

Fundação Casa de Rui Barbosa

Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos

Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Amanda Heloisa Souza Custódio

**Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência
Nacional**

Rio de Janeiro

2022

Amanda Heloisa Souza Custódio

**Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência
Nacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos

Rio de Janeiro

2022

Amanda Heloisa Souza Custódio

Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial.

Aprovado em 29 de julho de 2022

Profa Dra Ana Maria Pessoa dos Santos (Orientadora)
FCRB

Profa. Dra. Lia Calabre
FCRB – Titular

Profa. Dra. Joelle Rouchu
FCRB - Suplente

Profa. Dra Sheila Schvarzman
Universidade Anhembi/Morumbi

Prof. Dr. João Luiz Vieira
DCV/UFF – Suplente

Rio de Janeiro
2022

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Rosana de Jesus Souza Custódio, meu pai João Maria Custódio e minha avó Laudelina de Jesus Souza que sempre empreenderam todos os esforços para que eu prosseguisse com meus estudos.

À amiga Maria Byington Leite de Castro que me inspira e sem a qual o ingresso neste mestrado não seria possível, além de constantemente me incentivar a alçar voos mais altos nos estudos e profissionalmente.

Aos amigos Flávia Limoeiro Figueiredo, Marx Paulo Vargas da Guia e Rafaella Souza Serafim, por todas as contribuições que tornaram esta jornada acadêmica mais agradável.

À minha orientadora Ana Maria Pessoa dos Santos, por sua paciência e dedicação constante que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos entrevistados que gentilmente compartilharam suas memórias.

Ao companheiro Rafael do Nascimento Maia que prestou os serviços técnicos para o desenvolvimento do site que divulga a pesquisa.

Aos membros da banca que aceitaram o convite para avaliar esta dissertação, contribuindo para melhorá-la.

RESUMO

Custódio, Amanda Heloisa Souza. *Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional*. 2022. 57 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

O trabalho presente contribui para os estudos sobre memória, cinema e política, a partir da averiguação das relações de memória de espectadores dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional no período de 1969 a 1979. Para tanto, discute questões pertinentes a relação cinema e história, os debates em torno do vínculo dos espectadores com o cinema e as características do cinejornalismo no Brasil. É abordado também o processo de guarda e preservação do acervo dos cinejornais da Agência Nacional no Arquivo Nacional; bem como o contexto histórico de produção dos jornais de tela, sobretudo durante a ditadura civil-militar brasileira. Por fim, a partir de uma seleção desses cinejornais representativos da conjuntura política da década de 1970 e da metodologia história oral, foram tomados os testemunhos dos espectadores para verificar como se fixaram as memórias acerca destes documentos e para a elaboração de um site para divulgá-los e os resultados da pesquisa.

Palavras-chave: Espectadores. Cinejornal. Memória. Ditadura. Agência Nacional.

ABSTRACT

Custódio, Amanda Heloisa Souza. *Memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional*. 2022. 57 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2022.

The present work contributes to the studies about memory, cinema and politics, from the investigation of the relations of memory of spectators of the newsreels produced by Agência Nacional in the period from 1969 to 1979. To do so, it discusses issues pertinent to the relationship between cinema and history, the debates around the bond of spectators with cinema, and the characteristics of film journalism in Brazil. The process of safekeeping and preservation of the Agência Nacional's cinejournalism collection in the National Archive is also discussed; as well as the historical context of the production of screen newspapers, especially during the Brazilian civil-military dictatorship. Finally, based on a selection of these representative newsreels of the political conjuncture of the 1970s and on the oral history methodology, the testimonies of the viewers were taken to verify how the memories about these documents were fixed and to elaborate a website to divulge them and the results of the research.

Keywords: Spectators. Newsreel. Memory. Dictatorship. National Agency.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	MEMÓRIAS DE ESPECTADORES	12
1.1	Memória e história oral.....	12
1.2	O vínculo do espectador com o cinema.....	15
1.3	Relação dos espectadores com o cinema na década de 1970.....	18
2	CINEMA E CINEJORNAIS	22
2.1	Cinema e história.....	22
2.2	Cinejornais no Brasil e propaganda política.....	24
2.3	Cinejornais da Agência Nacional e o acervo audiovisual do Arquivo Nacional.....	32
3	MEMÓRIAS SOBRE A DITADURA E OS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL	35
3.1	A ditadura civil-militar e a conjuntura política da década de 1970.....	35
3.2	Memórias sobre os cinejornais da Agência Nacional da década de 1970.....	39
3.3	Memórias de cinejornais <i>On-line</i>	43
	CONCLUSÃO	47
	ANEXO I	50
	ANEXO II	51
	REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

Os cinejornais eram noticiários elaborados por organizações públicas e privadas, exibidos nos cinemas em formato de curta-metragem antes dos longas-metragens do circuito comercial. Com o surgimento de outras tecnologias, tornaram-se um recurso obsoleto de comunicação, assim as informações foram adaptadas e transferidas para novas mídias. Todavia, os seus registros de acontecimentos políticos e socioculturais configuram esses filmes como importantes documentos históricos.

Ao longo do tempo, governos utilizaram os cinejornais como ferramenta de propaganda política. No Brasil, este intuito ocorreu de forma mais evidente com a Agência Nacional (1937-1979), órgão público que por meio de veículos escritos, iconográficos, sonoros e audiovisuais era responsável pela difusão de notícias de interesse coletivo e das realizações da administração federal.

Ao longo de sua trajetória, a Agência Nacional esteve subordinada a diferentes instituições, como uma repartição do Departamento Nacional de Informações (1945-1946); Ministério da Justiça e Negócios Interiores (1946-1967), Gabinete Civil da Presidência da República (1967-1979), Secretaria da Comunicação Social da Presidência da República (1979), até ser extinta e transformada na Empresa Brasileira de Notícias (1979-1988) (ARQUIVO NACIONAL, 2014). Parte significativa de seus cinejornais foi digitalizada e atualmente compõe o acervo audiovisual do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Durante a ditadura civil-militar, os cinejornais da Agência Nacional foram transmitidos nas edições do *Cinejornal Informativo* (1946-1969) e *Brasil Hoje* (1971-1979). Existem pesquisas quantitativas e qualitativas sobre esses noticiários; no entanto, percebe-se que há uma lacuna a respeito da memória de seus espectadores, algo igualmente importante a se considerar, pois os estudos sobre a relação cinema e história, além do filme e seus aspectos de produção, abrangem também os consumidores para que seja avaliado o alcance da obra.

No contexto político supracitado, foram executadas medidas contra os direitos humanos, movimentos sociais foram coibidos e meios de comunicação censurados. Por causa destes e outros aspectos, recebeu pelas vítimas da repressão e pelo consenso historiográfico a alcunha “anos de chumbo”. Os dispositivos de comunicação oficial como os cinejornais tinham então a finalidade de persuadir os espectadores com mensagens otimistas a respeito do projeto desenvolvimentista em curso, dos planos e das imagens dos militares ocupando as instâncias de poder, ocultando as oposições e denúncias sobre a violência estatal.

As atuais dinâmicas políticas seguem marcadas por debates acerca da ditadura civil-militar, pois

[...] a partir do contexto de polarização política iniciado em 2013-4, a história do golpe de 1964 e da ditadura se tornou mais presente no cenário nacional. Isso porque a história recente passou a ocupar lugar de destaque nos discursos dos diferentes agentes em disputa pelo poder (MOTTA, 2021, p. 10).

Assim, as interpretações a respeito desta conjuntura são díspares. De acordo com o historiador Motta (2021, p. 10-11),

Para os setores da direita, especialmente a ala mais radical e autoritária, 1964 é um episódio a ser valorizado e comemorado, pois marcou a derrota da esquerda e o início de um regime político orientado para a “ordem e o progresso” ou para o “desenvolvimento com segurança”. Para a esquerda, e para alguns segmentos da direita liberal, 1964 representa o início de uma era de ditadura, de violência política e desrespeito grave aos direitos humanos, cujo legado deve ser enfrentado e superado para a construção de uma verdadeira democracia.

A partir destas considerações, chegou-se à seguinte situação problema: como o espectador se apropriou e atribuiu significados às informações compartilhadas nos cinejornais da Agência Nacional representativos das políticas dos governos da década de 1970?

Com este questionamento, a pesquisa buscou compreender a relação do público com esses audiovisuais em um contexto de consolidação do regime militar com simultâneo declínio dos cinejornais da Agência Nacional, devido a sofisticação da propaganda oficial que se voltou para as novas mídias, sobretudo a televisiva. Deste modo, este projeto procurou, portanto, apreender o alcance das mensagens compartilhadas e seus objetivos persuasivos.

Neste sentido, entende-se que a averiguação das relações de memória dos espectadores com os cinejornais produzidos pela Agência Nacional pode contribuir com os estudos sobre as disputas de narrativas, ao possibilitar a compreensão sobre como em momentos de lazer, tal qual ir ao cinema, os indivíduos atribuíram significados aos filmes de propaganda do Estado em circunstâncias de autoritarismo.

Deste modo, para o desenvolvimento da pesquisa, a fundamentação teórica foi baseada em uma literatura sobre o vínculo dos espectadores com as exibições cinematográficas, a relação história e cinema, o cinejornalismo, a conjuntura política da década de 1970 e estudos sobre memória.

Para a coleta dos dados, foram selecionadas reportagens do *Cinejornal Informativo* e

Brasil Hoje dos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e Ernesto Geisel (1974-1979) disponíveis no Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN). Esses noticiários foram exibidos aos participantes das entrevistas, um total de 8 pessoas, que residem no Rio de Janeiro e tiveram a experiência de assistir os cinejornais da Agência Nacional no período em que estes militares estiveram a frente do Poder Executivo. O objetivo da exibição não consistiu em centralizar as perguntas sobre os filmes triados, mas sim contribuir com o processo de rememoração das experiências dos espectadores.

É necessário ressaltar que a pesquisa foi desenvolvida em um contexto de restrições de contato por causa da pandemia da Covid-19 e a faixa etária dos participantes os enquadram como grupo de risco, o que implicou na redução dos entrevistados. A maioria dos que puderam colaborar compartilharam suas memórias através de videoconferência. Constatou-se que muitos com idade mais avançada e que tinham a maioridade plena na década de 1970 tiveram dificuldades com esta tecnologia e não conseguiram conceder entrevista.

Além disso, foi necessário também lidar com a recusa de pessoas que não queriam relembrar o período por se tratar de um tema sensível. Outras declinaram o convite sob a alegação de que neste tempo residiam distante das áreas Zona Sul e Centro da cidade, onde havia concentração de cinemas, o que tornava uma atividade de lazer de custo pouco acessível.

No entanto, neste projeto de pesquisa foi desenvolvido um site com a finalidade de ser um repositório das memórias dos espectadores dos cinejornais, no qual outras entrevistas poderão ser recolhidas, possibilitando uma investigação contínua.

No primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “Memórias de espectadores”, foi desenvolvida uma discussão sobre o conceito de memória – a partir das concepções dos teóricos Le Goff, Nora, Halbwachs e Pollak – e a relação com o campo teórico da história oral e suas metodologias, com as contribuições de Alessandro Portelli.

Neste mesmo capítulo encontram-se debates acerca do vínculo do espectador com o cinema. Apresentam-se as transformações nas exibições cinematográficas que constituíram a “situação cinema” conceituada por Mauerhofer. Expõem-se os embates entre teóricos que compreendem a passividade do sujeito perante as mensagens transmitidas nos filmes, compartilhadas por autores como Hugo Mauerhofer e Jean-Louis Baudry, em contraponto aos que entendem o espectador como um sujeito autônomo, assim entendido por autores como Jacques Rancière e Steven Shaviro. Por fim, são apresentados os entrevistados e a relação que estabeleceram com o espaço do cinema na década de 1970.

No segundo capítulo intitulado “Cinema e cinejornais” são discutidas questões pertinentes a relação cinema e história, conduzidas principalmente pelas reflexões de Marc Ferro, um dos precursores nos estudos sobre o assunto. Foi apresentado também o percurso dos cinejornais no Brasil e as características que os demarcaram como filme de propaganda política, a partir das contribuições dos autores Furhammar e Isaksson. Além disso, a própria trajetória dos cinejornais da Agência Nacional, tendo como referencial teórico as produções de Tatyana de Amaral Maia, Isadora Freitas e Cristiane Corrêa.

Por fim, com o apoio da pesquisa de Walmor Martins Pamplona, é comentada a construção do acervo audiovisual do Arquivo Nacional, estreitamente relacionada com a preservação dos cinejornais da Agência Nacional.

No terceiro capítulo intitulado “Ditadura e cinejornais da Agência Nacional”, foi realizada uma exposição sobre o panorama político da ditadura civil-militar com destaque para a década de 1970, por meio das referências dos autores Rodrigo Patto Sá Motta e Marco Napolitano. Foram integradas as considerações dos entrevistados sobre esta conjuntura histórica somada às memórias que guardam a respeito dos cinejornais da Agência Nacional produzidos nestes anos.

Por fim, justifica-se a construção do *site* www.memoriasdecinejornais.com.br como ferramenta para a divulgação dos resultados da pesquisa, a partir do entendimento da importância da internet como um campo urgente de disputas de memória e de grande relevância para o ofício do historiador.

1 MEMÓRIAS DE ESPECTADORES

Neste capítulo há discussões a respeito da memória e como esta serve de fonte para a história oral. Aborda-se o desenvolvimento deste campo teórico no Brasil e suas contribuições metodológicas, impulsionado pelos estudos sobre as recordações das vítimas da ditadura civil-militar brasileira. Expõem-se também debates acerca do vínculo espectador-cinema. A partir desta fundamentação, são apresentados os entrevistados e suas relações de memória com o espaço do cinema na década de 1970 para contextualizar em quais circunstâncias estiveram em contato com os cinejornais da Agência Nacional.

