
História, Visualidade e Imaginário Social: um resgate da gramática do telejornalismo nos cinejornais da Era Vargas¹

Beatriz BECKER²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

A partir de uma análise de cinejornais produzidos na Era Vargas reunidos no canal do Arquivo Nacional no *YouTube*, este trabalho aponta como os modos de utilização da visualidade e do som na Era Vargas afetaram a conformação da gramática dos telejornais na tradução do real desde a década de 1950. Identifica-se que a relação entre política e ideologia esteve presente nas primeiras narrativas não ficcionais de acontecimentos históricos no país, constituídas entre a informação e a propaganda ideológica do regime estadonovista. Este trabalho reúne resultados iniciais de uma historiografia do jornalismo audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: cinejornais; Era Vargas; textos audiovisuais informativos; narrativas não ficcionais; telejornalismo.

Contextualizações

No século XX, ocorreram algumas das maiores conquistas e descobertas da humanidade, bem como tragédias e massacres decorrentes dos interesses econômicos e políticos imbricados nas Guerras e o crescimento de desigualdades sociais. Grande parte do século “foi dominada pela luta entre o estado de direito e sua ausência, entre os direitos dos indivíduos e a destruição desses direitos” (GILBERT, 2016, p. 13). Ao mesmo tempo, a ciência e a medicina deram passos enormes. A industrialização foi acelerada pelos motores de combustão e os meios de comunicação tiveram significativo crescimento. Nos anos 1920, a ideia de modernismo foi apropriada por todas as estéticas, perpassando diferentes práticas socioculturais e fomentando uma concepção de criação artística mais libertária. O documentário passou a alcançar maior reconhecimento (NICHOLS, 2016). “Em todas as capitais europeias, a cultura e o comércio floresceram em conjunto, assim como os extremos da pobreza e da riqueza” (GILBERT, 2016, p. 89). As primeiras décadas do século XX correspondem a um período singular de transição histórica com características diferentes em cada um dos países.

¹ Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo, XX Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Titular da ECO-UFRJ e docente do PPGCOM-UFRJ, email: beatrizbecker@uol.com.br.

O imaginário social³ da então capital federal do Brasil era permeado pela vivência “da abolição da escravatura, do nascimento da República, da indústria, da ‘imprensa-empresa’, dos hábitos urbanos, da vida metropolitana contemporânea, da modernização” (SHERER, 2012, p. 22), baseada na crença do progresso e da ciência. A paisagem urbana do Rio de Janeiro era marcada pela calçada larga da Avenida Central inaugurada em 1905, onde a burguesia carioca flanava na descoberta da cidade que buscava se despedir da tradição colonialista. “O Rio civiliza-se era o refrão do momento” (*Idem*, p. 13). Em torno da atual Cinelândia carioca foram criadas a Escola Nacional de Belas Artes em 1908, o Teatro Municipal em 1909 e a Biblioteca Nacional em 1910. Os símbolos da modernidade eram a luz elétrica, o navio e a locomotiva. As inovações tecnológicas mudaram a própria concepção do tempo e a rapidez foi sentida nas ruas com a chegada do bonde elétrico, do automóvel e, anos depois, do avião (*Ibidem*). “Na área da informação o telégrafo sem fio, a fotografia, o cinematógrafo e as rotativas que produziam milhares de cópias, entre outros, trouxeram a velocidade para o mundo da comunicação” (SHERER, 2012, p. 43). O cinema havia chegado ao país na passagem do século XIX para o século XX. “Não tardou muito para que o Brasil vivesse seu primeiro ciclo de produção nacional, ocorrido entre 1907 e 1911. A ‘belle époque’ do cinema nacional se deu graças à regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro” (BALLERINI, 2012, p. 18). A produção cinematográfica de filmes não ficcionais silenciosos foi iniciada com maior regularidade nos anos 1920, como é possível identificar no acervo da Cinemateca Brasileira⁴. Os primeiros filmes não ficcionais em preto e branco exploravam paisagens do território brasileiro e curiosidades⁵.

Embora o cinema tenha começado no país como um divertimento popular, e a população mais pobre e a mais rica já habitavam bairros e regiões distintos nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, a atividade cinematográfica também contribuiu para acentuar diferenciações sociais e culturais nesse período⁶. O interesse dos grupos

³ O imaginário social é constituído por um sistema de ideias, imagens, discursos e representações coletivas que expressam um pensamento que transcende o aparente e é entendido nesta pesquisa como uma visão de mundo escondida em uma narrativa que pode ser desvelada mediante a análise (SILVA, 2019; PESAVENTO, 1995).

⁴ Cf: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acesso em 15 abr. 2020.

⁵ Esse tipo de filmes era nomeado de “natural” e não agradava a um determinado grupo de produtores interessados no cinema ficcional, encenado ou posado, pois argumentavam que a “verdadeira arte” se opunha ao registro de “imagens de um país distante da civilização da modernidade que o posado buscava enfocar em seus enredos” (SCHVARZMAN, 2004, p. 262).

