialistas da notícia filmada"¹³⁸. Em seguida, transcrevendo a entrevista que realizou com Carlos Niemeyer, o produtor demonstrou ter impressões muito distintas da maioria, tanto dos produtores, quanto dos críticos: "O princípio básico do cinejornal é agradar o público, despertando seu interesse com a boa informação. Não apenas dar a notícia, pois isso faz a televisão, mas ampliá-la, transformando o fato numa crônica de maior profundidade"¹³⁹.

Outro dado importante informado pela entrevista é que havia uma lei segundo a qual todos os cinejornais - mesmo os de empresas privada - deveriam exibir dois minutos de propaganda oficial. De acordo com Niemeyer, não havia auxílio financeiro nem recompensas do governo ditatorial para isso. Além desse produtor, Miriam Alencar entrevistou Heloisa Severiano Ribeiro de Castro - filha de Severiano Ribeiro Jr. - responsável pelos três cine-noticiários da empresa. De acordo com a entrevista, as mudanças estruturais no padrão de montagem reacenderam o interesse do público. Entre as transformações informadas estão uma maior variedade de assuntos, com menor duração e cortes dinâmicos; notícias internacionais;

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Idem.

eliminação dos letreiros entre os assuntos; e filmagens que divulguem o Brasil em variadas localidades. Finalmente, Heloísa destacou a importância de uma equipe bem formada profissionalmente.

Por fim, essa reportagem especial dedicou espaço para exaltar a formação dos profissionais da área em nível nacional: "No Brasil, já existe uma escola de Cinejornalismo que pouco deve as estrangeiras e as vence nas coberturas esportivas". Em seguida, enumerou diversos nomes notórios do campo: Herbert Richers e seu irmão, Eurico Ritchers, Leon Varzano e Valquer Soares:

Todos eles perpetuaram em suas reportagens os principais momentos da vida brasileira nas últimas décadas. (...) O espectador, entretanto, na maioria das vezes não repara nem guarda aqueles nomes que, em segundos, aparecem nos créditos dos jornais da tela. Mas é graças a eles - gente como Francisco Torturra, Cléber Corini, o Oliveira do Canal 100, o Brito da Ipanema, e tantos outros camaradas eu as atualidades cinematográficas não morrem¹⁴⁰.

Pelo menos três aspectos devem ser salientados com base nesse documento: a legislação protecionista do Estado brasileiro, a preocupação dos produtores em efetivar melhorias e as notícias registradas por profissionais e o estabelecimento destas como memórias. Jean-Claude Bernardet, em seu livro de 1979, reafirma boa parte dos comentários dos jornalistas e cineastas do período, que observaram uma nova onda de investimentos financeiros e legislativos à AN a partir de 1970. Assim, o autor comprova que as medidas protecionistas eram uma característica estrutural, desde a década de 1930. Contudo, quando o cinema perde espaço para o rádio e televisão, o quadro se agrava e nem as modificações são mais eficientes.

4.3.8 José Carlos Avellar

Jornalista por formação, Avellar atuou no *Jornal do Brasil* por mais de vinte anos. Além de crítico foi gestor público de cinema e integrante do conselho editorial da Revista Cinemais. Além da carreira consolidada como jornalista cinematográfico, o crítico atuou ativamente em defesa da formação de uma cultura cinematográfica, como afirma Renato Lessa, diretor da Biblioteca Nacional. Para tanto, José Avellar foi um dos gestores da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Esta instituição, durante a ditadura civil-militar, tornou-se um lugar de preservação das memórias consideradas subversivas, fundando um acervo de produções fílmicas: "Além de filmes com problemas de

¹⁴⁰ *Jornal do Brasil*, 15 dez. 1972, Caderno B, p.10.

censura, a Cinemateca também era encarada como um espaço seguro (na medida do possível) onde cineastas poderiam deixar obras que poderiam pô-los em risco" (NUÑES, 2018, p.149). De acordo com Fabian Nuñez, a trajetória de Avellar foi marcada por um engajamento político, sendo um dos responsáveis pelo registro do cortejo fúnebre do estudante Edson Luis, em 1968. Ademais, Nuñez afirma que uma das responsabilidades do jornalista junto a cinemateca era comparecer do Departamento de Censura, para pleitear a aprovação de filmes (NUÑES, 2018, p.150).

Assim, as atividades realizadas por esse jornalista evidenciam a existência de um campo legitimado pela formação acadêmica, cujo objetivo era fundamentalmente a preservação de bens culturais registrados pelo cinema. Logo, ainda que tenha atuado no *Jornal do Brasil* não partilhava do viés ideológico alinhado às diretrizes autoritárias do regime. Vemos que a geração de críticos dos anos 1960/70 preocupava-se com uma melhor qualidade técnica e estética das produções nacionais, bem como com a estruturação de uma memória que conservasse de maneira segura os diversos acervos audiovisuais.

Simultaneamente a essa mobilização, a Agência Nacional cumpria sua função primária que era informar aos cidadãos as principais notícias da agenda presidencial. Entretanto, suas produções apresentavam, pelo menos até o início dos anos 1970, uma estética descuidada, sem preocupação com enquadramentos, cortes e assuntos atraentes ao público. Porém, conforme a popularidade e a ideia de golpe saneador ia se dissolvendo, a função propagandística aumentou e, por conseguinte, os investimentos maiores foram em períodos de crise e baixa legitimidade. Para melhorar esses índices, uma das estratégias era a representação otimista da realidade nacional e da integração dos extremos do país em torno do projeto da ditadura. A respeito disso, José Carlos Avellar escreveu no *Jornal do Brasil*: "A Doce Música da Realidade"¹⁴¹. A reportagem noticiou a ocorrência da I Mostra e Simpósio de Filme documental Brasileiro, em 1974. Localizado em Recife, o evento reuniu especialistas de vários estados do país no Instituto Joaquim Nabuco. Avellar ressaltou, também, que no Brasil daquela conjuntura ainda era difícil desarticular o documentário do cinejornal:

Nenhum filme - é ainda Ivens quem afirma - nem mesmo um cinejornal, pode ser feito sem um certo grau de manipulação artística. A arte do filme começa quando a posição da câmera é determinada, e a encenação quando se diz ao entrevistado não olhe agora para a camara". (...) Para a maior parte do público, o documentário é um filme de propaganda indireta ou então um cinejornal - esta espécie de reunião mais ou menos arbitrária de fatos do cotidiano¹⁴².

