

# TRABALHANDO COM CINEJORNAIS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

## *Working with newsreels: reporting an experience*

José Inacio de Melo Souza\*

### RESUMO

O “Cine Jornal Brasileiro”, cinejornal oficial do Estado Novo, foi uma das formas de propaganda do regime ditatorial instituído em 1937. A sua produção foi feita, primeiro, pelo Departamento Nacional de Propaganda – DNP e, depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Cinejornais são materiais fílmicos com larga circulação no país e de produção constante desde a segunda década do século XX até 1980, quando o gênero se esgotou. Os historiadores pouco têm explorado este tipo de documento visual, cuja leitura é tão complexa quanto a dos filmes de ficção. Tomando-se o “Cine Jornal Brasileiro” como estudo de caso, foram selecionados quatro tópicos para análise: a divisão do poder entre o ditador Getúlio Vargas e as Forças Armadas; a representação das classes sociais; os inimigos internos do regime (comunismo e nazi-fascismo) e externo (a luta contra o nazi-fascismo durante a II Guerra Mundial) e, por fim, a idealização de um tipo de nação empreendida pelas imagens.

*Palavras-chave:* cinejornal, cinema brasileiro, cinema e história.

### ABSTRACT

The “Cine Jornal Brasileiro” (Brazilian Newsreels), official newsreel of the Estado Novo (New State), was one among several forms of propaganda produced by the dictatorial regime proclaimed in 1937. Their production was made initially by the Departamento Nacional de Propaganda (National Department of Propaganda) soon replaced by the Departamento de Imprensa e Propaganda (Department of Press and Propaganda). Newsreels are filmic materials with a large circulation in the country, in permanent production from the second decade of

\* Pesquisador da Cinemateca Brasileira.

the century till 1980 when the genre collapsed. This kind of historic document has been less explored than the necessary by the historians, their analysis being as complex as narrative films. In this case study four topics were chosen for analysis: the power division between the dictator Getúlio Vargas and the Armed Forces; the representation of the social classes; the internal enemies (communism and fascism) and external (the struggle against nazism during the II WW) and, at least, an idealized type of Nation through the images.

*Key-words:* brazilian newsreels, brazilian cinema.

Jean-Claude Bernardet, desde 1975 (com um artigo para o jornal *Movimento*, ou com mais visibilidade em 1979, e recentemente em 1995), atacou os historiadores do cinema brasileiro pelo desinteresse devotado ao papel dos produtores de cinejornais e documentários.<sup>1</sup>

O tradicional desprezo pelas cavações [escreveu Bernardet] reflete-se em outro terreno. Os livros de história do cinema brasileiro são sempre histórias do filme de ficção. Com exceção de Maria Rita Galvão na sua *Crônica do cinema paulistano* e Paulo Emilio em *Humberto Mauro...*, os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção. (...) A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil.<sup>2</sup>

As observações de Bernardet visavam a descortinar novos objetos de estudo e recortes de periodização que se distanciassem dos modelos panorâmicos tradicionais. É claro que antes do vhs e da ordenação dos arquivos públicos de imagens (cinematecas e museus da imagem e do som), principalmente os localizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, arriscar-se a propor um trabalho sobre cinejornais encontraria mais provações do que sucessos.

<sup>1</sup> Ver *Movimento*, n. 2, p. 21, 14 jul. 1975; BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; e *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1995.

<sup>2</sup> BERNARDET, 1979, op. cit., p. 28.

Alguns fatores contribuíram para deixar na sombra os cinejornais e documentários considerados de “cavação” (a expressão da década de 20 para designar a película promocional foi resgatada por Maria Rita Galvão em *Crônica do cinema paulistano*). Os filmes de ficção discutidos pelos autores da, segundo a expressão de Bernardet, “historiografia clássica” (Alex Viany e Paulo Emilio Salles Gomes) forçavam demandas aos arquivos que se preocupavam em satisfazê-las, recuperando e colocando em circulação a obra ficcional de um Humberto Mauro, por exemplo. Os incêndios sucessivos nos depósitos de cinegrafistas, produtoras e arquivos de imagens praticamente destruíram a memória visual dos primeiros 60 anos do cinema no Brasil. Foi o que aconteceu com os pioneiros Alberto e Paulino Botelho (que em 1928 e 1932 perderam quase a totalidade de uma produção que vinha do começo do século XX), no Rio de Janeiro, ou Gilberto Rossi, em São Paulo. Na década de 50, foi a vez dos arquivos da Divulgação Cinematográfica Bandeirante (produtora do cinejornal *Bandeirante da tela*) e da própria Cinemateca Brasileira, que insistia na guarda dos materiais, usando como argumento o perigo de incêndio quando viraram cinzas as coleções de Aníbal Requião, João Batista Groff e Jayme de Andrade Pinheiro. Se os incêndios não se faziam presentes na devastação dos acervos de cinejornais e documentários, apareciam as enchentes. Uma delas assolou o arquivo de Primo Carbonari, em São Paulo, que até hoje espera melhores condições para tornar pública uma coleção contendo cerca de 40 anos de atividades no cinema. A Cinédia perdeu toda a sua produção de não-ficção. Os filmes do Instituto Nacional do Cinema Educativo – Ince, no qual atuou Humberto Mauro, vêm sendo lentamente recuperados, embora muita coisa já tenha se perdido. Por outro lado, o estudo de objetos que se pode considerar quase que anônimos nunca foi incentivado dentro da ideologia dominante que privilegiava o filme de ficção e a “política dos autores”. A transformação do nome de Humberto Mauro em ícone nacional foi provavelmente o motivo para que o dano sobre os seus curtas tenha sido menor. Uma série de títulos do cineasta começou a ser recuperada no início da década de 60, em consonância com o relevo adquirido pelo seu nome com o Cinema Novo, momento em que Glauber Rocha o elegeu para o panteão das glórias nacionais na qualidade de nosso primeiro autor. O apelo ao nome surge com tanta força que é possível o estudo dos documentários de Jean Manzon como sendo de sua autoria sem que em nenhum dos filmes do corpo documental analisa-

