

DANIELA DOMINGUES LEÃO RÊGO

**IMAGEM E POLÍTICA:
ESTUDO SOBRE O CINE JORNAL BRASILEIRO (1940-1942)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título
de Mestre em Multimeios
Orientador: Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

**Campinas
2007**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R265i

Rêgo, Daniela Domingues Leão.

Imagem e Política: estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro /
Daniela Domingues Leão Rêgo – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientadores: Prof. Dr. Marcius Freire.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. CineJornal. 2. Militarização. 3. Propaganda e imprensa.
4. Brasil-Historia-Estado Novo,1937-1945. I. Freire, Marcius. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Image and Politics: a Study of Cine Jornal Brasileiro."

palavras-chave em inglês (Keywords): Cine Jornal. Militarized. Press and propaganda.
Brazil new state history.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Freire.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

Prof. Dr. Fernando Passos.

Prof. Dr. Euzébio Lobo da Silva.

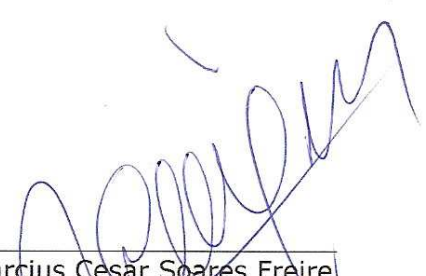
Data da Defesa: 06-12-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Daniela Domingues Leão Rêgo - RA 022710 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Membro Titular



Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Membro Titular

RESUMO

O objetivo desta dissertação é fazer uma análise das características imagéticas e sonoras que marcaram o *Cine Jornal Brasileiro*, realizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, entre 1939 e 1942. Desta forma, pretende-se focar, dentro da multiplicidade de temas que o objeto fílmico contém, um assunto que pareceu predominante nos filmes no momento em questão: a militarização do corpo¹. Este tema deverá agregar outros assuntos presentes e interligá-los. Na verdade, a proposta de uma temática única torna a idéia de uma unidade nacional, propagada pelo Estado Novo, mais coerente. Por isso, o tema do corpo sugere a idéia de nação posta pelo estadonovista e também agrega ideologias que estavam em voga naquele contexto histórico. Para esta última, deve-se atribuir a influência estética, mesmo que indireta, de filmes, não necessariamente do mesmo tipo, produzidos por outras nações de cunho autoritário. Estas nações esperavam, de certa forma, sua regeneração ou sua “correção”, através da ordem e da disciplina. Para tanto, os princípios disciplinares que compunham a instituição militar eram os mais eficientes. Ou seja, a força, a disciplina, a higiene e a audácia, que estavam embutidas no pensamento militar, deveriam servir de exemplo para a “correção” de uma sociedade “doente”. Por isso, um Estado ordeiro só poderia se constituir pela disciplina militarizada da sociedade. E é neste âmbito que o corpo em “atividade física” representou, no campo imagético, a união entre o Estado e sociedade.

¹ Lenharo, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, 1986.

Abstract

The aim of this dissertation is to make an analysis of the image and sonorous characteristics, which marked *Cine Jornal Brasileiro*, a jornal produced by the Department of the Press and Propaganda (Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP) of the New State (Estado Novo) between 1939 till 1942. In this way, it is intended to focus, taking into account the multiplicity of subjects that the filmic object content, a subject that seemed predominant in the films at the moment in question, the militarization of the body.^[1] This theme should add other subjects that are present and connect them. In Truth, the proposal of a one kind of thematic turns the idea of a national unity, propagated by the New State, more coherent. By that, the theme (subject) of the body suggests the idea of a nation proposed by the New State and also communicate ideologies that were in vogue in that historical context. For this idea, the aesthetic influence of the films, must be attributed, even if indirect and not necessarily of the same type, produced for other nations of authoritarian matrix. These nations wish, of a certain form, its regeneration or its correction through the order and discipline. For this, the principles to discipline that composed the military institution were most efficient. That is, the force, the discipline, the hygiene and the audacity that was inlaid in the military thought should be the example for the correction of a “sick” society. Therefore, an organized State only could be consisted by the militarized discipline of the society. And it is in this scope that the body, in “physical activity”, represents in the image field the union between the State and society.

¹ Lenharo, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, 1986.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Material de pesquisa.....	17
CAPÍTULO I: Cinema e política nas décadas de 1920 e 1930.....	25
1.1. Nos anos 1920.....	27
1.2. Década de 1930: cinema e a questão nacional.....	29
CAPÍTULO II: O Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP.....	39
2.1. Cine Jornal Brasileiro.....	51
2.2. Um debate sobre o Cine Jornal Brasileiro.....	53
CAPÍTULO III: A militarização do corpo.....	55
3.1. Nação e corpos disciplinados.....	61
3.2. A Educação Física.....	67
3.3. A imaginação da comunidade nacional e a política de branqueamento.....	71
3.4. Influência nazi-fascista no Cine Jornal Brasileiro.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	83
ANEXOS.....	91

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende fazer uma análise das características imagéticas e sonoras que marcaram o *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, entre 1940 e 1942. Logo, esta análise mostrará, por meio de parte da seriação do *Cine Jornal Brasileiro*, um recorte específico da ditadura varguista (1939-1945). Serão analisados os filmes produzidos no início da ditadura, portanto, quando a propaganda do Estado Novo aproximava-se mais claramente das ideologias autoritárias do nazi-fascismo. Assim, neste recorte escolhido, faz-se necessário destacar a união de dois aspectos que serão aqui discutidos e que deram particularidade aos referidos filmes deste período. O primeiro aspecto diz respeito à utilização, por iniciativa governamental, do gênero fílmico com objetivos políticos, uma característica bastante marcante do período. No contexto em questão, os cines jornais ou filmes de atualidades eram realizados no mundo todo e serviram como um dos principais instrumentos fílmicos de divulgação política na primeira metade do século XX. Sobre isso, será desenvolvida também uma breve discussão tipológica dos filmes de não-ficção. O segundo aspecto determinante para esta análise é a atração política do governo brasileiro perante os países de ideologias nazi-fascistas, tema que será o fio condutor de toda a análise fílmica proposta nesta dissertação. Por fim, para a solidificação destes dois aspectos este trabalho pretende se debruçar na questão da temática apresentada dos volumes que serão analisados da seriação do *Cine Jornal Brasileiro*, afinal:

“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’(...)”.²

² SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, pp. 43-62, 2003. Editora UFPR.

Assim, considerando a característica do próprio gênero fílmico, pretende-se focar, dentro da multiplicidade de temas encontrado no material, um assunto que pareceu predominante no *Cine Jornal Brasileiro*, no momento em questão: a militarização do corpo³. Este tema deverá agregar outros assuntos presentes e interligá-los, já que a proposta de uma união temática torna a idéia de uma unidade nacional, almejada pelo Estado Novo, mais coerente. Este foi o olhar pretendido nesta dissertação: por mais fragmentados que fossem os temas e assuntos, o projeto unitário daquele Estado tinha que estar evidenciado de alguma forma e propagandeado por algum meio. O Estado Novo foi o projeto de uma nova nação, e o novo precisa de um eixo central para sua constituição. Fragmentá-lo não seria pertinente para sua formação. Logo, por mais explícita que fosse a fragmentação dos assuntos e temas apresentados pelo cine jornal, a linguagem cinematográfica proporcionou outro olhar perante a esta multiplicidade. Repetidas cenas de exercícios físicos, marchas e desfiles no Cine Jornal Brasileiro, em diferentes espaços, trazem-nos a possibilidade de uma união temática menos explícita, mas ainda possível de observação. Por isso, o tema do corpo sugere a idéia de nação posta pelo Estado Novo e também agrega ideologias que estavam em voga naquele momento. Ao tema do corpo, deve-se atribuir a influência estética, mesmo que indireta, de filmes, não necessariamente do mesmo gênero, produzidos por outras nações de perfil autoritário. Eram nações que esperavam, de certa forma, a regeneração ou correção da sociedade por meio da ordem e da disciplina. Para isso, os princípios disciplinares que compõem a instituição militar constituíam-se nas ferramentas mais eficientes. Ou seja, força, disciplina, higiene e audácia, que estavam embutidas no pensamento militar, deveriam servir de exemplo para a “correção” de uma sociedade “doente”. Um Estado ordeiro só poderia se constituir pela disciplina militarizada da sociedade, e é neste âmbito que o corpo em “atividade física” representa a união entre o Estado e a sociedade.

³ LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, , p.75-105, 1986.

“Revista, tema, personagens, situações escolhidas, imagens veiculadas, estão a exigir um comentário introdutório. De fato, não se trata de mera coincidência o aparecimento de revistas especializadas em saúde, higiene e educação física no final dos anos 30. O corpo está na ordem do dia e sobre ele se voltam às atenções de médicos, educadores, engenheiros, professores e instituições como o exército, a Igreja, a escola, os hospitais”.⁴

A idéia do cuidado físico que é abordada por Alcir Lenharo, em seu livro “Sacralização da Política”, servirá de base para a reflexão sobre a temática dos cinejornais levada a cabo nesta dissertação. Outro aspecto importante da idéia da militarização do corpo visto no Cine Jornal Brasileiro é a influência e a mobilização do país diante do conflito mundial. Para isso, vale a pena lembrar as observações feitas por Roney Cytrynowicz⁵ a respeito do que chamou de *Fronte Interno* brasileiro, durante a Segunda Grande Guerra.

Segundo o autor, a historiografia brasileira pouco explora as influências internas do conflito no país. O tema mais analisado na historiografia contemporânea foi o jogo diplomático realizado pelo Estado durante todo o período da guerra, além de outras interpretações sobre a política econômica de restrição às importações, o que teria promovido oportunidades de desenvolvimento industrial interno. Além destas poucas referências, Roney Cytrynowicz recorda em seu artigo, sobre as influências da guerra no Brasil, que:

“(...) o período é tratado como se seu impacto e sua repercussão sobre o Brasil, em todos as sua dimensões e intensidades, fosse evidente, dada a magnitude e o lugar central que a Segunda Guerra Mundial ocupa na história do século 20. O problema é que esta referência sobre o impacto da guerra é quase sempre externa ao objeto de estudo e este impacto é afirmado como um dado inquestionável, sem que se estabeleçam, no entanto, mediações, nexos causais efetivos, sem que se estabeleça

⁴ Idem, p. 75.

⁵ CYTRYNOWICZ, Roney. “Efeitos e imagens da mobilização civil na cidade de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial”. Artigo retirado do Site: http://www.tau.oc.il/eial/XII_1/cytry.htm/

uma interpretação consistente sobre o impacto efetivo e o lugar da guerra na história do país”.⁶

Desta forma, vale ressaltar algumas das informações propostas pelo referido artigo para se compreender o papel do Cine Jornal Brasileiro neste complexo contexto.

O governo Getúlio Vargas realizou várias iniciativas de mobilização civil para a guerra e constituiu um “front interno” no país. Algumas destas iniciativas, especialmente as que tinham como objetivo conquistar o apoio das classes médias urbanas foram de fato efeitos de mobilização ou efeitos de alinhamento pró-Estado Novo no período inicial do conflito e, mais tarde, a partir de 1944, constituiu os efeitos de alinhamento pró-Aliados.

Retornando à questão da formação da mentalidade militarizada, cabe mais uma vez recorrer às considerações feitas pelo autor que estamos nos utilizando.

“Estas ações sobrepuseram objetivos políticos do Estado Novo e sua concepção de sociedade e tomaram, de uma certa forma, a guerra como um álibi e um modelo de sociedade militarizada”⁷.

A constituição de um “*front interno*” serviu, então, como consolidação de uma ordem interna. Criar uma esfera de ordem e disciplina no interior do país fez com que seus problemas fossem encobertos pela beleza dos desfiles e das demonstrações de civismo à pátria. Portanto, a constituição do jornal cinematográfico diário para propagandear esta imagem positiva e construtiva do regime parece uma rica fonte de análise para o entendimento desta esfera militarizada instaurada no país.

Estava preparado o terreno ideológico para a introdução do tema dos cuidados físicos. Afinal, enaltecer a pátria através da força dos “corpos sadios”, mostrados nos cine jornais, era primeiramente uma característica comum das

⁶ Idem, ibidem

⁷ CYTRYNOWICZ, Roney. “Efeitos e imagens da mobilização civil na cidade de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial”. Artigo retirado do Site: http://www.tau.oc.il/eial/XII_1/cytry.htm/

propagandas políticas das nações de cunho autoritário e, em segundo lugar, uma consolidação “simbólica” da política interna do país.

Para isso, o Cine Jornal Brasileiro mostrava, com suas sessões obrigatórias nas salas de cinema de todo Brasil, a disciplina do corpo a ser praticada em todos os espaços e em todas às horas⁸, com o objetivo de difundir a idéia de sociedade militarizada. O governo pretendeu criar, por meio dos filmes do DIP, uma esfera de força, ordem e disciplina no país, resguardando, assim, todos os problemas de uma ditadura.

Com a realização de cerimônias cívicas, o Estado Novo afirmou sua política militarizada e suas estratégias diplomáticas. Afinal, o Brasil, desde o início do conflito mundial, foi obrigado a manejar com as oposições ideológicas que dividiam o mundo em dois eixos. A política do estado novista teve que combinar certas estratégias para que seu projeto de nação não fosse totalmente comprometido pelo conflito. Assim, a temática abordada neste trabalho serve como uma afirmação destas estratégias, uma vez que a disciplina militar exposta nos filmes serviu, para tal contexto, como uma força inspiradora às novas nações em construção. Parte desta idéia era uma declaração de um novo Estado recém instaurado e também de uma política diplomática presente neste Estado antes mesmo do início do conflito. A cultura física, tema de abertura de vários dos cines jornais, era uma forma de incorporar a mentalidade militarizante que compunha o período.

“Com poucas variações, as teses que circulavam pelos textos teóricos de educação física enfatizam os três pontos arrolados, a saber: a moralização do corpo pelo exercício físico; o aprimoramento eugênico incorporado à raça; a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões no mundo do trabalho”.⁹

Considerando essa reflexão sobre a sociedade militarizada, o presente trabalho pretende debruçar-se sobre alguns pontos que compõem os temas presentes nos Cine Jornais Brasileiros. Primeiramente, os cerimoniais do Estado que eram

⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n.38, p.43-62, 2003. Editora UFPR

⁹ LENHARO, Alcir, op. Cit.

representados por três “atores”: o “Chefe da Nação” ou um de seus representantes, seguido dos corpos em desfile, sejam de educadores, militares, jovens e outros, e os espectadores da cerimônia. Esses “atores” eram selecionados de acordo com a variação de planos, sobretudo de ângulos e enquadramentos, que mostravam quem ou o que deveria figurar nas imagens do Estado.

Na análise desses planos, que será realizada no terceiro capítulo, haverá um diálogo freqüente com a idéia exposta acima. Junto a esta reflexão, será explorado, no referido capítulo a semelhança entre os filmes de curta-metragem, editados e patrocinados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo e a estética fílmica nazi-fascista de parte do período da Segunda Grande Guerra.

A análise fílmica se apoiará em autores que trazem para o âmbito de suas discussões a terminologia do cinema de não-ficção, pois o debate esclarecerá o projeto mítico de sociedade idealizada pelo Estado Novo.

MATERIAL DE PESQUISA

Foram utilizados, como fonte documental, os dois volumes do *Cine Jornal Brasileiro*, elaborados pelo DIP, que foram telecinados pela Cinemateca Brasileira de São Paulo. Isso porque os outros filmes se encontram apenas em película e não estão disponíveis para pesquisa.

De acordo com o pesquisador José Inácio de Melo Souza em seu texto “Trabalhando com os cines jornais: relato de uma experiência”¹⁰, são grandes as dificuldades da pesquisa com cine jornal no Brasil. As dificuldades se devem principalmente por dois motivos interligados: primeiramente, pela fragmentação com que estes documentos chegaram aos arquivos de imagens em todo o país e, em segundo lugar, pela reconstrução da seriação que sofreram no interior dos arquivos de imagens. Desde o final da década de 70, as películas dos cines jornais começaram a ser duplicadas para novas mídias, como VHS e, mais recentemente, formato digital em DVD. Porém, essas duplicações não correspondem à seriação original dos filmes de nitrato, uma vez que foram e vem sendo realizadas em lotes, de acordo com a demanda aleatória de instituições públicas e privadas, obedecendo a uma lógica de mercado. A Cinemateca Brasileira de São Paulo não dispõe de recursos humanos, financeiros e técnicos para realizar a duplicação todo o material original. Dessa forma, os filmes disponibilizados para pesquisa hoje são aqueles que foram alvo dessa duplicação esporádica, aleatória e não previamente planejada. Não seria correto afirmar, porém, que as fitas disponíveis para pesquisa, em VHS ou DVD, apresentam uma nova edição dos cines jornais, pois isso implicaria na seleção planejada de trechos do material original. Como dito, o procedimento foi realizado de modo arbitrário, seguindo uma demanda aleatória de mercado, sendo mais adequada a utilização do termo duplicação para o referido material disponível para pesquisa.

Logo, a integridade do documento é comprometida. Conseqüentemente, o processo de análise fílmica se dá de forma precária, pois é sabido que uma determinada imagem integra uma série de outros elementos que entram em jogo da

¹⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n.38, p.43-62, 2003. Editora UFPR

feitura de um filme. Todos esses elementos são organizados na edição ou na montagem. Editar significa organizar os planos e os sons de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração. Entre estes planos, são escolhidos aqueles que melhor expressam as intenções de seu diretor e ordenador em uma determinada seqüência. Assim, montagem – ou edição – não é apenas uma ação mecânica, mas uma criação planejada que tem como substrato uma releitura essencial dos elementos que foram selecionados no mundo histórico para serem filmados. Portanto, a condição em que se encontra o material fílmico com o qual trabalhamos tem implicações diretas na interpretação que vai ser dada ao mesmo. A impossibilidade de interpretar e analisar o processo original de edição e montagem do objeto fílmico é, de fato, uma enorme dificuldade para aqueles que pretendem investigar o Cine Jornal Brasileiro.

Apesar das dificuldades referidas e, sobretudo, de sua condição fragmentada, a documentação ainda nos revela uma rica fonte de informação sobre a produção de cinema não-ficcional do período.¹¹

Dos dois volumes disponibilizados para pesquisa, cada um tem, em média, quarenta filmes, com duração variável entre seis e dez minutos. Os curtas-metragens que eram exibidos geralmente antes dos longas-metragens de ficção discorrem sobre diversos assuntos e, para isso, são divididos em partes, cada uma com seu respectivo título. Entre as distintas temáticas abordadas encontram-se inaugurações de obras públicas, cerimônias cívicas, atividades físicas ou esportivas, desfiles militares, visitas diplomáticas, a idéia de promover a industrialização do país, conferências políticas, conferências sobre saúde pública e curiosidades.

Os filmes eram produzidos por duas distribuidoras, a Cinédia e a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), e editados pelo Departamento Nacional de Imprensa (DNP) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), ambos pertencentes ao Estado. Porém, vale realçar que o DNP era, na verdade, o departamento de imprensa do Estado, antes da criação do DIP. Os primeiros filmes (Vol. I), que serão analisados

¹¹ As informações da condição do material foram fornecidas pelo pesquisador Carlos Roberto de Souza e funcionários da Cinemateca Brasileira de São Paulo.

nesta dissertação, foram editados ainda pelo DNP, mas logo depois passaram a ser produzidos e editados pelo DIP.

Anexadas, constam as fichas técnicas do cine jornais analisados. As fichas estão disponíveis no *site* da Cinemateca Brasileira, mas as anexadas são referentes aos filmes telecinados e aos assuntos de interesse à problemática do texto.

Junto à análise do Cine Jornal Brasileiro, foi explorada, nesta pesquisa, outra fonte, a Revista Cinearte, com o intuito de investigar as críticas e manifestações da classe cinematográfica que pretendia mostrar a necessidade de distanciamento em relação a alguns dogmas do liberalismo, protestando contra sua timidez política em relação ao setor e clamando por uma intervenção mais direta do Estado no campo do cinema¹². O diálogo estabelecido entre a classe cinematográfica e o governo, depois de 1930, irá complementar algumas idéias desenvolvidas na problemática da pesquisa.

Vale salientar que, além da interpretação das imagens dos filmes em questão, será bastante enfatizado o discurso do narrador em *over*, juntamente com a música que compunha a totalidade do filme. O discurso desse narrador pareceu-nos bastante revelador em relação aos conceitos políticos determinados pelo Estado Novo. Ainda por meio do mesmo, abriu-se um campo de discussão em relação à forma de se classificar o filme de não-ficção.

Como bem disse Henri Agel, o cinema é *intensidade, intimidade, ubiqüidade*: intensidade porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica do real, e porque a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo reforça o poder de penetração da imagem; intimidade porque a imagem (de novo através do primeiro plano) nos faz literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiqüidade, enfim, porque o cinema nos transporta livremente no espaço e no tempo, porque ele condensa o tempo (tudo parece mais longo, na tela) e, sobretudo porque recria a própria *duração*, permitindo que o filme flua sem descontinuidade na corrente de nossa consciência pessoal.¹³

¹² ALMEIDA, Cláudio Aguiar. "O Cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS". In: *Revista de sociologia e política*, nº12, Junho de 1999.

¹³ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, p.25; 2003.