¹⁴¹ *Jornal do Brasil*, 27 nov. 1974, Caderno B, p.10.

¹⁴² Idem.

Apesar de o foco do simpósio ser a análise de curtas e documentários, na definição e histórico destes dispositivos, Avellar escreveu sobre os cinejornais. A preocupação central do jornalista ao explicar a transformação destas produções ao longo das décadas estava em evidenciar que, apesar de se tratar de uma representação do real, havia a presença do artístico na composição das imagens e narrativa.

4.3.9 Jean-Claude Bernardet

Nascido na Bélgica, Bernardet é proveniente de uma família francesa. Aos treze anos se mudou para o Brasil, onde consolidou sua carreira no campo jornalístico e cinematográfico. Iniciou sua trajetória no cine-clubismo, através de sua amizade com o então crítico Paulo Emílio Salles Gomes. De acordo com entrevista ao CPDOC, a aproximação com os críticos e cineastas da época ocorreu por meio de um curso que frequentou no cineclubes onde Paulo Emílio era um dos ministrantes. No início da década de 1960 passou a escrever para o suplemento literário do *Estado de São Paulo*, publicando resenhas de filmes. Já em 1964, foi um dos fundadores do primeiro curso de cinema do país, na UnB, fechado no ano seguinte pelos militares. As análises realizadas por Bernardet, portanto, são permeada pelas relações entre arte e sociedade, entre estética e política¹⁴³.

Em relação aos cinejornais, sua postura sempre foi muito crítica. Em 1975, publicou uma matéria sobre o tema no jornal "O Movimento", onde intitula: "Semeando para o futuro. Nos pequenos filmes coloridos que antecedem os jornais, as imagens são fugazes e envolventes: o quê está por trás delas?"¹⁴⁴. Crítico aberto ao cinejornalismo e às políticas protecionistas do país, Bernardet era contrário à exploração do cinema como espaço de matéria paga, que ocorria apesar da legislação proibitiva. Nessa coluna, o autor também propôs a análise de uma produção fictícia, descrevendo o roteiro comum e já padronizado. Para tanto, denomina as duas edições que seriam analisadas na sua crítica como "Filme A" e "Filme B", assim, afirmou: "São duas produções da assessoria do governo, ou seja, propaganda. (...) Não há letreiro dizendo 'propaganda oficial', ou que se trata de uma

¹⁴³ JEAN-CLAUDE Bernardet. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>>. Acesso em: 12 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 15 jan. 2020.

¹⁴⁴ *O Movimento*, 25 ago. 1975, p.21.

produção do Estado”¹⁴⁵. Logo, ainda que se tratasse de um cinejornal ou documentário, a função propagandística era inerente e subintendida.

Avançando na descrição do roteiro desses filmes fictícios – fictícios, pois foram criados com a finalidade de ilustrar seu argumento – Bernardet atentou justamente para as informações implícitas no discurso do narrador: “Temos que procurar a verdade *real* por trás do inseticida levando em conta que, apesar destes filmes chamarem a atenção para um problema específico (a racionalização da agricultura) divulgam frequentemente imagens, conceitos e impressões genéricas”¹⁴⁶. Por conseguinte, o autor deu a entender que as produções da ditadura, por trás das variedades informadas, tentavam incluir suas diretrizes independentemente do assunto que estava em pauta. Além disso, outro ponto central que o jornalista destacou foi a representação sempre positiva do que era mostrado: a eficácia da tecnologia, os avanços da ciência moderna e o quanto os nossos profissionais eram atores importantes nestes fatos. Segundo ele, a falta de informações e dados específicos nas notícias não era despreziosa: “O que se pede é uma adesão a eles. Não uma adesão racional, pois não há nada para entender, mas uma crença no seu poder de resolver problemas, uma mística”¹⁴⁷.

O significado dessa citação permeia toda a análise realizada a respeito da autorrepresentação da ditadura: não havia espaço para contestação ou grandes questionamentos. A função final dos cinejornais era despertar o consenso do público e a crença de que os grandes responsáveis pelo *milagre econômico* e outros progressos eram as Forças Armadas. Quando assistimos a uma edição dedicada ao Projeto de Integração Nacional, por exemplo, não há sinais da violência e violações contra as populações locais. Ao mesmo tempo que a Amazônia ainda era um território a ser descoberto, tratado como exótico, em uma conjuntura na qual a censura atuava ativamente e não havia espaço para descenso ou versões distintas da oficial.

Outro aspecto ressaltado por Jean-Claude Bernardet foram os grupos escolhidos para comporem estas imagens. Intitulados por ele como “belos e eficientes”, em seu roteiro fictício os cientistas que demonstravam a importância do uso de inseticidas para a agricultura se enquadravam nas normas de estilo e comportamento: “O técnico é um jovem bem nutrido, roupa classe média, cabelo um tanto cumprido. Cabelo curto é para quadrados; muito longo já é marginal; meio cumprido é para uma pessoa ao mesmo tempo jovem, bem-comportada,

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Idem.

atualizada e eficiente”¹⁴⁸. Ou seja, as formas de comportamento, principalmente as que fossem direcionadas à juventude não eram itens que apareciam na narração, mas compunham a mensagem velada, exposta nas imagens. Ademais, destaca para outro aspecto determinante: apenas os cientistas eram filmados com os rostos em evidência. Os operários, que não eram os “personagens” centrais, apareciam como vultos. A força de trabalho estava presente, mas neste caso o que devia ser exaltado era o intelecto dos jovens cientistas.