do apareça a sua participação direta.<sup>3</sup> O dado apriorístico sobrepôs-se à constatação documental, isto é, uma produção de Manzon é sempre um filme de Manzon, a “marca registrada” foi mais forte do que o trabalho dos câmeras Persin ou Perrin ou qualquer outro integrante da equipe técnica de realização que pudesse dar uma contribuição ao molde “Manzon” (a pesquisa da origem do padrão parece condenada ao insucesso pelo desaparecimento das películas geradoras do que seria o estilo “Jean Manzon”). A fragmentação dos temas e assuntos dos cinejornais é outro obstáculo para a leitura histórica do documento fílmico. Os vários tópicos cobertos por um número de cinejornal levado semanalmente às telas pedem uma complexa abordagem de enunciados descontínuos e separados no tempo e no espaço. Como escreveu Raymond Fielding, cinejornais podem ser “uma série de catástrofes seguidas por um show de moda”, ou então, uma “coleção de saltitantes cartões-postais”<sup>4</sup> Qual a postura a se tomar diante de um objeto tão volátil? De que forma apreender significados que se renovam a cada dois minutos? Por fim, existe uma desconfiança generalizada quanto aos conteúdos veiculados por documentários e cinejornais oficiais ou oficiosos. A função de transmissão desses tipos de mensagens assumidas pelos Botelho, Rossi, Carbonari ou Manzon, a partir da década de 30, sofreu a competição do próprio Estado, gerando imagens por meio de organismos como o DNP, DIP ou Agência Nacional – AN. A troca de benefícios entre os cineastas e o Estado, segundo Paulo Emilio (que destacou a ligação entre a promulgação do decreto de obrigatoriedade do complemento “educativo”, em 1932, e o aparecimento sistemático da imagem de Getúlio Vargas nos cinejornais e documentários), sempre foi considerada uma razão para a desqualificação das imagens de “cavação”. A veiculação de conteúdos controlados, de textos oficiais, mesmo quando produzidos por cineastas de empresas privadas, são um forte desestímulo para a leitura e análise de um documento de *per se* complexo pela argumentação vista acima.

<sup>3</sup>Ver as dissertações de BIZELLO, M. L. *Imagens otimistas*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Campinas; e de NARS, E. L. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*. Araraquara, 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista.

<sup>4</sup> FIELDING, R. *The march of time: 1935-1951*. New York: Oxford University Press, 1978. p. 6.

Dentro desse quadro de destruição da memória e revitalização dos enfoques históricos para o cinema estimulados por Bernardet foi que se desenvolveu o trabalho sobre o “Cine Jornal Brasileiro” (daqui para frente CJB), produzido entre 1939 e 1946, quando, no regime democrático, mudou de nome para “Cine Jornal Informativo”. O cinejornal do DIP foi salvo da destruição total por Paulo Emilio Salles Gomes quando, em 1956, pediu e recebeu em depósito na Cinemateca Brasileira a produção até aquele momento da Agência Nacional (o Arquivo Nacional recebeu as produções dos anos seguintes). Foi um golpe de sorte a sobrevivência destes cinejornais dentro da série de desastres posteriores acontecidos na Cinemateca. A partir de 1975, um projeto de inventário, restauração e classificação do acervo foi coordenado por Maria Rita Galvão, resultando na primeira recuperação em larga escala da documentação, na sua maior parte em película nitrato, sensível de autocombustão.<sup>5</sup>

O segundo impulso para a aglutinação de esforços sobre a documentação apareceu com os estudos de Marc Ferro sobre Cinema e História.<sup>6</sup> Bernardet iniciou um grupo interdisciplinar de estudos sobre o tema por volta de 1978-1979, do qual participaram, entre outros, Ismail Xavier, Zulmira Ribeiro Tavares e Ulisses Guariba, dentro da preocupação geral de revisão da historiografia do cinema brasileiro. O resultado do seu trabalho sobre Cinema e História somente apareceu em 1988 com um pequeno volume, fruto de uma longa reflexão em seminários e cursos nos quais se engajou antes de voltar para a Universidade com a anistia política.<sup>7</sup> Foi dentro dessa conjunção favorável que nasceu o trabalho sobre o CJB.<sup>8</sup>

A primeira linha de ataque ao acervo do DIP foi quanto à ordenação proposta pelo catálogo da Cinemateca Brasileira. Nele, havia uma grande quantidade de materiais sem datação ou com identificação incompleta ou

5 O resultado do trabalho pode ser visto em GALVÃO, M. R. (Coord.). *Cine Jornal Brasileiro*: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1982.

6 FERRO, M. *Analyse de film analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1975; e FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

7 BERNARDET, J.-C.; RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

8 SOUZA, J. I. de M. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) - ECA.

errada. O exemplo mais curioso desse rearranjo foi quanto ao documentário de Ruy Santos, antes identificado com o título *A jangada voltou só* no acervo da Cinemateca, que era, na verdade, um dos números especiais do CJB.<sup>9</sup> Muitos materiais continuavam em nitrato; alguns com bandas de som e imagem separadas. Para a organização do segundo catálogo foi pesquisada também a documentação do DIP, que vinha de ser aberta à consulta pelo Arquivo Nacional (Fundo Presidência da República/Agência Nacional), além do noticiário de imprensa ou de revistas do regime (*Cultura Política* foi a fonte mais importante).<sup>10</sup> Acrescente-se ao conjunto de fatores a popularização, em meados da década de 80, do VHS. Todo o material recuperado do CJB foi passado para a nova bitola magnética, facilitando sobremaneira a análise das imagens. Esse novo catálogo também foi pensado dentro das possibilidades abertas pela informática depois de 1985-1988, sendo organizado com os padrões de um banco de dados. No total, entre documentos fílmicos e informações de imprensa, chegou-se ao total de 612 registros de lançamentos com a denominação CJB.