1.1 Memória e história oral

Com base em fatores biológicos e psicológicos, o historiador Le Goff (1990, p. 423) define a memória como uma “[...] propriedade de conservar certas informações, [que] remetem-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Assim, a considera uma importante fonte imaterial para conhecer as vivências de um indivíduo.

Há, como observa Nora (1993), diferença entre história e memória. Ele analisou que a memória é espontânea, afetiva, seletiva e um canal para a transmissão de valores que, outrora, se tornou um pilar para a construção de símbolos, mitos e identidades dos sujeitos; mas teria sido dissipada pela modernidade com seus processos de globalização e midiaticização que implicaram em uma forma de vivenciar o tempo de maneira acelerada, incapacitando a lembrança voluntária e findando as sociedades que a tinham como seu alicerce.

Surgiu então a história com a função de reconstituir parcial e artificialmente o passado, a partir de uma mediação puramente objetiva e racional, muito mais relacionada ao intelecto do que à vivência, transformando a memória em seu objeto de estudo. Um reflexo disso foi a criação de “lugares de memória”, materiais, funcionais e simbólicos, como museus, arquivos, entre outros para consubstanciar as recordações esvaídas (NORA, 1993).

Enquanto fonte da história, portanto a memória deve ser compreendida não apenas como uma propriedade biológica e psicológica, mas igualmente como um fenômeno social. Halbwachs (1990) alegou que as memórias individuais são constituídas a partir das múltiplas interações com o meio e que sem respaldos desaparecem. Logo, tornam-se propriedades de grupos, orientando suas identidades e promovendo a coesão.

Todavia, é fundamental considerar um contraponto teorizado por Pollak (1989) acerca de uma suposta estabilidade e uniformidade conferida à memória coletiva. Este sociólogo destacou os processos de dominação que envolvem as disputas de narrativas acerca dos acontecimentos, como nos casos de conflitos entre as memórias promovidas oficialmente por um Estado e as traumáticas das vítimas da violência estatal que buscam reconhecimento.

Deste modo, entende-se que as memórias dos indivíduos estão relacionadas não só às suas trajetórias particulares de vida, mas são também representativas dos grupos com os quais se identificam, subsistem a partir da confirmação de um coletivo e são tensionadas por disputas de poder. Servem-nos, portanto como fontes para investigar e compreender dinâmicas sociopolíticas e culturais estabelecidas.

A partir da década de 1950, novas tecnologias como os dispositivos de gravação e reprodução sonora possibilitaram o desenvolvimento da história oral, uma abordagem teórico-prática utilizada por múltiplas áreas de conhecimento e que se apoia em fontes orais para investigar grupos sociais e suas memórias.

A história oral favoreceu a escuta das narrativas dos indivíduos marginalizados pelos discursos oficiais, dos testemunhos de situações de extremo abandono e a aprendizagem de realidades que recursos tradicionais como a escrita não alcançam (JOUTARD, 2000). No Brasil, desenvolveu-se a partir da iniciativa de intelectuais na década de 1970, mas foi a conjuntura de redemocratização política e interesse nas memórias das vítimas da ditadura civil-militar que a impulsionou (MEIHY, 2000).

No processo de reparações às violações cometidas aos direitos humanos durante o regime militar, foram construídos acervos orais como uma das políticas de memória do Estado brasileiro. A equipe do projeto *Marcas da Memória*, de iniciativa do Ministério da Justiça e coordenado pela Comissão de Anistia, entrevistou pessoas afetadas pelas violências promovidas por instituições governamentais e seus agentes, como torturados, presos políticos, exilados e aqueles compulsoriamente desempregados (ARAUJO, 2016).

Contudo, as entrevistas não se limitaram a uma abordagem das situações que as colocaram como vítimas, mas evidenciaram também as iniciativas de resistência protagonizadas pelos envolvidos. Nestes acervos orais,

os depoimentos nos falam da experiência da violência política, mas também das inúmeras formas com que se enfrentou essa violência. Narram experiências de clandestinidade, prisão, tortura, exílio, perda de familiares. [...] narram também as condições de vida familiar e amorosa, as condições de afeto e amizade nessas circunstâncias. Além disso, os depoimentos constroem versões sobre o passado,

expressam uma memória que é socialmente construída, mas também intensamente disputada. Um acervo amplo e diferenciado de entrevistas permite perceber as diferentes construções de memória do período; as diferentes e conflitantes versões sobre fatos e temas; as disputas pela memória. (ARAUJO, 2016, p. 129-130)

Nos estudos sobre memórias a respeito da ditadura civil-militar, é preciso ter cuidado com a prefiguração discursiva que se limita a compreender os militares como algozes perante um coletivo vitimizado. O historiador Carlos Fico indica que esta é uma concepção simplista e que “poucos pesquisadores têm a cautela de dizer que houve apoio da sociedade, que um regime de 21 anos não se sustenta sem o apoio da sociedade, que os militares tomaram essa decisão não porque fossem loucos, mas porque houve apoio da sociedade ao golpe” (AREND, 2013, p. 477).

A história oral que esteve em sua origem no Brasil estreitamente relacionada com as pesquisas acerca do regime militar pode continuar auxiliando as investigações sobre o período ao averiguar memórias dos diversos sujeitos que o vivenciaram, para além dos depoimentos que envolvem as situações traumáticas, explorando recordações que ajudem na desconstrução da prefiguração discursiva salientada por Carlos Fico. Nesta perspectiva, compreende-se a relevância em analisar as relações de memória dos espectadores com as propagandas do Estado veiculadas nos cinejornais.

Deste modo, para realizar a pesquisa com este objetivo foi considerada a abordagem de Alessandro Portelli, o qual contrapõe a metodologia tradicional da história oral que atribuía como obrigação do pesquisador ter uma atitude neutra e objetiva, seguindo padrões técnicos que inviabilizavam a multiplicidade cultural existente na interação comunicativa. Portelli afirma que ouvir é a arte essencial do historiador oral e que sua escuta deve estar alicerçada em uma abordagem cortês, o que além de boas maneiras e respeito significa estabelecer uma conversa com o interlocutor e não um interrogatório (PORTELLI, 1997).

Ademais, o profissional necessita estar flexível para o que o entrevistado julga importante expressar ao invés de limitar o diálogo ao que se deseja saber, pois deste modo é provável que as descobertas superem as expectativas. Assim, se aprende com os que gentilmente compartilham informações, superando a noção de que são meros objetos de estudo (PORTELLI, 1997).

Tendo em vista esses apontamentos, as perguntas aos entrevistados não foram limitadas ao contato com os cinejornais, mas consideraram também a trajetória de vida e a relação que tinham com o espaço do cinema na década de 1970, pois se entende que estes aspectos interferem na apreensão das informações compartilhadas nessas reportagens.

Foram questionadas também as impressões acerca da conjuntura do regime militar antes das perguntas específicas a respeito das considerações que tinham sobre os cinejornais da Agência Nacional. Todas as perguntas e a ordem em que foram feitas podem ser consultadas no Anexo I desta dissertação e as respostas na íntegra no site construído para ser o repositório das memórias dos espectadores.

Por fim, a respeito do uso da videoconferência nesta pesquisa para averiguar a relação de memória dos espectadores, é preciso expor que entre intelectuais do campo da história oral há controvérsias sobre a eficácia de entrevistas realizadas à distância, já que a interação com presença física possibilita a observação gestos, expressões faciais, entonação, interação com o ambiente, entre outras particularidades do desempenho corporal que executam um importante subtexto da narrativa. No entanto, existem vantagens no uso das videoconferências, como a contribuição para superar limitações geográficas e a diminuição de custos da pesquisa. Além disso, estudiosos da comunicação apontam a própria fala como uma tecnologia, um prolongamento artificial. Deste modo, este procedimento integra as mudanças tecnoculturais, as quais se tornaram ainda mais evidentes com a necessidade de isolamento social no contexto de pandemia da covid-19. Logo, não é produtor rejeitá-lo, ainda que seja fundamental superar as limitações ao acesso tecnológico (SANTHIAGO; MAGALHÃES, 2020).

1.2 O vínculo do espectador com o cinema

Ao longo do século XX, o vínculo do espectador com o cinema foi uma questão discutida por diferentes teóricos que analisaram os efeitos das exposições fílmicas na psique. A partir de estudos embasados na semiótica e psicanálise, houve uma disputa de interpretações entre uma vertente que compreendeu o sujeito como um receptor passivo das mensagens e outra que atestava sua autonomia. Para compreender os aspectos que orientaram estes debates, é necessário de antemão entender a trajetória da exposição das imagens em movimento.

Inicialmente, é preciso considerar que entre 1895 e 1907 as projeções cinematográficas transitavam por locais nos quais a atividade poderia ser financeiramente rentável, como parques e feiras. Nestas circunstâncias, a experiência do consumo do filme estava suscetível a interferências visuais e sonoras do meio, mas na medida em que o negócio se consolidou as exposições ocorriam em espaços fixos, instaladas em bairros comerciais, atraindo principalmente os proletários das indústrias entorno. No entanto, para lucrar e

expandir este mercado, os empresários investiram na sofisticação dos espaços de projeção com o intuito de conquistar públicos com maior poder aquisitivo (MENOTTI, 2007).

Deste modo, ocorrem transformações nos cinemas com o objetivo de incluir a audiência das classes média e burguesa. Assim, ao longo do tempo, o ambiente de entretenimento e socialização foi alterado e higienizado para realizar uma “domesticação de todas as funções fisiológicas que não sirvam para o consumo cinematográfico” (MENOTTI, 2007, p. 6).

A inibição dos comportamentos implicou em distanciar a sala de projeção do público, acrescida de outros arranjos tecnológicos que proporcionassem uma experiência particular, imersiva e diferente das de outros dispositivos como a televisão, nos quais haveria a dispersão dos sentidos (MENOTTI, 2007). Estas modificações construíram o parâmetro do que Hugo Mauerhofer na década de 40 intitulou “situação cinema”, a qual consiste no “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (MAUERHOFER, 1983, p. 375).

Nesta circunstância, o espectador altera sua consciência e tem um distanciamento voluntário da realidade cotidiana. Na concepção de Mauerhofer, isto decorre dos efeitos do confinamento na sala escura que interfere na noção de espaço e eleva a potência imaginativa, visto que a escuridão exige maior esforço mental para interpretar objetos não mais evidentes. A percepção de tempo é modificada e conduz a sensação de lentidão e tédio, provocando uma demanda do inconsciente por ação. Por esta razão, narrativas fílmicas que seguem um ritmo dos acontecimentos da realidade cotidiana não causariam satisfação no público e

[...] o filme em questão será vivido como tedioso. A propósito, é importante assinalar que a impressão de “chato” decorre, não do filme propriamente dito, mas do estado de consciência alterado do espectador. Apenas para fins simbólicos ou de intensificações do efeito dramático, certas cenas da vida comum podem ser apresentadas no seu ritmo habitual. Nesses casos, a tensão interna e a implicação simbólica encarregam-se de afastar temporariamente a constante ameaça de tédio (MAUERHOFER, 1983, p. 377).

Para Mauerhofer, a “situação cinema” aflora o inconsciente, semelhante ao iminente adormecer, deixando o observador compenetrado e seu arsenal psíquico vulnerável. O indivíduo fica entre o sono e a vigília, em uma condição como a de sonhar acordado, recebendo um alívio fantasioso, em um estado de passividade (MAUERHOFER, 1983).

Jean-Louis Baudry (1983) questiona a pretensa neutralidade dos aparelhos de base do cinema, entendendo-o como mecanismo privilegiado de produção ideológica que seria

desenvolvida com o uso de alguns artifícios, como o processo de montagem fílmica, o qual elimina falhas de continuidade das imagens e consequentemente oculta contradições que favorecem a impressão de realidade.

Para o teórico, o enquadramento da câmera essencialmente orientado pela perspectiva renascentista que privilegia o olho do sujeito, o influenciaria a crer em sua própria onisciência. Além disso, a relação com a tela do cinema seria análoga a fase do espelho conceituada pelo psicanalista Lacan, na qual a criança, durante a etapa de imaturidade motora e organização visual atenta, constrói a noção do “eu” ao experienciar o reconhecimento do seu reflexo no objeto espelho ou através dos gestos do outro (BAUDRY, 1983).

Logo, em seu entendimento, a “situação cinema” reconstitui a fase do espelho ao retardar o movimento corporal e estimular a visão, implicando na identificação do observador com o objeto apresentado. Isto, junto com os outros artifícios supracitados, tornarim o filme favorável à persuasão ideológica (BAUDRY, 1983).

As concepções elencadas acima que se referem principalmente aos filmes de narrativa clássica percebiam, portanto o espectador como um indivíduo inerte. Para Baudry, era necessário libertá-lo deste estado que contribui com a reprodução das relações de poder vigentes na sociedade, comparando inclusive a sala de cinema com a alegoria da caverna de Platão.

Em contraponto, é pertinente considerar as noções compartilhadas por Jacques Rancière (2012) quando contesta as afirmações de teor platônico que menosprezam as imagens, atribuindo a estas um caráter ilusório, capazes de ludibriar. Este filósofo discorre a respeito da emancipação do espectador ao criticar as dicotomias olhar/saber, aparência/realidade que conjecturam um estado passivo contrário a ação. Rancière argumenta que esta perspectiva é uma herança da construção histórica de dominação e sujeição, baseada em uma divisão social entre aqueles que têm capacidade e os que não têm. Acerca da emancipação do espectador declara que

[...] começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador [...] observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

A vertente do espectador como um sujeito autônomo foi impulsionada na década de 1990, fundamentada nos estudos de filósofos como Deleuze e Guattari sobre a subjetividade,

a qual seria constituída não só por necessidades biológicas, mas também por fatores socioculturais. Não se descarta a interferência dos dispositivos mediadores da cultura nos comportamentos, como os meios de comunicação de massa, visto que nas sociedades de controle, ou seja, naquelas em que a disciplina está introjetada, a informação contém um potencial repressivo. Não obstante, o sujeito tem a capacidade de problematizar e intervir nestes mecanismos através de sua criatividade, produzindo a arte com função disruptiva e propositiva de novas subjetividades (BENTO, 2008).