O último ponto que compõe esta coluna do grande especialista francês, dedicou-se à função dos espectadores nesse jogo de informação e propaganda oficial: “Para que estes filmes funcionem é necessário que os espectadores não mobilizem uma atividade decididamente reflexiva, o que implica em uma série de efeitos, onde se destacam a montagem fluente, a voz clara e grave do narrador e a curta duração das imagens”¹⁴⁹. Portanto, não bastava que o pesquisador que analisa estas fontes pormenorize apenas o conteúdo narrado, havia uma preocupação a priori com o resultado que englobava o ordenamento das imagens, a trilha sonora e a duração. Tudo isso influenciava na maneira como estes dispositivos influenciavam no cotidiano e na recepção das pessoas.

Finalmente, dentro destes jogos de câmera que caracteriza como uma valsa, Bernardet destacou que também era pré-determinados: “O resultado dessa valsa é um espaço desestruturado que envolve o espectador. Este não tem tempo de tomar conhecimento do eu está vendo, muito menos de se situar concreta e criticamente”¹⁵⁰. Mais dado estatístico que engrandece ainda mais este documento, é em relação ao público alvo: “Outros indícios confirmam ser o público urbano (em particular o público jovem) o destinatário destes filmes”¹⁵¹. Esta afirmação vai de encontro com os índices apontados pela historiografia (SCHNEIDER, 2018). No caso de seus roteiros criados para a reportagem tratarem sobre o tema da população, salientou que era um assunto que alcança os mais diversos grupos – urbano e rural, jovens e mais velhos, homens e mulheres -, estratégia muito comum utilizada pelas reportagens da AN. Neste sentido, afirmou: “Tudo que se espera do filme é a adesão emotiva a uma imagem de bem estar e à sensação e que, se os problemas se resolvem tecnicamente, é possível renunciar a uma compreensão mais dinâmica da luta contra a poluição”. Notemos que o tema poluição poderia ser outro diverso que fosse considerado prejudicial à sociedade da época.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Idem.

Com base nessa análise primorosa de Bernardet, considerando toda sua trajetória profissional e as suas obras publicadas nessa mesma época, destacamos o quanto a propaganda, referida por muitos como a principal inimiga do campo cinematográfico, aparecia sob diferentes facetas. Não era necessária, assim como não era o objetivo da ditadura, uma propaganda aberta com slogans e músicas de campanha (como “90 milhões em ação”, por exemplo). Sua pedagogia estava na maneira pela qual os diferentes setores da sociedade eram representados dentro das suas normatividades.

4.3.10 Nelson Honeiff

A carreira de Nelson Honeiff é uma das mais prestigiosas no campo do jornalismo brasileiro. Foi editor chefe do *Jornal do Brasil*, além de ocupar cargos de destaque em outros periódicos da grande imprensa. Sua carreira como crítico de cinema iniciou em 1968, sendo inclusive correspondente do Brasil nos EUA durante esta fase profissional. Assim como a maior parte da geração de críticos cinematográficos dos anos 1970, era abertamente contrário à postura protecionista do Estado em relação às produções nacionais. Assim, em 1975, dissertou em sua coluna "Cinema" sobre o não cumprimento das provisões definidas no I CNC intitulando: "A 'vigorosa' proteção ao curta-metragem brasileiro"¹⁵².

Além das críticas econômicas que associam a produção dos cinejornais a três grandes grupos, o que fechava o mercado para produtores independentes, Honeiff expressou-se contra um festival produzido pelo INC, que deveria incentivar o campo cinematográfico: "(...) havia sido encerrado no Rio de Janeiro o festival semioficial (isto é, patrocinado pelo INC) de curta-metragem. Nenhum dos filmes ali exibidos, mesmo premiados, conseguiu ainda ser veiculado como complemento"¹⁵³.

Notamos que as críticas após 1971 não eram mais voltadas à inoperância do Espaço de Complemento Nacional como uma lei ultrapassada, criada na década de 1930. O anseio dos jornalistas e cineastas era pelo acirramento deste mercado que impedia uma maior atuação de produtores independentes e assuntos que não fossem ligados ao Estado ou à elite. Entre os três grupos citados por Honeiff, o maior deles era o grupo Severiano Ribeiro. Por conseguinte, Severiano era um dos atores sociais mais atuantes e com maior influência no mercado cinematográfico. Não é à toa que, em 1977, o *Jornal do Brasil* realizou uma matéria (sem autoria) de capa do Caderno B na qual uma entrevista com o produtor fazia previsões sobre o

¹⁵² *Diário de Notícias*, 16 dez. 1975, p.12.

¹⁵³ Idem.

futuro do cinejornalismo: “Fim do cinejornal dará lugar ao curto”¹⁵⁴. Passados seis anos das reuniões do congresso de comunicação, parecia não haver mais soluções plausíveis para o seguimento destas produções.

Este contexto, foi marcado por mais uma tentativa de regulamentação do campo cinematográfico brasileiro. A tentativa era de incorporar a exibição de curtas-metragens ao espaço de complemento, ressalta-se, que sem dar por encerrada a prática tão criticada. Nesse sentido, Severiano Ribeiro afirmava: “O filme curto é mais importante como produto cultural do que o cinejornal”¹⁵⁵. De acordo com a reportagem (não assinada) do JB, Severiano Ribeiro Jr. era um dos homens mais poderosos do ramo, produzindo três cinejornais próprios e atuando como representante dos exibidores no Concine. Além de argumentos que justificassem o fim dos cinejornais pela sobrecarga do complemento: “um cinejornal, dois trailers e um curto até chegar no filme longo”¹⁵⁶, a falta de utilidade apontada por ele e por outros motivava a defesa pelo fim desta mídia: “Mesmo sendo produtor de cinejornais, estou ao lado da classe e também do bom senso. Eu já propus o estudo para acabar com os cinejornais e acho que ele tem que dar lugar aos filmes de curta-metragem”¹⁵⁷.

Assim, notamos que até mesmo os produtores de empresas privadas, por tanto tempo beneficiados pelas leis de obrigatoriedade e exibição de cine-noticiários, estavam a favor de seu encerramento. Nesse sentido, é interessante ressaltar que a Agência Nacional foi mantida até 1979, conservando a elaboração deste veículo de comunicação. Ou seja, mais um indício que demonstra que o interesse da ditadura não estava na informação difundida, mas na função propagandística que eles exerciam. Contudo, não eram todos os críticos e jornalistas que estavam ao lado de Severiano Ribeiro.