Em termos de abordagem teórica, havia os trabalhos de Marc Ferro, tratando de filmes de ficção, mas pouca coisa específica sobre o manuseio de cinejornais. Os exemplos fornecidos pela literatura estrangeira eram os de Bernard Gasser, Raymond Fielding e Anthony Aldgate.<sup>11</sup> O último estudou a visão que os cinejornais (*Gaumont British News*, *British Paramount News*, *Universal News*, *Gaumont Graphic*, *British Movietone News* e *Pathé Gazette*) passaram aos espectadores ingleses sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1938). O seu viés era o de um estudioso dos meios de comunicação, pois sua preocupação se concentrava mais na circulação da informação pelo cinema do que propriamente na análise de um testemunho social e histórico fornecido pelas imagens da guerra. Raymond Fielding analisou o

<sup>9</sup> *A jangada voltou só* provavelmente foi um dos materiais inspiradores da parte brasileira de *It's all true*, de Orson Welles.

<sup>10</sup> Outros historiadores, como Antonio Pedro Tota e Heloisa Helena de Jesus Paulo, antes da abertura do fundo PR/AN, tinham tentado sem sucesso estudar o DIP por dentro. Ver PROCURA-SE a memória nacional. *Folha de São Paulo*, 19 nov. 1978. p. 12; e TOTA, A. P.; PAULO, H. H. J. O DIP e a juventude – ideologia e propaganda estatal (1939-1945). *Revista Brasileira de História*, n. 14, p. 99-113, mar./ago. 1987.

<sup>11</sup> ALDGATE, A. *Cinema and history: British newsreel and the Spanish civil war*. London: Scolar Press, 1979; e GASSER, B. *Ciné Journal Suisse: aperçu historique (1923-1945)*. Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1979.

cinejornal *March of time*, braço cinematográfico do grupo de comunicações *Time*. O formato imprimido sobre *March of time* era diverso do cinejornal tradicional, já que operava uma intervenção deliberada sobre temas atuais por meio das reconstituições ou alterações de fala ou som. O interesse de Fielding centrava-se nesse aspecto, e menos nas questões historiográficas. No primeiro número lançado em 1935, um assunto descrevendo o papel do príncipe Saionji na luta política interna japonesa continha cenas tomadas em direto e outras recriadas em Nova Iorque por atores amadores. A transformação das atualidades em pequenas narrativas ficcionais comportava uma análise diversa do cinejornal convencional. O terceiro caso, e o mais atraente, era o de Bernard Gasser. O “*Ciné Journal Suisse*” era uma produção estatal, primeiro ponto de contato com o caso brasileiro. 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. Com esses cruzamentos, o autor estabeleceu uma escala de grandeza, realizando uma análise sobre cada um deles, baseando-se sobretudo nos textos de locução. 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.

Gasser, naquele momento, parecia conter um referencial metodológico com maiores possibilidades de sucesso, posto que os outros dois trabalhos pouco se aplicavam ao contexto próprio do CJB, principalmente pelo enfoque adotado. Dessa forma, propusemos o estudo do cinejornal do DIP dentro dos seguintes requisitos: atuação no período de vigência do Estado Novo, ou seja, do início até 1945; indexação de todos os assuntos veiculados pelo cinejornal, sem restrição temática; quantificação de cada assunto indexado, como tinha realizado Gasser. A organização dos assuntos pela frequência de aparição levou este estudo a alguns núcleos de preocupações que estruturaram a pesquisa sobre o cinejornal. O primeiro deles foi a divisão de poder efetuada pelas imagens. Getúlio Vargas, sem dúvida, era, *a priori*, uma hipótese de trabalho, posto que maior beneficiário da propaganda do regime. Contudo, o aparecimento das Forças Armadas no segundo pólo decisório, partilhando com Vargas as atenções dos espectadores, foi uma surpresa. Depois do núcleo bicéfalo do poder, apresentou-se, em

oposição, uma apagada amostragem das classes sociais com a burguesia agrária e industrial ou as camadas médias, enquanto a imagem do trabalhador concentrava-se na proeminência do Brasil atrasado sobre o proletário industrial. O esmaecimento das classes era o reverso de um excesso de exposição dos donos do poder: Vargas era o “pai dos pobres”, as Forças Armadas, uma fonte de regeneração da nação e os carentes de benefícios sociais, junto ao proletariado urbano, ganharam um pequeno destaque dentro do CJB. Uma terceira preocupação que se destacou do tabulamento dos temas foi com os inimigos da pátria. Os comunistas eram opositores facilmente manipuláveis pelas imagens. A ameaça das colônias estrangeiras, como a alemã e a japonesa, era algo novo decorrente da guerra. Por fim, apareceu uma representação do Brasil muito semelhante à bandeira nacional que abria o cinejornal. Sobre cada gomo do losango era exposta uma atividade em marcha no país, com sucessivas aparições de navios de guerra em construção nos estaleiros, colheitas agrícolas abundantes, escolares em marcha, a aviação, formando um caleidoscópio da pujança do Brasil na Era Vargas.