O *Cine Jornal Brasileiro* construiu, por meio de suas imagens, uma intimidade com o poder e, com os primeiros planos, trouxe ao espectador a sensação mágica de estar próximo ao “Chefe da Nação”,¹⁴ e a outras autoridades que o acompanharam, para a formação de um “novo” Estado. Além das imagens, a presença aguda da música e do narrador em *over* intensificava a proximidade com o universo simbólico do poder. Afinal, o conjunto de todos esses elementos dava uma força às cenas em que o espectador, pouco familiarizado com a linguagem cinematográfica, parecia entrar ou fazer parte daquele poder. Em primeiro plano, as autoridades eram expostas como nunca haviam sido antes. Dessa forma, o conjunto de elementos presentes no filme – a imagem, o narrador e a música – fizeram com que aqueles curtas-metragens criassem uma nova forma de aproximação do Estado com o “povo”. Cabe ressaltar que a década de 1930 foi marcada pela presença do rádio, um fator determinante na linguagem dos cines jornais oficializados pelo Estado no final do período.

A forma narrativa da notícia do *Cine Jornal Brasileiro* provinha do narrador radiofônico e, como o rádio era ainda bastante presente, havia então um encontro entre essas duas linguagens para resultar, talvez, em uma melhor aceitação de um novo gênero comunicativo a ser explorado para a contemplação do poder – o cinema não-ficcional. A percepção do espectador tornou-se, aos poucos, mais afetiva. A idéia de aproximação com as autoridades, ou até mesmo com o Estado, permitiu ao espectador uma familiaridade com as questões políticas do período, complementando assim o projeto de uma “nação una”. Logo, o referido gênero cinematográfico tornou-se uma alavanca para o projeto de formação de uma consciência nacional. Porém, o estilo fílmico provinha de referências imagéticas internacionais, uma vez que o Brasil ainda não possuía uma tradição no campo do documentário político.

Todos os temas citados nos cine jornais apresentam-se de acordo e com pertinência em relação aos assuntos de seu tempo, estando sempre vinculados à idéia da construção de um Estado forte, militarizado e em processo de industrialização. Um bom exemplo disso está em um trecho de um dos filmes que mostra a homenagem do Ministro da Guerra ao Chefe de Governo, no Rio de Janeiro, após a criação de novos

¹⁴ Termo utilizado pelo narrador em *over* no *Cine Jornal Brasileiro*. Acervo Cinemateca Brasileira.

serviços de saúde do Hospital Central do Exército.¹⁵ Isto também pode ser visto por ocasião da visita de Getúlio Vargas, seus ministros e patentes militares, ao Museu de Petrópolis, dignificando a imagem de D. Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina.¹⁶ Ambos revelam uma conexão entre o Estado e as Forças Armadas, destacando não apenas as questões vinculadas ao cotidiano do país, tipicamente representadas pelas benfeitorias do Estado e de seu Chefe de Governo, como também buscando uma “imagem” nacional, simbolizada por figuras emblemáticas, como a de D. Pedro II e a da Imperatriz Tereza Cristina que, de alguma maneira, remetem à idéia de uma “invenção de tradições”¹⁷ criando um Brasil dito moderno e industrializado, ideário este que somente pôde ser constituído a partir de um incentivo significativo, por parte do Estado, à classe cinematográfica, com objetivo de realizar filmes documentais de cunho propagandístico, tema que será melhor explorado no primeiro capítulo.

Procurar-se-á, dessa maneira, mostrar como a idéia de modernização do Estado foi forjada nos primeiros anos do governo Vargas, antes da ditadura instaurada em 1937. Junto às mudanças estruturais do início do governo Vargas, pela primeira vez na história do país, em 1932, foi decretada a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem para cada programa cinematográfico que tivesse um filme de enredo, de metragem superior a mil metros. Portanto, será relevante mostrar qual era a capacidade de ação do governo e da classe cinematográfica no campo audiovisual, em função dessas mudanças estruturais da política governamental, assim como apontar as produções realizadas no período, estúdios que as produziam e, principalmente, os sujeitos que faziam parte do quadro produtivo do cinema nacional.

Já no segundo capítulo, pretende-se abordar a criação dos principais órgãos oficiais daquele período que produziram documentários e cine jornais, com a intenção de propagar, através da educação e da propaganda política, a idéia de formação de uma consciência nacional.

Como os assuntos abordados, principalmente, pelos cines jornais são variados, pretende-se reunir os de maior relevância, a fim de identificar características de um Estado autoritário que, naquele momento, buscou inspiração nas principais

¹⁵ Cine Jornal Brasileiro. V. 1, nº 073, 1939. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹⁶ Cine Jornal Brasileiro. V. 1, nº 077, 1939. Acervo Cinemateca Brasileira

¹⁷ HOBBSAWM, Eric. & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

nações autoritárias que faziam parte do conflito mundial para a implementação de certos aspectos de sua política. No seio desse debate, será possível perceber como as influências externas se articulam com as particularidades políticas do governo varguista e como elas transparecem nas imagens dos cines jornais. Para abordar os assuntos recorrentes, identificados na seriação do Cine Jornal Brasileiro (Vol. I e parte do Vol. II), será de extrema relevância proporcionar também um breve debate sobre o gênero documental. Porém, deve-se salientar que o objeto em questão não se identifica integralmente com o documentário de “estilo clássico”, mas se aproxima em alguns aspectos marcantes do referido gênero. Como afirmou Bill Nichols, o documentário expositivo depende de uma lógica informativa transmitida verbalmente. E essa característica não foi exclusivamente empregada no documentário clássico, mas também em filmes como cines jornais e de atualidades, onde a imagem é intensamente expositiva e com poucos artifícios técnicos valorizando assim, a voz do narrador.

Por isso concordamos com Bill Nichols, que evita analisar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante. Nichols parte da mesma negação de ‘objetos naturais’ que caracteriza a abordagem histórica de Michel Foucault. Do mesmo modo como Foucault procedeu frente à loucura - ao invés de aceitar a existência da ‘loucura’ como um objeto dado, rastreou as descontínuas construções da idéia de loucura através dos tempos, em práticas e discursos correlativos - Nichols procura “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas.”¹⁸

Por se tratar de filmes de atualidades e cines jornais, que, em certa medida, buscavam informar a população sobre determinados fatos do Estado Novo, esta dissertação poderia ter optado por analisar a seriação do Cine Jornal Brasileiro a partir de um enfoque jornalístico. Porém, como mencionado, muitos aspectos que conduziram estes filmes se aproximavam de um gênero fílmico classificado de “documentário”, na

¹⁸ Apud: DA-RIN, Silvío. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, p.19, 2004.

definição de John Grierson, para quem documentário era um “tratamento criativo das ‘atualidades’”. Este conceito foi ampliado por vários autores para abarcar a totalidade das obras que poderiam ser identificadas como cinema não ficcional. Vale salientar, ainda, que, na atualidade, pode-se perceber que os filmes de atualidades e vídeos na linha de Ronney King são incluídos legitimamente no currículo de cursos com títulos como *Introdução ao cinema documentário*, como afirma Noël Carroll¹⁹. Assim, sendo o Cine Jornal Brasileiro um estilo fílmico de não-ficção, seu estudo pode proporcionar uma reflexão sobre o conceito “totalizante” do documentário que, em suas características, podem-se “rastrear descontínuas construções” da idéia de documentário clássico. Uma das suas peculiaridades é o narrador em *over* presente constantemente nos filmes. Esse narrador pretendia endireitar a imagem para que ela, junto com a música, oferecesse uma força visual que parecia não existir. Além disso, considerando o contexto de sua formação, havia ali uma agudeza quase evidente da forma radiofônica de se narrar. Algumas das expressões significativas e freqüentemente ditas pelo narrador eram “aperfeiçoamento da raça”, “evolução da espécie”, “o chefe da nação”, “nação em progresso”, “preparo físico das novas gerações”, além de outras que serão trazidas para o debate no terceiro capítulo. Percebe-se, nas quatro expressões citadas, já ser possível compreender a polêmica influência nazi-fascista no governo de Getúlio Vargas, reveladas pelos filmes de seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

¹⁹ CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. Vol. II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p. 70, 2005.

CAPÍTULO I: CINEMA E POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1920 E 1930

Para compreender as várias vertentes comunicativas com as quais o Estado brasileiro se beneficiou, até chegar ao seu ápice, no período do Estado Novo, torna-se relevante, primeiramente, um entendimento da mentalidade autoritária que já compunha e dominava o quadro político nacional na Primeira República. Mesmo podendo-se observar semelhanças com as estruturas políticas observada em regimes de outros Estados autoritários, é importante salientar que a demonstração de nossas singularidades deve evitar comparações, porque, em geral, as mesmas não consideram a existência de uma distância primordial entre suas formações.

Neste capítulo, pretende-se debruçar sobre a relação entre o Estado brasileiro e as ações e manifestações da classe cinematográfica, nas décadas de 1920 e 1930, que antecederam a ditadura de 1937. Para isso, abordar as críticas e manifestações realizadas na *Revista Cinearte* é de extrema relevância para a problemática estabelecida neste trabalho. Afinal, já na década de 1920 e, principalmente, na de 1930, as manifestações encontradas na mencionada revista ressaltavam a necessidade de medidas protecionistas do Estado brasileiro, em prol da produção de filmes nacionais de cunho educativo e propagandístico. Portanto, primeiramente, deve-se abordar a ocasião da criação da *Revista Cinearte*, nos anos de 1920. Em seguida, pretende-se tratar da relação entre Estado e cinema, na década de 1930, por ser um momento particular de sua ocorrência e por conter, nas manifestações e críticas da *Revista Cinearte*, uma postura mais efetiva de um Estado intervencionista na questão cinematográfica e também por manifestar, em muitos de seus artigos, simpatia por nações de cunho autoritário, como Alemanha, Itália e URSS, que adotavam uma política intensamente intervencionista no âmbito cinematográfico.

1.1. NOS ANOS 1920

A Primeira República caracterizou-se pelo período histórico que se estruturou como um sistema de poder oligárquico, marcado pelo predomínio dos interesses regionais (a política do café-com-leite) e pela hegemonia de São Paulo sobre o conjunto da nação. O sustentáculo de toda sua política era o setor agrário exportador, principal segmento atingido pela crise de 1929. Foi necessária a adoção de medidas no campo das importações, para que o colapso total da economia cafeeira fosse evitado. Nesse contexto, a conhecida incapacidade da burguesia brasileira do período de organização e formulação de projetos de desenvolvimento, que fossem além da defesa imediata de seus interesses, fez com que o Estado tomasse providências econômicas de apoio à burguesia industrial. Durante essas duas décadas, ocorre uma transformação importante nos padrões de dominação ideológica e cultural que, mesmo em parte, contribuem para a crescente necessidade de meios de produção e difusão de idéias e valores voltados para a reconstrução nacional. A crise do poder oligárquico e regionalizado existente até então fez surgir a urgência da ação do Estado também na construção de um novo ideário que preencheria este vazio ideológico e cultural. A produção cinematográfica será, por certo, um elemento importante e decisivo nesse processo. No entanto, apesar do apoio estatal a diferentes atividades, o cinema ainda não era um grande beneficiado dessa política.²⁰

A atividade cinematográfica no Brasil era, de fato, uma tarefa árdua. Não possuíamos técnicos especializados nem maquinário e o governo sequer isentava o filme virgem da alíquota de importação. Acrescente-se a esse quadro o fato de que o cinema americano era, na verdade, a única referência forte da sétima arte, em termos de qualidade fílmica, e era o cinema que possuía maior espaço de distribuição no país - tanto no Rio de Janeiro, quanto no Recife e em São Paulo as tentativas de constituição de um cinema nacional, nas primeiras décadas do século, foram realizadas por grupos de pessoas relativamente pequenos, espalhados pelos mais diversos cantos do país,

²⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1994.

que sustentavam as poucas produções com as fortunas pessoais de membros da elite, da qual também faziam parte.

Em decorrência das dificuldades de se fazer cinema no país, existiam poucos cineastas, produtores, distribuidores e exibidores. Mas havia, dentro desse grupo de profissionais, extremamente preocupados com o futuro do cinema, nomes como Canuto Mendes, Roquette Pinto, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Humberto Mauro e outros, que lutavam por um espaço dentro da estrutura de distribuição e exibição cinematográfica no país. Por conta disso, cineastas, produtores, exibidores e outros profissionais ganharam um importante fórum de debate para seus problemas: o periódico *Cinearte*, em 1926, fortalecendo, assim, o intercâmbio entre todos os profissionais da área e divulgando suas maiores dificuldades no exercício da atividade cinematográfica.²¹

“Buscando conquistar o apoio dos governantes brasileiros para o cinema nacional, *Cinearte* procurava destacar o potencial nacional educativo e propagandístico da “sétima arte”, citando o exemplo de outros países que já utilizavam o cinema como um importante instrumento de formação das consciências. Quando da posse de Washington Luís, *Cinearte* fez questão de registrar o seu desejo de que o presidente viesse resolver o problema da nacionalização do filme (...)’ (CINEARTE, 37, 10/11/1926, p. 03)”.²²

De fato, a elite brasileira, da qual também fazia parte a classe cinematográfica, pensava, naquele momento, numa sociedade em reestruturação, orientada pela idéia de modernidade, vivida intensamente na Europa. Por isso, a divulgação de medidas protecionistas, inspiradas de outros países, no campo cinematográfico, era a oportunidade de ressaltar o descaso das autoridades brasileiras para com as necessidades da classe cinematográfica ainda em organização. Na realidade, qualquer manifestação que buscasse proteger as cinematografias nacionais contra o “imperialismo cinematográfico” norte-americano era passível de elogios. E um dos espaços possíveis para essa discussão era a *Revista Cinearte*, que “procurava

²¹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. Artigo: Revista de sociologia e Política, nº 12, pp. 121-129, Junho de 1999.

²² Idem.

demonstrar a necessidade de superação de alguns dogmas do liberalismo, clamando por uma intervenção mais direta do estado no campo do cinema”.²³ Toda via, a admiração da classe cinematográfica pelas políticas de incentivo realizadas pelos Estados em países da Europa em relação ao cinema, como já foi mencionado anteriormente, não surtiu, num primeiro momento, nenhum efeito na política cultural da República Velha.

1.2. DÉCADA DE 1930: O CINEMA E A QUESTÃO NACIONAL

No final da década de 1920, com a crise econômica generalizada e a crescente insatisfação com a política das oligarquias de reorganização do Estado, segundo os velhos moldes da Primeira República, desencadeia-se o movimento revolucionário de 1930, articulado por um conjunto de forças heterogêneas que conduziram Getúlio Vargas ao poder.

“A revolução de Trinta, no entanto, fez renascer as esperanças dos editores de *Cinearte* que manifestavam sua confiança de que ‘a nova massa de dirigentes, especialmente os que têm de arcar com os problemas da instrução’, voltariam suas ‘vistas para o Cinema, seguindo o exemplo das nações que mais adiantadas se acham e que resolveram, por meio desse incomparável instrumento auxiliar do ensino, o problema (...) da desanalfabetização’”. (CINEARTE, 245, 05/11/1930).²⁴

Vale salientar que, além das esperanças da classe cinematográfica em relação à “nova massa de dirigentes” para solucionar o problema da desanalfabetização no país, através do cinema educativo e propagandístico, havia também outra questão em voga: o recém aparecimento do cinema sonoro. Estes dois fatos fizeram com que o cinema nacional tivesse uma atividade mais efetiva no começo dos anos trinta.

Nessa década, foram criados três significativos estúdios – o da Cinédia (1930), o da Brasil Vita Filme (1934) e o da Sonofilmes (1937) – que produziram uma

²³ Ibidem.

²⁴ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS*. Artigo: *Revista de Sociologia e Política*, nº 12, pp. 121-129, Junho de 1999.

série de filmes de ficção e não-ficção, como de atualidades, cinejornais e outros. Os filmes-jornais, por exemplo, eram realizados pelos estúdios da Cinédia, Pan Filmes e Botelho. Logo, já havia uma produção fílmica de não-ficção no início dos anos trinta. Porém, vale salientar que os filmes nacionais ainda eram marginalizados pela grande maioria do público brasileiro. O fato de haver uma movimentação mais expressiva no campo cinematográfico não significou que a mesma tenha obtido um sucesso significativo. De fato, o cinema norte-americano ainda era a grande referência para o público brasileiro e para as distribuidoras e exibidoras de filmes.

Para se compreender os fatos que fizeram com que o cinema nacional tivesse uma atividade mais concreta, no começo dos anos trinta, deve-se atentar para alguns fatores históricos determinantes da política intervencionista do Governo Provisório.

Em outubro de 1930, Getúlio assumiu o Governo Provisório. As medidas centralizadoras se iniciaram com a dissolução do Congresso Nacional e o controle radical dos poderes Executivo e Legislativo do país. Todos os antigos governadores, com exceção do novo governador eleito de Minas Gerais, foram substituídos pela nomeação de interventores federais.

No ano seguinte, o chamado Código dos Interventores estabeleceu as normas de subordinação dos mesmos ao poder centralizador, limitando assim a área de ação dos Estados e desafiando ferozmente os velhos moldes da política. Ou seja, por mais que houvesse setores políticos de diferentes matizes, a revolução de 1930 foi um marco na idéia de construção de uma nação. Porém, é importante destacar que as características predominantes do Governo Provisório foram distintas daquelas da ditadura imposta mais tarde, em 1937. Naquele momento, apesar das reivindicações populares terem sido reprimidas, de alguma forma ainda existia espaço para as mínimas reivindicações políticas, tanto que, entre 1930 e 1937, ocorreram importantes acontecimentos, como a tentativa de revolução, em 1932, a constitucionalização, em 1933-1934, a tentativa de golpe comunista, em 1935, entre outras, que denotavam a existência de uma faceta bastante diferenciada do que veio a ser mais tarde o autoritarismo do Estado Novo. Logo, para alcançar seus objetivos, a política do

governo, até 1937, utilizou mecanismos coercitivos diferenciados, mesmo havendo momentos em que a sociedade civil não fora totalmente sufocada.

Neste cenário político de manifestações quanto às medidas protecionistas do Estado, muitos dos profissionais da área do cinema, como produtores, importadores, exibidores e até projecionistas, buscaram agilizar a defesa dos seus interesses junto ao Governo Provisório. A movimentação em prol da criação de uma “indústria cinematográfica” vinha de ambas as partes: dos profissionais da área e do próprio Governo. Ou seja, as associações e sindicatos em defesa do cinema nacional eram articulados todo o tempo com o Governo Provisório.

Vale salientar que, além do surgimento do cinema sonoro e dos projetos de desanalfabetização dos primeiros anos da década de trinta, as reivindicações políticas formuladas nos primeiros anos do governo fizeram com que a postura dos dirigentes em relação à produção de um cinema nacional fosse mais ativa. Primeiramente, em 1931, os importadores e exibidores criaram a Associação Brasileira Cinematográfica e, em resposta, um grupo de cineastas divergentes fundou a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, em janeiro de 1932.²⁵

A disposição do governo, em resposta às pressões exercidas pela própria classe cinematográfica, fez com que, de fato, no início da década de 1930, emergissem projetos, no âmbito cinematográfico, que foram determinantes para a criação de órgãos públicos direcionados ao cinema brasileiro nos anos posteriores. Na realidade, as decisões do governo não garantiam o sucesso de sua política por si só.

Antes de atribuir ao projeto estatal, nas décadas de 30 e 40, um poder ‘total’ que ele não alcançou, porque teoricamente tal poder está sendo postulado como inalcançável (...).²⁶

Em 4 de abril de 1932, o governo assinou o decreto nº 21.240, iniciando a intervenção direta do Estado na atividade cinematográfica, com a exigência aos exibidores quanto à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem

²⁵ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. “O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. *Revista de Sociologia e Política*, nº 12, p. 121-129, Junho, 1999.

²⁶ FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: O imaginário popular - 1930-40*. São Paulo, Editora FGV. Em importante debate que faz em seu livro, Jorge Ferreira destaca a importância da comunicação entre o líder político e os sujeitos políticos que compunham a estrutura daquele Estado.

para cada programa cinematográfico que tivesse um filme de enredo de metragem superior a mil metros. Entre outras medidas, o decreto motivava a diminuição de tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura e a criação de três novas instituições culturais: a Revista Nacional de Educação, o Instituto Cinematográfico Educativo e um órgão técnico, destinado a orientar a utilização do cinematógrafo e dos demais processos técnicos que servissem como instrumento de difusão cultural, sendo que a segunda instituição cultural criada, o Instituto Cinematográfico Educativo, era responsável também por organizar “a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmados no Brasil”.²⁷

Isso parece explicar a concepção originária do cinejornal que veio a ser, mais tarde, o *Cine Jornal Brasileiro* institucionalizado, apesar deste gênero documental de curta duração ter sido explorado nos anos anteriores, como afirmou Amir Labaki em “Introdução ao documentário brasileiro”: “Em 1910, numa iniciativa dos prolíficos irmãos Paulino e Alberto Botelho, surgia o primeiro cinejornal brasileiro, o *Bijou jornal*, de curtíssima história. Vale lembrar que, pouco antes, no mesmo ano, aparecera o *Pathé journal*, pioneiro internacional”.²⁸

Porém, foi no período do Governo Provisório de Getúlio Vargas, que esse gênero foi institucionalizado como meio de propaganda política do Governo, de forma mais concreta. A partir do decreto de 1932, pode-se então analisar como as articulações políticas do governo estavam ligadas a projetos de incentivo no campo cinematográfico. Porém, as medidas previstas pelo referido decreto só seriam colocadas em prática em anos posteriores. Afinal, o governo ainda sofria oposições dos exibidores e importadores, enquanto os produtores nacionais concentravam suas reivindicações no cumprimento do decreto nº 21.240.

Em um discurso de 1934, Getúlio Vargas manifestou seu desejo de “amparar” a “indústria cinematográfica nacional”, apontando suas virtudes propagandísticas e educacionais e afirmando que o “cinema nacional deveria ser um elemento de

²⁷ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. “O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. *Revista de Sociologia e Política*, nº 12, p. 121-129, Junho de 1999.