Assim, o campo cinematográfico enfrentou um cenário de ebulição, principalmente na década de 1970. Impulsionados pelo enfraquecimento da ditadura no final da década, ao mesmo tempo que vivenciavam um aumento no prestígio internacional, cineastas e críticos se colocaram contrários às normas que restringiam o campo ao Estado e a uma minoria. Em relação ao cinejornalismo, foi possível concluir o histórico proposto pelo capítulo um, no qual analisamos sua importância, sobretudo até os anos 1960. Contudo, ainda que a ditadura tenha investido intensamente em melhorias técnicas, a Agência Nacional foi encerrada, junto com a produção dos cine-noticiários em 1979.

¹⁵⁴ *Jornal do Brasil*, 04 out. 1977, Caderno B, capa.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ *Idem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ditadura civil-militar brasileira instituiu um regime autoritário que promoveu práticas sistemáticas de terrorismo de Estado e violações contra os Direitos Humanos. Apesar disso, perdurou por mais de duas décadas tendo, em muitos momentos, respaldo e apoio de grupos civis. O imaginário anticomunista e a utopia militar seriam consideradas fundamentais para o desenvolvimento da nação e foram amplamente difundidas pelo discurso oficial. Hoje, num cenário político de grave crise onde muitos grupos de extrema direita defendem o retorno da ditadura, notamos que houve uma eficácia na construção e difusão dessa memória oficial.

Através da propaganda política indireta, dissimulada de noticiários e campanhas de conscientização, difundiu-se as diretrizes castrenses em busca de legitimação. Indubitavelmente, a ditadura encontrou resistência em diversos setores da sociedade, porém, utilizou meios de silenciamento para propagandear uma imagem otimista. Contudo, estas não foram inovações. Como pudemos perceber no primeiro capítulo, o cinejornalismo tornou-se, principalmente a partir do final da década de 1930, um veículo de comunicação extremamente fascinante, considerando que foi o primeiro veículo de notícias audiovisuais. Consequentemente, foi amplamente explorado como espetacularização. Exibindo cerimônias cívicas e militares, assim como eventos populares cujo protagonismo recaía nos chefes de Estado, os cinejornais significaram verdadeiros rituais de poder. Logo, uma de suas finalidades era corroborar com uma representação positiva e oficial.

Tanto nos casos europeus quanto governos nacionais, a propaganda política pressupõe uma facilidade na comunicação, a fim de alcançar as diversas camadas sociais. No caso nazista, por exemplo, a ascensão de Hitler não iniciou com discursos antissemitas, mas voltados às demandas populares e à luta contra a crise econômica. Semelhante aconteceu com os casos de Salazar, em Portugal e Franco, na Espanha e do Estado Novo brasileiro de Getúlio Vargas. Além desta similaridade, estes regimes utilizaram ferramentas semelhantes para propagar seus discursos. O rádio e o cinema, utilizados em larga escala, tinham a qualidade de atingir a população analfabeta, aumentando ainda mais o alcance do discurso oficial.

No Brasil, os cinejornais ganharam popularidade a partir do Estado Novo, auxiliando na construção da figura popular de Vargas. Por outro lado, autores como Paulo Emílio e Jean Claude Bernardet atentaram para o capital simbólico que esta mídia mobilizava, conferindo prestígio para aqueles que apareciam nas imagens. Logo, esteve diretamente associado com a conjuntura política, baseando a composição imagética e a ênfase do discurso conforme a agenda do Estado. A respeito disso, destacamos a representação dos trabalhadores: no caso do

segundo governo Vargas e de João Goulart, este grupo compunha um dos quadros centrais das produções. Entretanto, na ditadura isso se modificou. A figura do trabalhador passou a ser atrelada ao regime e à busca por Desenvolvimento e Segurança.

Além disso, a importância destas produções a partir do Estado Novo foi refletida na institucionalização de órgãos responsáveis pela propaganda e pela comunicação do governo federal. Instituições como o DIP e, posteriormente a Agência Nacional e a Aerp/ARP garantiram sua influência por meio da administração estatal. Estas agências garantiram benefícios econômicos e, sobretudo, controle dos meios de comunicação, principalmente em períodos de censura. Contudo, salientamos que a Agência Nacional nunca desempenhou o papel de censora, mas sim de distribuidora do material que deveria ser publicado pela imprensa.

Logo, considerando que os cinejornais oficiais da ditadura civil-militar faziam parte do processo de institucionalização do regime, voltamos nossa análise para os documentos legislativos ligados à sua administração. Podemos concluir o quanto a empresa adquiriu prestígio a partir de 1967, principalmente após o decreto-lei n.166 que transferiu a agência para o Gabinete Civil da Presidência da República. Ademais, no ano seguinte, lhe foi assegurada autonomia administrativa e financeira, em um governo cujo controle administrativo era imenso. Ambos, são indícios que demonstram a atenção que o Executivo passou a conferir para a produção oficial de sua imagem.

Assim, ainda que nos primeiros anos do regime, o governo tenha adotado uma postura resistente à propaganda, a medida que sua popularidade foi diminuindo esta ferramenta passou a ser utilizada. Desta forma, um dos aspectos mais importantes da propaganda do governo era sua aparência informativa. Por outro lado, notamos a partir da análise de conteúdo que a autorrepresentação da ditadura não foi idêntica em todo o período. Evidente que muitos padrões foram mantidos, principalmente o discurso otimista e as promessas de segurança e desenvolvimento. Porém, as formas de representar isto variou de acordo com a conjuntura. Cada presidente teve particularidades em função do quadro político, econômico e social que marcou seu mandato, afinal, a propaganda era pensada a partir das demandas cotidianas.