## *Os poderes*

Getúlio Vargas tem uma posição despreocupada diante das câmaras porque conhece a natural centralidade da sua pessoa. Embora seja uma figura de baixa estatura, barriguinha empinada, vestindo sempre um terno jaquetão fechado, cabelos ralos, o ditador não se destacava do conjunto de homens públicos de que vivia cercado, compondo harmoniosamente com outras barrigas civis e militares o círculo do poder. A sua voz ao microfone era monocórdica, sem grandes empolgações. A esses fatores negativos, Jean-Claude Bernardet ainda chamou a atenção para o desconhecimento dos cinegrafistas na criação de uma imagem de Vargas a ser veiculada pelo cinema, embora o exemplo do que Leni Riefenstahl tinha feito com Hitler estivesse à mão, concorrendo com a figura do ditador tupiniquim nas mesmas telas do país. A despeito desses dissabores, Vargas aparece como o primeiro líder de massas que é apresentado ao público enquanto tal nos cinemas do país. As demonstrações de reconhecimento da população urbana, carioca sobretudo, organizadas para o destaque de sua liderança, serão contínuas. São numero-



sas as vezes em que Vargas é aplaudido pela massa popular. Nas chegadas e partidas (aeroportos, estradas de ferro, cais), solenidades públicas, desfiles militares, sempre que pode a massa se aproxima do carro presidencial até transformá-lo numa ilha em meio aos corpos que o cercam. Vargas é o primeiro homem público que faz do contato com a massa uma necessidade constante. Por meio do cinema, desenvolve um modelo de liderança em que a imagem também joga um papel no teatro político. Durante o seu governo legítimo, nos anos 50, ele dispensará a guarda presidencial ou a proteção do carro presidencial para fazer da aproximação física um dos itens básicos da *mise en scène* política, aprimorando a experiência ditatorial. Durante o Estado Novo, as imagens criadas pelo CJB mostram a variada mas inexorável construção do cenário popular centrado nos estádios de futebol (o de São Januário, no Rio de Janeiro, foi um deles), que passam de parcialmente vazios, em 1941 e 1942, a repletos, em 1945. Há uma clara relação entre desagregação política do Estado Novo e o apelo de uma imagem cada vez ligada à massa popular. De 1940 a 1944, o ponto central do espetáculo de “confraternização social” entre as classes sociais e o ditador é o discurso dito da tribuna de honra, demarcador de alguma doação ou benefício concedido ao proletariado urbano. Em 1945, o discurso deixa de ser o elo de ligação entre líder e massa. O espetáculo do cerco popular à figura de Vargas passa a central, ponto culminante do cinejornal; o discurso estará, inclusive, ausente.

Nas comemorações do aniversário do ditador, a exposição demorada prodigalizada pelos Primeiros de Maio é invertida pelo vazio da ausência. Eles são comemorados sem a presença do ditador, cabendo aos auxiliares a glorificação da sua pessoa. A centralidade, que continua viva, é dada pelo contraponto. Uma terceira forma de Vargas continuar a ser o centro do poder encontra-se na extensão desse mesmo poder a todo o território nacional. O ditador é o primeiro dirigente que escapa ao aprisionamento proposto pelo espaço geográfico do Distrito Federal. Desvencilhando-se do Rio de Janeiro, o país transforma-se no espaço de controle do governo, condição visível pelas viagens constantemente exibidas à população. A integração entre as partes, entre os estados e o governo central, é a concretização do todo, da unicidade. Vargas se desloca para Manaus; inspeciona a capital e o interior de Minas; vai à concessão Ford de exploração da borracha em Belterra, Pará; ao Nordeste, para conversar com Roosevelt sobre os problemas da guerra; vai a Goiás, verificando *in loco* os trabalhos da Fundação

Brasil Central, ocasião em que sobrevoa uma aldeia Xavante, no Rio das Mortes. As viagens são divulgadas por todos os meios de comunicação, porém, mais do que isso, correspondem à exibição pessoal da maior personalidade pública nos quatro cantos do Brasil, auscultando os problemas da população, sentindo o pulso da nacionalidade, em vez de permanecer encerrado no gabinete presidencial do Palácio do Catete. Com a presença em várias partes do território, ele acrescenta outros signos de modernidade à sua figura: velocidade e dinamismo.

Dividindo o poder com a imagem do ditador estão os vários braços das Forças Armadas: Exército, Marinha, Aeronáutica (depois de 1941), polícias militares estaduais, corpo de bombeiros, instituições paramilitares como a Defesa Passiva Antiaérea. Na qualidade de símbolo nacional, as Forças Armadas, por meios das Regiões Militares, estão presentes nos vários rincões com suas casernas, intendências, escolas e arsenais. Num período marcado pela ameaça interna (o comunismo ou a quinta-coluna) e externa (a II Guerra Mundial), as demonstrações da experiência em combate das Forças Armadas foram apresentadas em vários cinejornais.

O inimigo interno pode ser representado tanto pela memória dos que tombaram em 1935, como pelo malandro que, recusando-se ao trabalho dentro da ordem, será combatido pela força auxiliar local, a PM. Ao Exército cabe o combate aos inimigos internos inseridos no universo do não-dito, isto é, as mazelas da nação: a fome, o analfabetismo e as doenças. A ótica corretiva do Exército é exposta pelo hospital para a cura, a escola para o ensino e os trabalhos de engenharia na Baixada Fluminense ou a construção de açudes no Nordeste em cooperação para a renovação de áreas agrárias. A caserna é o espaço por excelência de recuperação do homem. No *CJB*, que tem por intertítulo “O Exército e a vida civil”, apresenta-se a regeneração do paisano pela caserna, relatando de que maneira o recruta entra no quartel e como dele sai reservista, pronto para servir à pátria. A incorporação do civil passa, em primeiro lugar, pelo fornecimento de alimentação, depois pelo fardamento, exames médicos, adestramento pelos exercícios. Seis meses são suficientes para a transformação de recrutas bisonhos em soldados experientes. A evolução militar é acompanhada de outra, espiritual. De semi-analfabetos do início do cinejornal, lêem e escrevem fluentemente no final.