²⁸ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo, Francis, p. 18; 2006.

aproximação dos habitantes do país”.²⁹ Numa crônica do Jornal do Brasil transcrita na Revista Cinearte, eram manifestados os agradecimentos da classe cinematográfica às ações mais enfáticas do Governo em prol do cinema nacional.

“Mario Nunes procurou captar o significado daquele momento, apontando Getúlio como ‘ o primeiro governante do Brasil que ouviu com atenção os ideólogos que de há muito tempo clamaram por um cinema nacional e compreendeu o alto alcance dessa atividade que combate a desnacionalização crescente do povo e do País (...)’ (apud Cinearte, 455, 15/12/1934, p.11)”.³⁰

Dentre as diversas características determinantes do governo Vargas, destaca-se a tentativa de educação do povo para uma nova formação. Com este objetivo, ele agrupou, ao seu redor, uma série de renomados intelectuais absorvidos pela questão nacional. E, com base no aparato cultural dos mesmos, Vargas criou um sentido de nacionalidade, expresso não apenas no pensamento, mas nas ações de seu governo. Naquele momento, ocorreram sucessivas reformas no sistema educacional e criações de órgãos públicos, especializados em educação e cultura, como mencionado anteriormente. Para concretizar essas mudanças, o governo precisou ter acesso direto aos principais meios de comunicação do período, o rádio e o cinema³¹, e, para auxiliá-lo nesse projeto, o governo recorreu a profissionais e especialistas de cada área.

Vargas se dá conta rapidamente de que as conquistas do modernismo eram irreversíveis, passando a cortejar os homens que fizeram a Semana de 22. O desenvolvimento de uma política sistemática, no sentido da assimilação da *intelligentsia*, deu-se de fato com a ascensão de Gustavo Capanema ao Ministério da Educação em 1934, a título de exemplo, tendo como chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade.³²

²⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. “O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. *Revista de Sociologia e Política*, n° 12, p. 121-129, Junho de 1999.

³⁰ Idem.

³¹ BASTOS, Mônica Rugai. *Tristeza não pagam dívidas: Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo, Olho d’Água, p.23. 2001.

³² FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*. (Nosso Século, 1980, v. 2, p.162-70). São Paulo, Annablume Editora, 2003.

Na verdade, os projetos do governo para a promoção dos bens culturais no país eram distintos, e aparentemente ambíguos. Então, pode-se assim dizer que os projetos culturais do Estado eram formulados de acordo com classe social de que eram destinados. No que tange à cultura popular, Vargas constituiu como parte de sua política intervencionista a chamada *alegria dirigida* ³³, quando foram criados departamentos de turismo, com o intuito de promover o Carnaval. Além de incentivar a produção de filmes de ficção com enredo carnavalesco. Do ponto de vista ideológico, o governo Vargas foi um marco na forma de legitimação do exercício do poder, definindo, no campo simbólico, a idéia de uma sociedade sem conflitos em busca de uma integração nacional. Esta idéia estava presente tanto no âmbito festivo do carnaval e das festas populares quanto na rigidez dos desfiles militares.

Por tanto, neste período, as produções nacionais documentais e ficcionais eram direcionadas à valorização das cerimônias festivas. As “cerimônias” realizadas nas ruas das cidades passaram a compor, através das imagens, o cenário de um país em intensa mudança estrutural.

O sucesso de COISAS NOSSAS (1931), ironicamente dirigido por um norte-americano chamado Wallace Downey e lançado em novembro do mesmo ano no Cinema Eldorado, abriu caminho para que, na Cinédia, Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro dirigissem o primeiro filme carnavalesco da nova companhia. A VOZ DO CARNAVAL (1933) era um docudrama, inspirado numa história de Joraci Camargo, estreado habilmente às vésperas do Carnaval, mostrando os desfiles do curso e as batalhas de confete com os ranchos e os cordões, registrados com som direto nas ruas da cidade.³⁴

Junto à aplicação de capital industrial em bens culturais, havia também, da parte do governo, políticas estruturais que compunham todo o quadro do desenvolvimento econômico do período. A partir de 1930, o Brasil foi marcado historicamente pela formulação e implantação de um projeto “moderno” de nação, um projeto racional que seria fruto de uma maior organização do Estado e de seu aparelho burocrático. A construção de uma nação industrial, no molde das principais economias

³³ Idem. Ibidem.

³⁴ VIEIRA, João Luiz. “Módulo 4 – A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: *História do Cinema Brasileiro*. Org. Fernão Ramos. São Paulo, Art Editora, p.141, 1987.

do mundo daquele período, incluía, em seu projeto político, o domínio das relações culturais nacionais para legitimar seu próprio processo unificador. O cinema seria, para esta política, um divulgador social desse Estado unificado, de forma que a cultura regional brasileira seria explorada e divulgada, com o intuito de compor, no âmbito dos bens culturais, o projeto político de Vargas.

(...) cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se afirma no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam ação permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios. No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional.³⁵

O discurso de que o cinema se “firma no mundo contemporâneo com um dos mais expressivos elementos de progresso” passou a ser, logo depois da imposição de um regime mais autoritário e coercivo, no final da década de 30, o caminho das produções cinematográficas no campo do gênero documental. Para isso, fazia-se necessário sacrificar então o gênero de ficção, dispensável para o contexto que estava se delineando. Nesse momento, o cinema torna-se um projeto específico, ou seja, o gênero de não-ficção, cinejornais e documentários, passou a compor a idéia de um “Estado Uno”.

Os regimes autoritários modernos utilizaram, com freqüência, o controle dos meios de comunicação de massa com o objetivo de reforçar a dominação política. A existência dos modernos meios de comunicação de massa é relativamente recente e um dos seus representantes foi a rede de radiodifusão, que só atingiu um alto grau de eficácia quando os regimes autoritários passaram a controlar ferreamente o seu crescimento, favorecendo a ampliação apenas das emissoras que pertenciam a grupos que lhes eram favoráveis e que também as utilizariam como forma de controle social. Os meios de comunicação de massa, ditos tradicionais, estavam legalmente

³⁵ Idem, p. 154.

submetidos a um monopólio estatal. Jornais, livros, teatro e cinema passaram a sofrer severo assédio da censura instituída pelo regime. Neste tipo de regime existia um controle quase absoluto das informações que chegavam ao público, a desinformação tomava o lugar da informação, a propaganda oficial substituía a "verdade". Nos regimes autoritários, a mobilização da sociedade é limitada e, entre o Estado e a sociedade, há uma linha de fronteira muito precisa. Enquanto o pluralismo partidário é suprimido de direito ou de fato, muitos grupos importantes de pressão mantiveram grande parte da sua autonomia e, por consequência, o Governo encontrava neles um limite para o próprio poder.

O cinema documentário e os cinejornais aparecem nesse contexto como um veículo de afirmação dessa lógica, já que o Estado Novo percebe a importância de apropriar-se desse tipo de linguagem para alçar novas diretrizes às "camadas incultas" da população, "moldando" sua consciência e procurando inculcar nela novos valores morais. Dessa forma, pode-se enquadrar o Estado Novo nos conceitos mais comuns de autoritarismo e também associá-lo, com alguns cuidados, a outros regimes autoritários operantes naquele momento, como o nazismo, na Alemanha, e o fascismo, na Itália, que, apesar das particularidades de cada país, realizaram ações coercitivas semelhantes. Portanto, Getúlio Vargas utilizou-se do cinema nacional para divulgar suas idéias, quando percebeu o valor significativo e o poder de penetração e persuasão do veículo, para a defesa de uma cultura nacional.

Na realidade, essa "consciência nacional" já fazia parte do ideário político de parte da classe cinematográfica anterior à implantação do Estado Novo. Os intelectuais que escreviam na *Revista Cinearte*, no final dos anos 20 e início dos anos 30, já mostravam sinais de simpatia pela ideologia fascista e pela intervenção do Estado, no campo dos bens culturais, como foi abordado no início deste capítulo. Uma amostra da simpatia dos intelectuais pela intervenção estatal, no campo dos bens culturais, foi bem expressada numa das páginas da *Revista Cinearte* de 1934, onde, ao lado da propaganda "Cinédia Actualidades estréiam em Cinelândia", está uma crítica do jornal *A Nação* manifestando-se da seguinte forma: "Ahi está, esta semana, na Broadway, um Jornal de Cinédia, excellente, rivalizando, senão suplantando em interesse as platéias brasileiras, muitos daquelles 'news' feitos especialmente para o Brasil com falatório e

idioma estrangeiro e propaganda monótona de toda parte de mundo, menos do Brasil” (*Revista Cinearte*, v. 09, nº 389, 1934). Fica bastante clara, nessa página, a ironia com que a classe intelectual tratava a postura das autoridades em relação à falta de investimento e credibilidade no produto nacional. Afinal, aquele documentário de atualidades de uma produtora nacional era falado em idioma estrangeiro. De fato, a influência do cinema estrangeiro era tão intensa, que as reivindicações beiravam a indignação.

De fato, como principal fonte de discussão sobre a produção de cinema no país, a *Revista Cinearte* trazia em seus artigos reflexões sobre o futuro do cinema nacional, como foi expresso por seu próprio criador, Adhemar Gonzaga, num artigo onde procurava sugerir qual deveria ser o rumo do cinema brasileiro dali para frente: “Se o governo do Brasil avaliasse devidamente a importância que hoje representa o filme como methodo de propaganda, certamente já teria envidado todos os esforços para nacionalizar essa indústria”.³⁶ Por meio deste depoimento, fica evidente a simpatia da classe cinematográfica da época por políticas intervencionistas de Estado no campo cultural.

Um outro exemplo desta idéia foi abordado na análise de Maria Eneida Saliba sobre Canuto Mendes³⁷, em que ela aponta:

“(...) os expoentes da intelligentsia da época, que começam a nutrir veladas simpatias pelas doutrinas organicistas e fascistas, as quais - na contra-marcha das concepções iluministas de educação, preconizadoras da autonomia do indivíduo - já principiavam a postular a urgência em disciplinar a sociedade de massas emergente, integrando-a a ordem social”.³⁸

De fato, as doutrinas fascistas permeavam a intelectualidade daquele momento. Portanto, este ideário político que se legitimou na ditadura Vargas foi composto, em parte, por uma classe intelectual que pensava o cinema como um veículo

³⁶ GONZAGA, A. “Revista Cinearte”, 09/06/1926. Citado por FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40 – Os Filmes Musicais nas Telas da Cidade*. São Paulo, Annablume Editora, 2003, p. 59.

³⁷ O estudo de Maria Eneida Saliba - *Cinema contra Cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1930)* é uma interessante análise sobre o projeto de um cinema educativo que já compunha a mentalidade intelectual nos conturbados anos de 1920, marcados pela instabilidade política conjuntural do país.

³⁸ SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes, (1922-1930)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, p.17, 2003.

determinante para a construção de um Estado forte. Ou seja, apenas um Estado forte poderia confrontar-se com a dominação dos interesses estrangeiros e incentivar a produção nacional. Tanto que alguns desses intelectuais viriam compor o quadro de dirigentes do campo cultural do Estado Novo, tendo em foco uma estratégia política alimentada pelo Estado, por excelência, e por classes sociais interessadas no regime.

Vale realçar nesta discussão da relação entre o Estado Novo e a intelectualidade brasileira a reflexão de Mônica Pimenta Velloso em seu artigo “A cooptação dos intelectuais – Mesmo nomes de esquerda, como Graciliano Ramos, escreveram para revistas publicadas pelo DIP:”

“Como um regime autoritário que controlava a sociedade recorrendo à força e à violência simbólica conseguiria atrair os intelectuais? O que nos parece contraditório pode funcionar como chave da lógica interna do Estado Novo. Existia uma verdadeira divisão do trabalho intelectual entre as revistas *Cultura Política* e *Ciência Política*, publicadas na década de 40. A primeira foi o órgão divulgador do regime e reunia as elites intelectuais, enquanto a segunda concentrava nomes de pouca projeção. Cabia ao pessoal da *Cultura Política* elaborar idéias e conceitos, enquanto o da *Ciência Política* encarregava-se de difundi-los através da educação cívica e militar.”³⁹

Nomes como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Almir de Andrade, Gilberto Freyre, Nelson Werneck Sodré e Graciliano Ramos compunham o quadro de intelectuais que escreviam regularmente para a revista *Cultura Política*, publicada pelo DIP. Por sua vez, Cassiano Ricardo respondia pela linha editorial da revista *Ciência Política*, também do DIP. Porém, a atuação e o espaço destes intelectuais nas revistas eram distintos. Enquanto Francisco Campos, Azevedo Amaral e Almir de Andrade eram mentores e responsáveis pelas coordenadas ideológicas na *Revista Cultura Política*, os demais ocupavam um papel mais secundário nessa publicação.

Portanto, com a criação do DIP em 1939, o Estado Novo viria a aprimorar a disseminação de suas idéias protecionistas. O departamento financiava a produção de uma série de instrumentos para, com o auxílio de intelectuais, criar uma imagem

³⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. “A cooptação dos intelectuais”. In: Revista Br História, São Paulo, Duetto Editorial, N 5, Ano 1, p. 23-33, 2007.

positiva de si, tais como: publicações, reportagens, material fotográfico, cine jornais, filmes, programas de rádio, concursos, exposições, concertos, ciclos de conferências, festas folclóricas e cívicas, atividades turísticas, entre outras. Este assunto será melhor abordado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II: O Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP

Para iniciar a apresentação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, é relevante inserir neste assunto a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE, em 1936. Vale salientar que não é intenção deste trabalho se debruçar em uma pesquisa sobre o INCE, mas trazer para o contexto em questão o que estava sendo produzido no âmbito documental e identificar as diferenças entre o DIP e o INCE, órgãos estatais que se diferenciaram, primeiramente, pela produção de tipos fílmicos e, em segundo lugar, pelas propostas ideológicas distintas. Porém, essas diferenças não são o único aspecto discutido neste capítulo, também as pequenas semelhanças irão compor esta análise, para não contradizer a própria idéia de um Estado unificador em suas políticas comunicativas.

Inicialmente, vale realçar que os dois órgãos oficiais supra mencionados tinham propostas diferentes, por mais que tivessem, no âmbito geral, objetivos comuns. O projeto do INCE embutiu uma visão do cinema documentário, marcada pelo viés educativo, dentro de uma ideologia intervencionista e centralizadora das atividades do Estado. O conceito de educação, ou de cinema educativo, foi o verniz que cobriu a visão do que seria o gênero documentário, assim justificando e permitindo o apoio do Estado à atividade cinematográfica, a partir de um viés preservacionista e culturalista.⁴⁰ O INCE produziu cerca de 237 filmes, entre os anos de 1936 e 1946, e quem estava no comando desta produção era o médico, legista e antropólogo Roquette Pinto, acompanhado pelo consagrado diretor Humberto Mauro. Atenta-se a esta junção

⁴⁰ RAMOS, Fernão. “Hirszman e Mauro, documentaristas”. *Revista: Cadernos da Pós- Graduação*. Instituto de Artes – Unicamp, Ano 3, Volume 3, N. 2, 1999.

porque foi ela que diferenciou, de fato, os documentários do INCE dos cinejornais do DIP. Nos filmes do INCE, o folclore era filmado pela ótica do conhecimento científico e antropológico. O Instituto não comemorava datas importantes do governo e não tinha como foco a figura de Getúlio Vargas, e muito menos possuía uma idéia militarizante do país. Aquela sociedade disciplinar e higienizada, bastante propagandeada pelo cine jornal, não aparece nos filmes do INCE. Apesar de Roquette Pinto ter participado, anteriormente, de várias instituições que se destinavam ao saneamento físico e moral, como a Liga de Saúde Mental ou a Sociedade Eugênica Brasileira⁴¹, suas idéias não estavam vinculadas ao branqueamento da população, ele não compartilhava desta vertente ideológica da época. Roquette Pinto era um cientista positivista que utilizava a ciência como forma de abordar questões populares, por meio do folclore. Porém, vale salientar que esta tática era uma outra forma de abafar os conflitos e diferenças sociais, que a ditadura fazia questão de não mostrar. Por meio do folclore, estilizou-se a imagem “popular” do Brasil do Estado Novo. Na realidade, enquanto o DIP promovia, nos cine jornais, a imagem de um Brasil branco, higiênico e forte, o INCE procurava trazer um lado mais culturalista, até mesmo porque havia em seus filmes a presença da parceria entre Humberto Mauro e Roquette Pinto. Esta duplicidade ideológica da propaganda varguista foi um traço presente em todos os instrumentos de comunicação patrocinados pelo governo. Por exemplo, como foi mencionado no capítulo anterior, as revistas publicadas pelo DIP eram, de um lado, um “centro de debates sobre brasilidade”, dirigido por intelectuais como Gilberto Freire, Nelson Werneck Sodré e Graciliano Ramos e, de outro, uma “escola de patriotismo”, orientada por intelectuais mais conservadores. Como afirmou Mônica Pimenta Velloso: “Elaboração conceitual e prática propagandista constituíam faces de uma mesma moeda.”⁴²

Entretanto, os filmes, de propaganda do DIP, tinham alguns pontos de semelhança com os do INCE, principalmente pela preocupação ideológica de ambos em divulgar, ou mesmo popularizar, o conhecimento científico. De forma diferente, o conhecimento científico estava na ordem do dia e era mostrado tanto nos

⁴¹ LIMA, Magali Alonso de. O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945). São Paulo, Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação, 1980.

⁴² VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cooptação dos intelectuais*. In: Revista Br História, São Paulo, Ed. Duetto, N 5, Ano 1, p. 23-33, 2007.

documentários do INCE como nos cine jornais do DIP. Outra questão importante, para finalizar as comparações entre os dois referidos órgãos, é a presença de uma classe cinematográfica que já compunha o cenário cinematográfico nos anos 20, como foi mencionado no capítulo anterior, e que estava à disposição das ordens do Estado.

Apesar da vasta experiência de Mauro no campo da ficção, ele e Adhemar Gonzaga mantiveram, nas décadas de vinte e trinta, suas produções de enredo nos estúdios da Cinédia, realizando filmes de não-ficção⁴³. Na realidade, desde o decreto nº 21.240, de 1932, de incentivo aos filmes de curta-metragem de caráter educativo, Adhemar Gonzaga já realizava os filmes de *Atualidades Cinédia* e Humberto Mauro participava da realização de *Como se faz um jornal moderno*, o primeiro documentário nacional sonoro realizado pela Cinédia⁴⁴. Portanto, é evidente que a troca de benefícios entre os cineastas e o Estado, no final da década de 1930, foi consolidada com a oficialização das produções junto à vasta experiência daqueles mesmos que já compunham o meio cinematográfico desde os anos 1920. As sofisticações da linguagem cinematográfica, presentes nos documentários do INCE, posteriormente podem ser atribuídas ao fato de que os filmes foram realizados por Mauro. De fato, sua participação passou a ser um elemento crucial na diferenciação entre os filmes produzidos pelo INCE e os cine jornais produzidos pelo DIP, mostrando, mais uma vez, que os dois órgãos faziam tipos de filmes diferentes dentro do campo de não-ficção.

Porém, vale salientar que a participação da classe cinematográfica nas produções oficiais do Estado, depois de 1937, não foi somente uma questão de escolha. Como afirma a autora Sheila Schvarzman, às vésperas da implantação do Estado Novo, em 1936, foram realizados apenas seis filmes de enredo e não havia mais espaço nem interesse do próprio exibidor brasileiro em exhibir e produzir filmes nacionais. Portanto, produtores como Adhemar Gonzaga e Carmem Santos, entre outros, se voltaram para o filme documentário de exibição obrigatória, para garantir sua sobrevivência, ou seja, concluíram que se aliar ao Estado naquele momento era a única

⁴³ SCHVARZMAN, Sheila. “Humberto Mauro e o documentário”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*. São Paulo, Editora Summus, p.262-264. 2004.

⁴⁴ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História. Campinas, IFCH - UNICAMP, 2000.

forma de realizar cinema. E essa realidade já era bem observada por aqueles que o faziam, antes mesmo da oficialização estatal dessa linguagem.

Assim sendo, para o Estado se projetar frente à sociedade e conseguir bons resultados no campo imagético, deveria contar necessariamente com a influência de intelectuais, cineastas ou documentaristas “engajados” na política estatal. Um exemplo dessa relação entre o Estado e classe cinematográfica está bem evidenciado em uma das páginas da *Revista Cinearte* de 1937, quando mostra nomes como A. P. Castro, Edgar Brazil e João Stamato, ao lado do seguinte anúncio: “Três dos melhores cinegrafistas brasileiros filmam para os jornais e complementos da Cinédia” (*Revista Cinearte*, v.12, nº 460,1937). Deve ser observado que o citado anúncio é de 1937, ano da implantação do Estado Novo e da institucionalização do cinema educativo, produzido pelo INCE. Aos estúdios da Cinédia cabia produzir os documentários, “complementos” cinematográficos, jornais de atualidades e cines jornais. Portanto, para concluir essa análise, cabe enfatizar a ligação entre os profissionais do cinema com o Estado ditatorial recém-instaurado.

Além de as produções cinematográficas do DIP e do INCE se diferirem nos temas retratados, seus realizadores provinham de contextos distintos, o que constitui fator condicionante para as diferenças entre os filmes.