O governo de Castelo Branco, avesso a qualquer referência personalista ao Estado, baseou sua imagem na associação civil-militar, mas principalmente no poder das Forças Armadas. O discurso em voz *over* e as imagens articulavam a ideia do futuro promissor com a interferência dos militares. Era comum identificar expressões que remetessem a defesa da soberania nacional, além de uma pedagogia que incentivava o alistamento e a educação

militares. Por outro lado, a figura presidencial não foi tão expressiva quanto alguns de seus sucessores. A postura de Castelo Branco não cedia espaço para o contato com populares ou manifestações espontâneas.

Além disso, o tema e a estrutura das edições do cinejornal Informativo também foram características marcantes. Muitas notícias curtas em uma única edição, sem aprofundamento dos temas informados. No aspecto econômico houve uma ênfase na relação entre o Estado e o empresariado através de obras e assinatura de convênios. Por outro lado, o incentivo à agricultura foi um dos temas mais recorrentes da conjuntura, além de ter sido uma das pautas mais debatidas em seu governo. Porém, o principal aspecto recaiu nas recorrentes notícias sobre mudanças na Constituição, tema que diminuiu muito nos governos posteriores. Ademais, a referência a heróis nacionais buscou fortalecer as bases nacionalistas do regime. Finalmente, sustentando o discurso que motivou o golpe, a dicotomia de palavras como Soberania, Democracia, Distinção x Caos, Balbúrdia e Escravidão, compuseram o discurso do narrador.

Em contrapartida, Costa e Silva manteve a estrutura das edições com uma média de dez notícias por edição, sem grandes aprofundamentos nos temas abordados. Contudo, sua concepção em relação ao uso da propaganda era favorável, o que pudemos perceber com o aumento expressivo na produção de cinejornais. Em relação ao conteúdo exibido, podemos afirmar que até 1968 foi mantido um teor muito próximo às notícias de Castelo Branco: preocupação com a economia agrícola, destaque para as Forças Armadas e aos heróis nacionais e divulgações da agenda política. Entretanto, após a promulgação do AI 5, em 1968, há um decréscimo nos informes sobre política, ao passo que as imagens do desenvolvimento econômico se intensificam. Dentre as particularidades de Costa e Silva, atentamos para uma maior participação da primeira dama (ligada a ações beneficentes através da LBA) e uma aproximação com a Igreja Católica. A ideia de utopia autoritária foi representada de forma associada ao milagre econômico por meio das imagens de inauguração de obras.

O governo seguinte, que se manteve alinhado à chamada linha dura, trouxe muitas modificações para o cinejornalismo: além da mudança de título, o "Brasil Hoje" era colorido, com menor número de pautas por edição e notícias mais longas. Além disso, alterações estruturais na Agência Nacional, reorganizaram o quadro funcional. Porém, as técnicas de filmagem e edição foram o destaque. Médici foi o presidente que menos teve edições exibidas. Os dados quantitativos demonstram que, por um lado, em razão do endurecimento da ditadura, não havia tanta necessidade do Estado em promover uma imagem positiva e conciliadora. Contudo, interpretamos a modernização desta fonte como um reflexo do cenário

econômico que estava em alta, o que agradou muitos grupos conservadores. No conteúdo, as notícias silenciaram informes sobre a política e trouxeram destaque para variedades: moda, arte e, sobretudo, esportes. Em decorrência das imagens coloridas, a bandeira nacional também consiste num dos maiores destaques.

Finalmente, o governo Geisel foi o último a ser representado pelos cinejornais da Agência Nacional. Em um cenário político composto por uma dupla crise, política e econômica, este foi o período de maior investimento no cinejornalismo. Apesar disso, consideramos que foi a conjuntura de maiores inovações na representação da ditadura. Pela primeira vez houve um contato maior do presidente com a população civil, o que indica que havia um esforço em legitimar o regime através da aproximação com os populares. Além disso, houve um grande destaque para os trabalhadores, principalmente o operariado, aspecto que reforça o desenvolvimento industrial do país. Contudo, estes grupos não tinham voz nas imagens, mas tinham a imagem associada ao apoio ao governo. Assim, a propaganda do período construiu a imagem do presidente como alguém mais acessível, o que era enfatizado pela presença constante da filha e da primeira dama. Assim, concluímos que o otimismo foi constantemente resignificado nas imagens dos cinejornais, sempre enaltecendo os atributos positivos.

Assim, ao voltarmos nossa análise para a opinião dos especialistas em cinema, constatamos que a opinião dos críticos não era favorável a esta prática. Dentre os argumentos contrários à exibição dos cinejornais estava o alto protecionismo do Estado no espaço de complemento nacional, o que restringia a participação apenas aos profissionais alinhados ao governo ou com maior prestígio no campo. Ademais, o conteúdo saturado, cujo foco recaía na elite política sem expandir a representação ao cotidiano dos brasileiros, também era um dos defeitos apontados. O exame desta fonte permitiu aprofundar a problematização dos cinejornais como ferramentas da propaganda. Não havia por parte da AN a preocupação em informar sobre temas que não fossem ligados ao Estado. Porém, para os críticos, tudo isso poderia ser utilizado como fonte educativa e cultural, sem inclinações ideológicas.

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. O político encena: um exercício de compreensão histórica dos cinejornais. **Anais do XVIII Encontro Regional de História - O historiador e seu tempo**. ANPUH/SP - UNESP/Assis, 24-28 de julho de 2006.