O inimigo externo será enunciado pela luta contra o nazi-fascismo com a transposição do soldado brasileiro para o palco de guerra europeu.

Não se trata mais de uma regeneração de um corpo comalido, mas da sua transformação em guerreiro. Cenas de manobras militares, fábricas de material bélico, patrulhamento aéreo do Atlântico, ações da cavalaria e da artilharia caminham num crescendo que deveria culminar com as imagens do cenário europeu, se estas tivessem sobrevivido no acervo do CJB (somente há pouco tempo imagens da participação brasileira na guerra européia foram doadas à Cinemateca).

Os exemplos do soldado e do guerreiro aproximam o espectador de problemas sobre os quais o CJB silencia. O analfabetismo do brasileiro é um deles. Embora os assuntos ligados à educação tenham uma pequena participação no cinejornal, em nenhum deles é feita referência expressa à chaga do analfabetismo. Contraditoriamente, quando o homem adulto chega ao quartel para “servir à pátria”, o problema aparece. A insistência sobre a alimentação também causa espécie. As palavras “fome” ou “deficiência alimentar” estão ausentes do vocabulário do CJB. Diversos cinejornais, entretanto, interessam-se pela comida barata proporcionada pelos restaurantes do Serviço de Alimentação da Previdência Social – Saps. A repetição das qualidades do rancho oferecido aos soldados corresponde ao discurso enviesado sobre a fome entre as classes subalternas. Na caserna, antes de alojado, o recruta é alimentado e seis meses depois ele o continua sendo. A exposição insistente da comida com a repetida apresentação de refeitórios militares ou civis compreende uma solução: a fome só será aplacada com a adesão às instituições do Estado. As Forças Armadas compunham um dos núcleos de salvação do homem brasileiro.

## *As classes sociais no Cine Jornal Brasileiro*

Burguesia industrial, classes médias e trabalhadores não têm a mesma presença no CJB. Os últimos ganharão um destaque importante dentro do cinejornal, porém o volume de imagens dos trabalhadores urbanos e rurais é insuficiente para se ombrear à reconhecida preponderância da política trabalhista encaminhada durante o Estado Novo. As disparidades de olhares sobre as classes criam representações diferentes sobre elas.

A aparição da burguesia industrial será episódica, em geral ligada a assuntos comemorativos. O espaço dedicado a ela também pecou pela falta de autonomia: a burguesia divide espaço com os trabalhadores, ou então, é mediada pelo ditador Vargas em presença ou por outros representantes do Estado. A burguesia só se fará presente em destaque isolado quando exposta pelo que significa como fábricas, mercadorias ou riquezas geradas. A figura carnal do comando na exploração capitalista estará ausente, ao contrário do período anterior, a República Velha, quando um documentário sobre a fábrica Votorantim, por exemplo, fazia-se assossiado à apresentação dos seus proprietários (uma das necessidades da “cavação”). No CJB esta relação se dilui em favor do Estado, da harmonia social entre as classes, do anonimato (omite-se que uma fábrica de papel no Paraná era um empreendimento dos Klabin).

A aparição dos estratos médios da população urbana, isto é, médicos, funcionários públicos, jornalistas, comerciantes, bancários, intelectuais e artistas, embora fosse constante no CJB, faz-se de forma fragmentada (a apresentação dos médicos criou uma ambigüidade analítica por trabalhar na intersecção entre a profissão e os espaços dedicados à saúde construídos pelo Estado). O destaque dentro do conjunto é dado pelos artistas, os pintores José Pancetti e Candido Portinari ou o maestro Villa-Lobos. Conhecendo-se a aliança que o maestro estabeleceu com o Estado Novo, era de se esperar que ele fosse o beneficiário maior das imagens do CJB. Tal não aconteceu. Pancetti, o marinheiro-pintor, obteve uma proeminência maior que Villa-Lobos, ou no seu campo de trabalho, do que Portinari (o fato de Pancetti pertencer à Marinha pode ter tido um peso significativo na escolha ao aliar, na mesma *persona*, o militar e o artista, sem que haja fissuras ou conflitos).

Os trabalhadores apareceram, em primeiro lugar, como alvos de benefícios. Salário mínimo, abono familiar, casas populares para os operários da Central do Brasil, serviços de alimentação para a construção civil, concessões essas, em geral, circunscritas à cidade e ao estado do Rio de Janeiro. A participação do trabalhador se inseria em várias solenidades, nas quais a imagem do doador (Vargas, ministros ou o Estado Novo) é mais importante do que o beneficiado. Os cinegrafistas nunca se preocuparam com o que acontece além do espaço comemorativo, o cenário da doação ou o espaço em que o trabalhador está inscrito. Nas imagens restritas ao local de trabalho, vê-se o operário subjugado à engrenagem de produção, ao sistema fordista da linha de montagem, forjando imagens de homens sem história.

Contudo, como foi dito, nem todos os trabalhadores são iguais. Os pescadores, representantes de um Brasil arcaico, receberam especial deferência do CJB antes mesmo da heróica viagem que trouxe os quatro jangadeiros da praia de Iracema, em Fortaleza, até o Rio de Janeiro em demanda de melhores condições de vida e trabalho. Em 1941, um cinegrafista já tinha apanhado um assunto sobre a pesca do xaréu na Bahia. Logo depois, foi a vez dos jangadeiros cearenses. Manuel Olímpio, Jerônimo de Souza, Raimundo Lima e Manuel Pereira da Silva apareceram no CJB após a viagem de 61 dias entre Fortaleza e o Rio de Janeiro (a entrada da jangada na Baía da Guanabara é uma das imagens do CJB mais conhecidas do público pela sua extensa utilização, notadamente nos filmes de Rogério Sganzerla sobre Orson Welles). Com o sucesso da travessia, Vargas sai do interior do Palácio Guanabara para receber os pescadores na escadaria de entrada. A veemência do discurso de Manuel Olímpio, o pescador apelidado de “Jacaré”, o mesmo que seria engolido pelo mar durante as filmagens de *It's all true*, é impressiva sobre quem está falando e quem está ouvindo. Após os aplausos, o locutor informa que Vargas indagou sobre as “necessidades e esperanças dos pescadores”. Pela primeira vez no CJB, os trabalhadores reivindicam e o poder é obrigado a os ouvir.