Na concepção dos pesquisadores que seguem esta vertente e que problematizam a linguagem fílmica, as imagens não teriam, portanto um viés coercitivo. Steven Shaviro, um de seus representantes, em crítica a vertente que alega a passividade do espectador, entende que estas noções são “construções fóbicas, nas quais, por trás da tentativa desejada de descobrir ideologia nas representações, se esconde um pânico mal contido da possibilidade de o espectador ser afetado e movido pelas imagens” (BENTO, 2008, p. 240). O acadêmico endossa que as relações de poder não seriam construídas por representação e jogo de identificações no cinema, pois são produzidas no âmbito social (BENTO, 2008).

Em acordo estão Dutoit e Bersani, mas ressaltam que “a maioria dos filmes ainda podem ser analisados como simples veículos para ideologias mecanicamente reproduzidas, a partir do ponto em que só registram, mediam e simulam visões pré-concebidas da realidade, sem interferir criativamente sobre ela” (BENTO, 2008, p. 241).

Esta investigação partiu do entendimento e concluiu que os espectadores dos cinejornais da Agência Nacional são sujeitos emancipados, capazes de discernir as mensagens veiculadas e julgá-las de acordo com a sua própria formação sociocultural e orientação ideológica, mas também não descartou a influência da “situação cinema” nas experiências de recepção destas obras.

1.3 Relação dos espectadores com o cinema na década de 1970

Este eixo trata da “situação cinema” na qual estavam inseridos os espectadores ao assistirem os cinejornais da Agência Nacional produzidos na década de 1970, compreendendo que a ida a este espaço de lazer envolvia também todo um preparo antes de ingressar na sala de exibição. Logo, é preciso considerar estas circunstâncias que interferiam em como consumiam as mensagens transmitidas nos filmes.

Tendo em vista o contato reduzido por causa da pandemia da Covid-19, para facilitar a busca por entrevistados se optou por contatar pessoas sensíveis aos temas relacionados a cinema, filmes de arquivo, publicidade e jornalismo ou foram selecionados a partir de indicações. A tabela abaixo apresenta a relação dos participantes por ordem alfabética, elencando nome, idade, profissão e as regiões em que frequentavam cinemas no Rio de Janeiro na década de 1970.

Nome	Idade	Profissão	Regiões dos cinemas frequentados
Ana Lúcia	64	Arquiteta e professora universitária	Zona Sul e Centro
Eduardo	63	Professor de História na Rede Federal de Ensino e pesquisador audiovisual	Zona Oeste e Zona Norte
Identificação não autorizada	74	Publicitário e professor universitário aposentado	Zona Sul
Josephina	91	Secretária aposentada	Zona Sul e Centro
Marco	72	Engenheiro de Telecomunicações aposentado	Niterói
Rosale	62	Arquivista e professora universitária	Engenheiro Paulo de Frontin e Zona Sul
Rose	68	Jornalista e professora universitária	Zona Sul
Wolney	62	Professor de História na Rede Federal de Ensino e pesquisador audiovisual	Zona Norte

A vivência do cinema como uma atividade social, realizada em grupo de amigos ou com a família foi destacada entre os entrevistados. Ana Lucia, por exemplo, descreveu o processo da ida ao cinema como uma atividade ritualística e de modo muito semelhante a outros entrevistados, afirmou: “[...] o ritual de ir ao cinema, de sair de casa, ir à sala, comprar o seu piquenique, assistir todas aquelas coisas que aconteceram antes e finalmente ver o filme, era um ritual muito prazeroso”.

Um aspecto que os entrevistados levantaram sobre este ritual foi a associação com a cultura das lanchonetes, especialmente a franquia *Bob's*. Conforme narrado por Josephina, “[...] o que começou a incentivar muito o cinema também foram as lanchonetes. A gente ia ao cinema e depois ia para a lanchonete”. Neste sentido, Wolney comentou:

[...] a minha avó falou “olha, tem dinheiro aí para você comprar seu material de escola, seu uniforme, sua roupa, suas necessidades e vai sobrar dinheiro para você ir ao cinema todo fim de semana [...] Se você convidar uma menina para ir ao cinema contigo, você não esquece, você é que paga o cinema e depois você compra o lanche dela no *Bob's* também” (risada).

Os entrevistados comentaram cinemas que os marcaram. Entre os que residiam na Zona Sul, foi comum citarem o Condor, Art Palácio, Rian, Ricamar, Cinema 1 e Roxy, todos em Copacabana. Na Zona Norte, Wolney mencionou o Real e o Santa Alice, enquanto na Zona Oeste Eduardo exemplificou o Cine Marajó, Cine Cisne e Cine Baronesa. No município de Engenheiro Paulo de Frontin, Rosale destacou o Cinema Rodeio, enquanto em Niterói foram apontados por Marco o Rio Branco, Mandaro e São Bento.

Sobre a descrição destes espaços houve discrepâncias entre os que eram requintados e os popularmente conhecidos como “cinema poeira” devido às condições precárias como assentos de madeira, ausência de ar condicionado e de cortinas nas telas, assim como o uso de aparelhos de projeção obsoletos que apresentavam filmes de segunda qualidade. Acerca dos primeiros, Ana Lucia descreveu que

os cinemas antigos, em primeiro lugar, eles eram grandes, porque era um divertimento de massa. [...] Eles eram muito confortáveis [...]. O cinema tinha ar condicionado, aquelas poltronas de veludo vermelho, era uma coisa luxuosa e aconchegante, era um ambiente onde as pessoas se comportavam, se vestiam para ir ao cinema. [...] Tinha uma certa solenidade [...], os lustres de cristal, decoração. O Rio de Janeiro tinha muito cinema *art déco*, que foi o momento em que eles se multiplicaram [...].

Outra fala representativa desta circunstância de solenidade, requinte e conforto no cinema foi a de Rosale, a qual declarou que no Cine Rodeio

[...] a gente tinha aquela sensação de que nós estávamos isolados num local escuro e a gente praticamente entrava dentro do filme, né? Mas, antes disso havia uma tradição do cinema de lá do cinema do interior que até hoje eu me lembro com carinho e com muita honra [...]. Abriam-se as cortinas de veludo cotelê e antes da gente ver a telona, a gente escutava Tchaikovsky [...]. Era um momento, assim, maravilhoso! Eu me sentia no paraíso!

Em contraposição, a situação do “cinema poeira” pode ser exemplificada nas memórias de Wolney e Eduardo. O primeiro relembra:

Um cinema que não tinha ar condicionado, era circulador de ar no teto, assim nas paredes de cima, né? E a carteira era de madeira, não era poltrona, era cadeira de madeira, como se fosse uma carteira escolar. Era o Real. [...], começava a ter sessões a partir de duas, três horas da tarde [...], passava pornochanchada, botava filmes de segunda linha, às vezes até um filme ou outro bom e passava pornochanchadas brasileiras. [...] A gente ia para o Real antes e depois ia para a escola. E tinha bagunça no Real, a gente podia fazer

bagunça no Real, coisa que não podia fazer no cinema sede, lanterninha vinha logo em cima da gente. [...]

Por sua vez, Eduardo compartilha que

[...] eram cinemas que não tinham ar condicionado, entendeu? Já estavam também em crise, já no final dos anos 70, a sala de exibição estava entrando em crise, já não estava sendo mais compatível. Aí depois, quando eu comecei o ensino médio, que era no Maracanã, eu passando pela Praça Saens Peña, ia em alguns cinemas ali, aí eu sentia diferença na qualidade da sala de exibição da Praça Saens Peña, por exemplo, para o cine poeira Marajó.

Enquanto Ana Lucia, por exemplo, que frequentava cinemas com ar condicionado afirmou que “a gente ficava assistindo lá, mesmo que o filme fosse ruim, que a gente não gostasse, a gente ficava ali até o fim, porque era uma atividade social pra gente”, Eduardo enquanto frequentador do cine poeira se lembrou “de um sufoco muito grande quando eu fui ver *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*, o cinema lotado, eu fiquei lá no fundo do cinema encostado na parede e suando à beça, suando à beça pra ver esse filme”.

Estes comparativos contribuem para a reflexão de que embora determinados aparatos das salas de cinema sejam parecidos, como o confinamento na sala escura, a relação estabelecida com o filme não será idêntica, não só pela autonomia crítica dos sujeitos frente às mensagens consumidas, quanto às diferentes “situação cinema” que se encontravam, as quais poderiam interferir até mesmo em suas reações fisiológicas. Sendo assim, supõe-se que caso um filme fosse considerado desagradável, tedioso, seria ainda mais difícil permanecer na sala ou se concentrar em sua mensagem.

2 CINEMA E CINEJORNAIS

Neste capítulo discute-se o vínculo Cinema e História; o reconhecimento do cinema enquanto bem patrimonial e como objeto de estudo dos historiadores. Aborda a trajetória do cinejornalismo no Brasil e as atribuições que os constituíram como instrumentos de propaganda política, com os aspectos marcantes na Era Vargas ao período da ditadura civil-militar. Por fim, se expõe a intrínseca relação entre os cinejornais da Agência Nacional com a construção do acervo audiovisual do Arquivo Nacional.

2.1 Cinema e história

Entre as ações para a valorização do cinema como um bem patrimonial, o documento *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento* elaborado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) estabelece orientações para a proteção e conservação das imagens em movimento, consideradas “uma expressão da personalidade cultural dos povos e que, devido a seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, fazem parte integrante do patrimônio cultural de uma nação” (Unesco, 1980).

Por sua vez, a Constituição Federal do Brasil, artigo 216, determina que o patrimônio cultural nacional consiste em bens de natureza material e imaterial, incluindo o audiovisual, relacionados à memória de diferentes grupos estruturantes da sociedade (BRASIL, 1988).

No século XIX, entretanto, a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière tinha outra finalidade, servir apenas a investigações científicas. Com os processos físico-químicos deste aparelho, pretendiam eliminar a subjetividade humana e garantir registros neutros – o que contribuiu para difundir por muito tempo a noção de imparcialidade dos filmes –, mas a impressão de realidade gerada pelas imagens em movimento foi além deste objetivo e, como nenhuma outra técnica de representação, se transformou em um recurso simbólico que impacta o imaginário até os dias de hoje (BERNADET, 2000).

Enquanto objeto de estudo da História, na década de 1970 pesquisadores deste campo entendiam o cinema como uma ferramenta de reprodução ideológica burguesa, pois foi desenvolvido em um contexto de fabricação de equipamentos favoráveis ao poderio desta classe; assim, faziam críticas aos mecanismos cinematográficos que respaldariam este domínio. Por este motivo, analisavam a importância de produções contra-hegemônicas e

engajadas que devolvessem o protagonismo às classes subalternas e contribuíssem com a transformação social (SCHVARZMAN, 2015).

Nesta mesma década, por exemplo, na instituição francesa *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, ocorreram seminários nos quais eram articulados os temas história e cinema. Contudo, nestes eventos “não se tratava de fazer do cinema uma arma ideológica, mas de entender como isso se processava. E entendê-lo também como uma “contra-análise”, veículo de outra interpretação histórica inédita” (SCHVARZMAN, 2015, p.194).

Neste contexto, as contribuições de Marc Ferro se destacaram. Integrante da terceira geração do movimento francês Escola dos Annales¹, foi precursor em legitimar o cinema como fonte histórica ao averiguar filmes produzidos no contexto da Primeira Guerra Mundial por nações envolvidas no conflito, percebendo que estes materiais evidenciavam informações que por vezes não constavam nos consagrados documentos escritos (SCHVARZMAN, 2015).

Em sua obra *Cinema e História*, Marc Ferro discorre que governantes das sociedades utilizaram desde o início as imagens em movimento com o intuito de persuadir os espectadores de suas ideias, por meio de elementos explícitos e implícitos da narrativa cinematográfica, e os filmes foram adquirindo a característica de agentes históricos, pois se tornaram meios de comunicação capazes de interferir direta ou indiretamente nos processos da história (FERRO, 2010).

Neste sentido, o autor exemplifica o caso dos soviéticos e alemães que transformaram filmes em modelos de propaganda política, como pode ser observado pelo uso que fizeram dos cinejornais. Embora os cinejornais tenham se multiplicado desde a Primeira Guerra Mundial, ainda predominava a noção de que eram apenas registros sem valor de fonte de pesquisa, objeto artístico ou cultural. Esta perspectiva foi gradualmente alterada pelos investimentos destas nações que foram as primeiras a mencionar o nome do *cameraman* nas fichas técnicas dos jornais de tela, alterando o seu status de simples caçador de imagens que falariam por si. Ações como estas ressignificaram o valor atribuído a estes filmes (FERRO, 2010).

Ferro também apontou a necessidade de que as análises fílmicas considerem os aspectos visíveis e não visíveis que circunscrevem estas fontes. Não só aquilo que é captado pela câmera, como as imagens, sons, cenários e outros elementos, mas igualmente a

¹ Conhecida como “História Nova”, foi um movimento surgido a partir da revista *Annales d’histoire economique sociale*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. A revista passou a ser chamada de *Annales, Economies, Societes, Civilizations*, lançando mão de métodos e conceitos de outras áreas das ciências humanas, como a sociologia, a economia, a psicanálise e a antropologia.

abordagem sócio-histórica, “o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa [grifo nosso]” (FERRO, 2010, p. 33).