“Frequentemente, procuramos considerar como um filme se relaciona com o trabalho anterior do cineasta e com suas preocupações contínuas, com a maneira pela qual ele poderia compreender e explicar suas intenções e seus motivos, e como essas considerações se relacionam com o contexto social geral no qual a obra foi realizada. Essa atenção voltada para o cineasta e o contexto de produção é uma das formas de discutirmos de que trata o filme”.⁴⁵

Esta reflexão de Bill Nichols parece bastante coerente para se entender as diferenças das produções cinematográficas realizadas por esses órgãos estatais, praticamente do mesmo período, mas com preocupações tão diferentes. Partindo da idéia de Nichols de que se deve *considerar como um filme se relaciona com o trabalho*

⁴⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, p.135-162. 2005.

anterior do cineasta e suas preocupações contínuas e como estas considerações se relacionam, e transportando esta idéia para o contexto em questão, é possível aplicar a reflexão do referido autor, não aos cineastas do Estado Novo, mas aos diferentes diretores dos órgãos comunicativos citados. Como já foi mencionado anteriormente, Roquette Pinto foi diretor geral do INCE, era médico e antropólogo, e sua formação e preocupações estavam bem evidenciadas nos documentários do INCE. Porém, pretende-se debruçar mais detalhadamente na personalidade do diretor geral do DIP, Lourival Fontes, por ser um homem de extrema confiança do presidente Getúlio Vargas, ligado à estrutura político-administrativa do governo, tanto no período ditatorial, quanto na fase democrática no segundo governo Vargas. Lourival Fontes foi diretor do DIP até 1942 e esta informação é bastante significativa, pois os cinejornais que serão analisados neste trabalho são os produzidos entre 1939 e 1942, e que foram dirigidos por ele de uma certa forma. Uma relação coerente à de Nichols ao propor uma forma de análise fílmica baseada na relação do contexto com aquele que realiza o filme. O autor toma como base de sua reflexão a relação dos filmes realizados por Leni Riefenstahl com o contexto social nazista. Porém, como já foi dito anteriormente, a comparação realizada aqui não se referirá a um cineasta em si, mas a uma figura que pensou a linguagem a favor de suas convicções políticas e ideológicas.

“Na efervescência intelectual dos anos 1920, o jornalista sergipano Lourival Fontes chega ao Rio de Janeiro. A cidade funcionava, então, como pólo de atração para os jovens letrados, especialmente os do nordeste. Tendo ou não origem aristocrática, os intelectuais da época são indivíduos ligados ao jornalismo. Vir para o Rio de Janeiro e trabalhar em um jornal era praticamente estar inserido num círculo de sociabilidade capaz de permitir melhores contatos oficiais e facilitar o ingresso nas esferas da política nacional”.⁴⁶

A formação de Lourival Fontes foi consequência das próprias instituições educacionais da época, que entregavam a formação da legitimidade política aos intelectuais, justamente por serem eles os detentores de um saber sobre o social,

⁴⁶ LOPES, Sonia de Castro. “Lourival fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras”. Artigo apresentado no X Encontro Regional de História – ANPUH – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002. Retirado da Internet: <http://www.uff.br/ichf/ampuh/anais/2002/comunicacoes>.

reconhecido e valorizado pela sociedade. Este ensino de tradição positivista aplicava os métodos das ciências naturais às ciências sociais, formando uma perspectiva de organização social extremamente hierárquica. Desse modo, negava a cultura popular, vendo-a sempre como atrasada. Logo, a ignorância do povo serve como justificativa para a necessidade de dirigi-lo “do alto, para fazer valer a competência das elites em sua missão quase sagrada de “moldar as consciências” através de um discurso em que se pretende homogeneizar o social e o político, apagando a existência efetiva das contradições e das divisões que se expressam como lutas de classes.”⁴⁷

Em 1922, Lourival Fontes concluiu sua Faculdade de Direito e ingressou como colaborador em vários diários, trabalhando na agência de notícias *Havas*. Por intermédio de Jackson de Figueiredo, aproximou-se do grupo conservador de intelectuais católicos ligados à revista *A ordem* e ao *Centro Dom Vital*. No início da década de 1930, Lourival Fontes assumia a posição de chefe de gabinete do interventor Pedro Ernesto, no Distrito Federal, ao mesmo tempo em que dirigia a revista de estudos políticos *Hierarchia*. A revista propunha-se a debater os principais problemas políticos nacionais e internacionais, abrindo lugar tanto para pensadores de formação autoritária, como para alguns de pensamento mais liberal. Porém, como sugere a autora Sonia Castro Gomes, em seu artigo “*Lourival fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras*”, as matérias eram inclinadas a atrair um público elitizado e de caráter doutrinário e, em todos os números examinados, havia uma seção dedicada à discussão sobre o fascismo, sobretudo no que se refere ao problema sindical e à concepção de Estado. Deve-se atentar para o fato de que Lourival Fontes foi um dos intelectuais simpatizantes da doutrina fascista, nas décadas que sucederam o golpe de 1937, idéia abordada no primeiro capítulo desta dissertação, que marcou a produção dos cinejornais do DIP. Ele assumiu sua admiração por Mussolini e se orgulhava de ter sido lembrado pelo líder. Na ocasião de uma entrevista à revista italiana *Jerarcchia*, o ditador incluiu seu nome no rol das pessoas que, fora da Itália, mais entendiam de fascismo.⁴⁸

⁴⁷ LOPES, Sonia de Castro. “Lourival fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras”. Artigo apresentado no X Encontro Regional de História – ANPUH – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002. Retirado da Internet: <http://www.uff.br/ichf/ampuh/anais/2002/comunicacoes>.

⁴⁸ Idem.

“Convocado a colaborar com o regime, Lourival serviu bem a Getúlio Vargas por seu senso de liderança e respeito pela hierarquia. Enquadrava-se também no novo projeto por ser anticomunista, bem adaptado à veia policial, tão indispensável ao Estado Novo. Emprestando seu prestígio de jornalista e intelectual aos órgãos que dirigiu, usufruía, ao mesmo tempo, de todo o poder que estes lhe conferiam. Foi, como muitos o chamavam, o nosso Goebbels, um *Goebbels caboclo* que, incorporou às práticas autoritárias da tradição brasileira, outras mais modernas, que se tornavam através da propaganda e da educação instrumentos de adaptação do homem à nova realidade social”.⁴⁹

A união de personalidades como Lourival Fontes, Roquette Pinto e Humberto Mauro com o Estado, foi importante para a formulação da política de comunicação do Estado Novo. Essa união, na realidade, deu a tônica que conduziu a propaganda política cinematográfica no Brasil. De um lado, um tom mais político e conservador, manipulado por Lourival Fontes, e de outro, um tom mais poético e culturalista, direcionado por Humberto Mauro e Roquette Pinto. Afinal, pode-se dizer que, no caso de Humberto Mauro, não havia alternativa de atuação, já que a possibilidade de produção fílmica, num contexto autoritário, é limitada, mesmo considerando o fato de que não se tratava de um regime totalitário, ou seja, as forças coercitivas não eram potentes o suficiente para sufocar demasiadamente aqueles que compunham o quadro produtivo cultural. Porém, no que se refere a Roquette Pinto e Lourival Fontes, a observação anterior não deve ser a mesma. Apesar da grande diferença doutrinária entre os dois, vista pelas diferentes perspectivas relacionadas à produção cinematográfica de cada um, ambos eram formados pelo pensamento positivista, mas que direcionaram suas heranças doutrinárias e convicções para lados diferentes no campo imagético. Lourival Fontes era seduzido pelas idéias nazi-fascistas, promovendo em sua coordenação filmes que sustentavam a idéia positivista do corpo da nação juntando-se ao corpo natural, uma das características da propaganda nazi-fascista também encontradas nos cinejornais do DIP. Este tema será tratado de modo mais

⁴⁹ LOPES, Sonia de Castro. “Lourival fontes no governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras”. Artigo apresentado no X Encontro Regional de História – ANPUH – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002. Retirado da Internet: <http://www.uff.br/ichf/ampuh/anais/2002/comunicacoes>.

detalhado no terceiro capítulo deste trabalho.

Na realidade, o imaginário positivista presente no começo do século também assinalou os projetos educacionais nas décadas de trinta e quarenta, no país. Dificilmente encontraremos professores primários formados entre as décadas 1930 e 1960, que não tenham sido influenciados pelo discurso eugênico, ainda que de forma inconsciente. Afinal, a luta de Leonard Darwin objetivava inserir o programa “científico” eugênico em políticas públicas que transformassem a teoria “científica” em prática social, a fim de promover o “progresso nacional”.⁵⁰ Contudo, como afirma Nélío Marco Vincenzo Bizzo, em *“Eugenia: Quando a biologia faz falta ao cidadão”*, de fato ainda não foi avaliada favoravelmente a influência que a perspectiva eugênica ocasionou à educação brasileira e seus resultados históricos na cultura nacional. Portanto, não se deve afirmar incisivamente que no Estado Novo havia um projeto eugênico efetivo. É possível constatar, no entanto, que esse projeto compunha o imaginário daqueles que pertenciam a certos órgãos governamentais do campo imagético. A idéia de “aperfeiçoamento da raça” era um fato presente nos cines jornais do Estado, produzidos pelo DIP. De alguma forma era sintomático que, no período, a preocupação dos propagandistas eugênicos em fazer coincidir os termos “raça” e “nação” produzisse, como valor ideológico, a concepção de que o progresso de um, implicaria na fortificação do outro.⁵¹

Para esta discussão, seria possível salientar que havia, de fato, semelhança do ideário político instaurado no Estado Novo com o das ditaduras européias existentes naquele tempo. Essa similitude pode ser observável no papel desempenhado pelas classes dominantes, na construção do ideário político das ditaduras. Na Alemanha, as classes dominantes também se apropriaram do cinema para a propaganda ideológica nazista. Logo, a relação de semelhança entre as nações de cunho autoritário, no que concerne às suas produções filmicas, não deve ser analisada apenas no âmbito imagético, mas também no plano das relações do Estado com as respectivas classes dominantes. Essas características imagéticas serão mais evidenciadas na produção documental do contexto. No Brasil, a mesma centrava-se em dois pontos principais: na

⁵⁰ BIZZO, Nélío Marco Vincenzo. “Eugenia: Quando a biologia faz falta ao cidadão”. In: *Revista Cadernos de Pesquisa*. Nº 1, julho de 1971. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1971.

⁵¹ Idem.

própria forma autoritária e coercitiva de se governar e na idéia de eugenia e branqueamento da população, o que, aliás, já compunha o imaginário da elite brasileira desde o século XIX. Na verdade, as diretrizes disciplinares, técnicas e científicas, que realmente vieram compor o imaginário desenvolvido nos cinejornais, já haviam sido manejadas no campo imagético dos anos 20. Na procura idealizada de um Estado moderno, tornou-se freqüente a valorização da disciplina do corpo, da mente e da higiene como aspectos fundamentais da conduta do trabalhador, para o progresso da nação e de sua aproximação às condições de outras nações desenvolvidas. Esse ideário será mais evidenciado no campo da propaganda e, por isso, a análise do *Cine Jornal Brasileiro* será a tônica principal desta discussão cujas conclusões serão relacionadas, no capítulo seguinte, com as imagens dos filmes.

Nos anos 40, o Brasil passa por vários momentos singulares no encaminhamento deste “progresso”, inicialmente, depois da eclosão da guerra na Europa. A década de 1940 inicia outras posturas políticas internacionais em relação às quais um poder tão centralizado como o brasileiro passa a ser algo inadequado para a manutenção das novas relações internacionais. O autoritarismo nacional entra em conflito com os ideais democráticos vindos de fora. A guerra chega ao fim, em 1945, e as ditaduras também, não possibilitando à política nacional a manutenção do Estado onipotente dos anos 30.

Nesse contexto, o cinema nacional passa a ter um papel de cartão postal do Brasil, em relação à nação de maior influência política e cultural daquele período, os EUA. Mas essa relação é evidenciada nos cinejornais produzidos depois da entrada do Brasil como força Aliada, principalmente, nos cinejornais produzidos no final de 1942, 1943, 1944 e 1945. Os cinejornais mencionados não serão os objetos de análise do trabalho, pois sua estética fílmica se difere dos anteriores.

Como já mencionado anteriormente, a criação do DIP, órgão subordinado à Presidência da República, sob o comando de Lourival Fontes, com apoio direto de Cândido Mota Filho e Cassiano Ricardo, demonstrou o que o Estado Novo foi capaz de atuar no setor comunicativo. A função do DIP era exercer a propaganda e a censura, como também promover manifestações cívicas, culturais e exposições demonstrativas das atividades do Governo.

Entre os dispositivos comunicativos mais significativos utilizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda está o rádio. Este mesmo, pelo clima que criava e pelo teor simbólico que alcançava, tornou-se o mais potente veículo de propaganda do Estado. Afinal, por seu comparecimento constante no lar dos brasileiros e por oferecer a presença invisível do poder, o rádio obteve maior receptividade do que o cinema propagandístico dos cinejornais.⁵²

“O importante do rádio não era exatamente o que era passado e sim como era passado, permitindo a exploração de sensações e emoções propícias para o envolvimento político dos ouvintes. Efeitos sonoros de massa podiam atingir e estimular a imaginação dos rádios-receptores, permitindo a integração, em variados tons entre emissor e ouvinte para se atingir determinadas finalidades de participação política. Vargas, quando se referia ao rádio, apontava para a sua importância enquanto meio de educação cívica ao mesmo tempo em que informador das diretrizes do governo e do alcance de suas medidas”.⁵³

Partindo-se do pressuposto de que os “efeitos sonoros de massa podiam atingir e estimular a imaginação dos rádios-receptores, permitindo a integração em variados tons entre emissor e ouvinte, para se atingir determinadas finalidades de participação política”, subentende-se a questão, que será desenvolvida mais à frente, da semelhança da voz radiofônica com a voz em *over* dos cinejornais do mesmo período.

Partindo-se também do pressuposto que o governo de Getúlio Vargas, com o auxílio do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), articulou uma dupla estratégia de atuação na área cultural, voltada tanto para as elites intelectuais como para as camadas populares, o rádio e o cinema articularam-se entre si por representarem, de certa forma, esta dupla estratégia da política governamental.

O líder político e as diversas classes sociais, de certa forma, fazem parte do projeto idealizado de nação. Getúlio Vargas é, nessa história, o condutor das classes sociais no processo de execução de seu projeto de nação. No entanto, diferentemente do rádio, nas imagens produzidas pelos cines jornais, as diferentes classes não

⁵² LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, , p.75-105, 1986.

⁵³ Ibidem.

aparecem na sua inteireza. As classes sociais mais filmadas pelo DIP foram a classe média urbana e a burguesia. A população pobre e negra não aparecia na grande maioria dos quadros dos cines jornais. Esses personagens só apareciam como um grande bloco pouco identificável, apenas fazendo parte do cenário das grandes manifestações cívicas. Nesse sentido, o rádio era um veículo menos discriminatório e menos elitista.

Mas o curioso é que as duas linguagens convergiram-se em alguns aspectos, como o da voz radiofônica do cine jornal e a obrigatoriedade e oficialidade de ambas as linguagens. "A Hora do Brasil", do governo ditatorial de Getúlio Vargas, era o momento da informação ou da listagem para o povo brasileiro sobre o que o ditador estava fazendo em benefício da nação.

A forma radiofônica de se narrar se aproxima bastante da voz narrativa do documentário clássico. Como afirmou Bill Nichols, o documentário expositivo depende de uma lógica informativa transmitida verbalmente. E essa característica não foi exclusividade do documentário clássico, mas também de filmes como cines jornais, em que a imagem é bastante expositiva e com poucos artifícios técnicos. No documentário, a voz narrativa é chamada de "voz de Deus" e, geralmente, trata-se de uma voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave e em tom e timbre explicativos.⁵⁴

"Este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estática ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou a história".⁵⁵

Na reflexão abordada acima, pretende-se identificar uma forma expositiva do narrador cinematográfico. Porém, o que torna esta reflexão interessante para a análise dos cines jornais brasileiros, é que de fato essa voz expositiva era um componente determinante para a moralidade que os filmes queriam mostrar.

A voz do narrador era over, era uma voz que não pertencia à ação mostrada pelas imagens, ou seja, uma voz que tinha uma certa "autonomia", que era capaz de julgar as ações e não apenas narrá-las. Havia na voz uma emoção e uma força, que davam um tom oficial para a informação, passando a sensação de credibilidade. Para

⁵⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005.

⁵⁵ Idem.

um contexto histórico como o deste trabalho, a voz over explicativa torna-se um elemento crucial para o entendimento dos filmes. Logo, o narrador do *Cine Jornal Brasileiro* é parte componente dos filmes e é um elemento tão importante quanto a figura de um líder mostrado em plano fechado, por exemplo. São dois ingredientes que se acomodam dentro da linguagem cinematográfica, de forma que, juntos, conseguem obter um resultado mais efetivo do discurso político. Na verdade, a voz over, no caso dos cines jornais, tinha um papel fundamental, era ela que organiza as imagens. Por isso, analisar o narrador desses filmes é também retomar a importância do narrador radiofônico.

Vale salientar que, como se sabe, o rádio e o cinema são linguagens distintas, mas contemporâneas de contexto, ou seja, o rádio e o cinema eram dois elementos bastante usados como veículos de persuasão política. O DIP era responsável pela edição e censura de ambos. Então, parece coerente que as duas linguagens dialogassem entre si, em favor do mesmo objetivo.

O narrador radiofônico tinha que ser o mais expressivo possível, pois era sua voz que dava força, credibilidade e atenção aos fatos correntes do Estado. No *Cine Jornal Brasileiro* não era muito diferente: a força, a credibilidade e a atenção eram reafirmadas pela voz do narrador, tanto que não se pretende dissociar na análise fílmica deste trabalho a voz over do narrador. São elementos que caminham totalmente aliados para compor o referido contexto.

2.1. CINE JORNAL BRASILEIRO

Quando Bill Nichols procurou considerar a relação entre o histórico do cineasta e suas preocupações contínuas com o contexto social geral no qual a obra foi realizada, possibilitou uma forma de se pensar a produção fílmica em contextos históricos políticos significativos e que marcaram o gênero de não-ficção, tornando-o bastante relevante para este trabalho.

Esta reflexão do autor se insere melhor na dinâmica de um filme de não-ficção, pois a relação do autor com o filme e o contexto é mais evidenciada neste gênero cinematográfico. Mas, como aplicar tal reflexão à análise de filmes de curta duração, como os cinejornais, que, em verdade, são influenciados pelo contexto político de sua produção? Os cinejornais eram filmados por uma série de cinegrafistas e editados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado. Nesse caso, eram vários “os diretores” de imagem, mas os filmes eram editados apenas sob uma perspectiva. Então, o contexto sublimaria as preocupações contínuas do autor ou daqueles que filmavam? Na verdade, entrar neste campo conceitual é instigante, porém um pouco incerto, afinal, por mais curto que seja o filme e por maior que seja a direção que a produção contextual exerça, não se deve eliminar a idéia de um autor para cada filme. Tanto que o principal departamento de comunicação do Estado promovia prêmios aos melhores cinegrafistas do ano. Porém, pelas condições de preservação e de acesso a todo o corpo constitutivo do material em questão, tornou-se difícil personalizar os filmes para além do contexto político em que foram produzidos. Isso é possível de realizar nos filmes nazistas dirigidos por Leni Riefenstahl, por exemplo. Mais do que os documentários da cineasta alemã, os cinejornais são produções fílmicas movidas pelo discurso contextual sócio-político. Vale salientar, que estas diferenças não eliminam a possibilidade de um diálogo entre estes dois distintos tipos de filme, até mesmo por convergirem em certos aspectos contextuais e por se diferenciarem no rigor técnico cinematográfico. Os documentários nazistas eram, primeiramente, de longa metragem, e tinha em sua composição um aparato técnico que seria inviável para os padrões

brasileiros. A sofisticação estética dos filmes de Leni Riefenstahl era incomparavelmente superior à estética de um filme-jornal.

Os filmes-jornais e os cinejornais eram também produzidos pela Alemanha nazista e pela Itália fascista e, provavelmente, se diferenciavam dos documentários de ambos os países. Mas, o que importa aqui são as possíveis influências que esses filmes de longa-metragem tiveram na produção de cinejornais brasileiros.

2.2. UM DEBATE SOBRE O CINE JORNAL BRASILEIRO

Para a análise dos referidos cinejornais, é necessário destacar alguns trabalhos mais recentes que também utilizaram como fonte de suas reflexões esses filmes, e proporcionar uma breve discussão entre este trabalho e outros que se debruçaram sobre o mesmo tema. Das duas dissertações mais recentes sobre o tema aqui tratado que se destacam estão a de Marcelo Pereira, intitulada *Cinema e Estado Novo: Trabalho e Nacionalismo em Marcha* e a de Cássio dos Santos Tomaim: *Janela da Alma – Cinejornal e Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário*.

Pretende-se esclarecer algumas linhas gerais traçadas pelos referidos autores, pois, dentro do objetivo escolhido nesta dissertação, em alguns momentos procura-se dialogar com algumas das idéias postas pelos dois autores.

O objetivo do trabalho de Marcelo Pereira é examinar de que maneiras os cinejornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo podiam ser, de fato, um instrumento ativo do poder, ao invés de simplesmente refletir a realidade social. O recorte feito pelo autor é de 1939-1945, porém, diante desse grande corpo documental, pretendeu-se restringir a análise em dois grandes recortes temáticos: a “Festa do Trabalho” e a “Marcha para Oeste”.