A excepcionalidade da odisséia dos jangadeiros cearenses colocou o tema no centro das atenções. Henrique Pongetti escreveu uma estória sobre os trabalhadores do mar e o diretor Ruy Santos foi enviado ao Ceará para filmagens ambientadas no cenário natural dos jangadeiros. Dorival Caimmi foi escalado para representar um pescador, já que a sua música “A jangada voltou só”, inspirada em fatos de conhecimento do cantor popular, tinha sido um sucesso naquele ano. O documentário que também tomou o nome da música de Caimmi, recebeu foros de ineditismo e superprodução dentro do CJB. Os personagens da trama são três: o jangadeiro Jerônimo, Maria, sua noiva, e Margarida, mãe de Maria. Depois de muitos anos de trabalho, Jerônimo conseguiu comprar a sua jangada (esse elemento, a propriedade da jangada e a ascensão social do pescador, é uma tentativa de desfazer a situação de miséria e falta de perspectivas do trabalho de pesca). Ele sai para o mar. Uma tempestade violentíssima devolve a jangada vazia à praia. Todo o investimento alegórico do documentário é feito em cima do arcaico da vida dos pescadores, caminhando em sentido contrário ao próprio movimento de modernização das relações de trabalho com o processo de conscientização e reivindicação representado pela viagem dos quatro jangadeiros ao Rio. Ressalta-se o trabalho

coletivo, a dureza da vida e a rudeza do ofício, a miséria compartilhada, a natureza inclemente que rouba a vida do trabalhador num momento de ascensão advinda com a propriedade do meio de trabalho. O texto de locução do filme, por outro lado, insiste na rápida solução do problema encaminhada por Vargas: “O presidente Getúlio Vargas satisfaz amplamente e sem demora seus justos pedidos”. Dentro do CJB, a frase era um chavão, pois Vargas sempre resolvia os problemas que lhes eram apresentados. A morte do jangadeiro, porém, é um obstáculo à plena concretização das ações governamentais, colocando o elogio do Estado Novo e de seu representante máximo numa situação ambígua em que o arcaico ainda permanece atuante. A vitória sobre o Brasil ultrapassado pretendida pelo regime nem era tão fácil, nem miraculosas as providências tomadas pela ditadura.

### *Os inimigos internos*

Em janeiro de 1939, o CJB exibiu o assunto “Luta contra o extremismo”. Esta foi a primeira menção aos inimigos políticos do regime, tema sobre o qual o cinejornal pouco se aprofundou. Como no caso da Polícia Militar combatendo os malandros, os “extremistas” são postos no mesmo campo, igualando-se os inimigos internos. O primeiro, por não se aliar à ideologia trabalhista desenvolvida pelo Estado Novo; o segundo, por empunhar o fuzil contra o regime político instaurado depois de 30 e legalizado em 1934. Tem-se, aqui, uma deliberada desqualificação da ação política, confundindo-se o banditismo urbano com o “extremismo” político de 1935.

A propaganda política contra aqueles que tinham sido e continuavam a ser perseguidos pelo regime tem uma expressão modestíssima dentro do CJB. Dessa forma, o combate ao comunismo é o espaço ideal para a evocação da memória contra aqueles que lutaram contra o regime. As soleinidades de rememoração do golpe armado de 1935 raramente precisam incluir a palavra comunista ou correlatas. Dos seis assuntos do cinejornal em que ele é abordado, somente no de 1940 foi feita uma referência integral. No mais das vezes são expressões como “sentimentos de veneração nacional pelos que honraram as tradições maiores do Brasil”, ou então Vasco Leitão da Cunha manifestando em discurso a fidelidade aos ideais por que viveram

“aqueles bravos”, ou ainda, “homenagem à memória dos que tombaram em defesa da legalidade”. Embora comemoração obrigatória dentro do calendário de solenidades do Estado Novo, nem todos os 27 de Novembro são iguais. De qualquer maneira, falta um empenho mais profundo dos cinegrafistas e redatores à solenidade, da mesma qualidade do dedicado aos Primeiros de Maio, sendo o assunto resolvido plasticamente, em média, por 20 planos curtos e monótonos.

Em abril de 1942, outra classe de inimigos do Brasil apareceu no CJB. Os assuntos relativos aos alemães e japoneses surgiram como respostas aos sucessivos afundamentos de navios mercantes dentro do momento político de rompimento das relações diplomáticas com as potências do Eixo nazi-fascista (Alemanha-Itália-Japão). A II Guerra Mundial já tinha aparecido nas telas em alguns momentos episódicos: em agosto de 1939, com os exercícios de ataque noturno à cidade do Rio de Janeiro, o primeiro alerta de que a guerra podia chegar ao Brasil; durante a III Reunião dos Chanceleres Americanos, em janeiro de 1942, quando foi proposta e acatada pela maioria dos países o rompimento das relações com os países do Eixo; com o afundamento dos navios, o tema passou a central com o número de vítimas brasileiras envolvidas, porém veiculada sem empenho, temendo-se a comoção e a explosão populares.