Contudo, é preciso salientar que

o estudo das relações entre o cinema e a história como se vê, não é apenas fruto de pesquisas ou experiências de estudiosos. É uma preocupação inserida no seu tempo, datada e localizada. Parte significativa dos textos de Ferro sobre o tema foram escritos nesse período e, com isso, carregam muito dessa ênfase revelatória há muito ultrapassada pela bibliografia e pelos seus textos posteriores (SCHVARZMAN, 2015, p.194)

Ainda assim, a obra *Cinema e História* nos serve para extrair importantes conceitos, contextualizar a transformação dos cinejornais para uma significativa ferramenta de propaganda política e compreender a importância de que a análise fílmica também deve considerar os aspectos não visíveis, como o público e o regime de governo, imprescindíveis para esta pesquisa.

2.2 Cinejornais no Brasil e propaganda política

O cinejornal consiste em um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinemas. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela” (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 133). Outra definição é a de que esta é uma “produção que contém uma diversidade de noticiários, variando em conteúdo que vão desde estilo de vida até eventos internacionais. Os cinejornais normalmente tinham cerca de dez minutos [...]” (LIBRARY OF CONGRESS, 1988).

A iniciativa de agrupar informações sobre atualidades em um jornal periódico partiu da companhia cinematográfica francesa *Pathé Frères*, a qual lançou em 1909 o primeiro cinejornal intitulado *Pathé Journal*. A partir de 1912, o cinejornalismo chegou ao Brasil como uma versão nacional do parisiense. Nas grandes cidades e no interior, houve a circulação do *Pathé Jornal* e *Cinejornal Brasil*, veiculando informações sobre política, aparições de autoridades, eventos que ocorriam nas principais cidades e filmes encomendados pelas elites que buscavam promoção (MAIA, 2006).

Estas produções tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento do mercado cinematográfico nacional. Neste ramo, destacaram-se empresas como Carioca Filmes e Botelho Filmes (Rio de Janeiro), Bonfioli Filme (Minas Gerais), Atualidades Paranaenses e Groff-Filme (Curitiba) e outras em diferentes estados (ARCHANGELO, 2015).

De acordo com Simis (1996), eram

uma tentativa de burlar o mercado dominado pelas grandes distribuidoras. Concentrando-se em assuntos locais ou produzindo filmes publicitários por encomenda privada ou pública, estes produtores conseguiram desenvolver filmes documentários e cinejornais locais como forma de sustentar suas atividades cinematográficas. Sem dúvida, trata-se da necessidade de se encontrar nichos mercadológicos específicos e com demanda latente (SIMIS, 1996, p. 79 apud MAIA, 2006, p. 13).

A importância destes filmes pode ser notada, por exemplo, no desenvolvimento de salas especiais para estas projeções, as denominadas *cineacs* (nome derivado da expressão francesa *ciné actualités*) que se multiplicavam nos grandes centros urbanos brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial e exibiam cinejornais das nações envolvidas no conflito, além de documentários e desenhos animados de maneira contínua. Em sua totalidade, os cinejornais representaram um terço da produção fílmica no Brasil durante o século XX (ARCHANGELO, 2015).

Na década de 1930, as exhibições tornaram-se obrigatórias e adquiriram o caráter oficial de propaganda política do Estado. Na primeira fase do governo de Getúlio Vargas, o Artigo 15 do decreto 21.240/1932 determinou

a instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores (BRASIL, 1932).

O cinema, importante meio de comunicação de massa, tornou-se uma ferramenta para o desenvolvimento das convicções, afeições e repulsas da sociedade, pois “a sensibilidade política não é um estado de fato, mas o resultado de múltiplas mensagens, apelos, interpelações e dramatizações que mantêm ou modificam diariamente os sentimentos coletivos” (CAPELATO, 1999, p.168).

Durante a conjuntura ditatorial do Estado Novo (1937-1945), o *Cine-Jornal Brasileiro* (CJB), produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo Federal,

tinha a finalidade de difundir a ideologia do regime. Nestes cinejornais, Getúlio Vargas personalizava o Estado; eram frequentes aparições das Forças Armadas e a exibição dos trabalhadores como beneficiários de concessões do governo. Eram comuns os registros de multidões em festividades cívicas, no cotidiano das fábricas, nos estádios de futebol e nas comemorações do Primeiro de Maio, instigando a noção de pertencimento ao coletivo e de unidade nacional (TOMAIM, 2004).

Além disso, é necessário salientar que

[...] havia um constante silenciamento que exaltava o desenvolvimento cívico promovido pelo governo e espetacularizado nas telas, sem mencionar a disparidade econômica, o analfabetismo e a repressão. Essa prática [...] consolidou um padrão narrativo que preconizava o otimismo nos cinejornais (FREITAS, 2020, p. 245)

As mensagens de otimismo destes cinejornais estavam relacionadas à crença na grandeza do Brasil, reforçada em momentos de segurança política e econômica, ressaltando a extensão territorial do país e suas riquezas naturais (FICO, 1997). Estas características foram evidenciadas nas sucessivas propagandas estatais veiculadas nos jornais de tela.

Furhammar e Isaksson (1976) analisam que os filmes de propaganda política possuem uma aura de autenticidade que as outras obras não comportam. Passam por um processo de seleção, constituindo um material representativo de verdades parciais; ainda assim, a impressão de veracidade é favorável a persuasão. Os autores exemplificam os jornais de tela das nações envolvidas nas guerras mundiais que captavam apenas o seu lado da trincheira e descartavam no processo de montagem o que não era conveniente.

Outro aspecto indicado pelos autores é que são direcionados para atingir principalmente as emoções e não o intelecto. Em vista disso, o melodrama foi um recurso utilizado em muitos destes trabalhos cinematográficos. É igualmente comum o uso de imagens de multidões ou de indivíduos que personalizam uma ideologia. Também são empregadas técnicas de contraste e confronto “entre o bem e o mal [...], a ordem e o caos, a pobreza e a abundância, o passado idílico e o presente ameaçador – ou entre a carência passada e a prosperidade presente [...]” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 159), o que é corroborado pela necessidade psicológica do espectador de julgar valores morais.

Ademais, a escolha da trilha sonora desempenha também um papel relevante. Sobre a eficiência desta, no entanto, é preciso considerar as convenções da época, pois na atualidade podem não gerar os mesmos efeitos devido aos novos princípios musicais adotados pela

indústria. Acrescentam que “nenhum outro gênero faz um uso tão amplo da música já pronta [...] marchas patrióticas e hinos nacionais se tornam sons característicos [...]” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 153). Acerca desta questão, a memória sonora que envolve os cinejornais esteve presente nas narrativas dos entrevistados desta pesquisa e é abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

Os aspectos elencados que caracterizam filmes de propaganda política também estiveram presentes nos cinejornais oficiais posteriores ao CJB, elaborados pela Agência Nacional durante o período democrático brasileiro.

Em 1945, o decreto-lei nº 7.582 extinguiu o DIP e criou o Departamento Nacional de Informações (DNI) que tinha como uma de suas repartições a Agência Nacional, a qual estava subordinada ao Diretor Geral e tinha por função distribuir “noticiário e serviço fotográfico, em caráter meramente informativo, à imprensa da Capital e dos Estados” (BRASIL, 1945).

Coube ao *Cinejornal Informativo* (1946-1969) adaptar as propagandas políticas de acordo com a conjuntura, mas determinados recursos foram mantidos pelos governos subsequentes, como as frequentes imagens dos chefes do poder Executivo em contato com o público, prescindindo de arranjos de segurança, com o intuito de reiterar a mensagem de união (FREITAS, 2020).

De acordo com a historiadora Isadora Freitas,

[...] o quadro político dos anos 1950 influenciou diretamente na produção dos jornais de tela. Além da nova linguagem, associada ao discurso democrático e a maior participação popular, a hexis corporal dos políticos representados também se modificou. Buscando-se afastar de uma visualidade que remetesse o personalismo totalitário, houve mais espaço para a aproximação direta com o povo, que também ganhou visibilidade nas representações oficiais. Contudo, estas mudanças estavam diretamente associadas aos interesses dos produtores. Ainda que, na legislação, os cinejornais não fossem um veículo de propaganda política, o faziam de maneira dissimulada (FREITAS, 2020, p.249).

Posteriormente, o cinejornal *Atualidades* (1962-1964) colaborou com a popularização do governo de João Goulart, conduzindo uma narrativa que exaltava a relação deste com a classe trabalhadora e as propostas das Reformas de Base (FREITAS, 2020).

Contudo, durante o regime militar, sobretudo a partir da década de 1970, ocorreu um declínio na produção dos cinejornais da Agência Nacional. Motta (2021, p.125) destaca que

A ditadura despendeu recursos elevados em publicidade e chegou a possuir órgãos especializados para moldar a opinião pública [...]. Ademais, o regime militar criou o Ministério das Comunicações, órgão estratégico por controlar a concessão do direito de explorar estações de rádio e televisão, além de gerir a distribuição de verbas publicitárias para a imprensa, meios importantes para conquistar a boa vontade da mídia empresarial.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), por meio da televisão, tornou-se a principal expoente da propaganda do governo, orientada pela noção de superioridade das Forças Armadas para educar os civis, com campanhas de caráter ético-moral (FICO, 2019). No entanto, a sofisticação da propaganda política não implicou em um descuido dos cinejornais pelas autoridades responsáveis, o que pode ser verificado na continuidade da emissão de decretos referentes à administração e expansão das responsabilidades da Agência Nacional nos estados. Os filmes permaneceram veiculados nas edições do *Cinejornal Informativo* e *Brasil Hoje* (1970-1979) (MAIA, 2018).

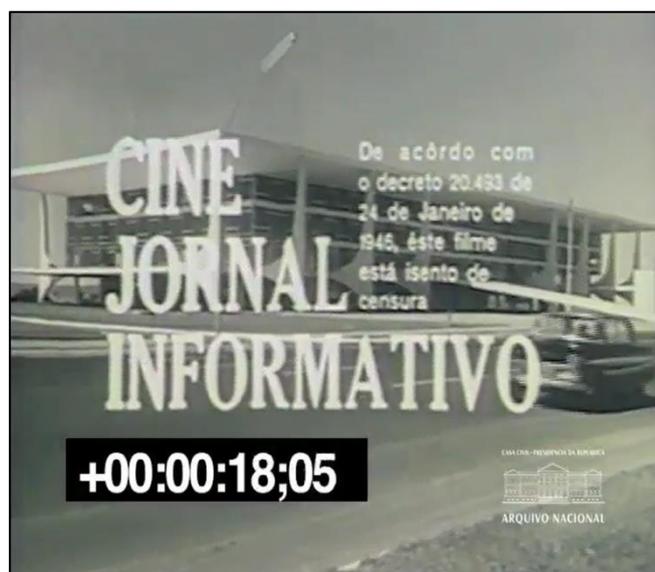


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

A sequência das figuras apresenta um registro da abertura dos cinejornais ao longo da década de 1970. As figuras 1 e 2 mostram a diferença que ocorreu na abertura do *Cine Jornal Informativo* que de preto e branco passou a ser colorido. Na primeira abertura ainda era exposta a mensagem “de acordo com o decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946, este filme está isento de censura”, a qual não volta a aparecer nas edições com cor. O logotipo também foi alterado ao longo do tempo, como é possível verificar nas figuras 3 e 4.

Além das mudanças estéticas, houve uma diminuição do destaque à figura presidencial, se comparada ao personalismo enfatizado pelos governos antecessores, e uma ênfase aos símbolos nacionais e projetos de modernização conservadora (FREITAS, 2020).

Maia (2018), pesquisadora do tema, avalia que em conjunto os cinejornais produzidos durante o regime militar destacaram em seus discursos

[...] os elementos conciliatórios, ordeiros e pacíficos do caráter nacional; a grandiosidade e exuberância do país continental; a importância da intervenção estatal na condução dos destinos nacionais; o caráter “revolucionário” de 1964 frente ao que consideravam à desordem e à ameaça comunista; a proximidade do regime com o empresariado nacional e os estratos médios da população; a adoção de políticas sociais restritas com manutenção da ordem; a existência de uma cidadania amputada e controlada pelo Estado.

Corrêa (2018) realizou um mapeamento dos 365 produzidos pela Agência Nacional entre 1967 a 1979, período no qual a agência foi subordinada ao Gabinete Civil da Presidência da República. Constatou quais temas foram considerados importantes para a

construção da imagem pública dos governos e do projeto de desenvolvimento do país e estabeleceu que as principais categorias de notícias foram política, desenvolvimento, cultura, esporte, educação, saúde e igreja.

Na vigência dos governos de Médici (1969-1974) e Geisel (1974-1979), Corrêa classificou 162 cinejornais com temática política, os quais abordam solenidades oficiais, aparição dos presidentes, inaugurações, política externa, diplomacia, condecorações e referência aos militares. Na categoria desenvolvimento, 121 cinejornais relativos aos assuntos economia, indústria, trabalho, pesquisa, previdência social, energia etc. Em “Cultura”, 165 cinejornais que exibem questões sobre os diferentes tipos de arte, festividades, história e arquitetura. Por fim, com conteúdos específicos, 65 cinejornais sobre esporte, 40 a respeito de educação, 17 abordando saúde e 8 cinejornais com temática igreja.

Em suma, esta exposição sobre a trajetória do cinejornalismo brasileiro e o cunho de propaganda política que carregaram, assim como as características qualitativas e quantitativas expostas sobre os cinejornais produzidos na década de 1970 pela Agência Nacional, contextualiza e oferece um panorama sobre as obras que foram consumidas ao longo do tempo pelos espectadores.