“O critério fundamental para a definição desses recortes está diretamente relacionada à relevância política desses temas no contexto do novo modelo de sociedade proposto pelo Estado primeiro está diretamente vinculado à concepção estatal corporativa/tutelar de sociedade, que pretendia garantir a tão almejada unidade nacional e a conquista da verdadeira brasilidade”.⁵⁶

Logo, a reflexão de Marcelo Pereira, pretendeu focar as imagens que pudessem afirmar a idéia de uma nova concepção de trabalho e de “reconstrução” da unidade nacional. Esta última idéia também faz parte do caminho traçado pela temática aqui abordada, mas dela se diferencia nas escolhas dos assuntos para tal afirmação. Porém, mesmo havendo essas diferenças tipológicas para a análise fílmica, no âmbito

⁵⁶ PEREIRA, Marcelo. *Cinema e Estado Novo: Trabalho e Nacionalismo em Marcha*. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, p.7, 2002.

da política estadonovista, muitas dessas reflexões feitas pelos referidos autores serão agregadas a este trabalho.

No trabalho de Cássio Tomaim foram abordadas as seguintes temáticas: as festas cívicas de Primeiro de Maio, a industrialização, o trabalho e o trabalhador, o atraso do campo e a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Na verdade, a análise do autor abrange quase todos os temas dos cinejornais do período de 1939-1945. Com isso, o trabalho pretendeu compreender o cinema como um fundamental instrumento legitimador do projeto autoritário de Brasil dos anos 30 e 40, pautando a idéia de um “discurso totalitário”.

“Por projeto entendo mais uma disposição do que propriamente uma operação articulada, ou seja, qualquer que fosse o programa posto pelo Estado este seria introduzido no plano do ideal, da intencionalidade, ou melhor dizendo, estaria sujeito a um ignorar e a um reconhecer. Assim, é a compreensão da lógica de uma ideologia de que no “Todo Orgânico” a sua fantasmagoria que definitivamente nos autoriza a pensar em um “discurso totalitário”.⁵⁷

Mesmo que o autor afirme que o “discurso totalitário” poderia ser visto apenas no âmbito imagético, deve-se salientar que a política estadonovista estava inserida num contexto internacional, o que fez com que a política nacional se utilizasse muitas vezes de um universo simbólico semelhante ao das políticas totalitárias que governavam algumas das nações inseridas no conflito mundial, embora isso seja bem diferente de afirmar que esses mecanismos estivessem inseridos na “natureza” política autoritária brasileira. Havia sim, por parte da elite brasileira desde os anos 20, uma simpatia pelas doutrinas fascistas, um projeto de Estado Uno, mas isso não permite afirmar que a idéia do “Todo Orgânico” permite pensar num “discurso totalitário” mesmo sendo fantasmagórica, como afirmou o autor acima. Portanto, não seria ainda coerente afirmar a idéia de um “discurso totalitário” na construção de um mito nacional, através das imagens propagandísticas do Estado. Na verdade, esta é uma das questões que difere este trabalho dos dois apontados acima. O conflito mundial determinou diretrizes na

⁵⁷ TOMAIM, Cássio dos Santos. *Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História. Franca, UNESP, 2004.

política do Estado Novo e o cinema estatal não seria o último a estar livre dessas interferências. Porém, vale ressaltar que as interferências internacionais influenciaram sim o campo imagético mas não nos permite afirmar que existiu no Brasil dos anos 30 e 40 um imaginário totalitário.

Afinal, “política da boa vizinhança” também se tornou responsável, em parte, pelos rumos traçados pelo cinema brasileiro nos anos 30 e 40. A manutenção de uma boa relação com os EUA fez com que os filmes americanos de ficção, por exemplo, não só dominassem o mercado distribuidor, como também, em parte, a estética fílmica das produções dos cinejornais nos anos de rompimento brasileiro com os países do Eixo. Portanto, esta face dupla do governo Vargas não permite afirmar no âmbito imagético, um discurso totalitário.

CAPÍTULO III: A MILITARIZAÇÃO DO CORPO

“Dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É simplesmente dizer que ele existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal. Essa possibilidade de um presente sensório como antídoto à alienação da modernidade foi o caminho tomado na modernidade”.⁵⁸

Esta citação parece perfeita para se pensar a engrenagem produtiva do cinejornal e sua opção temática, num sentido mais metafórico. A idéia de que o “presente que existe como sentido, experimentado, não no reino do catálogo racional, mas no reino da sensação corporal”, permite trazer, de uma certa forma, para o contexto em questão uma reflexão sobre a presença constante do Estado nas imagens dos cinejornais, o que proporcionou aos espectadores uma aproximação corpórea com o poder. Esse contato com o Estado sai de um âmbito racional e burocrático para entrar num âmbito mais sensorial. “A marcha dos corpos no Estado Novo” foi constituindo,

⁵⁸ CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. *Apud*: Melo, Victor Andrade. *Esporte, arte, imagem, cinema: relações originais na modernidade*. Rio de Janeiro, 2004.

cada vez mais, elementos de identificação entre Estado e “povo”. Por meio deles, a nação parecia unida corporalmente, como um só organismo.

Vale lembrar que o cinema não foi coincidentemente inventado no mesmo momento em que se comemorava a descoberta do raio X. O corpo, menos conhecido até então, naquele momento se transforma num objeto legível, traduzível em imagens que poderiam ser expressas em palavras. Logo, uma nova relação com o corpo estava sendo estabelecida e um novo código de regulação e de disciplina estava se formando⁵⁹. A imagem, no momento que estamos analisando, é a legitimação do discurso unitário sobre a nação e herança das preocupações em relação ao corpo, em que as atividades físicas disciplinadas, ao mesmo tempo em que expunham a idéia da higiene, eram conectadas a uma forte base moral, propagada desde o século XVIII pelo saber médico.

Para iniciar a análise fílmica do Cine Jornal Brasileiro (Vol. I e II), referente aos anos de 1940 a 1942, é necessário realçar algumas considerações. No final da década de trinta, a valorização do corpo estava de fato *na ordem do dia*, não só pelo surgimento de revistas especializadas em saúde, higiene e educação física, mas também pela própria institucionalização do cuidado com o corpo.⁶⁰ Logo, os temas saúde, higiene e educação física estavam interligados, no imaginário do período, para nutrir a idéia de uma construção de um novo “corpo” do povo brasileiro. E este imaginário está explícito nas falas e imagens do Cine Jornal Brasileiro em seus primeiros anos de exibição. Por isso, a análise *imagética-sonora*⁶¹ das séries Vol. I e II dos filmes com a perspectiva do corpo será tema nuclear desta dissertação.

“Poderíamos acrescentar que a relevância conferida à ação, à resistência e à forma físicas, e à disponibilidade corporal, que favorece antes de mais nada os jovens, é cúmplice de um imaginário nacional repleto de otimismo chauvinista: o Brasil, nação jovem, destinada ao futuro, se oporia assim ao velho mundo decadente do pós-guerra. A hora é dos jovens, dos fortes, dos saudáveis. Velhos, obesos, feios – e negros – encontram-se reunidos,

59 VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. *Apud*: Melo, Victor Andrade. *Esporte, arte, imagem, cinema: relações originais na modernidade*. Rio de Janeiro, 2004.

60 LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, , p.75-105, 1986.

61 RAMOS, Fernão. “O que é documentário”. Pagina Internet: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>.

segundo os novos critérios de beleza e de saúde em vigor, numa marginalidade determinada pelos seus corpos. Esses grupos não correspondem ao modelo nacional. Pior: tamanha é a força de tal modelo, que eles tornam-se incômodos”.⁶²

A afirmação acima, de forma sucinta, reflete a tônica do imaginário predominante nos filmes realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo getulista, ou seja, pretendeu-se levar, por intermédio de imagens, um projeto de Estado Nacional “repleto de otimismo”, descartando os velhos padrões da política oligárquica e decadente dos anos que se seguiram ao final da Primeira Guerra Mundial.

Então, era chegado o momento da constituição de uma nova nação formada por jovens fortes e saudáveis, que compuseram grande parte das cenas do objeto fílmico. Os “velhos, obesos, feios – e negros”, que não correspondiam aos novos critérios de beleza e de saúde, eram incômodos. Esse ponto é crucial para a análise dos cinejornais, pois, de fato, das centenas de filmes telecinados pela Cinemateca, analisados para a elaboração deste trabalho, são muito poucos os que mostram qualquer indivíduo fora dos padrões estéticos definidos.

Propõe-se então que a análise do objeto deva partir, primeiramente, daquilo que é observado a partir da ausência de suas imagens, ou seja, daqueles que estão fora dos planos ou, se estão dentro, são incômodos e que, por consequência, geralmente aparecem em grandes planos abertos, dificultando a identificação. É essa a posição das pessoas que fugiam do padrão branco, jovem, forte e saudável.

Em 1937, o Estado Novo, recém-instaurado, reafirma a importância da Educação Física para a implementação de uma política de “Educação Nacional”, servindo privilegiadamente, em função de suas características, à transmissão do conjunto de “representações oficiais”. Nessas representações, havia alguns elementos em destaque que se pretendia incutir no “espírito” do povo brasileiro, como o aperfeiçoamento da raça, o sentimento nacionalista, a unidade nacional e uma nova

⁶² SCHPUN, Mônica Raísa. *Beleza em jogo, cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*, Editora Senac, p. 27.

ordem social.⁶³ Por meio das imagens, o Estado colocava em foco “o corpo” da nação brasileira, através dos espetáculos de cultura física.

Partindo da reflexão sobre a construção do espetáculo, formulada por Guy Debord, segundo a qual o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social, mediada por imagens”,⁶⁴ os filmes de propaganda política foram uma das grandes referências dessa lógica. A espetacularização da política foi um fato corrente nas décadas de 1930 e 1940, principalmente nas nações governadas por regimes autoritários. Pois, no âmbito imagético, a realidade acaba tornando-se um grande espetáculo, e um espetáculo político necessário para a unidade de uma nação. Sendo o foco desta *mise en scène*, deve-se realçar que a técnica aplicada ao corpo é uma atividade intermitente, portanto ela possui começo meio e fim, como qualquer técnica material de fabricação. Sendo assim, esta técnica é orientada para a produção de um efeito, mantendo então sozinho o tema de uma longa sequência.⁶⁵ A reflexão sobre a técnica corporal realizada por Claudine de France parece bastante coerente com o efeito do espetáculo corporal de marcha que pode ser visto nos cinejornais. Afinal, como a marcha é uma atividade completamente orientada, com o objetivo de produzir um efeito de disciplina ou de ordem, ela, por si só, era o tema de longas seqüências de cenas. Ou seja, havia nos filmes uma constante: a aparição do um “corpo de brasileiros” marchando em prol de um “Estado Novo”. Para isso, reafirmando a idéia de Claudine de France, uma técnica corporal como a da educação física tinha como objetivo a produção de um efeito, e este mesmo estava no âmbito da propaganda daquele Estado.

Enfim, por meio das imagens dos corpos em marcha, a sociedade disciplinada foi contemplada. As instituições dirigidas pelo Estado mostravam estar a postos para realizar a disciplina da população, de forma generalizada e intensiva. Como afirma o narrador em voz over do Cine Jornal Brasileiro V. II:

“As festas inaugurais presididas pelo chefe do governo constitui importante e imponente espetáculo de vibração

⁶³ LIMA, Magali Afonso: *o corpo no espaço e no tempo: A educação física no Estado Novo (1937-1945)*. Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação, p.9, 1980.

⁶⁴ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, p. 14, 1997.

⁶⁵ FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Tradução de Március Freire. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

física, do qual participa a mocidade dos clubes esportivos, colégios e associações patriotas do estado. Em palavras que proferiu nessa ocasião, o presidente Getúlio Vargas declarou: impulsionar o mais largamente possível a cultura física é obra de sadia brasilidade, a educação do corpo na ampla concepção da palavra significa também o cultivo de novos e excelentes atributos do espírito, não só a robustez, mas a saúde fisiológica. Consegue-se nos gramados e quadras desportivas a agilidade, a destreza e a resistência muscular. Estimulam-se e fortalecem-se artículas intelectuais de alta ascendência no desenvolvimento harmônico da personalidade. A percepção rápida e o sentido exato das reações não constituem as únicas qualidades do atleta, porque ele também adquire firmeza nas decisões, a segurança de ação no ato salutar da disciplina consciente e o espírito de invariedade e de cooperação interessada (...).⁶⁶

Esta fala do narrador em voz over é uma afirmação da importância dos temas citados acima. Nela está explícita toda a dinâmica que irá compor a análise desses filmes. Na fala de Getúlio Vargas, revela-se a posição do Estado em relação à valorização da cultura física, como um aprimoramento de atributos do espírito, ou seja, valorizando não só a saúde, mas também, como diz o narrador, a *agilidade e a destreza* dos corpos. Na verdade, a associação entre a saúde e a força do corpo está diretamente ligada à idéia de evolução ou de aprimoramento. São princípios de origem positivista que irão compor o imaginário das cenas e das falas do *Cine Jornal Brasileiro*.

Em resumo, a idéia exposta aqui é de que, por meio da ordem e da disciplina do corpo, pode-se obter o progresso de uma nação, pois, naquele contexto, só a ordem física conduziria à ordem intelectual. Logo, as imagens que proporcionam a aparição deste conjunto de personagens, num ritual cultivador da ordem, é que vão conferir sentido à idéia de construção de um novo Estado que o golpe de 1937 pretendia instaurar.

⁶⁶ Voz em over do narrador: Cine Jornal Brasileiro, V. I, s/n, 1941. Acervo Cinemateca Brasileira.

3.1. NAÇÃO E CORPOS DISCIPLINADOS

Em um dos subtítulos do da seriação do Cine Jornal Brasileiro Vol. I, a relação entre corpo físico ordenado e progresso da nação é bem evidenciada. O filme trata do evento de inauguração do campo de esportes Estádio do Pacaembu, para o qual foi realizado um cerimonial que reafirma esta relação. O filme relaciona corpo o físico e ordeiro que se pretendia construir, no período em questão, e o progresso da nação. A primeira cena apresenta, em um plano geral, o estádio lotado, seguido de uma seqüência de cenas em plano fechado, mostrando o público sorridente à espera da chegada do “Chefe da Nação”. Porém, vale realçar que a grande massa é mostrada, em plano geral, para enfatizar a grandiosidade da cerimônia e, em plano fechado, é focada, numa pequena panorâmica, uma fila constituída de mulheres brancas, belas e bem vestidas. Logo em seguida, e acompanhada de aplausos, aparece numa *plongée* a figura de Getúlio Vargas, olhando e acenando para a multidão. A cena seguinte é um outro plano fechado, também numa *plongée*, da bandeira do Brasil. Estas cenas inaugurais contêm três elementos cruciais para a sustentação da idéia de um *sentimento nacionalista* e de uma *unidade nacional*. O primeiro é bem explicitado pela grandiosidade da cerimônia, evidenciada na cena inaugural. O segundo pode ser visto na representação do Estado, sugerida tanto pela *plongée* de Vargas como pela *plongée* da força da bandeira. E, por fim, o terceiro está presente na idéia de unidade que estas três seqüências sugerem. Ou seja, em menos de cinco minutos o filme coloca o povo junto ao Estado para sustentar a idéia de uma unidade movida pelo sentimento nacional. Após desta mensagem inicial, começam os desfiles de cultura física, no estádio, pondo em cena a representação dos músculos, da agilidade e destreza dos atletas brasileiros.

O filme seguinte é novamente composto pela mesma dinâmica: trata-se de um desfile militar na Avenida São João, em São Paulo. A câmera, em uma contra-*plongée*, enquadra a grande massa que está à espera da cerimônia, seguida dos desfiles de cavalaria, carros e outros. Em um plano fechado, aparece novamente a bandeira do Brasil, e, em seguida, em nova *plongée*, surge a figura Getúlio Vargas, acompanhado de militares. Ao fim, Getúlio sobe em um dos carros e acena para a

massa de espectadores. Logo, o conjunto destas cenas inaugurais, aliado aos desfiles de cultura física de atletas ou de militares, sustenta a lógica de que a nação poderia se constituir apoiando-se no espetáculo, ou melhor, no espetáculo cívico.

Eram neles - nos cinejornais - que o povo e o projeto de um novo povo aparecem em cena. O povo é apresentado de forma ampliada e homogênea e pouco particularizado, como se fizesse parte de um todo. O “novo povo” é posto em foco para especificar as qualidades do homem forte, saudável e astuto. Por meio do aspecto físico, este povo forte, saudável e astuto, passa a representar o esforço da construção, ou melhor, o esforço de uma construção nacional. No imaginário fílmico dos cinejornais, a idéia de construção é constante. São inúmeros os filmes nos quais Getúlio Vargas inspeciona os locais de construção de instalações hospitalares, de conjuntos habitacionais, entre outros. Na realidade, o corpo físico representava mais uma entre tantas simbologias de que a propaganda se utilizou para apresentar um país novo, um país em construção.

Para sustentar a importância da idéia de construção, também se pode apontar a crescente valorização dos eventos relacionados à juventude ou às “*novas gerações*”.⁶⁷ Um assunto bastante curioso, abordado por um cinejornal que tem como tema a juventude, foi a valorização da robustez, como é bem enfatizada no filme nº76, do Vol. II, em que, em um sub-tema, é mostrado um desfile infantil. Eram crianças de dois a quatro anos, desfilando no colo de suas mães, em disputa de um campeonato da criança mais robusta. A cena privilegia, em plano médio, mulheres brancas, bem vestidas, carregando seus filhos, na sua maioria, brancos e loiros. O filme sugere que o povo brasileiro será futuramente composto por aquele tipo de físico, ou seja, fazia parte da estratégia propagandística incentivar campeonatos de beleza física. Essa condição física, valorizada até nas crianças recém-saídas do berçário, sugere a origem de um corpo belo e disciplinado.

A juventude, nos desfiles dos cinejornais, é na sua maioria composta por jovens ou crianças brancas. Na maior parte das vezes, aparece a beleza física, e a saúde. A expressão “aperfeiçoamento da raça” aparece nos filmes pela voz over e pela escolha de planos, que mostram os verdadeiros personagens constitutivos de uma

⁶⁷ Termo bastante utilizado pelo narrador em over nos cinejornais.

“nova geração de brasileiros”. Esta “nova geração de brasileiros” deverá ser formada pela prática da Educação Física.

“O brasileiro idealizado não corresponde exatamente à figura do mulato, que apologistas da nacionalidade imaginaram ser o portador da identidade nacional. Sutilmente, o desejo do branqueamento entra em cena: ‘A nova Educação Física deverá formar um homem que tenha as seguintes características: de talhe mais delgado que cheio, gracioso de musculatura, flexível, de olhos claros, pele sã, ágil, desperto, erecto, dócil, entusiasta, alegre, viril, imaginoso, senhor de si mesmo, sincero, honesto, puro de atos e pensamento (...)’”.⁶⁸

Este homem, definido como brasileiro, conforme citação acima, foi bastante explorado pelas câmeras do DIP e pode ser visto principalmente pelas escolhas de planos, focos, desfocos, e na escolha de planos médios e fechados em pessoas que correspondessem a este modelo. Na maioria dos planos fechados dos cinejornais é mostrado o brasileiro branco. Negros desdentados e aparentemente sofridos aparecem em grandes planos abertos, em que as características das desigualdades sociais podem ser dissimuladas – em prol da nova nação a ser construída. Pelas imagens do DIP, a sociedade deveria ser pautada pela ordem, pela obediência à autoridade e, principalmente, pela aceitação resignada das desigualdades sociais. Portanto, a função dos filmes de propaganda estatal era a de mostrar o brasileiro idealizado, como afirma Alcir Linharo, com parte decisiva da lógica constitutiva e imaginária da “nova nação”.

Para enfatizar a idéia de uma “nova nação” presente nos filmes, esta análise pretende debruçar-se sobre outro tema recorrente nos cinejornais: a valorização das práticas esportivas das novas gerações nas colônias de férias.

“O objetivo de uma colônia de férias não consiste unicamente em tomar as crianças durante um certo tempo, proporcionar-lhe uma viagem mais ou menos longa, fazê-las respirar o ar puro dos campos e das praias e alimentá-las cuidadosamente. Certamente, todas essas condições são indispensáveis, são mesmo primordiais, mas seria um grave erro deter-se aí. As crianças que vão se refazer em colônias de férias deve descansar em local aprazível,

⁶⁸ ALCIR, Lenharo. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, , p.75-105, 1986.

respirar livremente e melhorar as suas qualidades de nutrição por meio de uma boa alimentação. Entretanto, para que os resultados sejam os melhores possíveis, necessitam de locais convenientemente escolhidos onde vive a máxima higiene e precisam também de um programa de atividades compreendendo educação física, jogos, trabalhos e exercícios interessantes'. (Campo e colônia de férias, 1942:33)".⁶⁹

Logo, de acordo com o texto acima, não é suficiente uma simples viagem de descanso aliada a uma boa alimentação, mas estes dois itens devem ser complementados por um programa de educação física, jogos, trabalhos e exercícios interessantes, para, justamente nestas atividades, os jovens exercerem e aprenderem normas e regras da boa convivência social. O conteúdo deste tipo de discurso pode ser visto no texto, acima, de 1942.

No filme nº 197 (V. I), vê-se o seguinte quadro: "Preparo físico das novas gerações, Niterói: o interventor fluminense na colônia de sol de Icaraí". O filme clama pelas novas gerações, colocando em cena crianças brancas, em férias escolares, praticando exercícios físicos, com o objetivo de "aperfeiçoar a raça", expressão inclusive dita pelo próprio narrador em *over*. As colônias de férias, localizadas em regiões de veraneio e clubes, foram alvo de atenção de muitos cinejornais, não só por mostrar crianças praticando exercícios, mas também por mostrá-las tomando sol e se alimentando. Associa-se então, nas três ações, a capacidade física, a higiene e a saúde do corpo das novas gerações. Aliado a isto, as cenas que mostram as crianças em close sorrindo e se divertindo, naquelas condições, sugestiona, também, que, junto ao cuidado físico, aquelas colônias de férias proporcionavam o lazer. Logo, a saúde física conquistada pela disciplina não estava apenas associada aos desfiles cívicos, mas também à diversão e ao lazer.