A ação dos inimigos da pátria foi visualizada para os espectadores por meio de exposições. Na primeira, foram exibidos os signos do “niponismo”, do nazismo e do comunismo (a intenção de abril de 1942 foi mais uma vez confundir os países em luta, colocando-se do lado dos inimigos do Brasil tanto os regimes nazi-fascistas, como o da União Soviética). Os núcleos de colonização germânica no Rio Grande do Sul e Santa Catarina e os de japoneses no interior de São Paulo foram claramente visados. A traição foi revelada por meio de transmissores, desenhos com as localizações das escolas alemãs no Rio Grande do Sul e um outro mapa da América do Sul dividida entre os Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra (sobre o material de propaganda japonês, a língua é uma barreira para o deciframento do que foi exposto). Intercalando as exposições dos inimigos da pátria, o CJB apresentou o campo de concentração da Ilha das Flores, na Baía da Guanabara – uma resposta rápida para a população sobre a ação do Estado Novo no enfrentamento e solução do problema (as instalações da Ilha das Flores antigamente serviam ao serviço de imigração). Todos os 88 presos foram identificados sob o rótulo de “atividades contrárias aos interesses nacionais”, embora eles pudessem ser marinheiros de navios alemães apreendidos em portos brasileiros, provavelmente a maioria, recolhidos de permeio com espões

e sabotadores. De acordo com a filosofia do país, contrária à violência, e possuindo o Estado Novo um arraigado sentimento de “humanidade”, os inimigos ganharam uma espécie de colônia de férias, o contrário do inferno narrado por Graciliano Ramos quando foi internado na Colônia Correcional da Ilha Grande. Os alemães são mostrados conversando, tomando banho de sol, modorrando no embalo de uma rede. Sob a vigilância de um fuzil, eles fazem ginástica. O efeito propagandístico do campo de concentração da Ilha das Flores é contraditório. Para o público no exterior, a demonstração de bons tratos aos prisioneiros germânicos deveria ser nula (o envio de cópias de cinejornais do DIP a outros países foi muito pequeno). Se, de um lado, percebia-se o cuidado pelo fato de ainda estar longe uma declaração de guerra em relação à Alemanha, por outro, os cônsules e embaixadores estavam a par do motivo da propaganda: as torturas ocorridas na Chefatura de Polícia do Rio de Janeiro, motivo de queixa por parte da diplomacia alemã, como escreveu Stanley Hilton em *Suástica sobre o Brasil*. Para o “bom povo brasileiro”, por certo outra ilha, a Grande, bem sua conhecida, pareceria melhor propaganda, já que, afinal, nazistas e comunistas eram colocados no mesmo lado. Ao patinar nestas intenções conflitantes, o CJB expôs mais uma vez a face rígida da sua propaganda. Dava uma explicação aos espectadores (o governo era operante, como sempre), mas não estimulava a mobilização política, pois apresentava de forma misturada comunismo e nazismo, estigmatizados dentro da mesma causa negativa, o ataque à pátria sagrada.

### *O país disciplinado: corpos e mentes no Estado Novo*

A colônia de férias de Cabo Frio, organizada pelo interventor do estado do Rio de Janeiro Amaral Peixoto, foi um dos alvos do CJB logo nos primeiros números de circulação do noticiário da tela. Vindas das mais diferentes escolas da rede pública carioca, 95 crianças são levadas à praia para um processo de reeducação física e mental. Em breve tempo, com boa alimentação e exercícios, descobre-se que aumentaram de peso (17 delas, 2 kg; oito, 3 kg e três, 4 kg). Na colônia, foram vacinadas e exercitadas antes dos “salutares” banhos de mar. Crianças de 7 a 11 anos que ganham peso numa estadia na praia põem o espectador de novo a pensar sobre o discurso envergonhado a respeito da fome que sempre acompanha as imagens de



refeitórios, horários e “hábitos sadios”. Se lembrado o recruta que vai servir à pátria, a alimentação também é um problema para esses escolares, esses eleitos para uma temporada na praia pelo lado negativo. O viés do discurso faz perceber o descuido com a falta de exercícios, o desrespeito aos horários, os espaços habitacionais inadequados, índices de uma vida inadequada para a família pobre, impedida assim de se inserir de forma condigna na sociedade urbana. O combate às habitações malsãs, a luta contra a favela foi outra etapa da regeneração social encaminhada pelo CJB. A favela do Largo da Memória, na Gávea, mereceu duas reportagens do CJB. Na primeira delas, vê-se o amontoado de casas improvisadas de madeira e telhados de zinco seguros por pedras; no segundo, a mudança e destruição da “chaga social”, com a favela sendo destruída pelo fogo.

O desejo de disciplina, de organização em novas bases da população urbana, modela um novo tipo de sociedade. Os aglomerados desconexos de casas improvisadas são substituídos pelos conjuntos de alvenaria dos trabalhadores sindicalizados ou pelos galpões de madeira higiênicos construídos pela municipalidade do Rio de Janeiro para os favelados. A disciplina do corpo passa a ser exercida em todos os espaços e em todas as horas. A correção higiênica do corpo se exerce tanto na área livre dos galpões recém-construídos para os favelados como nas colônias de férias ou no interior das fábricas (os aprendizes mecânicos da Central do Brasil começam o seu dia de trabalho com ginástica). Com os músculos adestrados pelos exercícios, eles podem seguir para as oficinas, onde os tornos enfileirados os aguardam. Os cuidados com o corpo pressupõem cuidados com a alimentação. Os refeitórios coletivos se espalham pela cidade do Rio de Janeiro, oferecendo comida “farta, barata e boa”, dístico anunciado pelo narrador do CJB. A profilaxia corporal subentende também educação e saúde.