É fundamental apontar que por muito tempo prevaleceram dificuldades para a realização de pesquisas sobre os cinejornais no Brasil, como a prioridade concedida a obras de ficção em detrimento dos cinejornais nas dependências de instituições arquivísticas, a ocorrência de incêndios² e enchentes que extinguiram muitos acervos, os assuntos fragmentados desses filmes que podem dificultar a análise dos pesquisadores, assim como o receio de investigá-los em períodos marcados por censura (SOUZA, 2007).

No entanto, o advento de um referencial teórico-metodológico mais consistente a partir da década de 1960 e a popularização do VHS nos idos de 1980 aprimoraram as averiguações destes documentos (SOUZA, 2007). Por estas razões, há uma relevância em apresentar também o processo de constituição do acervo audiovisual da Agência Nacional no Arquivo Nacional, o qual possibilita a realização desta e outras pesquisas que colaboram para a preservação destes patrimônios históricos.

² Destaca-se o quinto incêndio ocorrido na Cinemateca Brasileira de São Paulo em 29 de julho de 2021, o qual destruiu cerca de quatro toneladas do acervo histórico, inclusive importantes séries de cinejornais. As autoridades competentes foram notificadas do risco, mas não houve ações de prevenção.

2.3 Cinejornais da Agência Nacional e o acervo audiovisual do Arquivo Nacional

O Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, criado como Arquivo Público do Império por meio do regulamento n. 2, de 2 de janeiro de 1838, é responsável pela guarda, gestão, preservação e difusão de documentos importantes para a memória nacional. Abarca um conjunto de produções advindas de instâncias privadas e dos poderes Executivo, Judiciário e Legislativo federais. Contabiliza

mais de 55 quilômetros de documentos textuais, cerca de 1,74 milhão de fotografias e negativos, 200 álbuns fotográficos, 15 mil diapositivos, 4 mil caricaturas e charges, 3 mil cartazes, mil cartões postais, 300 desenhos, 300 gravuras e 20 mil ilustrações, além de mapas, filmes, registros sonoros e uma coleção de livros raros que supera 8 mil títulos (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2021).

Pamplona (2020) averiguou a trajetória do órgão no tratamento de registros audiovisuais. Indicou a relevância do Decreto nº. 44.862 de 1951 que instaurou o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica, comportando mapas, fotografias, microfilmes, obras sonoras e a inauguração do abrigo de documentação cinematográfica. Sob a gestão do diretor-geral José Honório Rodrigues (1958-1964), em 1958 foi estabelecido a Seção de Filmes, subordinada àquele serviço (PAMPLONA, 2020).

O pesquisador alega que “embora existisse desde 1958 [...] a Seção de Filmes só passa a gerenciar documentos audiovisuais em fins de 1982, tendo realizado atividades relacionadas a microfilmes por 24 anos” (PAMPLONA, 2020, p. 39). Esta situação foi transformada com a administração de Celina Vargas do Amaral Peixoto (1980-1990), a qual estudava estratégias para mudar o Arquivo Nacional e torná-lo mais eficiente. Para isto, houve a estruturação de um referencial teórico-metodológica mais consistente, acrescido de investimentos na capacitação profissional para gerir o material fílmico (PAMPLONA, 2020).

Em 1982 realizou-se o recolhimento do acervo da Agência Nacional que por sua amplitude transformou os modos de tratamento dos filmes pela instituição, com a modificação de sua estrutura para recepcioná-lo. Até então abrigados no galpão de um antigo prédio da Polícia Federal localizado na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, as películas apresentavam grandes quantidades de poeira e deteriorações físico-químicas (PAMPLONA, 2020).

Anteriormente, o Arquivo Nacional detinha apenas um documentário sobre Santos Dumont, obras do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e 11 fotogramas do dr.

Cunha Sales, considerados os fragmentos mais antigo da história do cinema brasileiro (PAMPLONA, 2020). Nas palavras do historiador Clóvis Molinari Jr, o qual liderou a equipe neste período,

[...] o trio inicial teve o trabalho gigantesco de rebobinar e identificar mais de mil cópias em 35 mm da Agência Nacional. Demos o sangue, literalmente. Acidentes aconteciam, apesar dos cuidados. Tínhamos conhecimento dos riscos do manuseio de películas cinematográficas deterioradas e os produtos químicos insalubres (MOLINARI JÚNIOR, 2017, p. 99 apud PAMPLONA, 2020, p. 42-43).

Na perspectiva de Celina Vargas do Amaral Peixoto,

Cumpramos ressaltar a importância que teve o recolhimento dos filmes da EBN [Agência Nacional], pois continha cinejornais e documentários muito valiosos sob o ponto de vista político-administrativo, alguns deles únicos. Graças a essa conquista, o Arquivo Nacional ocupa hoje, no panorama arquivístico sul americano, uma posição de vanguarda e pioneirismo, na medida em que reconhece a película cinematográfica como documento de arquivo (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 74 apud PAMPLONA, 2020, p. 64).

Após uma série de desafios e equívocos para organizá-los, uma equipe interdisciplinar composta por profissionais de cinema e da informação, arquivistas e bibliotecários, recebeu o apoio de metodologias da Cinemateca Brasileira, referências da Cinemateca do MAM-RJ, além de seguir os parâmetros de preservação recomendados pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Deste modo, o Arquivo Nacional constituiu sua própria sistematização e adquiriu recursos técnicos e equipamentos, como moviolas e estojos de poliestireno para guardar os filmes antes dispostos em latas deterioradas. Houve também uma transposição das películas para o formato vídeo, com o intuito de manter a preservação e o acesso (PAMPLONA, 2020).

Na década de 1990 essas políticas foram consolidadas, possibilitando a introdução de outros acervos, assim como o experimento de uma base de dados para a digitalização, a qual foi impulsionada a partir de 2010 com o Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), facilitando a consulta pública (PAMPLONA, 2020).

Atualmente, de acordo com Domingues (2015, p. 19), o acervo audiovisual do Arquivo Nacional contém cerca de sessenta mil rolos de filmes e cinco mil fitas videomagnéticas de diferentes formatos, datados da década de 1920 até a atualidade. É composto também por

[...] acervos privados que foram doados, documentários, obras de ficção, peças publicitárias, gravações de eventos, vinhetas, produções institucionais, registros familiares, e cortes de filmes censurados durante a ditadura militar (1964-1985). O Arquivo Nacional possui também filmes depositados em regime de comodato [...]

Para organizar o fundo da Agência Nacional, a metodologia consistiu em identificar os filmes a partir do registro dos títulos e ocasionais intertítulos, ainda no formato película, sob a orientação de documentos e anotações anexadas nas embalagens. Em seguida, o reconhecimento detalhado ocorreu com o uso de moviola, referências bibliográficas para contextualizar a obra e extrair mais informações. Ademais, a descrição teve por objetivo recuperar local, data, personalidades e eventos dos registros para a formação de um catálogo (ARQUIVO NACIONAL, 2007).

Os filmes da Agência Nacional foram divididos em seis séries: *Cinejornal Informativo*, *Atualidades Agência Nacional*, *Brasil Hoje*, Documentários, Filmetes Institucionais e Programas de TV correspondendo aos anos de 1950 a 1979, do governo de Eurico Gaspar Dutra ao de João Batista Figueiredo (ARQUIVO NACIONAL, 2007).

Nesta pesquisa sobre a relação de memória dos espectadores com os cinejornais produzidos durante o regime militar, o enfoque está nas lembranças sobre aqueles produzidos a partir da década de 1970, englobando as edições do *Cinejornal Informativo* e *Brasil Hoje*.

Porém, antes é necessário contextualizar o período no qual foram produzidos, o que será abordado no próximo capítulo.

3 MEMÓRIAS SOBRE A DITADURA E OS CINEJORNALS DA AGÊNCIA NACIONAL

Neste capítulo apresenta-se o contexto político da ditadura civil-militar e as principais considerações dos entrevistados a respeito do mesmo. Aborda as memórias que compartilharam a respeito dos cinejornais da Agência Nacional representativos da conjuntura política da década de 1970.

3.1 A ditadura civil-militar e a conjuntura política da década de 1970

Em março de 1964 houve a deposição do presidente João Goulart por um golpe civil-militar que instaurou um regime ditatorial até 1985. A destituição foi legitimada por discursos anticomunistas que circulavam no país desde a década de 1930³, reforçados pelo contexto da Guerra Fria e pelas medidas adotadas por Goulart⁴, encaradas como representativas de um iminente Estado comunista no Brasil por setores conversadores das classes médias, políticas, militares, religiosas e empresariais, os quais justificaram a ação dirigida por membros das Forças Armadas como uma contrarrevolução (MOTTA, 2021).

Entre os entrevistados, alguns compartilharam memórias sobre esta conjuntura política. Josephina afirmou que “os militares tiveram razão em entrar, no meu ponto de vista, pra ser honesta. Eu acho que os militares evitaram realmente que houvesse um governo de esquerda”.

Ana Lucia lembrou a reação dos pais frente a este acontecimento. Declarou que a família não estava envolvida com a militância política, mas por estar em um meio composto por intelectuais de diferentes vertentes, isto contribuiu para que cultivassem um posicionamento crítico ao governo militar e participassem indiretamente em situações de resistência. Assim, compartilhou sua recordação sobre o dia “[...] em que a revolução estourou, eu me lembro muito bem de ser falado na minha casa a questão do terrorismo, que muitos amigos dos meus pais tinham filhos envolvidos. Eu me lembro do meu pai sair no meio da noite, porque precisava esconder alguém”. Contudo, ressalta que “o fato dos meus pais serem críticos do governo militar e considerarem que aquilo era uma ditadura não impedia que ele levasse a gente pra assistir a parada de Sete de Setembro. O governo era uma coisa, a pátria era outra, digamos assim, existia essa diferença”.

³ Os discursos foram impulsionados pelo “Levante Comunista de 1935” ou “Intentona Comunista”.

⁴ As “Reformas de Base” pretendiam estabelecer reformas estruturais nos sistemas educacional, fiscal, político, urbano e agrário.

Por sua vez, o entrevistado não identificado vivenciava a adolescência considerando-se de esquerda, assim como os irmãos. Isto implicou em divergências com o pai que era um médico militar da marinha. A família estava na Europa quando precisou retornar ao país as vésperas do golpe civil-militar. O entrevistado narra que em “fevereiro de 64 houve um comunicado que todo mundo em comissão que estava no exterior tinha que voltar ao Brasil. Já estavam preparando o golpe e aí nós voltamos”. Em casa, os conflitos com o pai tinham como pauta a oposição ao regime militar e a defesa ao comunismo.

Rose compartilha que neste contexto, aos 10 anos, não tinha consciência do que estava acontecendo, mas tem memórias sobre as comemorações no bairro de Copacabana no dia em que o golpe foi concretizado. Lembra-se do “irmão mais velho picando jornal e jogando pela janela [...]. Todo mundo estava jogando papel, mas não estava entendendo o que estavam festejando, não sabia. Minha família não era politizada ou não queria ser politizada”. Rememora imagens televisivas que assistiu e que a marcaram, interpretadas como mensagens representativas de um triunfo contra o comunismo; diz que “uma era da Praça Vermelha, na Rússia, como se fosse perigo comunista chegando ao Brasil e os militares teriam tirado os comunistas do poder. A outra foto era do Palácio Laranjeiras, onde se instalaria o novo governo militar”.

Foi, portanto inseridos nesses diferentes espectros ideológicos que parte dos entrevistados vivenciou o prenúncio de um regime ditatorial de 21 anos no Brasil, governado pelos militares Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

Os governos sustentaram-se com diversos mecanismos de vigilância e repressão política, como, por exemplo, os Atos Institucionais, decretos emitidos pelo Executivo com poderes constitucionais, os quais foram utilizados para “extinguir partidos, cassar mandatos parlamentares, exonerar servidores públicos, exercer censura, suspender decisões judiciais, fechar temporariamente o Congresso e reduzir os direitos das pessoas acusadas de crimes políticos” (MOTTA, 2021, p. 102).

O início da década de 1970 foi assinalado por uma escalada repressiva, o que marcou o período como “anos de chumbo”. Durante o governo Médici houve um significativo aumento do aparato coercitivo, da censura prévia sobre os meios de comunicação e produções artísticas, além da adoção de violência sistemática contra sujeitos e movimentos de oposição, sobretudo os envolvidos com a luta armada, com instrumentalização de aparatos de tortura

direcionados aos presos políticos. Além disso, diversas manifestações sociais foram severamente reprimidas, como a proibição de levantes grevistas pelos trabalhadores que vivenciavam situação de arrocho salarial (NAPOLITANO, 2014).

Este período foi marcado também por um acelerado crescimento econômico – conhecido como “milagre econômico brasileiro” –, industrialização financiada pelo capital estrangeiro e investimentos em grandes obras de infraestrutura que ampliavam a oferta de empregos. Por estes motivos, para as camadas sociais beneficiadas foram considerados anos de ouro (NAPOLITANO, 2014).

De acordo com Napolitano (2014, p. 125), para uma parcela que não tinha envolvimento com as ideologias da esquerda ou posicionamento político evidente “o Brasil vivia tempos gloriosos no começo dos anos 1970: pleno emprego, consumo farto com créditos a perder de vista, frenesi na bolsa de valores, tricampeão do mundo de futebol.” O historiador acrescenta o impacto das notícias sobre os projetos desenvolvimentistas, com “grandes obras “faraônicas” [que] eram veiculadas pela mídia e pela propaganda oficial como exemplos de que o gigante havia despertado, como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu e a Rodovia Transamazônica”. Em conjunto, estes aspectos eram “a materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia”.