Parece-nos que o que unifica estes diferentes conceitos aparentemente é o culto ao corpo. Assim, entende-se a razão da valorização dos exercícios físicos nos cinejornais produzidos pelo Estado Novo. Numa mesma edição do *Cine Jornal*

⁶⁹ Campo e colônia de férias. "Educação Física". Rio de Janeiro, (70), 33-34, novembro de 1942. In: LIMA, Magali Afonso. *O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945)*. Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação. Rio de Janeiro, p. 126, 1980.

Brasileiro, havia um desfile militar, uma demonstração de cultura física, realizada por atletas e ginasiais, e uma colônia de férias da juventude. Então, o que unifica simbolicamente estas imagens? A educação física ou a cultura física?

“A educação física é indispensavelmente uma das bases mais sólidas para a formação de uma nacionalidade forte e disciplinada. Em todos os lares, nas escolas, nos clubes, em toda parte, a educação física merece o apoio geral, pelo bem que ela prestará à raça brasileira”.⁷⁰

No texto acima, torna-se claro o modo como a educação física, como política educacional, teve o anseio de estar ou ser presente “em todos os lares, nas escolas, nos clubes, em toda a parte”, criando, assim, uma união imaginária a todo o povo brasileiro. Partindo deste princípio, a necessidade que tinha um Estado de projetar nas telas dos cinemas esta massa de corpos disciplinados, exercitando-se em nome de um país, era uma questão de lógica, uma estratégia de encobrir suas diferenças sociais e étnicas. O país aparecia nas imagens do *Cine Jornal Brasileiro* como se fosse um grande exército de homens, mulheres e crianças a serviço da nação.

É importante ainda lembrar que os exercícios físicos se diferenciam nas imagens dos filmes. Os movimentos realizados pelas crianças, nas colônias de férias, eram mais delicados, seguidos de alguma descontração. Nas cerimônias cívicas, ou desfiles, os exercícios eram mais rígidos e em posição de marcha.

Em cenas de visitas de Getúlio Vargas a escolas do Exército, por exemplo, além do cerimonial da chegada do “Chefe da Nação”, havia também cenas e seqüências sempre de desfiles de oficiais do exército de todas as funções. Primeiramente, os oficiais do Exército Maior faziam suas honras, logo em seguida, começavam os desfiles de “cultura física”, pondo em cena uma “multidão” de homens fazendo exercícios de marcha e luta, numa clara representação de disciplina e força da instituição de defesa nacional. Dessa forma, os exercícios realizados por militares tinham a intenção de apresentar ao público a idéia de força e proteção, tanto nas cenas

⁷⁰ MAGALHÃES, Osvaldo Diniz. Educação. “Educação Física”. Rio de Janeiro, n.º 41, vol.II, abril de 1940. In: LIMA, Magali Afonso: *O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945)*. Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação. Rio de Janeiro, p. 57, 1980.

dos desfiles como em cenas de simulação de batalhas.

Nas cenas de simulação, os exercícios eram de combate e, junto às músicas de marcha militar, deram a esses filmes – os últimos da série do CJB, Vol.II – um caráter estético diferenciado dos filmes do primeiro volume e também de grande parte do segundo. Afinal, os últimos filmes do CJB, Vol.II, pretendiam construir as idéias de um *mito do inimigo*⁷¹ e do fortalecimento das Forças Armadas. Os volumes citados foram produzidos no período em que o Brasil já havia assumido sua posição em relação ao conflito mundial.

Como o projeto de nação estava diretamente ligado à industrialização do país, mas tendo sua siderurgia comprometida diretamente com o capital estrangeiro, o Estado teve que adequar suas necessidades ao conflito mundial iniciado em 1939. Porém, a entrada norte-americana na guerra e o crescimento da pressão para a tomada de uma nova posição da parte do governo brasileiro influenciaram a nossa decisão pela participação no conflito ao lado das forças aliadas. Em troca disso, o governo norte-americano investe intensamente seu capital para a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), instalada em Volta Redonda (RJ), e na modernização das Forças Armadas, recebendo também a autorização do governo brasileiro para a construção de bases militares norte-americanas em seu litoral. Estes acordos políticos repercutiam nas cenas de propaganda das Forças Armadas, no que se refere ao objeto fílmico, as quais enfocavam desfiles militares, simulações de batalhas, treinamentos militares, visitas de autoridades aos estabelecimentos militares e muitas outras que não serão aprofundados na análise fílmica deste capítulo, em razão da quantidade de cinejornais direcionados à questão da guerra, e porque se distanciam da idéia de uma militarização do corpo na constituição da nação brasileira. O foco é direcionado praticamente às Forças Armadas, encurtando a idéia de uma “Nação Una”, devido à inserção brasileira no conflito. O Brasil torna-se mais uma das nações aliadas contra o mal externo. Portanto, o Brasil constituído, sugerido pelos primeiros cinejornais, é apagado pela união das nações contra o mal nazi-fascista.

⁷¹ Idéia desenvolvida por Souza, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. *Revista História: Questões & Debates*. Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003.

3.2. A EDUCAÇÃO FÍSICA

O ano de 1937 foi o ano em que a Educação Física se reafirmou legalmente como uma política de integração nacional. Foi no Estado Novo que a Educação Física passou a fazer parte do ensino em todas as escolas primárias, normais e secundárias do país.

“O Estado fundará instituições ou dará o seu auxílio e proteção às fundadas por associações civis, tendo umas e outras por fim organizar para a juventude períodos de trabalho anual nos campos e oficinas, assim como promover-lhe a disciplina moral e o adestramento físico, de maneira a prepará-la ao cumprimento dos seus deveres para com a economia e a defesa da Nação”.⁷²

A preparação física em defesa da nação tornou-se umas das tônicas mais significativas do Estado Novo e também de sua propaganda política. Como já foi afirmado anteriormente, na análise fílmica de alguns cinejornais, o preparo físico era a forma de adestrar a juventude em prol do projeto de nação, estabelecido pela ditadura Vargas. Tanto que, durante o ano de 1937, foram criadas associações, conselhos e escolas de Educação Física. No mesmo ano, institui-se a Divisão de Educação Física e esta mesma, logo depois, passou a pertencer ao Departamento Nacional de Educação e Saúde. A Divisão de Educação Física promovia concursos e competições entre estabelecimentos de ensino, cursos de formação técnica, conferências e outros. Muitas destas atividades eram expedicionadas por membros do governo ou pelo próprio “Chefe da Nação”, como foi relatado também anteriormente sobre um dos cinejornais. Por isso, é evidente o valor que o próprio governo passou a conferir às cerimônias de Cultura Física. Afinal, o tema da Cultura Física é um dos mais recorrentes nos cinejornais produzidos nos anos de 1940, 1941 e 1942. Logo, as competições, os concursos, conferências e outras manifestações tiveram espaço tão significativo nas imagens dos filmes de propaganda do Estado, além das imagens focadas no “Chefe da Nação” e em militares. Até mesmo porque o modelo fornecido para a formação de especialistas em Educação Física e dos eventos proporcionados pela mesma

⁷² Constituição Brasileira de 1937, Artigo 132. In: Magali Afonso Lima. *O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945)*. , p. 62, 1980.

provinham da Escola de Educação Física do Exército.⁷³

A diversidade dos temas correntes nos cinejornais é um fato constitutivo desse gênero fílmico. Partindo do pressuposto de que quem coordenava o Departamento de Imprensa e Propaganda de Getúlio Vargas era o jornalista Lourival Fontes, a diversidade de temas e assuntos própria da atividade jornalística era um traço significativo do *Cine Jornal Brasileiro*. Mas, partindo da idéia unitária e corpórea que havia em relação à política do Estado, os referidos filmes uniram a questão político-administrativa do poder com a “população estimada”, por meio da Educação Física institucionalizada.

“O corpo como ‘objeto técnico’, passível, portanto, de adestramento, variando com as sociedades, as educações, segundo diferentes grupos, classes ou categorias que toda sociedade abriga, apresentar-se-á como ‘forma’ de identidade para toda a cultura. Identidade não no sentido individual, psicológico, mas identidade social”.⁷⁴

Logo, pretende-se afirmar que, nessa conjuntura, a identidade social era representada pela cultura física, proporcionada pelas instituições de Educação Física. Ou seja, a identidade social dos diferentes grupos e classes sociais tornavam-se, nas imagens dos cinejornais, corpos uniformizados, identificados como grupos sociais, mas não identificados como diferentes classes sociais. A uniformização do gesto, do andar e do marchar ritualizam o sentimento de unidade nacional e de uma nova ordem social.

Por isso, o tema do corpo sugere a idéia de nação posta pelo Estado Novo e também agrega ideologias que estavam em voga naquele contexto histórico. Em relação ao contexto, pretende-se apontar a influência estética, mesmo que indireta, de filmes produzidos, não necessariamente do mesmo tipo, por outras nações governadas por regimes autoritários.

Outra questão que deve ser salientada, por estar em voga naquela temporalidade nesses países, é a idéia do aprimoramento eugênico da raça.

⁷³ LIMA, Magali Afonso. *O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945)*. Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação. Rio de Janeiro, p.82, 1980.

⁷⁴ Ibidem.

“Com poucas variações, as teses que circulavam pelos textos teóricos de educação física enfatizam os três pontos arrolados, a saber: a moralização do corpo pelo exercício físico; o aprimoramento eugênico incorporado à raça; a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões no mundo do trabalho”.⁷⁵

Considerando a anteriormente referida reflexão sobre o corpo, formulada por Alcir Lenharo, este trabalho pretende debruçar-se sobre os três primeiros pontos definidos pelo autor. Esses conceitos compõem alguns dos temas presentes nos *Cines Jornais Brasileiros*. Os cerimoniais do Estado, geralmente, eram representados por três “atores”: o “Chefe da Nação” ou um de seus representantes, os corpos em desfile, sejam de educadores, militares, jovens ou outros e os espectadores da cerimônia. E era no âmbito dos planos que aparecia quem ou o que deveria ser mostrado nas imagens do Estado. A análise desses planos, que foi realizada no início deste terceiro capítulo, teve um diálogo freqüente com a idéia exposta acima e com outros autores que dialogam com a questão do corpo militarizado. Logo, pretende-se finalizar este capítulo sustentando a idéia de uma semelhança fílmica dos filmes de curta-metragem, editados e patrocinados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, com a estética fílmica nazi-fascista, em parte do período da Segunda Grande Guerra.

⁷⁵ LINHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, p.75-105, 1986.

3.3. A IMAGINAÇÃO DA COMUNIDADE NACIONAL E A POLÍTICA DE BRANQUEAMENTO DO POVO.

Para finalizar, este capítulo pretende tratar de uma reflexão a respeito da idéia de construção de uma nação. O tema da construção político-simbólica da nacionalidade constitui, até hoje, um assunto sujeito à intensa polêmica. Ainda são debatidas as diversas formas de políticas nacionais que foram desenvolvidas pelos diferentes Estados para definir e impor certos modelos de nação. Na maioria das vezes, este movimento foi apoiado por escritores, intelectuais e jornalistas que, através de seus trabalhos de difusão de idéias nacionalistas e de convencimento da população, prepararam ideologicamente as sociedades para aceitarem determinadas concepções de nacionalidade. Para esta aceitação ocorrer, foram utilizados inúmeros recursos simbólicos, como a feitura de hinos patrióticos, a elaboração de rituais de celebração dos heróis nacionais, a valorização de certa maneira de narrar a história do país e a seleção dos fatos da história que deviam ser comemorados festiva e cerimoniosamente. Esse conjunto de construções discursivas e simbólicas constitui um dos principais fatores de formação da consciência nacional de um povo, mesmo a conformação do povo-nação. Entretanto, é bom lembrar que o campo político da disputa sobre o modelo de nação a ser construída nem sempre foi organizado de modo democrático.

No século XX, sobretudo nos anos de 1920 e 1930, o modo autoritário de conceber a nação prevaleceu na maioria dos países. O paradigma autoritário de sua construção foi a práticas manipulatória dos Estados fascistas da Itália e da Alemanha. O modelo que, pouco a pouco, foi-se tornando dominante previa grande concentração de poder no Estado e grande personalização do poder e da autoridade. A atuação dos poderes estatais se fazia de modo excessivamente centralizador e dirigista de todas as atividades formativas da sociedade. O sentido ideológico que lhes era impresso, tanto nas suas concepções como nas suas práticas, estava pleno de estereótipos raciais e sociais. A nação a ser construída deveria ser pautada na ordem, na obediência acrítica à autoridade e na aceitação resignada das desigualdades sociais.

A integração do povo-nação ao Estado deveria ser feita dentro de parâmetros disciplinares. Para tanto, tornava-se imperioso, apoiando-se em programas estatais de educação física ou de cultura física, modelar os corpos por meio de uma intensa apologia de corpos harmoniosos, brancos e, sobretudo, disciplinados para o trabalho. Com isso, celebrava-se a raça branca “ariana” e superior e, no dizer de certos textos, “laboriosa e bem comportada”.

Em assim sendo, as políticas educacionais foram intensivamente propangandeadas pelas revistas de consumo popular e, também, pelos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema. Estes dois últimos constituíram potentes instrumentos de persuasão popular. Veicularam abertamente conteúdos ideológicos inculcadores da idéia de que a nação brasileira era e deveria ser, sobretudo, um corpo político composto por gente branca, saudável e intimamente ligado a um chefe político patriarcal, bonachão e autoritário. A nação brasileira, como comunidade imaginada⁷⁶, também previa uma comunidade pautada na ausência de conflitos sociais e raciais. Mulatos, negros, pobres, trabalhadores rurais, sem escolaridade garantida pelo Estado, portanto excluídos da cidadania política e social, compareciam apenas como figurantes de fundo de cena, mas “conhecedores de seu lugar” na sociedade, bem comportados e dependentes dos favores dos “bem nascidos”.

Ao mesmo tempo, essas imagens iriam compor cenas cinematográficas nas quais personagens e temas se sobrepunham à industrialização, à urbanização, enfim, o progresso e a civilização entravam no país pelas mãos de um “Chefe da Nação” zeloso e benevolente que cuidava de seus conterrâneos como um grande líder. Mas, o mais importante: cuidava para que o país entrasse no concerto das nações como país moderno e respeitado. O Brasil em suas mãos se refundava como uma “comunidade imaginada”.

⁷⁶ Para este conceito ver: ANDERSON, Benedict. *Nação como Comunidade Imaginada*. Lisboa, Edições 70, 2005.

3.4. INFLUÊNCIA NAZI-FASCISTA NO CINE JORNAL BRASILEIRO

Como afirma Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao documentário*, a documentarista alemã Leni Riefenstahl tinha fascinação pela cerimônia e obsessão pelos rituais. Ambos os aspectos são claramente identificáveis em dois de seus filmes: *O Triunfo da Vontade* e *Olympia*. Estes filmes serviram como base comparativa da estética nazista que permeou o *Cine Jornal Brasileiro* nas edições de seus primeiros números.

De fato, comparar cenas de um filme como *Olympia*, por exemplo, com algumas dos *Cine Jornal Brasileiro* é apenas aproximar as similaridades, que não podem ser descartadas, quando o cinema se refere à utilização do esporte como ferramenta moral e como instrumento de regeneração de uma raça. E vale salientar que, por pertencerem a uma tipologia diferente dentro do gênero de não-ficção, o primeiro é um documentário de longa-metragem, com um orçamento milionário, e o outro é formado por uma série de filmes de curta-metragem, denominados cinejornais, com um orçamento bem mais restrito, ambos podem ainda ser comparados por suas similaridades no âmbito discursivo e imagético.

“Olympia é um hino à perfeição, faz claras referências a uma juventude sadia e forte que ocupará um importante papel não só nos campos de provas, mas nas fábricas, e nos *fronts* de guerra. É uma ode ao indivíduo que abandona a individualidade em prol da construção da nação, de uma idéia de coletividade (...)”.⁷⁷

O referido filme, de fato, é um hino à perfeição, os corpos dos atletas são mostrados através de planos, na maioria fechados em *plongée* ou contra *plongée*, valorizando seus músculos, sua agilidade e principalmente a perfeição de seus movimentos. Em uma das cenas do filme, os atletas participam de uma prova de ginástica olímpica nas argolas e nos “cavalos”. A câmera se posiciona em uma *plongée* e os movimentos são, em parte, em câmera lenta. É quase uma dança de corpos, os movimentos são perfeitos e lentos, dando impressão de que estão quase submersos e

⁷⁷ ANDRADE, Victor. *Esporte, arte, imagem, cinema: relações originais na modernidade*. Rio de Janeiro, p.55, 2004.

os “cavalos” e as argolas quase não aparecem no quadro. O lirismo da cena está nos exercícios lentos, detalhando assim os músculos e a beleza dos movimentos. Partindo do pressuposto que a vivência anterior do cineasta influencia diretamente aquilo que filma, como já foi abordado anteriormente no segundo capítulo, essa cena representa a clareza e o entendimento da cineasta alemã em relação à “dança” dos corpos. Leni Riefenstahl, antes de se tornar uma documentarista renomada e enaltecida pelos nazistas, era bailarina. Logo, soube misturar muito bem seu conhecimento sobre os movimentos corporais com os movimentos de câmera.

Mesmo abordando temas similares, a sofisticação e o domínio da linguagem cinematográfica, vistos nos documentários alemães, não eram presentes nos nossos cinejornais. Como podemos ver na edição nº 133, Vol. II, o tema dos jogos Olímpicos era freqüente no *Cine Jornal Brasileiro*: “Primeira Olimpíada Naval. Rio: A cerimônia inaugural da competição promovida pelo Departamento de Educação Física da Marinha”. Este filme mostra brevemente todo o cerimonial das Olimpíadas, ou seja, uma seqüência de exercícios físicos e a tradicional corrida com a tocha olímpica, numa *plongée* do atleta segurando a tocha. No final, há um efeito de fusão entre o atleta com a tocha e a bandeira do Brasil. Esta imagem de exercícios seqüenciais, seguidos pela fusão com a bandeira nacional era, de fato, bastante recorrente nos cinejornais.

O filme de Leni Riefenstahl, *Olympia*, trata da olimpíada de 1936 em Berlim. Por outro lado, os filmes de curta-metragem do DIP foram produzidos posteriormente, na realidade, a partir de 1939. Então, é possível levantar uma hipótese de que estes filmes foram influenciados, de alguma forma, pelo documentário alemão. De fato, esta comparação permitiu não somente a verificação das similaridades indicadas acima, mas, em complemento, constatar a recorrente utilização de imagens do corpo e dos esportes como ato de patriotismo.

A mesma reflexão pode ser feita em relação a outro filme da mesma diretora alemã: o filme *O Triunfo da Vontade*, que retrata o Congresso do Partido Socialista Alemão, realizado em Nuremberg, em 1934. Neste filme, as distâncias física e hierárquica entre o líder e seus seguidores estão nitidamente presentes nos desfiles de

Hitler pela cidade.⁷⁸ Neste ponto, o filme alemão converge com os cinejornais brasileiros: a distância hierárquica entre o líder e os seus seguidores é também algo presente nos cinejornais. Ou seja, Getúlio Vargas é filmado, na maioria das vezes, em posições vistas do alto, como palanques, carros, chegadas de aviões, entre outras. Mas o curioso é que, em alguns cinejornais, aparece Getúlio Vargas caminhando no mesmo nível de seus seguidores, cena que não ocorre com frequência no filme alemão, apenas uma vez, quando Hitler desce do carro e cumprimenta algumas pessoas que assistem ao desfile, especialmente uma criança. Porém, na maioria das vezes os líderes são vistos em planos separados da grande massa e, quando se encontram aproximados, continuam mantendo uma distância que é posta pela proteção daqueles que os acompanham, como os assessores ou outros dirigentes. O distanciamento rígido de Hitler em relação a seus seguidores é mais expressivo, afinal o filme alemão é uma grande referência das práticas de espetacularização da política.

No filme alemão, as imagens que mostram a aproximação do líder com as massas são construídas de outra forma. Nos planos fechados são mostradas, enfaticamente, a alegria e a euforia dos seguidores de Hitler.

Como espectadores de *O Triunfo da Vontade* 'não só somos levados a observar as entusiásticas reações da multidão face aos seus líderes e símbolos, como também forçados a uma espécie de participação. Estamos ali entre os estandartes, flutuando com as bandeiras, em pé, próximos a Hitler, acotovelando-nos com a multidão. Nos misturamos com a massa.'⁷⁹

O espetáculo proporcionado por Leni Riefenstahl, em *O Triunfo da Vontade*, é tão monumental que, de fato, o espectador do filme pode se sentir “ali, entre os estandartes, flutuando com as bandeiras, em pé, próximo a Hitler”. Neste filme, encontram-se muitas dimensões que nortearam o imaginário nazista, o qual não deve ser comparado aos curtas-metragens do DIP. Primeiramente, deve-se atentar para a imensidão impactante das cerimônias nazistas, bem exploradas pela documentarista alemã. Em *O Triunfo da Vontade*, as cenas tinham grandiosidade imagética, ali era

⁷⁸ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, p.145, 2005.