Para o CJB, as instituições nacionais dirigidas pelo Estado estão todas a postos para realizar a disciplina da população de forma generalizada e extensiva. Forças Armadas, Saúde Pública, sistema escolar, oficinas de empresas do Estado empreendem um notável esforço na criação do novo homem brasileiro. A caserna é um deles, se não for o exemplo mais insistente sobre uma pretendida organização urbana autônoma e isolada representada pelos seus alojamentos, restaurantes e escolas destinados à preparação de um novo homem. As imagens de hospitais e sanatórios possuem pontos comuns e alguns divergentes com as geradas pela caserna. Durante o Estado Novo, a rede hospitalar se amplia e se espalha pelo país com as colônias

de isolamento para os portadores de tuberculose e hanseníase; santas casas interioranas, clínicas psiquiátricas, novos pavilhões especializados em casas de saúde já existentes organizam uma rede capilar de postos de atendimento em paralelo às casernas. O Estado procede ao fichamento médico dos escolares, identificando o corpo doente na unidade básica de ensino. Os centros de saúde são instituições inovadoras na prática médica e social, fornecendo outros locais para o controle da população em tenra idade, além de se transformarem em espaços de recebimento de benefícios governamentais. Porém, ao contrário da caserna, na qual pulsa o trabalho de regeneração, os estabelecimentos de saúde organizam antes uma espécie de arquipélago concentracionário, um *gulag*, que visa à retirada da visão das pessoas sãs daqueles corpos necessitados de correção. A organização desses lugares é mostrada na sua perfeição, exibindo-se, em alguns casos, a correção dos jardins ingleses, enquanto os habitantes dessas quase cidades fantasmas se escondem do olhar perscrutador da câmara (o cinejornal sobre o Sanatório Padre Bento é bem ilustrativo nesse aspecto). Os isolamentos se estruturam na forma de entidades autônomas, fechadas em si mesmas, cujo contato com o mundo exterior foi relegado a segundo plano. Em oposição à caserna, falta uma proposta de devolução à sociedade de um homem melhorado. Elas são, de uma certa forma, o negativo dos campos militares, o anverso aterrorizador do mesmo ideal de cura e aprimoramento de uma sociedade considerada doente. Como as casernas ou as fábricas, contudo, elas prevêm a mesma vigilância, o mesmo controle e a mesma coerção. Pela força, o Estado Novo quis levar o país até a civilização.

### *Considerações finais*

O trabalho com cinejornais está longe de ser uma atividade fácil ou mesmo de gratificação imediata. Os resultados surgem após um longo percurso de arranjo e organização da documentação – situação que vem sendo minorada pelos arquivos –, análise cuidadosa das imagens, muitas vezes após detalhadas decupagens da película impressionada pela câmara e da voz gravada na banda sonora, que reforça o sentido por ela proposto. Com a fita magnética em VHS, muito já se avançou no sentido de uma facilitação

do acesso ao documento que, com a mídia de leitura ótica, o DVD, em futuro próximo trará mais benefícios para o pesquisador. Diante da fragmentação com que esses acervos chegaram aos arquivos de imagens, os cuidados do historiador sobre a abordagem do documento são os habituais: confrontação com outras fontes escritas ou outros arquivos de imagens; reconstrução da seriação, estabelecimento da veracidade do documento (filmes são basicamente pedaços de imagens manipuladas com a intenção de provocar uma reação no espectador; a análise dos cortes e da integridade da “escrita” original do documento compreende uma etapa anterior que a simples visualização em VHS, por exemplo, esconde do pesquisador).

O desafio da leitura proposto pelos cinejornais é tão complexo quanto o dos filmes de ficção. Na maior parte dos casos os cinejornais ou documentários chegam de forma precária aos arquivos, isso quando são recuperados. Faltam fichas técnicas, documentação escrita sobre as condições de filmagem, quais foram os redatores dos textos de locução.<sup>12</sup> Diante das lacunas, essas informações, que muito enriqueceriam qualquer pesquisa, devem ser consideradas um luxo do qual o espectador fica contente em se privar pelo simples fato do documento básico, a imagem, ter sido salvo (no caso dos telejornais, outra fonte de documentação até hoje inexplorada pelos historiadores, a Cinemateca Brasileira recebeu do espólio da TV Tupi os textos de locução e as imagens). O trabalho de leitura de uma seriação de cinejornais ainda é uma questão em aberto. As experiências sobre este tipo de documento ainda são poucas para que se tenha um padrão formado. Há que se considerar ainda que o projeto derivará da bagagem teórica do pesquisador, suas preocupações e objetivos. O campo está em aberto e novas contribuições serão bem-vindas ao debate.

<sup>12</sup> Para quem estiver interessado num exemplo de país com trabalho de qualidade na preservação, tratamento e conservação de cinejornais tanto no que tange à imagem ou à documentação em papel, acessar o British Universities Newsreels Database - BUND ([www.bufovc.ac.uk/newsreels](http://www.bufovc.ac.uk/newsreels)).

## Referências

- ALDGATE, A. *Cinema and history: British newsreel and the Spanish civil war*. London: Scolar Press, 1979.
- BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1995.
- BERNARDET, J.-C.; RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- BIZELLO, M. L. *Imagens otimizadas*. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Campinas.
- FERRO, M. *Analyse de film analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1975.
- FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- FIELDING, R. *The march of time: 1935-1951*. New York: Oxford University Press, 1978.
- GALVÃO, M. R. (Coord.). *Cine Jornal Brasileiro*: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1982.
- GASSER, B. *Ciné Journal Suisse: aperçu historique (1923-1945)*. Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1979.
- O DIP e a juventude – ideologia e propaganda estatal (1939-1945). *Revista Brasileira de História*, n. 14, p. 99-113, mar./ago. 1987.
- MOVIMENTO, n. 2, p. 21, 14 jul. 1975.
- NARS, E. L. *Um olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Manzon*. Araraquara, 1996. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista.
- PROCURA-SE a memória nacional. *Folha de São Paulo*, 19 nov. 1978. p. 12.
- SOUZA, J. I. de M. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) - ECA.