O autor acrescenta assim que “para os mais pobres, a fartura, ainda que concentrada, fazia sobrar algumas migalhas”. (NAPOLITANO, 2014, p. 125). Entretanto, é preciso destacar que esta perspectiva não era unânime. O entrevistado Eduardo, por exemplo, que neste contexto era um adolescente de classe baixa ressaltou em sua fala que “não sabia que estava havendo milagre econômico. Meu pai trabalhava pra caramba e não via milagre econômico em casa não. Milagre econômico era ele que fazia, ele e minha mãe, entendeu?”.

No governo Geisel (1974-1979), a crise do petróleo de 1973 impactou a euforia alcançada com o milagre econômico brasileiro, havendo um crescimento da inflação e da dívida externa. No entanto, o otimismo da política desenvolvimentista permaneceu, com investimentos em bens de capital e preocupação com o setor energético, algo que pode ser evidenciado pela construção da hidrelétrica de Itaipu (NAPOLITANO, 2014).

Na política institucional, esta fase foi marcada pelo crescimento do discurso favorável a transição do regime para um governo com representatividade civil, a partir de uma abertura política denominada “lenta, gradual e segura”, ou seja, tutelada pelos militares. Contudo, mantinham-se os aparatos repressivos e a contínua negação da existência dos mecanismos de

tortura, apesar da repercussão de casos como o assassinato do jornalista Vladimir Herzog e o operário metalúrgico Manoel Filho, simulados como suicídio, nas dependências do Centro de Operações de Defesa Interna e Destacamento de Operações e Informações (CODI/DOI), órgão de inteligência e repressão (NAPOLITANO, 2014).

Outro aspecto significativo na gestão de Geisel foram as tentativas de controlar o avanço do único partido de oposição autorizado pela ditadura, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o qual obteve vitórias expressivas a partir das eleições de 1974. Para tentar contornar a situação e manter o predomínio do partido do regime, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), foram aplicadas medidas como a Lei Falcão, a qual limitava a exposição dos candidatos nas mídias televisivas e radiofônicas; o Pacote de Abril que incluía os senadores biônicos (investidos sem sufrágio), além da extensão do mandato presidencial. No entanto, os movimentos de oposição de diversas ramificações cresciam e pressionavam o fim do regime militar, o que se concretizou em 1985 (NAPOLITANO, 2014).

Muitos destes acontecimentos estiveram presentes nas memórias de entrevistados. A maior parte compartilhou que, em decorrência da faixa etária, somente a partir da década de 1970 desenvolveram conhecimento sobre a conjuntura política do país. Entre as narrativas, verificam-se memórias de resistência, como as manifestações que Rose participou na universidade e o envolvimento de Wolney no movimento estudantil, em cineclubes e associações de moradores.

No caso dos outros entrevistados, constata-se que apesar de não haver envolvimento com a militância política, por temor ou outras questões pessoais, existia consciência crítica sobre o aparato repressivo utilizado pelo Estado. A perspectiva de Josephina, entretanto, diferencia-se dos demais quando ressalta a segurança que o governo a transmitiu; é também um reflexo do apoio social que garantiu a permanência, visto que regimes ditatoriais não se sustentam apenas com métodos coercitivos.

Além do arraigado medo do comunismo utilizado como justificativa, houve um largo uso de propagandas para influenciar a opinião pública, conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho, com investimentos em publicidades mais sofisticadas e o uso de tecnologias mais modernas, o que implicou no declínio das mídias tradicionais, como os cinejornais da Agência Nacional que por muitos anos eram um dos principais expoentes da propaganda oficial do Estado, considerando o cinema como um importante meio de comunicação de massa. Neste sentido, Eduardo declarou:

Eu me lembro que eu já vi um anúncio assim “1930, cinema em Vaz Lobo. Inauguração do cinema em Vaz Lobo, o presidente Getúlio Vargas não pode vir, mas mandou um representante para a inauguração do cinema”. Então, você vê, nos anos 30, 40, cinema já foi um meio de comunicação de massa mesmo e no final dos anos 70, início dos anos 80, esse modelo, esse paradigma de cinema entrou em crise. Então, quer dizer, eu peguei uma parte assim da época do milagre econômico, mesmo o cinema poeira ainda dava para funcionar, para ver alguns filmes, e no final dos anos 70 já começava a dar sinal de deterioração, o que se completou nos anos 80.

3.2 Memórias sobre os cinejornais da Agência Nacional da década de 1970

Para averiguar as relações de memória com os cinejornais da Agência Nacional da década de 1970, foram selecionados aqueles representativos da conjuntura política destes anos (Anexo II⁵) e exibidos aos espectadores antes das entrevistas, com o objetivo de contribuir com o processo de rememoração.

Ainda assim, constatou-se que as memórias sobre os conteúdos desses filmes são reduzidas e imprecisas, visto que o propósito da ida ao cinema não era assisti-los, mas sim as obras em circuito comercial. Neste sentido, os entrevistados destacaram em suas narrativas as impressões que tiveram no passado durante o contato com estes audiovisuais, mais do que as lembranças sobre as informações que as edições compartilhavam.

Em suas falas, independente da inclinação política, alegaram que os cinejornais da Agência Nacional eram enfadonhos, encarados como um obstáculo entre a atração principal. Josephina, por exemplo, mesmo considerando o regime militar necessário, declarou “a gente queria ver o filme e não acabava de passar o tal jornal. [...] A gente tinha que ver, porque era obrigado a ver. [...] Tudo que é obrigatório é muito chato, a verdade é essa”.

Todos os entrevistados compreendiam que a finalidade dos filmes da Agência Nacional era a propaganda política. Ainda assim, enquanto a maioria considerou que havia um falseamento dos dados da realidade, houve uma contraposição na fala de Josephina sobre as informações transmitidas, argumentando que “a gente achava que tudo aquilo era verdade, não se tinha dúvida. Hoje as coisas dão muito mais margem a você ter dúvida do que naquela época. O pessoal era mais correto, viu?”.

Contudo, a discrepância entre a realidade vivida e a projetada nos cinejornais também foi uma questão apresentada e pode ser evidenciada nas memórias de Rosale e Wolney, por exemplo. A primeira, enquanto moradora do interior do estado do Rio de Janeiro, em região com

⁵ Conteúdo descrito conforme encontrado no Sistema de Informações do Arquivo Nacional – SIAN.

pouco acesso a outros veículos de comunicação, compartilhou que estes cinejornais tinham como objetivo “fazer com que a gente acreditasse que o Brasil era um Brasil único, que era tudo homogêneo, que todo mundo tinha acesso a educação, que todo mundo tinha acesso a informação”, o que não era constatado em seu município. Por sua vez, Wolney enquanto morador da Zona Norte conta: “eu vi a favela crescer nos anos 70, tomou conta de tudo aquilo [...] e eu não via isso nesses filmes. [...] Não via pobre, eu não via povo, eu não via dificuldades, eu não via questões relacionadas a saneamento básico [...]”.

Apesar disso, em alguns casos, constatou-se certo interesse nos cinejornais que expunham temas sobre cultura, como na experiência do entrevistado não identificado e de Ana Lucia. Esta discorre que os que abordavam solenidades oficiais de fato eram monótonos, mas aqueles que apresentavam a cultura popular regional brasileira a interessavam e tinham uma função educativa. Em sua perspectiva, o cinema ainda possuía um relevante caráter informativo quando muitas pessoas continuavam sem aparelhos televisivos. Conta que em seu meio

A gente conseguia ver aquilo também como uma produção do país, do povo brasileiro, mas que era gente como a gente, cidadãos brasileiros trabalhando e produzindo. Isso tinha algum interesse, não sei se pra todo mundo, muita gente devia achar aquilo uma chatice [...]. Como eu tinha interesse em conhecer outras partes do Brasil, que também eles mostravam, o que essas pessoas faziam no Norte, o que as pessoas faziam no Sul, isso pra mim era interessante.

Entretanto, a respeito dos cinejornais considerados de fato representativos de uma cultura popular, houve um consenso entre a maioria dos entrevistados ao enfatizarem os exibidos pelo Canal 100 (1959-1986), o qual recebia financiamento privado e patrocínio estatal, era elaborado por Carlos Niemeyer Produções Ltda. e seguia a tendência de fortalecer as narrativas otimistas do governo. Ademais, “pode-se dizer que o Canal 100 reforçou o discurso da imprensa como um todo, levantando o aspecto democrático do golpe tal qual poderia ser percebido no discurso dos políticos mais conservadores” (MAIA, 2006, p.50).

Todavia, foram constantes as comparações entre os cinejornais da Agência Nacional e o Canal 100, principalmente quanto ao destaque que este último dava ao futebol como símbolo nacional. Inclusive, foi comum entre alguns entrevistados cantarolarem a música *Na Cadencia do Samba*, com o verso “que bonito é...”, a qual era tema do Canal 100.

A questão da memória sonora é um aspecto a ser destacado, pois demonstra que os registros de lembranças dos cinejornais, ainda que poucos, não se limitaram as mensagens

transmitidas pelas imagens ou pelos narradores com a técnica *voice-over*, indicando o importante papel da trilha sonora na composição, conforme discutido no segundo capítulo por meio das contribuições teóricas de Furhammar e Isaksson.

Enquanto *Cadencia do Samba* é recordada de maneira agradável pelos entrevistados, Wolney, por exemplo, teceu críticas a sonoridade adotada pelos cinejornais da Agência Nacional e declarou que “essas músicas que eles utilizavam, essas orquestras sinfônicas tocando nesses documentários da época dos cinejornais da época do Médici eram horrorosas. Aí entrava a Amazônia, devastando tudo, aí entra *O Guarani*, o que *O Guarani* tem a ver com isso, entende?”

Estabelecendo comparações entre os cinejornais da Agência Nacional e o Canal 100, Marcos afirmou:

Acho que o Canal 100 ele era mais popular, digamos assim, ele atraía a atenção com temas mais, assim, de fácil digestão pelo público que assistia. Ele botava futebol, ele botava concursos de miss. [...] O Pelé e o jogo do Santos que ganhou a taça Libertadores da América. Então, ele tinha temas mais, não chamaria de mundanos, mas eram no sentido de mais populares, mais acessíveis ao povo comum, ao público médio [...]. E já o da Agência Nacional era uma coisa mais quadradinha, devia ter regras, só pode mostrar isso, só pode mostrar aquilo, não pode mulher de maiô [...].

Em sua pesquisa sobre o Canal 100, Maia (2006) discorre sobre a tomada da câmera em *close-up* nos torcedores durante as partidas de futebol, buscando representar o homem comum e estimular a identificação dos espectadores. Neste mesmo sentido, o entrevistado não identificado declarou:

Canal 100 era uma coisa que atraía, era atraente, pra mim era atraente ver futebol. E o Canal 100 tinha já uns clichês dele que era mostrar pessoas, personagens na arquibancada geral, personagens pobres, desdentados, negros, coisas que fazia um cartoon, ele explorava isso. Isso me incomodava um pouco. Na passagem de uma jogada pra outra ele sempre colocava um personagem no fundo grotesco, era pitoresco, mas grotesco. Isso me incomodava pela forma desrespeitosa, [...] mas era a descrição da partida de futebol, o lance, a jogada, o jogador, a bola, isso tudo ele explorava de forma criativa.

Quando perguntados sobre os cinejornais da Agência Nacional, outra comparação evidenciada foi com o programa *Amaral Netto, o Repórter*, apresentado pelo jornalista e deputado federal conservador que dava nome a produção televisiva exibida na extinta TV

Tupi e também na TV Globo. Consistia em séries jornalísticas de perfil documentário com assuntos alinhados a ideologia da ditadura civil-militar.

Esta associação ocorreu não só pelos temas abordados no programa que eram semelhantes aos dos cinejornais da Agência Nacional, como também, de acordo com Wolney, “o Amaral Netto ele canibalizava, né? Ele pegava imagens de cinejornais e botava no programa dele”, e acrescenta que “[...] ele fazia aquelas cenas de eu me ufano do Brasil, né? Brasil maior país do mundo, melhor, mais belo, aqui não tem guerras, não tem nada, não tem fome, não tem miséria, não tem furacão, não tem terremoto [...] ele produzia isso [...] era uma coisa que ele fazia até bem feito”.

Por sua vez, Rose diz que

[...] *Amaral Netto, o Repórter*, que era um cara super reacionário que fazia essa coisa da descoberta do interior do Brasil. Ele ia para as tribos dos índios, isso me marcou muito, e isso também tinha no cinejornal. Eu não vi todos os cinejornais que você está mencionando, mas eles tinham muito essa pegada de ir para o interior, mostrar a pororoca, as Sete Quedas, a construção de Furnas, essa coisa grandiosa, Transamazônica, isso eu me lembro, né?

No mesmo sentido, sobre o programa Rosale afirmou

[...] eu me lembro como se fosse hoje ele no Rio Amazonas, então eu acho que tinha também esse objetivo desenvolvimentista, tinha de divulgar um Brasil grande, um Brasil que tinha que se aumentar os territórios. Quer dizer, aumentar os territórios não, divulgar, ampliar, adentrar, civilizar, então eu acho que era mais ou menos por aí”.

No decorrer de suas falas, as comparações são principalmente sobre as técnicas cinematográficas empregadas e os conteúdos que aproximam estes outros materiais audiovisuais a um público mais popular, ainda que compactuem com as mensagens de ufanismo, desenvolvimentismo e exaltação dos governos militares. Pelas narrativas, pode-se concluir que para os entrevistados os cinejornais da Agência Nacional eram trabalhos expositivos, burocráticos e de pouco ou nenhum valor criativo. Contudo, consideraram a importância do valor histórico desses filmes.

O levantamento destas memórias possibilita, conforme declarou Ana Lucia, “ter esse referencial de como era o mundo e como a gente via o mundo, porque nisso tem o olhar oficial, que é sobre o que o governo militar estava fazendo, mas é também como a gente via e filtrava o que estava acontecendo”. Constatou-se então que para os entrevistados, a filtragem

estava entre a indiferença e/ou o repúdio, ainda que em certos casos houvesse interesse pelos recortes culturais dos cinejornais.