⁷⁹ FURHAMMAR & ISAKSSON. Apud: Tomaim, Cássio dos Santos. *Janela da Alma - Cinejornal e Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário*. Op. cit., p.185.

mostrado o projeto do Terceiro Império Alemão e este fato já o particularizava. Esta grandiosidade certamente influenciou certos aspectos das produções cinematográficas do período autoritário do governo Vargas, mas, como já vimos, sem a mesma sofisticação. É o que se pode ver em algumas das cenas dos cinejornais brasileiros, nas quais repetidamente se mostrava a chegada de Getúlio Vargas pelo céu. A câmera não estava dentro do avião, como é o caso do filme alemão, mas o avião era filmado de fora. A cena mais recorrente é a chegada de Getúlio em aeroportos acenando para uma hipotética massa. Por outro lado, no filme alemão, a alegria do povo de ver seu líder era muito bem evidenciada pela documentarista alemã.

De fato, os governos autoritários dos anos trinta e quarenta se caracterizaram por construir um modelo de organização da sociedade que previa uma grande concentração de poder nas mãos do Estado e uma grande personificação do poder e da autoridade. Junto a isso, no âmbito ideológico, eram-lhes impresso, tanto nas suas concepções como nas suas práticas, estereótipos raciais e sociais. A construção da nação deveria ser pautada na ordem, na obediência à autoridade e na aceitação resignada das desigualdades sociais. Sendo, esta última, característica mais expressiva no caso brasileiro. Logo, ambos os tipos do gênero de não-ficção, documentário e cinejornal, na realidade tinham como alicerces de sua proposta política elementos semelhantes, mesmo que sejam consideradas as particularidades de suas formações.

Dessa forma, uma das diferenças entre os cinejornais e a estética fílmica nazi-fascista diz respeito à questão do enaltecimento das massas. Mas as semelhanças podem ser vistas por um ângulo mais amplo. Em primeiro lugar, existe a idéia do “novo”, de um Estado Novo, assim denominado em 1937. Tanto na Alemanha nazista como na Itália fascista, o conceito do Novo era outro elemento constitutivo do imaginário. A Alemanha queria tornar-se uma nação puramente ariana, um corpo nacional específico que comporia um “Novo Império” ou o assim melhor denominado Terceiro Reich. Na Itália fascista aquele corpo nacional tinha que ser refeito, pois o país fora destruído depois da Primeira Guerra Mundial, de tal forma que o ideário fascista se formou na década de 1920. Ambos os países estavam em reconstrução mental e física e passaram pelo período da valorização dos monumentos, das grandes construções

arquitetônicas, do culto ao corpo, da higiene, da força militar e, por fim, da luta por território.

Nesse sentido, a produção cinematográfica dos países autoritários mantém semelhança com a estética fílmica do *Cine Jornal Brasileiro*, que também enaltecia os novos monumentos arquitetônicos, construídos pelo “surto do progresso” nacional,⁸⁰ e retratava as inaugurações de obras públicas, os desfiles cívicos e o treinamento físico das novas gerações. A idéia do novo remete a temas recorrentes nos filmes: o da nação e o da ordem. A primeira é bem demonstrada, numa cena em que um conjunto escolar, em desfile perante o Presidente da República, agrupa-se numa arquibancada, desenhando com seus corpos a bandeira nacional.⁸¹ Esta imagem simbólica da nação é de grande valor para essa discussão. Ali, a imagem da bandeira foi constituída por membros da nova geração brasileira, que se mostrava ordenada e consciente de suas responsabilidades cívicas.⁸² Para o imaginário deste Estado, transfigurado nas imagens, a ordem era a única forma de se chegar ao progresso. Um ideário bastante presente em sociedades militarizadas, como a nazista e a fascista. E foi nesse ideário, que compunha a mentalidade da época, que o Brasil se inspirou para construir seu projeto propagandístico.

Outro ponto necessário para a compreensão da influência nazi-fascista na imagética nos cinejornais brasileiros foi a perdurável simpatia da elite brasileira, nos anos 1920 e 1930, pelas doutrinas fascistas. Esta questão já abordada nos capítulos anteriores desta dissertação é de grande relevância para a compreensão do objeto em questão.

A Alemanha e a Itália fizeram investimentos significativos, nos anos 20, que garantissem o envio de material de propaganda, tanto para o Brasil quanto para outros países da América Latina. Mesmo com a dificuldade de se exibirem filmes de propaganda fascista devido à intensa concorrência norte-americana já difundida entre o grande público brasileiro, a sólida relação do ideário fascista com parte da

⁸⁰ Termo bastante utilizado pelo narrador em *over* no *Cine Jornal Brasileiro*.

⁸¹ *Cine Jornal Brasileiro* (Vol. II). Acervo da Cinemateca Brasileira.

⁸² Termo bastante utilizado pelo narrador em *over* no *Cine Jornal Brasileiro*.

intelectualidade nacional fez com que a propaganda nazi-fascista tivesse adeptos à sua divulgação em território nacional.⁸³

Logo, o ideário nazi-fascista teve no Brasil uma repercussão notável e, como mencionado anteriormente, verificou-se uma expressiva simpatia pelas doutrinas fascistas na imprensa desde os anos de sua formação, nas décadas de 1920 e 1930. Esse fato é de extrema relevância para reafirmar a hipótese de que as influências internacionais foram decisivas na construção de um imaginário propagandístico sobre o qual Getúlio Vargas tentou se apoiar e adaptar à realidade e aos projetos nacionais de seu governo.

⁸³ Sobre a divulgação da propaganda internacional no Brasil me apoiei no trabalho de João Fábio Bertonha, “Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira: A propaganda italiana no Brasil, 1922-1943”. *Revista de História Regional*, vol. 5, n° 2, 2000.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do presente trabalho teve como intenção analítica principal a recuperação de parte do patrimônio imagético e sonoro composto pelo *Cine Jornal Brasileiro*, produzido no âmbito do Estado Novo entre os anos de 1939 e 1942. Este trabalho não teve acesso à edição original do material, pois, como já foi abordado, a análise fílmica foi realizada sobre os filmes telecinados em VHS pela Cinemateca Brasileira e disponibilizados, de forma fragmentada, para pesquisa. Antes de tratar especificamente deste assunto, considereei necessário nos capítulos anteriores descrever, em linhas bastante gerais, a atmosfera política, ideológica e econômica das décadas de 1920 e 1930. Neste período ocorreram vários problemas políticos e sociais que foram explicitados mais claramente depois do golpe de Estado em 1937. Nestas duas décadas, algumas publicações e certos intelectuais falaram e escreveram sobre questões relativas ao imaginário presente no objeto fílmico analisado, como, por exemplo, os ideais de branqueamento do país e o propósito de sua refundação em termos europeizados, povoado por indivíduos brancos, bonitos e disciplinados.

Outro tema constantemente abordado pelos mesmos sujeitos consistia na necessidade de se instituir um Estado centralizado e forte que pudesse com suas políticas modernizar e plasmar a nação brasileira como uma comunidade ordeira e avessa a conflitos sociais. Afinal, os mitos sobre a indolência, a preguiça e a inaptidão do povo para o trabalho disciplinado exigido pelo mundo moderno e industrializado povoavam, há muito tempo, o imaginário da elite brasileira. E, a esta elite, as novas correntes políticas, provindas do Rio Grande do Sul, construíram em seu discurso a idéia de uma nova nação constituída por um povo diferenciado, no qual não havia espaço para a inaptidão ou a preguiça do trabalhador brasileiro.

As características políticas expostas acima foram combinadas à manutenção de políticas ultrapassadas e atrasadas, típicas da República Velha. Apesar disto, a sustentação da idéia de um “novo” Estado, de uma nova geração de brasileiros, era de

certa forma a legitimação ideológica e política da nova corrente política que se formou no país desde os anos vinte.

Por estas razões, organizei o trabalho em três capítulos, sendo que nos dois primeiros busquei seguir um dado período do desenvolvimento histórico do país, apresentando no texto as principais questões que comparecerão mais tarde como conteúdos imagéticos do *Cine Jornal Brasileiro*. Ainda, fiz referência às demandas já existentes, da parte das pessoas ligadas ao cinema, de adoção pelo Estado de políticas de implemento e proteção à atividade cinematográfica, sobretudo aquelas formuladas e difundidas na Revista Cinearte.

No segundo capítulo procurei descrever os modos como o Estado se aparelhou institucionalmente para realizar a tarefa de desenvolver, em seu seio, políticas educacionais e propagandísticas de grande alcance comunicativo, com destaque para a utilização do cinema e do rádio, com vistas a auxiliar-lhe em seu projeto de reconstrução da nação brasileira, em termos modernos e industriais.

De fato, não é demasiado sublinhar que a conjuntura mundial estava carregada de “paixões nacionalistas”. Os exemplos mais admirados de acirramento delas eram a Itália e a Alemanha nazi-fascista. No Brasil, a questão há muito comparecera em veículos importantes de comunicação.

A novidade residia no fato de que agora a nação poderia ser transformada em um corpo bem integrado, pois possuía uma “cabeça adequada”. O Estado brasileiro tinha em sua chefia um homem decidido a concentrar autoridade e poder para implementar um novo projeto de país.

Nesta direção, organizei o capítulo fundamental de meu trabalho. Nele, procurei especificar e condensar a análise da imagética sonora que me havia proposto estudar. Conduzi minha narrativa tentando fazê-la também em planos: no início em planos mais abertos e, a seguir, mais fechados, até tentar um close no final do capítulo. Nele, procurei apresentar a interpretação do material imagético-sonoro e fílmico contido no *Cine Jornal Brasileiro*. Busquei sempre compreender o sentido das imagens fundidas com a voz do narrador em *over*. A partir disto, deduzi que aquelas composições imagético-sonoras sobre o Brasil em construção geraram um forte sentimento sobre o país. Qual seja, o da necessidade de um “Estado Uno”, de uma

nação única em prol do progresso. Isto fez com que me aproximasse do imaginário presente em outras nações de cunho autoritário.

Para forjar a unidade nacional, sua construção dependia também da difusão de valores ligados a concepções de certo tipo de corpo físico, branco e disciplinado. Este sentido aparecia no enaltecimento de corpos militarizados presentes nos desfiles da juventude veiculados pelo DIP.

No último item do terceiro capítulo, fiz uma breve referência a dois filmes da cineasta alemã Leni Riefenstahl, com o intuito de demonstrar a semelhança de alguns aspectos da sua estética fílmica com os do Cine Jornal Brasileiro. Aliando todas essas questões, minha tentativa foi, de um lado, compreender a especificidade do Cine Jornal Brasileiro e, de outro, manter como referência a idéia de que este fenômeno, de filmes de “não ficção” estarem fortemente ligados às políticas propagandistas de Estado, se constituía em padrão comum aos projetos políticos de refundação nacional de cunho autoritário.

Por fim, para concluir estas considerações, gostaria de lembrar que a pesquisa sobre os cinejornais no Brasil está ainda muito longe de ter sido esgotada. Sua realização continua sendo difícil e fragmentária. Neste sentido, faço minhas as palavras de José Inácio de Melo Souza:

“Diante de 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 trabalho de leitura de uma seriação de cinejornais ainda é uma questão em aberto”.⁸⁴

⁸⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, pp. 43-62, 2003. Editora UFPR.

BIBLIOGRAFIA

CINEMA E HISTÓRIA

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como agitador de almas: Argila uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Editora Annablume, 2000.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, (Coleção Cinema, vol. 7).

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo, Contexto/Edusp, 1988.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo, Editora S.A., 1953.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40 – Os Filmes Musicais nas Telas da Cidade*. São Paulo, Annablume - Belo Horizonte, PPGH-UFMG, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Tradução de Március Freire. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Editora Perspectiva - Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial – Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. Editora Marco Zero - Programa Nacional do Centenário da República e Bicentenário da Inconfidência Mineira - MTC/CNPq.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligare a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1988.

LABAKI, Amir. *Introdução ao Documentário Brasileiro*. São Paulo, Francis, 2006.

LEISER, Erwin. *Nazicinema*. Cinema Two.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MELO, Victor Andrade de. *Esporte, arte, imagem: relações originais na modernidade*. Rio de Janeiro, 2004.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editora Paidós.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins Campinas, Papirus, 2005.

PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.

RAMOS, Fernão P. e Miranda, Luís Felipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.

_____. *Hirszman e Mauro, documentaristas*. Revista Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes - Unicamp, Ano 3, Volume 3, N. 2, 1999.

RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea de cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo da Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo, Annablume - Fapesp, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume - Fapesp, 1996.

SOUZA, José de Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo, Annablume - Fapesp, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (orgs). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.

TEORIA E HISTÓRIA

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexão sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Coleção Perspectiva do Homem. Lisboa. Edição 70, 2005.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília e Gráfica Ed. Hamburg Ltda.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1996

CARONE, Edgard. *A República Nova (1930-1937)*. 2ª Edição. São Paulo - Rio de Janeiro, Editora DIFEL, 1976.

ENRIQUEZ, Eugène. *Da_Horda ao Estado, Psicanálise do vínculo social*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*. Rio de Janeiro, Ed. tempo brasileiro, 1978.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1994.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: O imaginário popular, 1930-45*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOBBSBAWM, Eric. & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, Papirus, 1986.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

SARTORI, Giovanni. *A teoria da democracia revisitada*. São Paulo, Ed. Ática.

SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo, Editora Senac - Boitempo Editora.

SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1981.

TESES E DISSERTAÇÕES

COUTO, Rita Cristina Carvalho de Medeiros. Eugenia, loucura e condição feminina no Brasil. As pacientes do Sanatório Pinel de Pirituba e o discurso dos médicos e dos leigos durante a década de 1930. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

FIGUEIREDO, Augusto Aquino de. Unidade, Mobilização e Sacrifício: A segunda Guerra Mundial na ação legitimadora do DIP e DEIP-SP (1942-1944). Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1998.

LIMA, Magali Alonso de. O corpo no espaço e no tempo: a educação física no Estado Novo (1937-1945). São Paulo, Fundação Getúlio Vargas. Instituto de Estudos Avançados em Educação, 1980.

PEREIRA, Marcelo. Cinema e Estado Novo: Trabalho e Nacionalismo em Marcha. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2002.

MORETTIN, Eduardo Vistorio. Cinema e história: uma análise do filme “Os Bandeirantes”. Dissertação de Mestrado em Cinema. São Paulo, ECA - Universidade de São Paulo, 1994.

SOUZA, José de Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1990.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. Franca, UNESP, 2004

ARTIGOS

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. "O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS". Revista de Sociologia e Política, Nº 12, Junho, 1999.

AMARAL, Karla Cristiana de Castro. "Getúlio Vargas: O criador de Ilusões". INTERCOM. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador-BA, 2002.

BERTONHA, João Fábio. "Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira: propaganda italiana no Brasil, 1922-1943". Revista de História Regional. Vol. 5, nº 2, Universidade Estadual de Ponta Grossa 2000.

BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. "Eugenia: quando a biologia faz falta ao cidadão". Cadernos de Pesquisa. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, Nº 92, fevereiro, 1995.

CYTRYNOWICZ, Roney. "Efeitos e imagens da mobilização civil na cidade de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial". Artigo consultado na Internet. Site: http://www.tau.oc.il/eial/XII_1/cytry.htm/

LIMONIC, Flávio. "Eugenia". Artigo consultado na Internet. Site: www.ifc.s.ufrj.br/tempo.dcpd15.html .

LOPES, Sonia de Castro. "Lourival Fontes no Governo Vargas: um jogo de poder com luzes e sombras". X Encontro Regional de História-ANPUH: História e Biografias. Rio de Janeiro, UERJ, 2002.

OLIVEIRA, Dennison. "Poder Militar e Identidade de Grupo na Segunda Guerra Mundial: A experiência Histórica da Psiquiatria Militar Brasileira". Revista História: Questões e Debates, n. 35. Curitiba, Editora UFPR, 2001.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. "Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo". Revista História: Questões e Debates, n. 38. Curitiba, Editora UFPR, 2003.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. "A Cooptação dos intelectuais: mesmo nomes de esquerda, como Graciliano Ramos, escreveram para revistas publicadas pelo DIP". Revista Br História, Nº5, Ano I, São Paulo, 2007, Duetto editorial.

ANEXOS

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.105

Outras remetências de título:

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.105, V.I

Categorias:

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original:

35mm, BP, 222m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.05.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.07.02

Local: São Paulo

Sala(s): Santa Helena

Sinopse

"A Inauguração do Estadio do Pacaembu."

"Durante a sua permanência na capital de São Paulo, o presidente Getulio Vargas inaugura o Estadio do Pacaembu e assiste a uma parada militar realizada em sua homenagem."

"O Desfile Militar na avenida São João."

Termos descritores

Governo Federal; Obra pública; Esporte

Descritores secundários

Estadio Municipal do Pacaembu; Natação; Esgrima; Atletismo; E.C. Corinthians; Cine art-Palacio; Corpo de Bombeiros; Guarda Civil

Termos geográficos

Pacaembu, São Paulo - SP; Avenida São João, São Paulo - SP; Largo do Paissandu, São Paulo - SP; São Paulo - SP

Produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Costa, Fernando

Barros, Adhemar de

Locução:

Guardia, Dilo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

Material examinado
CENS/II
Cinédia/Arquivo
JIMS/OESP
Observações: Realizado inteiramente pela <Cinédia> S.A.

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.106

Outras remetências de título:
CINE JORNAL BRASILEIRO. N.106

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 214m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.05.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.05.30

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Colégio Militar - Rio: as festas comemorativas do 51o.aniversario." Entrega de medalhas e desfile.

"Marinha de Guerra - Rio: O Monitor 'Paraguassu' é incorporado a Esquadra."

"Catedral de São Paulo - S.Paulo: O Chefe do Governo visita os trabalhos de construção do novo templo."

"A Convite do governo mineiro - Araxá: O Diretor do DIP e jornalistas cariocas chegam ao aeroporto."

"13 de Maio - Rio: as Comemorações junto a herma de Castro Alves."

"Procissão de São Jorge - Rio: Grande massa popular comparece a essa manifestação religiosa."

Termos descritores

Ensino; Exército; Marinha; Embarcação; Igreja Católica; Imprensa; Efeméride

Descritores secundários

Colégio Militar; Esporte; Paraguassu - embarcação; Catedral de São Paulo; Aeroporto de Araxá; Panair; Dia da Abolição dos Escravos; Herma de Castro Alves, Rio de Janeiro - DF; Procissão; Mills Brothers

Termos geográficos

Rio de Janeiro - DF; São Paulo - SP; Araxá - MG

Produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Fontes, Lourival

Locução:

Guardia, Dilo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

Material examinado

Observações:

Realizado inteiramente pela <Cinédia> S.A.

Provavelmente distribuído pela Cinédia, embora Cinédia/Arquivo não informe.

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.111

Outras remetências de título:

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.111

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 220m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 16989, Livro 30, de 27.05.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.06.20

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Aeroporto Santos Dumont - Rio: a chegada do Dr. Lutero Vargas."

"Polícia Militar - Rio: as festas comemorativas do 131o. aniversário dessa corporação."

"Assistência Social - Niterói: a inauguração do Hospital Operario do Barreto."

"Dando asas ao Brasil - Rio: O primeiro avião bimotor construído por técnicos brasileiros."

"Correios e Telégrafos - Rio: Inauguração da Estação Distribuidora 'Capanema'."

"De regresso de Minas Gerais - Rio: a concorrida recepção ao Chefe do Governo."

Termos descritores

Efeméride; Polícia; Exército; Assistência social; Saúde; Aviação; Indústria; Correio;

Governo Federal; Obra pública

Descritores secundários

Aeroporto Santos Dumont; Polícia Militar do Distrito Federal; Regimento de Cavalaria da Polícia Militar; Seção de Educação Física D. Pedro II; Escola de Educação Física do Exército; Trabalho; Saúde; Base de Aviação Naval; Correios e Telégrafos, Rio de Janeiro - DF; Estação Distribuidora Barão de Capanema; Panair

Termos geográficos

Rua Salvador de Sá, Rio de Janeiro - DF; Ilha do Governador, Rio de Janeiro - DF; Rio de Janeiro - DF; Barreto, Niterói - RJ; Niterói - RJ; MG

Produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Vargas, Lutero

Vargas, Darcy

Guilhem, Aristides

Lima, Mendonça

Locução:

Guardia, Dilo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

Material examinado

Observações:

Realizado inteiramente na <Cinédia> S.A.

Produzidas 6 cópias, segundo CENS/II.

Provavelmente distribuído pela Cinédia S.A., embora Cinédia/Arquivo não informe.

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.117

Outras remetências de título:

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.117

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 10min, 275m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 17160, Livro 30, de 13.06.1940.

Circuito exibidor

Exibido em São Paulo a 16.07.1940, no Bandeirantes.

Sinopse

"Na Associação dos Artistas Brasileiros - Rio: É inaugurada a exposição de arte Industrial Japonesa." Corte da fita inaugural, os objetos expostos - xícaras, pratos,

leques, chinelos, etc.

"Associação Comercial - Rio: a posse da nova diretoria." Discursos, a nova diretoria, aplausos e cumprimentos.

"Mais um hospital naval - Rio: O Chefe do Governo inaugura o 'Pavilhão Carlos Frederico'." Fachada do edifício, Getúlio e oficiais da Marinha, as dependências do local, missa, almoço e partida do presidente.

"CPOR - Rio: as festas comemorativas do 13o. aniversário." Cavalaria, exercícios hípicas, batalhão de soldados.

"As comemorações dos centenários de Portugal - Rio: Missa campal na Esplanada do Castelo." Multidão na rua, palanque, missa ao ar livre, banda musical, confraternização de civis e militares.

"Futebol - Rio: O C.R. do Flamengo vence o Fluminense F.C. pelo 'score' de 2x1."

Público no estádio, pose dos times, início do jogo, alguns lances, pênalti e gol, delírio da torcida.