ARCHANGELO, Rodrigo. Contornos da Nação em Cinejornais Brasileiros (1956-1961). In: **Atas do III Encontro Anual da AIM**, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 336-349. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOURDEIU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDEIU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa : Edições 70, 2011.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. s.n [VI], 1964. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiuhRVPS4bfKcBDGVPSHV09QjVpOK_bW5KugauoS6wRM.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em: 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.2, 1965. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgi2e4DPKrZbuqzvzUFFRzQQy0vPadC_kHIAKNoRGhlepo.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em: 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.6, 1965. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=

cgioMBTkge6zD4nooyz9PZOoQy3ah50UNd7tXJE_nPtDeM.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em: 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.29, 1966. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiiSK6jSyIJU3ZSkWFXEqgb83L3Ss4o-lNB-kZBe3TBbA.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em: 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.36, 1966. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgijBvDeU-vVLIoxkble7aDuBPzbJOBi8eS3yDuQXPpMo.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.56, 1967. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiCAan_Deyf2UNnkmlKi4dr90KqI52pMt8Q9BTpXg-gO8.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 01 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.59, 1967. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiIrLhcYtS3kNefqs_T6UUorUR02qU_HYsqQRwz9HfHDI.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em: 02 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.65, 1967. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgisThnTocQOC0qQGKn0R3qJlbESxwQrjzPbWIX7NAcpTI.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 02 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.82, 1967. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgi5A7_z9AP9r6-Qze9W8BKZ7i2qiIrft28hR6JYiGVSIQ.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 02 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.84, 1967. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgistzt_RSdwudgJSld6_7SgCwAY5pi9LqvP1hL9mtu3Rs.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 06 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.104, 1968. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiToAWP3nf8W_eSwDZeSR2kXUyf2kuLN7c3hjCWBk32ws.&idRepositorio=0&modelo=0.

0. Acesso em 06 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.105, 1968. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiJ1vI2-pdetnDIf1bal2zcxB6FONzbFh9dvubcVwodQA.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 06 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.132, 1969. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiHD75R7BgWKtDaQNpO8JrB3S0bmWLV4ozLGkp3e5x10.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 09 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.141, 1969. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiaJ-fcEEge5Ol6Ih3x9jUkiN7CUicmP5T2KKP2QUyIU8.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 09 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.145, 1969. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiUgbiyarkrGYS_QT26LCJuQzOz1wGLDNK5D-wUYBbC-8.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 09 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Informativo**. n.150, 1969. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiZjCAA6kETAZGRd16mxUXIUIB95wA7NAQgYwjWlksSs.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 10 dez. 2019.

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

Acesso em 12 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.16, 1972. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiLZoft7gTQ_v9yhdh0hZ4B0sc-ER1NqVlzPYsKcqRXm0.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 12 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.18, 1972. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgikJbN8jme-zStojMgy948TJhcE_b2Obk1rqtU0YZG4Sw.&idRepositorio=0&modelo=0.

Acesso em 14 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.42, 1973. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=

cgi7mOmUMRKF34h2GHAGu20Bhi8CpTwRCmomfafEzUC8h4.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 16 dez. 2019

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.52, 1974. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiUfT9p7U1rPQERuW8MaoY5DL9ulfo593iIlvwTaEFdly.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 16 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.53, 1974. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiy6vbLp7_12dQe2qznWB2uih761kfsI10wp719EHlikk.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 16 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.57, 1974. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiPyx-09NdZIsQ6eE7M10cqSnecQIueuLbUtJ3-umqfk0.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 17 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.124, 1975. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiwmi5A3laYw-PD77yA5RkxwkBnW69C1EHzrf99GHtdCM.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 17 dez. 2019.

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

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.148, 1976. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgi4JmBVyvNXxIWBR94k-pOUoMEHI9iUba19nDS2uk2pvQ.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 19 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.176, 1976. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=cgiBq99EyMg1AIQxY0rCNeasp16W8Bho4l8FAz5fJ0WTc.&idRepositorio=0&modelo=0. Acesso em 19 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.198, 1977. Disponível em: https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdifier=0&_EntityIdentifier=

cgix1M8frRq6FJVML0AP80ZuOtPoleKVQmCZhyN8lZrRhg.&idRepositorio=0&modelo=0.
Acesso em 20 dez. 2019.

BRASIL. Agência Nacional. **Brasil Hoje**. n.255, 1978. Disponível em:
https://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgisjppYG_ZC3fiLSYgGA2xem54IrQ37PQktgvMBJUK3DQ.&idRepositorio=0&modelo=0.
Acesso em 20 dez. 2019.

CABRERA, Miguel Ángel. Cultura Política e Historia. In: LEDESMA, Manuel Pérez;
SIERRA, María (ed.): **Culturas políticas: teoría e historia**. Zaragoza: Historia Global, 2010.

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. **A propaganda política no governo Vargas (1951-1954) através dos cinejornais**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

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, 2002.

CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Trindade, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Organizador: André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

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.

DREYFUSS, Rene Armand. Os militares e a soberania popular. **Lua Nova**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 70-74, Set. 1985.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário de Notícias. **FGV**, [S.l.], 200?. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em 12 fev. 2020.

FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. **FGV**, [S.l.], 200?. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em 12 fev. 2020.

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

FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GELLATELY, Robert. **Apoiando Hitler: Consentimento e coerção na Alemanha Nazista**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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

GOMES, Regina. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama. In: **Anais do IV Congresso da Sociedade Portuguesa de Comunicação - SOPCOM**. Aveiro, Portugal, 20 e 21 de outubro de 2005.

JEAN-CLAUDE Bernardet. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>. Acesso em: 12 de Jan. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 15 jan. 2020

KOSELLECK, Reinhart. Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011. p. 305-327.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. **FGV**, [S. l.], 200?. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>. Acesso em: 12 fev. 2020.

LEAL, Carlos Eduardo. Diário de Notícias. **FGV**, [S. l.], 200?. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>. Acesso em: 12 fev. 2020.

MEURES, Nayna Santos. **O uso do cinema como instrumento de propaganda ideológica durante a II guerra mundial, análise dos filmes: Prelude to War (1942) e Kolberg (1945)**.