Além do fato dos espectadores serem sujeitos autônomos que relacionam as mensagens com outras fontes de informação do seu meio, é preciso considerar que a alteração do estado de consciência demandando ação, provocada pela “situação cinema”, também dificulta o interesse por filmes que retratem o cotidiano, o que era central nas exibições dos cinejornais da Agência Nacional.

Igualmente, o levantamento destas memórias permitiu verificar a existência de impressões que atribuíam um caráter de verdade inquestionável ao que era documentado nestes cinejornais, com a noção de que a manipulação de informações e notícias *fakes* são recursos apenas do tempo presente.

Atualmente, a digitalização dos cinejornais da Agência Nacional pelo Arquivo Nacional possibilitou compartilhá-los em diversas mídias sociais, mas sem o desenvolvimento de uma análise histórica, dos aspectos visíveis e não visíveis, o que pode reforçar este status de verdade. Frente à necessidade de promover uma perspectiva crítica sobre estes documentos de arquivos, fontes de leitura sobre o passado, e de preservar a memória dos espectadores para contribuir com as políticas de conservação destas obras, foi criado um site para atender estas demandas e sua justificativa desenvolvida no quarto capítulo deste trabalho.

3.3 Memórias de cinejornais *On-line*

A partir da digitalização do acervo do Arquivo Nacional, os cinejornais da Agência Nacional foram disponibilizados *on-line*, através do SIAN e das mídias sociais da instituição, desburocratizando o contato com os documentos de arquivo e facilitando a difusão, alcançando um público além daquele formado por pesquisadores acadêmicos.

A democratização do acesso foi possibilitada pela curadoria digital, fundamental para a preservação da memória. Conforme aponta Maria Madalena Schmid Martins, mestre em Memória e Acervos,

as bibliotecas digitais, as coleções digitais e os repositórios digitais assumem um papel de destaque no processo de construção e/ou resgate da identidade social, a partir da recuperação do acervo histórico-documental de uma coletividade (antes restritos às bibliotecas, arquivos e museus). Desta maneira, eliminam-se várias barreiras sejam elas: financeiras, geográficas ou temporais. Consequentemente, facilitou aos cidadãos que querem ter acesso às informações e demais serviços prestados por instituições de memória

cultural de maneira ágil, acessível e descomplicada (MARTINS, 2020, p. 166)

Neste movimento, ao difundi-los na internet, documentos históricos são amplamente discutidos e reinterpretados. Acerca das práticas representacionais do passado em um ambiente *on-line*, Casadei (2009) discorre sobre o impacto para a constituição da memória coletiva, afirmando que “em uma sociedade que se vê defrontada com as novas configurações destes difusores comunicacionais, podemos delinear uma nova arena de batalha privilegiada na atribuição de significados ao passado” (p. 5), assim como há uma reconfiguração nos modos de empreender a história.

Um reflexo deste embate de ressignificação do passado a partir da discussão de documentos históricos pode ser verificado nos comentários de usuários das redes sociais do Arquivo Nacional nas publicações que apresentam cinejornais produzidos no período da ditadura civil-militar, conforme exemplificado na figura abaixo capturada no Facebook da instituição.

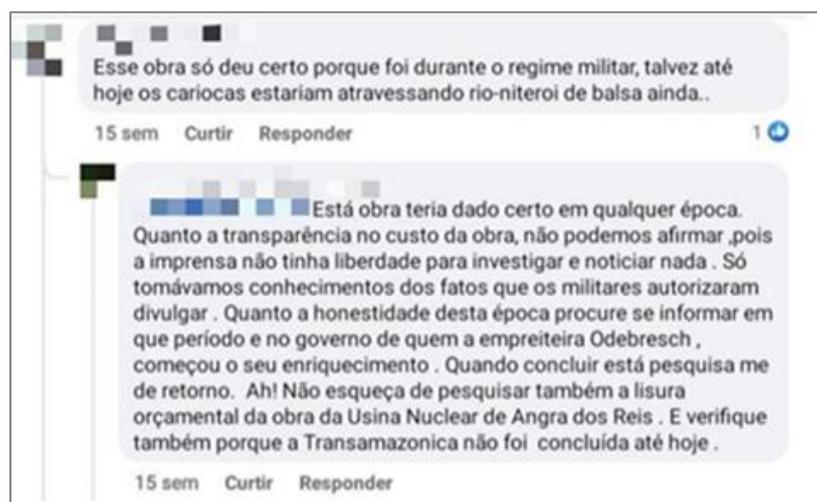


Figura 5

A figura 1 apresenta interpretações diferentes de dois usuários sobre o desempenho dos governos militares na construção da Ponte Rio-Niterói, a partir da publicação de uma reportagem da Agência Nacional⁶. Assim como estas, muitas podem ser localizadas em outras

⁶ Disponível em <<https://www.facebook.com/watch/?v=116837293575118>>. Acesso em 21 de jul. 2021.

publicações, evidenciando uma disputa de memórias sobre o período. Por sua vez, a figura abaixo apresenta comentários sobre uma produção da Fundação Centro Brasileiros de TV Educativa, a qual mostra imagens da praia de Ipanema durante o período da ditadura civil-militar brasileira⁷. São dois dos muitos saudosistas a respeito do regime militar que se respaldam nos filmes de arquivo como um indício da verdade inquestionável de suas opiniões.

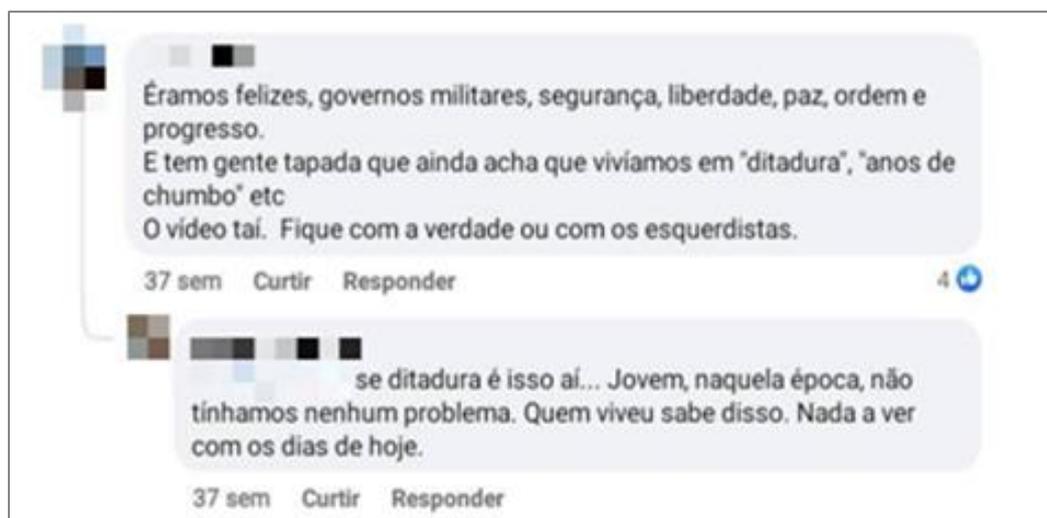


Figura 6

Os documentos compartilhados nestas mídias sociais não são acompanhados por uma contextualização histórica e crítica da conjuntura em que foram produzidos. Inclusive, Pereira e Silva (2020) ao averiguarem a utilização de redes sociais por instituições arquivísticas indicam que podem acontecer intenções políticas subjacentes nas publicações, pois dirigentes destes órgãos são designados por chefes de governo, o que pode influenciar em um planejamento de conteúdos com uma persuasão implícita.

Entende-se que a democratização do acesso destas fontes para o conhecimento do passado deve estar acompanhada de um trabalho histórico, fundamental para a memória social, possibilitado como nunca antes pela expansão das novas tecnologias da informação e comunicação, atendendo o pressuposto da história pública de valorização da divulgação científica.

A partir destas compreensões foi idealizado um *site*, com o endereço eletrônico www.memoriasdecinejornais.com.br, tendo por objetivo reunir e compartilhar na íntegra as entrevistas concedidas pelos espectadores dos cinejornais produzidos pela Agência Nacional

⁷ Disponível em < <https://www.facebook.com/watch/?v=969477513556881>>. Acesso em 21 de jul. 2021.

na década de 1970, a fim de ser um canal de aprendizado sobre a relação entre memória, cinema e política. Além das entrevistas que fundamentaram essa pesquisa, indivíduos de diversas localidades poderão enviar um áudio com suas recordações, respondendo as mesmas perguntas realizadas aos entrevistados deste trabalho, para compor o acervo de memórias.

No *site* há explicação sobre o que são os cinejornais e indicações dos locais em que os da Agência Nacional podem ser localizados. Ademais, é composto por seções que abordam a conjuntura política da década de 1970 e os objetivos das produções da Agência Nacional; mas espera-se, sobretudo que a escuta ativa das lembranças narradas pelos entrevistados possibilitem um aprendizado das distintas experiências de contato com estes jornais de tela, precedidas por vivências diversas durante a ditadura civil-militar, contribuindo para que se desmistifique o estatuto de verdade atribuído aos audiovisuais documentários e que se compreenda o teor de propaganda política das mensagens desses cinejornais.

Por fim, o *site* poderá contribuir também com as políticas de preservação destes documentos audiovisuais, pois conforme avalia Maria Laura Bezerra (2015), é urgente que poderes públicos e sociedade civil comprometam-se com uma política nacional para a preservação das imagens em movimento, superando fragmentações e divergências setoriais. Para tanto, é de suma importância a participação ativa de “historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, [que] exercem um papel ativo de seleção do que sobreviverá, do que estará disponível para as gerações futuras, ou seja: do que será lembrado ou esquecido” (BEZERRA, p. 8-9).

CONCLUSÃO

De acordo com Guimarães (2012), apenas a sobrevivência ao tempo não atribui a valoração de patrimônio aos objetos. São as relações de poder e a produção de saberes históricos, ao elaborar narrativas sobre o passado, que alteram o sentido original designado e fazem esta conferência, transformando-os em uma tentativa de reconstrução de experiências pretéritas que estão vinculadas às gerações presentes (GUIMARÃES, 2012).

Com esta pesquisa, houve, portanto um esforço para reconhecer e valorizar o conjunto de memórias de espectadores dos cinejornais da Agência Nacional como um patrimônio documental imaterial que deve ser preservado, pois é fonte de compreensão da relação do público com o regime de governo e os filmes de propaganda estatal produzidos pelo órgão que teve o seu apogeu quando o cinema era um dos principais meios de comunicação de massa, mas declinou na década de 1970, no período em que os militares investiam em novas mídias e reconfiguravam as técnicas de apresentação de suas mensagens.

Para isto, a partir dos estudos de Le Goff, Nora, Halbwachs e Pollak sobre o conceito de memória, concluiu-se que esta se trata de uma propriedade coletiva que constitui a identidade dos sujeitos e dos grupos que pertencem. As lembranças e os esquecimentos são moldados nos enfrentamentos que se desenvolvem na sociedade, nas relações de poder. Logo, as recordações levantadas por este trabalho não estão isoladas e podem ser consideradas representativas de muitas outras ainda não acessadas.

Foi necessário também discutir o efeito da experiência cinematográfica sobre o espectador, pois independente das impressões sobre a conjuntura política que tinham na década de 1970, considerou-se que o espaço do cinema que frequentavam – se mais sofisticado ou categorizado como “cinema poeira” – influencia nos modos de recepção dos cinejornais, tornando-os mais toleráveis ou não para o público.

Quanto ao cinejornalismo, nesta pesquisa foi exposta a sua trajetória no Brasil, desenvolvida por empresas privadas e públicas; mas, sobretudo a sua utilização como ferramenta de propaganda política pela Agência Nacional, desde a conjuntura democrática até a ditadura civil-militar, mostrando que o órgão se adaptou aos discursos ideológicos de cada governo, mas com a manutenção da narrativa de otimismo em relação ao Brasil como uma potência e aos feitos presidenciais.

Para a maioria dos entrevistados que contribuíram com esta pesquisa, ainda que houvesse vestígios de interesses por notícias sobre cultura, o *Cine Jornal Informativo* e o *Brasil Hoje* eram um estorvo de baixa qualidade técnica – se comparados a outros como os

produzidos pelo *Canal 100* que tinham um apelo popular – e com informações defasadas, visto a emergência de outras mídias. Foi possível também notar constatações divergentes acerca das mensagens políticas propagandeadas, entre quem não questionava a sua veracidade e aqueles que apontavam a discrepância entre o que era exibido e a realidade vivenciada. Deste modo, o estudo contribui igualmente com os trabalhos que averiguam as disputas de memória sobre a ditadura civil-militar e que reverberam nas tensões políticas do presente, pois não se trata de um tema superado na memória coletiva.

A pesquisa apresentou limitações, como um corpo de entrevistados menor devido à pandemia da Covid-19 que dificultou o encontro com pessoas da terceira idade e por envolver o recorte temporal do regime militar que ainda se trata de um tema sensível para muitos que não querem abordá-lo. Além disso, seria necessário diversificar o escopo ideológico dos participantes, mas se notou uma resistência de indivíduos que apoiaram os governos deste período a concederem suas narrativas, havendo inclusive a desistência de um desses em autorizar a liberação de sua entrevista após tê-la compartilhado. Ademais, houve tentativas com duas outras pessoas, mas no decorrer da entrevista falaram da fragilidade de suas memórias devido à idade e interromperam por se sentirem desconfortáveis perante a condição de esquecimento, sendo importante respeitar suas emoções.