Termos descritores

Exposição; Decoração; Sindicato; Comércio; Obra pública; Governo Federal; Hospital; Exército; Efeméride; PT; Futebol

Descritores secundários

Associação dos Artistas Brasileiros; Exposição arte Industrial Japonesa; JP; Arte aplicada; Associação Comercial, Rio de Janeiro; Pavilhão Carlos Frederico; Marinha; Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do Distrito Federal; Missa; Centenários de Portugal; Flamengo FR; Fluminense FC; Campeonato Carioca de Futebol

Termos geográficos

Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro - DF; Rio de Janeiro - DF

Produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Guilhem, Aristides

Locução:

Guardia, Dilo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

Material examinado

Fontes consultadas:

Observações:

Realizado inteiramente pela <Cinédia> S.A.

CENS/I informa que foram produzidas 6 cópias.

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.126

Outras remetências de título:

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.126; DISCURSO DO PRESIDENTE GETULIO VARGAS NA ILHA DO VIANA

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 406m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 17412, de 15.07.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.07.27

Local: São Paulo

Sala(s): Cinemundi

Sinopse

"As comemorações do Dia do Marítimo."

"Durante as manifestações que recebeu dos trabalhadores do mar, na Ilha do Viana, o Chefe do Governo pronuncia importante discurso."

Termos descritores

Efeméride; Governo Federal

Descritores secundários

Dia do Marítimo; DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Termos geográficos

Ilha do Viana - RJ

Produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Guilhem, Aristides

Locução:

Guardia, Dilo

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

Material examinado

Observações:

Realizado inteiramente pela <Cinédia> S.A.

Produzidas 6 cópias, segundo Cinédia/Arquivo.

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.130

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.130

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 240m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 16 e 31.07.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.08.15

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Clube Naval - Rio: São inauguradas as novas dependências esportivas."

"Ensino Profissional - Rio: Os trabalhos de construção da Escola 15 de Novembro."

"Assistência Social - Rio: a inauguração de um hospital para os subúrbios."

"Na Fazenda Modelo."

"Escola de Aviação Militar - Rio: O presidente Getulio Vargas comparece as festas comemorativas do 21o.aniversario."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Dutra, Eurico Gaspar

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.138

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.138

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 9min, 237m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 17941, Livro 31, de 19.09.1940, com 6 cópias.

Sinopse

"Pelo Progresso do Brasil - Rio: O presidente Getulio Vargas visita as oficinas de uma importante empresa industrial."

"Entrepasto de Pesca - Rio: O Chefe do Governo visita o novo edifício dessa instituição."

"A Procura de Marília... - Rio: O encerramento do interessante concurso cinematográfico."

"Regressando de Portugal - Rio: a embaixada chefiada pelo general Francisco José Pinto tem concorrida recepção."

"No Brasil Central - Goiania: O Chefe da Nação entre escolares."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Costa, Fernando

Pinto, Francisco José

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.146

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 1x146

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 227m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 18028, Livro 31, de 01.10.1940

Data e local de lançamento

Data: 1940.11.19

Local: São Paulo

Sala(s): Paraíso

Sinopse

"Assistência Social - Rio: a sra. Darcy Vargas inaugura a 'Casa do Pequeno Jornaleiro'."

"Barão do Rio Branco - Rio: O lançamento da pedra fundamental do monumento ao grande chanceler."

"No Campo de São Cristovão - Rio: a polícia mineira realiza varios exercícios."

"A memória de um educador - Rio: as solenidades em homenagem a Alfredo Gomes."

"Semana da Pátria - São Paulo: as comemorações pelo 7 de Setembro."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Vargas, Darcy

Capanema, Gustavo

Leme, Sebastião

Guani, Alberto

Dutra, Eurico Gaspar

Aranha, Osvaldo

Vargas, Getúlio

Valadares, Benedito

Guilhem, Aristides

Monteiro, Góes

Barros, Adhemar de

Barros, Leonor Mendes de

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.150

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.150

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 266m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 18115, Livro 31, de 14.10.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.11.05

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"A excursão do Chefe do Governo ao Estado do Pará."

"Iniciando sua viagem pela região amazônica, o presidente Getúlio Vargas visita Belém do Pará, onde recebe grandes manifestações."

"Na Basílica de Nazaré."

"A inauguração de um grupo escolar."

"No Museu Goeldi."

"O Instituto de Patologia."

"O Serviço de águas."

"O Regimento de Cavalaria da Polícia Militar é também visitado."

"O Banquete da Associação Comercial."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.159

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.159

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 229m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.11.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1941.01.03

Local: São Paulo

Sala(s): Broadway

Sinopse

"Ministério da Marinha - Rio: Estudantes visitam nossas unidades navais."

"Conservatório Brasileiro de Música - Rio: a Inauguração da nova sede."

"Atrações turísticas - Lagoa Vermelha: a Cachoeira do Rio Forquilha."

"ABI - Rio: O General Francisco José Pinto visita a 'Casa do Jornalista'."

"No Estadio do Vasco - Rio: Uma demonstração de ginástica por escolares cariocas."

"No Palacio Tiradentes - Rio: Inaugura-se o Congresso Odontológico."

"Semana da asa - Rio: as principais atividades do grande certame."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Guilhem, Aristides

Pinto, Francisco José

Moses, Herbert

Capanema, Gustavo

Vargas, Getulio

Castilho, Joana Martins
Lima, Mendonça

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.162

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. 1x162
Categorias
Cinejornal / Sonoro / Não ficção
Material original
35mm, BP, 175m, 24q
Data e local de produção
Ano: 1940
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro
Estado: DF
Certificados
Certificado de Censura 18245, Livro 32, de 01.11.1940.
Data e local de lançamento
Data: 1940.12.14
Local: São Paulo
Sala(s): Pedro II
Sinopse
"As manobras militares no Vale do Paraíba."
"O Chefe do Governo em companhia do Ministro da Guerra, assiste aos grandes exercícios, nos quais cooperaram forças de mar, terra e ar."
Dados de produção
Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.
Identidades/elenco:
Vargas, Getulio
Dutra, Eurico Gaspar

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.163

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. N.163
Categorias
Cinejornal / Sonoro / Não ficção
Material original
35mm, BP, 185m, 24q
Data e local de produção
Ano: 1940
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 16 e 30.11.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1940.12.31

Local: São Paulo

Sala(s): Pedro II

Sinopse

"Tradições Cariocas - Rio: Grande massa popular comparece a Festa da Penha."

"Na ABI - Rio: Realiza-se o Congresso da Imprensa Católica."

"Manobras da Engenharia do Exército - Resende: a parte final dos exercícios."

"Telefones automáticos - Rio: Inaugura-se a estação 25."

"No Rio Grande do Sul - Bagé: O Interventor federal visita a Estação Fitotécnica."

"Ministério do Trabalho - Rio: aspectos do Museu Social."

"A Semana da asa - Rio: a partida dos concorrentes do Circuito aéreo Nacional."

"No Estado do Rio - Vale do Paraíba: O Chefe do Governo assiste as grandes manobras do Exército."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Dodsworth, Henrique

Farias, Cordeiro de

Vargas, Getulio

Dutra, Eurico Gaspar

Barros, Adhemar de

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.167

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.167

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Data e local de lançamento

Data: 1940.12.29

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"O Décimo aniversário do Governo Getulio Vargas."

"Iniciando as festividades comemorativas da efeméride, realiza-se com a presença do Chefe da Nação, uma grande missa campal."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Vargas, Darcy

Guilhem, Aristides

Franca, Leovigildo

Fontes, Lourival

Dutra, Eurico Gaspar

Costa, Fernando

Correia, Aquino

Aranha, Osvaldo

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.175

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.175

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 203m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 18518, Livro 32, de 07.12.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1941.01.23

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Porto Alegre se renova."

"Durante sua permanência na capital gaúcha, o Chefe da Nação inaugura as novas avenidas ali construídas."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Vargas, Getulio

Farias, Cordeiro de

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.178

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.178

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 215m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1940

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.12.1940.

Data e local de lançamento

Data: 1941.02.01

Local: São Paulo

Sala(s): Alhambra

Sinopse

"Cordialidade Estudantil - Rio: Os estudantes cariocas visitam a Escola Naval."

"Ministério do Trabalho - Rio: Festas comemorativas do Décimo aniversário."

"Heróis do Brasil - Rio: a inauguração do Mausoléu dos militares mortos na Defesa da Pátria, em novembro de 1935."

"No DIP - Rio: Entrega de premios aos vencedores do concurso de 'short' cinematográfico."

"As comemorações do Decênio - Rio: O Ministro da Fazenda pronuncia uma Conferência no Palacio Tiradentes."

"Jockey Club - Rio: Elevada assistência comparece ao Grande Premio Getulio Vargas."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B.

Identidades/elenco:

Falcão, Waldemar

Campos, Francisco

Leme, Sebastião

Fontes, Lourival

Souto, Israel

Costa, Souza

Lima, Mendonça

Salgado Filho

Vargas, Getulio
Aranha, Osvaldo

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.185

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. N.185

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 8min, 210m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1941

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 18715, Livro 32, de 06.01.1941, com 6 cópias.

Sinopse

"Na Escola do Estado Maior do Exército - Rio: O presidente Getulio Vargas entrega os diplomas aos oficiais que concluem o curso de especialização." Chegada de Vargas. O presidente entrega os diplomas. Platéia de militares.

"Na Bahia - Salvador: Declaração dos aspirantes a oficiais da Reserva." Novos oficiais desfilam; juramento e recebimento de espadas das respectivas madrinhas; seguem-se discursos.

"No DIP - Rio: Falam o Chanceler Oswaldo Aranha e o Ministro Macedo Soares sobre a política exterior do Brasil." No salão nobre do Palácio Tiradentes acontecem vários discursos.

"No Instituto dos Bancários - São Paulo: Concurso de robustez infantil." Entrega do prêmio à mãe com criança no colo.

"Na Ilha das Cobras - Rio: O 'Mariz e Barros' é lançado ao mar." O navio no estaleiro; trabalhadores em atividade - solda, pintura, etc.; batismo e lançamento.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Vargas, Getúlio

Aranha, Osvaldo

Soares, José Carlos de Macedo

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.1, N.190

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. N.190

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 7min, 190m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1941

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura 18841, Livro 33, de 22.01.1941 com 6 cópias.

Sinopse

"O Exército ao Ministro da Guerra - Rio: Cumprimentos dos militares ao General Gaspar Dutra pela entrada do Ano Novo." Solenidade promovida pela 1a. R.M.

"Cidade Universitaria - Rio: O presidente Vargas visita o local onde se erguerá essa grandiosa obra." À margem da rodovia Rio-São Paulo, o presidente vistoria o local, na Vila Valqueire.

"No D.I.P. - Rio: a conferência do Ministro da Educação." Capanema discursa sobre educação e saúde.

"No Ministério da Guerra - Rio: Jornalistas agraciados com a medalha comemorativa do cinquentenário da República." Dutra faz a entrega das medalhas.

"Uma cidade sitiada pelas águas - Juiz de Fora: aspectos da enchente na operosa cidade mineira." A cheia do rio Paraibuna.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Dutra, Eurico Gaspar

Monteiro, Góes

Vargas, Getúlio

Capanema, Gustavo

Guilhem, Aristides

Costa, Fernando

Ramos, Aristarco

Hora, Mário de Araújo

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.009

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2X9

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 9min, 255m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1941

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 19322 de 3103.141, livro 33.

Data e local de lançamento

Data: 1941.05.01

Local: São Paulo

Sala(s): Pedro II

Sinopse

"Exército - Estado de São Paulo: O Ministro da Guerra inaugura a fábrica de pólvora de Piquete."

"Obras Públicas - Juiz de Fora: O governo toma providências para resolver o problema das cheias do Rio Paraibuna."

"Saúde Pública - Rio: A Secretaria de Saúde e assistência do Distrito Federal inaugura o Centro de Saúde n. 5."

"Artes Plásticas - Rio: A exposição dos prêmios de viagem e das obras adquiridas pelo governo do presidente Getúlio Vargas."

"Curiosidade Gastronômica - Rio: Um restaurante popular expõe enorme tartaruga."

"Dia da Criança - Rio: Realiza-se no Teatro João Caetano um concurso de robustez infantil."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Dutra, Eurico Gaspar

Dutra, Eurico Gaspar

Horthy Jr., Nicolas

Fonseca, Luis

Dodsworth, Henrique

Albuquerque, Jesuino de

Costa, Batista da
Vargas, Getúlio
Albuquerque, Jesuino de
Peri, Miriam Martins

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.012

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x12

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 24q

Data e local de produção

Ano: 1941

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 19391 de 10.04.1941.

Sinopse

"Rodovias - E. do Rio: É inaugurada a Estrada Getúlio Vargas entre Barra Mansa e a Rio-São Paulo.

"Boa Vizinhança - Rio: Em visita de cordialidade, parte para Buenos Aires o Dr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda."

"Siderurgia - E. do Rio: Engenheiros da Estrada de Ferro Central do Brasil chegam a Volta Redonda.

"Pela Saúde da Infância - Rio: Instala-se no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, a Sociedade de Puericultura do Brasil."

"O Trabalhador no Mar - Bahia: A Pesca do xaréu no litoral baiano."

"Automobilismo - Rio: A Prova Subida da Montanha na estrada Rio-Petrópolis.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Fontes, Lourival

Peixoto, Amaral

Braga, Saturnino

Vargas, Alzira

Carneiro, Pereira

Nery, Adalgisa

Anjos, Manoel dos

Avelar, Geraldo

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.016

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x16

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 9min, 250m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1941

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 19391 de 10.04.1941.

Data e local de lançamento

Data: 1941.04.13

Local: São Paulo

Sala(s): Cineac

Sinopse

"Veraneio Presidencial - Petrópolis: Flagrantes de um passeio do presidente Getúlio Vargas pelas ruas centrais da cidade."

"A Juventude e a Pátria - Rio: A cerimônia da entrega de bandeiras nacionais às alunas do Instituto de Educação."

"Cordialidade Continental - Rio: Acompanhado de sua esposa, embarca para os Estados Unidos o interventor Amaral Peixoto."

"Teatro Nacional - Rio: Na peça O Sábio de sua autoria, Joracy Camargo estréia como ator."

"Indústrias Nacionais - São Paulo: Uma fábrica de óleo de caroço de algodão."

"Aviação - Rio: O Ministro Salgado Filho inaugura os cursos da Escola de Aeronáutica."

"Marinha de Guerra - Rio: O Ministro da Marinha regressa da sua viagem ao norte do país."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): Cinédia S.A.

Identidades/elenco:

Vargas, Getúlio

Peixoto, Amaral

Camargo, Joracy

Salgado Filho

Vargas, Alzira

Peixoto, Amaral
Guilhem, Aristides

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.025

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x25
Categorias
Cinejornal / Sonoro / Não ficção
Material original
35mm, BP, 8min, 216m, 24q
Data e local de produção
Ano: 1941
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro
Estado: DF
Certificados
Censurado entre 01 e 15.05.1941.
Data e local de lançamento
Data: 1941.07.01
Local: São Paulo
Sinopse
Dia do Trabalho.
" As grandes manifestações de 1.o de Maio na Capital da República."
Dados de produção
Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros
Identidades/elenco:
Vargas, Getúlio

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.063

Outras remetências de título
CINE JORNAL BRASILEIRO. 2X63
Categorias
Cinejornal / Sonoro / Não ficção
Material original
35mm, BP, 12min, 320m, 24q
Data e local de produção
Ano: 1941
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 20514 de 08.09.1941.

Sinopse

"Sete de Setembro. Culminam com uma imponente Parada Militar os festejos da data de Nossa Independência."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Salgado Filho

Guilhem, Aristides

Dutra, Eurico Gaspar

Monteiro, Góes

Silva Jr.

Capanema, Gustavo

Müller, Filinto

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.103

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x103

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 8min, 235m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 21470 de 04.02.1942, livro 37.

Data e local de lançamento

Data: 1942.02.21

Local: São Paulo

Sala(s): Pedro II

Sinopse

"No Exército - Rio: O Regimento Sampaio comemora mais um aniversário de sua fundação."

"Artes Plásticas - Rio: Candido Portinari regressa dos Estados Unidos."

"Robustez Infantil - Rio: Encerramento do concurso anual promovido pelo Instituto dos Bancários."

"Petróleo Nacional - Rio: O Gal. Horta Barbosa embarca para o Acre."

"Óleo de Lobato para a Fábrica de Projéteis de Andaraí."

"Club Militar - Rio: O Prefeito Henrique Dodsworth visita as obras da nova sede."

"No Palácio Itamarati - Rio: Os trabalhos da III Reunião de Consulta."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Dodsworth, Henrique

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.110

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x110

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 7min, 200m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.03.1942.

Sinopse

"A Juventude e a Pátria - Petrópolis: O Presidente Getúlio Vargas recebe a visita de varias delegações escoteiras."

"Na Imprensa Nacional - Rio: Uma exposição de trabalhos gráficos dos Estados Unidos."

"A Glória de Francisco Manoel - Rio: A Solenidade comemorativa do 147o. aniversário do nascimento do autor da música do Hino Nacional Brasileiro."

"No Palácio Tiradentes - Rio: A Posse da nova diretoria do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro."

"Stefan Zweig - Petrópolis: Desaparece tragicamente um dos maiores escritores contemporâneos."

"As Novas Gerações - Niterói: Flagrantes da Colônia de Sol na praia de Icaraí."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Vargas, Getúlio

Manoel, Francisco

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.115

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x115

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 8min, 232m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 01 e 15.04.1942.

Data e local de lançamento

Data: 1942.04.30

Local: São Paulo

Sala(s): Broadway

Sinopse

"No Palácio Rio Negro - Petrópolis: Entrega credenciais o embaixador do Paraguai."

"Ensino Público - Niterói: Quase prontas as novas sedes dos grupos escolares."

"Em Missão de Amizade - Rio: Parte para o Chile a Embaixada Especial do Brasil."

"Saúde Pública - Vitória: Dispensários móveis são empregados na campanha contra a malária."

"Na S.B.A.T. - Rio: Tomam posse dez membros do Conselho Deliberativo."

"Natação - Rio: É disputado, na piscina do Guanabara, o Campeonato Infanto-Juvenil."

"Os Grandes mestres da pintura brasileira: Rodolfo Amoedo."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Ayala, Juan Bautista

Vargas, Getúlio

Marcondes Filho, Alexandre

Guilhem, Aristides

Rios, Juan Antonio de los

Boscoli, Geisa

Camargo, Joraci

Vila-Lobos, Heitor

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.122

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x122

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 9min, 260m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 21930 de 02.05.1942, livro 38.

Data e local de lançamento

Data: 1942.05.21

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Preparação Militar - Rio: O Centro de Instrução de Motomecanização realiza importantes exercícios."

"Flagrantes do Progresso - Rio: A Curta e custosa viagem de três painéis de cristal."

"Por uma Raça Eugênica - Rio: Os Paulistas conquistam o 1o. lugar nas provas de atletismo dos IV Jogos Universitários Brasileiros."

"Uma Vitória da Técnica Nacional - Rio: Chegam dois aviões equipados com motores fabricados no Brasil."

"O Dia de Tiradentes - Rio: Tocantes cerimônias exaltam o exemplo do herói de nossa Independência."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.129

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x129

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 10min, 280m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Censura Federal 22176 de 15.06.1942, livro 38, com 6 cópias.

Sinopse

"No Palácio Guanabara - Rio: Uma demonstração de carinho da juventude pelo presidente Getúlio Vargas."

"No Palácio Itamarati - Rio: A cerimônia de entrega do acervo da Itabira Iron ao Brasil."

"Aeronáutica - Rio: É incorporada a Força Aérea Brasileira a primeira turma de pilotos civis."

"No Aeroporto Santos Dumont - Rio: Chega D. Duarte Nuno, duque de Bragança."

"Obras Públicas - Barra do Pirai: O Interventor Amaral Peixoto inaugura diversos melhoramentos."

"Lamentações Não Alimentam Motores... - Rio: O Racionamento de gasolina inspira ao tradicional bom humor carioca um divertido cortejo."

"Exército - Rio: É inaugurado o Estádio do Forte de Copacabana."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Aranha, Osvaldo

Charles, Noel

Nuno, Duarte

Peixoto, Amaral

Dutra, Eurico Gaspar

CINE JORNAL BRASILEIRO. V.2, N.144

Outras remetências de título

CINE JORNAL BRASILEIRO. 2x144

Categorias

Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 9min, 254m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1942

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Censurado entre 16 e 31.08.1942.

Data e local de lançamento

Data: 1942.09.03

Local: São Paulo

Sala(s): Metro

Sinopse

"Afirmação Cívica - Rio: Chega o cadete Mário Márcio da Cunha conduzindo o Fogo Simbólico."

"Revoada - Pouso Alegre: Aviadores civis de diversas cidades mineiras se reúnem para uma homenagem ao presidente Getúlio Vargas."

"Afundamentos em águas brasileiras! Rio: As primeiras manifestações do povo contra

os brutais atentados dos submarinos do Eixo."

"Serviços Públicos - Rio: Os novos edifícios dos ministérios da Educação e da Fazenda e o esplendor arquitetônico do Brasil Novo."

"Brasil, Potência Industrial - Est. do Rio: Os interventores fluminense e paraibano visitam as obras da futura fábrica de motores."

"Produção - Rio: É descarregada uma partida do excelente trigo do Rio Grande do Sul."

"Na Escola de Educação Física do Exército - Rio: Uma demonstração do preparo físico dos nossos soldados."

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

Companhia(s) distribuidora(s): D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

Identidades/elenco:

Cunha, Mário Márcio

Dutra, Eurico Gaspar

Dodsworth, Henrique

Vargas, Getúlio

Peixoto, Amaral

Carneiro, Rui