2016. 91 f. Monografia (Graduação em Relações Internacionais). Faculdade de Ciências Jurídicas e Ciências Sociais, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2016.
- 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, Paulo Roberto de Azevedo. Canal 100 - A Trajetória de um Cinejornal. **Projeto História**, São Paulo, n.35, p. 347-355, dez. 2007.
- 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.
- MAIA, Tatyana de Amaral. As 'Comemorações Cívicas' do 1º de Maio nos Cinejornais da Agência Nacional na Ditadura Militar (1964-1979). **Transversos: Revista de História**. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017. p.280-299.
- MAIA, Tatyana de Amaral. A Imagem Pública da Ditadura Civil-Militar nas lentes dos Cinejornais da Agência Nacional. In: In: MAIA, Tatyana. **Imagens e Propaganda Política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979): Tópicos de Pesquisa**. Paco: Jundiá, 2018. p.23-39.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTII, Marcelo (Orgs). **A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da Cultura Política. In. ABREU, Luciano Arrone; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). **Autoritarismo e Cultura Política**. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2013. p. 9-34.
- 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, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n.15, p.09-44, nov.2015.
- NAPOLITANO, Marcos. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). **Revista Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 346-366, maio-ago. 2017.
- 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.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Esquerdas, ditadura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna. **“A Pornochanchada deve ser Hedionda”**: O Estudo desse Gênero Cinematográfico por meio das Críticas Especializadas. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; ROSSINI, Miriam de Souza; SANTOS, Nádia Maria Webber (Orgs.). **Narrativas, Imagens e Práticas Sociais: percursos em História Cultural**. Porto Alegre: Arsterísco, 2008. p.123-147
- SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente. Los Lugares de memória franquistas em el NO-DO. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 95-108, jan.-jun. 2009.
- SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, Ideologia e Representação Social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v.4, n.52, p.1-12, Dezembro, 2003.
- 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.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- 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.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- SOUZA, Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.38, p.43-62, 2003. Editora UFPR.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Os Senhores das Gerais: Os Novos Inconfidentes e o Golpe Militar de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ANO	GEISEL							TOTAL
	Inauguração de obras			Integração Nacional (desenvolvimento da Amazônia e estados do norte/nordeste)	Visita a estados	Trabalhadores e Juventude	Mudanças Constitucionais	
	Usinas	Indústrias e fábricas	Obras de Infraestrutura (estradas, aeroportos, casas populares, escolas, etc)					
1974	62; 218	218	72; 206;				57	5
1975	113; 119	122	88; 92; 121; 122	88	91	100; 120; 121		9
1976	131; 132; 134; 144; 155; 185	148; 152; 159; 167; 179	133; 141; 145; 164; 166; 171; 175; 177; 178; 179; 180	131; 141; 175	134; 140; 145; 154; 156; 158; 164; 170; 178	140; 145; 148; 157; 177; 178		27
1977	189; 192; 212; 214	201; 216	186; 200; 212; 221	188; 198; 208	200; 205; 208; 221	188; 198	219	14
1978	230; 239; 241; 255	240; 243; 254	237; 240; 244; 245; 248; 251; 254; 255; 256; 259	242; 253; 256	236; 245; 249; 252; 254			19
1979		260	262			234		3
								77

Fonte: Elaborado pela autora

Anexo 2: Relação de documentos Legislativos analisados:

N.	Documento	Disposições	Correio Eletrônico (<i>link</i>)
1	Decreto-lei n.21.240, 13 de abril de 1932.	Nacionaliza a censura a filmes cinematográficos, cria taxa cinematográfica e outras providências.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html . Acesso em 02 mai. 2019.
2	Decreto-lei n.1.949, 30 de dezembro de 1939	Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 16 abr. 2019.
3	Decreto-lei n. 7.582, 25 de maio de 1945	Extingue o DIP e cria o DNI	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 abr. 2019.
4	Decreto-lei n.2.263, 17 de janeiro de 1949	Suprime e cria novas funções na Agência Nacional.	Acervo do Ministério das Comunicações
5	Decreto-lei n. 39.447, 26 de Julho de 1956	Aprova o novo Regimento da Agência Nacional.	http://legis.senado.leg.br/norma/462028/publicacao/15660090 . Acesso em 20 abr. 2019
6	Portaria n.170, 15 de Fevereiro de 1956	Atribui novas frequências de rádio à Agência Nacional.	Acervo do Ministério das Comunicações.
7	Decreto-lei n. 46.752, 16 de agosto 1959	Altera dispositivo do Regimento da Agência Nacional.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-46752-26-agosto-1959-385923-norma-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019.
8	Decreto-lei n.166, 14 de Fevereiro de 1967	Transfere a Agência Nacional do Ministério da Justiça e Negócios Interiores para a Presidência da República.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-166-14-fevereiro-1967-375805-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019
9	Decreto-lei n. 62.989 15 de julho 1968	Assegura a autonomia financeira e administrativa da Agência Nacional.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-62989-15-julho-1968-404309-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019
10	Decreto-lei n. 63.110, 19 de agosto de 1968	Institui o Boletim Pessoal da Agência Nacional e dá outras disposições.	Acervo do Ministério das Comunicações
11	Decreto-lei n. 592, 23 de maio de 1969	Dispõe sobre a estrutura e atribuições da Agência Nacional e dá outras providências.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-592-4-agosto-1938-373363-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 02 mai. 2019
12	Decreto-lei n. 66.025, 31 de	Dispõe sobre a estrutura da Agência Nacional e dá outras provisões.	http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2371.htm . Acesso em 02 mai. 2019

	Dezembro de 1969		
13	Decreto-lei n.68.645, 21 de maio 1971	Dispõe sobre a organização e funcionamento da Agência Nacional.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68645-21-maio-1971-410238-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesos em 15 ago. 2019
14	Decreto-lei n.68.885 6 de julho de 1971	Dispõe sobre medidas relacionadas à Reforma Administrativa e dá outras providências.	http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D68885 . Acesso em 23 out. 2019
15	Decreto-lei n. 71.235, 10 de outubro de 1972	Dispõe sobre a Direção e Assessoramento Superiores e dá outras disposições.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-71235-10-outubro-1972-419641-norma-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019
16	Decreto-lei n.72.085, 13 de Abril de 1973	Dispõe sobre a divisão do pessoal da AN e dá outras providências.	Acervo do Ministério das Comunicações
17	Decreto-lei n.75.171, 31 de Dezembro de 1974	Dispõe sobre a transformação de cargos de comissão em cargos de confiança para a composição da Direção Superior da Agência Nacional.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-75171-31-dezembro-1974-423711-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019
18	Decreto-lei 83.291, 15 de março de 1979	Define as atribuições do Ministro de Estado Extraordinário para assuntos de comunicação do Poder Executivo.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83291-15-marco-1979-432548-norma-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019
19	Decreto-lei n.83.993, 19 de Setembro de 1979	Constitui a Empresa Brasileira de Notícias, aprova seu estatuto e dá outras providências.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83993-19-setembro-1979-433255-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019.
20	Decreto-lei n.6.650, 23 de maio de 1979	Dispõe sobre a criação da SECOM, altera dispositivos do decreto-lei n.200 de fevereiro de 1967 e dá outras disposições.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6650-23-maio-1979-366532-norma-pl.html . Acesso em 15 ago. 2019
21	Decreto-lei n.50.765, 09 de junho de 1961	Proíbe a propaganda comercial nos cinematógrafos e dá outras providências.	https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50765-9-junho-1961-390328-publicacaooriginal-1-pe.html . Acesso em 15 ago. 2019.