Contudo, espera-se que o *site* www.memoriasdecinejornais.com.br contribua para aumentar a mobilização e o recolhimento de mais dados, favorecendo a continuidade das pesquisas a respeito do tema, com o uso da metodologia do campo teórico história oral aqui utilizada, a qual possibilita o uso da memória como fonte para as investigações históricas. Há a expectativa de que o compartilhamento destes conhecimentos possa contribuir também para o desenvolvimento de um pensamento social mais crítico e democrático

Os cinejornais da Agência Nacional além de serem filmes que eram exibidos obrigatoriamente durante uma atividade de lazer são documentos e como tais não são

"qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa" (Le GOFF, 2013, p. 545)

Deste modo, ainda que a conclusão da maioria dos entrevistados nesta pesquisa sobre estas obras seja de desagrado ou repulsa, rememorar estes audiovisuais incide não só em estimular a atenção para as políticas de preservação dos acervos de cinejornais que ficam

vulneráveis sem investimentos e precisam do apoio da sociedade civil para que isto aconteça, como também instiga o desenvolvimento do pensamento histórico sobre os patrimônios.

ANEXO I

QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

1. Conte um pouco sobre os momentos que considera impactantes na sua trajetória de vida e profissional.
2. Durante a década de 1970, quais eram as suas percepções sobre o panorama político e econômico?
3. Neste período como era a sua relação com o cinema, considerando sua frequência neste espaço e a experiência de espectador?
4. Quais são as suas memórias sobre as reportagens exibidas nos cinejornais da Agência Nacional?
5. O que essas reportagens representavam para você?
6. Há alguma reportagem específica que tenha te marcado a lembrança?
7. No seu entendimento, esses cinejornais tendiam a retratar a realidade da forma como você a observava? Por quê?
8. Quer fazer outras considerações?

ANEXO II

CINEJORNAIS SELECIONADOS - CONTEÚDO E DESCRIÇÃO

Cine Jornal Informativo nº 150 (1969, 7'43", p&b)

CONSTITUIÇÃO – Proclamada pelos ministros Lira Tavares, Augusto Rademaker e Márcio de Sousa e Melo, no Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro; presentes os ministros Mário Andreazza, Ivo Arzua e Magalhães Pinto.

ARENA – Convenção Nacional, presidida por Filinto Muller, homologa os nomes do general Médici e do almirante Augusto Rademaker para presidente e vice-presidente da república, respectivamente.

POSSE DO PRESIDENTE MEDICI E DO VICE-PRESIDENTE AUGUSTO RADEMAKER.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO – Aspectos dos estandes brasileiro, francês e suíço.

Cine Jornal Informativo nº 153 (1969, 7'28", p&b)

PRESIDENTE MEDICI visita o Supremo Tribunal Federal, em Brasília.

PRESIDENTE MEDICI recebe jornalistas estrangeiros, no Palácio do Planalto, em Brasília; presentes os ministros João Leitão de Abreu, Orlando Geisel, Adalberto de Barros Nunes e Dias Leite.

SEMANA DA MARINHA – Reunião da Imprensa e de oficiais, no Clube Naval, no Rio de Janeiro.

PRESIDENTE MEDICI recebe credenciais do embaixador da Venezuela; presentes os ministros Márcio Gibson Barbosa, João Leitão de Abreu, João Batista Figueiredo.

DIA DA JUSTIÇA – Comemoração no Tribunal de Alçada do Estado do Rio de Janeiro.

CRIANÇAS – Artesanato produzido em escola.

PRESIDENTE MEDICI recebe presentes de oficiais das Forças Armadas, pelo seu aniversário, com as presenças dos ministros Márcio de Sousa e Melo e Adalberto de Barros Nunes.

PRESIDENTE MEDICI inaugura a rodovia que liga Campo Grande, MT, a São Paulo.

PRESIDENTE MEDICI assiste a entrega de espadins aos oficiais da Marinha, integrando as comemorações de encerramento da Semana da Marinha; presente o ministro Adalberto de Barros Nunes.

ACISO - Ação Cívico-Social – Soldados do 1º Exército dão assistência médica, odontológica e veterinária, e fazem saneamento e limpeza urbana em Miguel Pereira, RJ.

Brasil Hoje Nº 21 (1972, 10'02", color)

CRIANÇA - "CANÇÃO DE NINAR" DA MADRE MARIA HELENA CAVALCANTI - crianças em Parque de diversões e em aula de pintura.

PRESIDENTE MEDICI NA TRANSAMAZONICA Inaugura o trecho da estrada que liga Tocantins a Tapajós, PA, e visita as instalações da serraria do INCRA, com as presenças da primeira-dama Scila

Médici e do ministro Mário Andreazza.

MARAJÓ [PA]. ILHA-CONTINENTE Aspectos da fauna, da população, da criação de búfalos e da produção caseira de queijo.

Brasil Hoje Nº 42 (1973, 6'28", color)

PRESIDENTE MEDICI inaugura a primeira fase da Usina Passo Real, RS; presentes o ministro Dias Leite e o governador Euclides Triches.

JIU-JITSU – 1º Campeonato Juvenil; depoimento do professor João Alberto.

USINA NUCLEAR – Construção da primeira usina nuclear brasileira, em Angra dos Reis, RJ.

BALE – Apresentação do corpo de baile da União das Operárias de Jesus, no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

Brasil Hoje Nº 46 (1973, 6'18",color)

INTENTONA COMUNISTA – Cerimônia em homenagem as vítimas, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro; presentes o presidente Médici e o governador da Guanabara Chagas Freitas.

GENOLINO AMADO - Posse do escritor na Academia Brasileira de Letras.

SANTOS DUMONT – Exposição das ordens honoríficas e medalhas militares do país, em comemoração centenário do avião, no Museu de Valores do Banco Central, no Rio de Janeiro.

LOCOMOTIVAS destinadas ao tráfego Rio-São Paulo chegam ao Porto do Rio de Janeiro.

GRUPOS UNIDOS DE GINASTAS – Exibição do grupo de Ilona Peuker.

SERGIPE – Aspectos da antiga capital, São Crutóvão Del Rei, e da atual, Aracajú, do cultivo de cana-de-açúcar, de abertura de estradas e da exploração do petróleo no litoral.

Brasil Hoje Nº 57 (1974, 6'21", color)

O NOVO GOVERNO. Cerimônia de posse do presidente Ernesto Geisel e do vice-presidente Adalberto Pereira dos Santos; presentes a primeira-dama Luci Geisel, os presidentes da Bolívia, Hugo Banzer, do Chile, Augusto Pinochet, do Uruguai, Juan Maria Bordaberry e o primeira-dama dos Estados Unidos, Patrícia Nixon.

Brasil Hoje Nº 66 (1974, 6'17", color)

DESENVOLVIMENTO - Crescimento da economia nacional nas áreas de extração de petróleo, indústria aérea, de calçados, automobilística, siderurgia, produção agrícola etc.

GRAMADO, RS - Aspectos da arquitetura e do artesanato.

ESPORTE Campeonato Carioca de Danga-Sênior, no Grajaú Tênis Clube, no Rio de Janeiro.

ARTE Exposição de Mário Campelo, na Galeria Vernissage, no Rio de Janeiro; depoimento do pintor.

Brasil Hoje Nº 124. Edição Especial (1975, 10'30", color)

EDIÇÃO ESPECIAL. ACORDO BRASIL - PARAGUAI Presidente Ernesto Geisel visita o Paraguai e assina documentos relativos ao Tratado da Amizade e Cooperação, para a construção da Usina de Itaipu; presentes o presidente do Paraguai, Alfredo Stroessner, a primeira-dama Luci Geisel, os ministros Dirceu Nogueira, Mário Henrique Simonsen, Shigeaki Ueki e Azeredo da Silveira.

Brasil Hoje Nº 181 (1976, 7'23", color)

PRESIDENTE ERNESTO GEISEL presta homenagem às vítimas da Intentona Comunista, no Mausoléu da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro; presentes o governador Faria Lima e o Cardeal-arcebispo Dom Eugênio Sales.

INDIA – Exposição demonstrativa da industrialização do país, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; presente o ministro Severo Gomes.

MAGALHAES PINTO – Jantar em homenagem ao senador, escolhido como o "Homem de Visão de 1976"; presentes os ministros Severo Gomes e Luís Gonzaga do Nascimento e Silva.

JANINE SCHMIDT – Exposição da pintora, na Galeria Agora, no Rio de Janeiro.

FOZ DO IGUAÇU, PR – Imagens das cachoeiras e aspectos do turismo na região.

Brasil Hoje Nº 211 (1977, 8'01", color)

PRESIDENTE DA BOLIVIA HUGO BANZER visita o Brasil. Em Brasília, troca presentes com o presidente Ernesto Geisel no Palácio do Planalto; os Presidentes assinam o Tratado de Amizade, Cooperação e Comércio, os convênios de sanidade animal em áreas de fronteiras e de repressão ao tráfico de drogas; presentes os ministros Azeredo da Silveira, Shigeaki Ueki e Hugo Abreu.

SOLENIDADE de aniversário da EMBRAER, em São José dos Campos, SP.

AGRICULTURA - Ministro Alisson Paulinelli inaugura câmara frigorífica em Andradas, MG, e assina convênios para assistência técnica, recursos humanos e equipamentos.

REPORTAGEM - Policiais militares do 2º Batalhão do Rio de Janeiro participam da 2ª ACISO, na Favela da Rocinha.

ARTE - Exposição de quadros de U.Galera, na Petit Galerie, no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Maria Paula Nascimento. Um acervo de depoimentos sobre a luta e resistência contra a ditadura militar: questões teóricas e metodológicas. *In: Juniele Rabêlo de Almeida. (Org.). História Oral e movimento social: Narrativas Públicas*. 1ed. São Paulo: Letra e Voz, 2016, v. 1, p. 119-133.

ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

AREND, S. M. F., HAGEMEYER, R. R., & LOHN, R. L. Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. *Revista Tempo e Argumento*, 5(10), 464 - 483, 2013.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de documentos audiovisuais e cartográficos. Catálogo de filmes da Agência Nacional (1950-1979). Rio de Janeiro: 2007.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação Geral de Processamento e Preservação do Acervo. Fundo Agência Nacional (EH): catálogo de documentos sonoros, subsérie discursos Rio de Janeiro: O Arquivo, 2014.

BARBOSA, G.; RABAÇA, C. A. Dicionário de comunicação. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. A Psicologia da Experiência Cinematográfica. *In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BENTO, Gibran da Rocha. O espectador e o efeito da experiência cinematográfica. *Ciências & Cognição (UFRJ)*, v. 13, p. 235-242, 2008.

BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BEZERRA, Laura. Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, p. 7-17, 2015.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. *Lei Federal Nº 21.40, de 4 de abril de 1932*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>> . Acesso em 16 de out. 2021.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. *Arquivo Nacional*. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?page_id=8405. Acesso em: 02 de nov. 2021

CASADEI, Eliza Bachega. Os Novos Lugares de Memória na Internet: as práticas representacionais do passado em um ambiente online. *BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, v. 1, p. 1-27, 2009.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: Dulce Pandolfi. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

CORRÊA, Cristiane Mitsue. Cinejornais da Agência Nacional: imagens públicas e representações sociais do regime ditatorial (1967-1979). In: MAIA, Tatyana de Amaral. *Imagens e propaganda política na ditadura civil-militar (1964-1979)*: Tópicos de Pesquisa. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2018.

DOMINGUES, Mauro. A formação de acervos audiovisuais. *Arquivo em Cartaz*, v. 1, p. 18-23, 2015.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: Jorge Ferreira; Lucília de Almeida Neves Delgado. (Org.). *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização*. 9ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, v. 4, p. 135-178.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1977.

FREITAS, Isadora Dutra de. Cinejornalismo em perspectiva histórica: trajetória e usos políticos no Brasil. *Em Tempos de Histórias*, v. 1, p. 237-258, 2020.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, história e patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. n. 34, p. 91-111, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

JOUTARD, Phillippe. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História & memória*. 7ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

LIBRARY OF CONGRESS. The moving image genre-form guide. Washington, DC, 1988. Disponível em: <https://www.loc.gov/rr/mopic/miggen.html#Newsreel> . Acesso em: 02 nov. 2021.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

- MAIA, Tatyana de Amaral. *Imagens e propaganda política na ditadura civil-militar (1964-1979)*: Tópicos de Pesquisa. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2018.
- MARTINS, Maria Madalena Schmid. Curadoria digital em instituições de cultura e memória. *In: Cabral, Eula D. T. (org.). Panorama reflexivo da Cultura e da Comunicação*. 1. ed. Divinópolis: Meus Ritmos Editora, 2020. v. 1.
- MAUERHOFER, Hugo. A Psicologia da Experiência Cinematográfica. *In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Desafios da história oral latino-americana: o caso do Brasil. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000
- MENOTTI, Gabriel. Arquitetura da Espectação: a construção histórica da Situação Cinema. *Ciberlegenda (UFF)*, v. 9, 2007.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura civil militar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: problemática dos lugares. *Projeto história*, São Paulo, vol 10, dez, 1993, p. 7-28.
- PAMPLONA, Walmor Martins. *Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional*. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- PEREIRA, Diogo Baptista; SILVA, Eliezer Pires. Diretrizes para o uso das redes sociais pelas instituições arquivísticas brasileiras. *ACERVO: Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 116, 2020.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *In: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo: PUC, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria. Rompendo o isolamento: reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. *In: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. v. 27. Porto Alegre: UFRGS, 2020.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. *Artcultura*, 15(26). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29145>. Acesso em: 9 jan. 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: questões e debates*, v. 38, p. 43-62, 2003.

TOMAIM, Cássio dos Santos. *Janela da alma: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

UNESCO. *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Belgrado, 1980. Disponível em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 3 jun. 2021.