Fonte: Elaborado pela autora

Anexo 3: Relação de jornais analisados:

Periódico	Autor	P.	Data	Título	Correio Eletrônico (link)
Correio da Manhã	Sem autoria	3	15/04/1964	“Censura interdita filmes políticos”	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/59287?pesq=Cinejornal . Acesso em: 18 nov. 2019
Diário de Notícias	Paulo Perdigão	Suplemento Literário, p.4	15/11/1964	“Complemento Nacional”	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/43722?pesq=Cinejornal . Acesso em: 18 nov. 2019.
Diário Carioca	Henrique Coutinho	10	31/01/1965 e 01/01/1965	“Confronto: o cinema brasileiro”	http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/19229?pesq=Cinejornal . Acesso em 18 nov. 2019
Tribuna de Imprensa	Ely Azeredo	Segundo Caderno, p.2	21/01/1966	“Clément em reprise é opção”	http://memoria.bn.br/docreader/154083_02/23325?pesq=Cinejornal . Acesso em 18 nov. 2019
Tribuna de Imprensa	Ely Azeredo	Segunda Caderno, p.3	20/10/1966	“Cinema”	http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/26554?pesq=Cinejornalismo . Acesso em 18 nov. 2019
Jornal do Brasil	Sérgio Augusto	Caderno B, p.5	28/02/1967	“O filho bastardo de Lumière”	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/96414?pesq=Cinejornal . Acesso em 18 nov. 2019
Tribuna de Imprensa	Ely Azeredo	Segundo Caderno, p.3	25-26/03/1967	“Cinema”	http://memoria.bn.br/docreader/154083_02/28368?pesq=Cinejornal . Acesso em 18 nov. 2019
Correio da Manhã	Ricardo Góes	Segundo Caderno, p.5	14/06/1968	“Alguns roteiros para jornal-de-cinema”	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/92864?pesq=Cinejornal . Acesso em 18 nov. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.2	01/12/1970	“O fim da plateia passiva”	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/21851?pesq=Cinejornal . Acesso em 25 nov. 2019.
Diário da Noite (Matutino)	Sem autoria	9	17/08/1971	“Congresso Nacional de Comunicação”	http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/15360?pesq=Cinejornalismo . Acesso em 25 nov. 2019.
Diário da Noite (Matutino)	Sem autoria	14	10/09/1971	“Comunicação em Congresso a partir de hoje no Rio”	http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/15823?pesq=Cinejornalismo . Acesso em 25 nov. 2019.
Boletim da ABI	Sem autoria	n.11	Setembro de 1971	"1º Congresso Nacional de Comunicação"	http://memoria.bn.br/DocReader/057150/132?pesq=Cinejornalismo . Acesso em 25 nov. 2019.
Correio da Manhã	Sem autoria	3	16/09/1971	“Mauro Salles explica como defender os consumidores”	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/24231?pesq=Cinejornalismo . Acesso 28 nov. 2019
O Jornal	Sem autoria	10	18/09/1971	“Brasil é o 1º cine-jornal em cores”	http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/96650?pesq=Cinejornal . Acesso 28 nov. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.2	25/09/1971	“Pela evolução do cinejornalismo”	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/40765?pesq=Cinejornal . Acesso 28 nov. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.2	08/12/1971	“Atualizar as Atualidades”	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/45982?pesq=Cinejornalismo . Acesso 28 nov. 2019
Jornal do Brasil	Miriam	Caderno B,	15/12/1972	"A Atualidade do	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/75082?pesq=Cinejornal . Acesso 28 nov.

	Alencar	p.10		Cinejornal"	2019
Diário da Noite (Matutino)	Sem autoria	13	23/01/1973	"Delegado do INC fala da punições"	http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/21525?pesq=Cinejornal . Acesso 28 nov. 2019
Jornal do Brasil	José Carlos Avellar	Caderno B, p.10	27/11/1974	"A doce música da realidade"	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/114542?pesq=Cinejornal . Acesso 28 nov. 2019
O Movimento (RJ)	Jean-Claude Bernardet	21	25/08/1975	"Semeando para o futuro: nos pequenos filmes coloridos que antecedem os jornais, as imagens são fugazes e envolventes: o quê está por trás deles?"	http://memoria.bn.br/DocReader/318744/201?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Diário de Notícias	Nelson Hoineff	12	16/12/1975	"A rigorosa proteção ao curta-metragem brasileiro"	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/41851?pesq=Cinejornal+Agência%20Nacional . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Sem autoria	Capa	04/10/1977	"Fim do cinejornal dará lugar ao curto"	http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/168581?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.5	18/01/1978	"O antijornalismo continua em cartaz"	http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/174046?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.8	31/08/1978	"Curta/Luta Errada"	http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/185698?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.2	22/11/1978	"Anistia para os espectadores"	http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/190078?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.2	17/01/1979	"Mutação (e não extinção) do cinejornalismo"	http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/192666?pesq=Cinejornal . Acesso em 03 dez. 2019
Jornal do Brasil	Ely Azeredo	Caderno B, p.4	10/08/1979	"Carbonari, reprise medíocre"	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/203446?pesq=Cinejornalismo . Acesso em 03 dez. 2019

Fonte: elaborado pela autora.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br