⁶ Havia uma dicotomia entre as possibilidades de constituição do cinema como divertimento popular e a aspiração das elites que incentivava a expressão artística da concepção fílmica e buscava intervir na distribuição geográfica das salas de cinema e nas imagens que a grande tela devia mostrar, privilegiando uma ideia de progresso ligado ao urbano (SCHVARZMAN, 2005).

dominantes era apresentar no cinema o grau de desenvolvimento e civilidade do país, excluindo as massas. Jornalistas cariocas escreviam em revistas especializadas em cinema “as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros” (*Idem*, p. 155). Os documentários em preto e branco da década de 1920 apresentavam a modernização da sociedade, mas eram muito descritivos. As sequências de planos exibiam os ambientes e os modos de operação do que estava sendo mostrado mediante a utilização de movimentos de câmera em panorâmica horizontal e de *travelling* de maneira didática, combinados com enquadramentos que teciam uma narrativa nomeada por Ismail Xavier de “retórica da visita guiada” (XAVIER, 2012, p. 51).

Nesse período, “A imprensa se consolidava como meio de comunicação de massa, afirmando-se como veículo social e informativo” (SHERER, 2012, p. 49) e tornava-se um símbolo do desenvolvimento e do progresso. Os textos literários e de opinião foram ganhando menos espaço do que os informativos nos periódicos, dividindo as páginas dos jornais com a publicidade, pois “a propaganda, até por seu caráter ideológico, foi contemporânea do próprio surgimento da imprensa, assim como o uso de veículos de comunicação para fins políticos, prática vista frequentemente até os dias atuais” (SHERER, 2012, p. 71), tornando porosas as fronteiras entre anúncio e notícia. Os jornalistas atribuíam à atividade jornalística a ideia de sacrifício e missão, mas mantinham relações com o poder e participavam de manobras políticas com apoios ou oposições sistemáticas ao governo nas páginas dos periódicos. Assim, “Constrói-se, paulatinamente, a imagem do jornalismo como conformador da realidade e da atualidade” (BARBOSA, 2007, p. 24). A ilustração e, posteriormente, a fotografia “são utilizadas para dar “a sensação de veracidade à informação” (*Idem*, p. 36). O uso da imagem como ideia de verdade é visto como um instrumento eficiente para a reprodução do real. Porém, naquele momento, as imagens das notícias ainda estavam abrigadas no papel impresso.

Construindo o objeto de estudo

Os cinejornais sonoros começam a ser produzidos no início dos anos 1930 no Brasil (MORETIN, 2012). O primeiro deles identificado no acervo da Cinemateca Brasileira foi feito em 1935 com a duração de dois minutos⁷. A emergência e a produção

⁷ Nem todas as obras da Cinemateca estão disponíveis em vídeo, pois filmes curtos das primeiras décadas do século XX foram perdidos. Porém, tal acervo é valioso para a rememoração da história do jornalismo audiovisual.

de cinejornais no país se manifestam em um turbulento contexto político, caracterizado pela crise de ideias liberais e pela ascensão de valores autoritários. Em decorrência de interesses políticos e econômicos a rejeição aos filmes não ficcionais foi se diluindo a partir da década de 1930, com o investimento do governo em filmes educativos e informativos, cujas imagens e mensagens veiculadas sob o viés da censura deveriam fabricar na tela um país extraordinário, em acordo com as especificações do Estado e dos grupos dominantes. De tal modo, “ O novo Estado que se solidificava desde 1930 reconhece as virtualidades e a necessidade de utilizar e controlar o cinema como veículo de massa, de propaganda e educação” (SCHVARZMAN, 2004, p. 269). Tais filmes eram exibidos nas salas de cinema antes do filme principal e, ao mesmo tempo em que reuniam assuntos diversos, destacavam os interesses dos poderes nacionais. Os cinejornais já reuniam várias características dos discursos jornalísticos, como periodicidade, atualidade, diversidade temática e duração padronizada e deram origem a difusão massiva da mensagem informativa audiovisual na segunda década do século XX (SOUSA, 2008)⁸.

As maneiras como as relações entre ideologia e política ocuparam as pautas dos cinejornais no país podem ser identificadas nos 294 vídeos desse formato disponibilizados pelo Arquivo Nacional (AN) em seu canal no *You Tube*⁹, produzidos a partir da década de 1940. O *corpus* deste trabalho é formado por 106 vídeos publicados nesse canal, fragmentos de cinejornais realizados até 1954, ano em que o presidente Getúlio Vargas cometeu suicídio, sendo o mais curto com 29 segundos e o mais longo com 9 minutos e 34. Após a visualização de todas essas materialidades, majoritariamente sonoras, foi possível identificar que 36% do conteúdo referente aos cinejornais disponibilizados neste canal foram criados na Era Vargas, o que permite perceber como a produção audiovisual informativa passou a estar ligada à política e às estratégias dos governos e das elites. A falta de acesso à íntegra das edições dos cinejornais estudados não permite abordar o conjunto de sentidos propostos nessas narrativas. Porém, a análise dos fragmentos remete às pistas dos modos como áudios e imagens em movimento começaram a ser trabalhados nas pioneiras experiências de narrativas informativas audiovisuais no país. Afinal, segundo Foucault (2019) o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica. Essas narrativas

⁸ No Brasil, os cinejornais foram exibidos até o início dos anos 1970, quando a televisão já havia se tornado o principal meio de informação e de entretenimento do país no século XX.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=cinejornais. Acesso em 15 abr. 2020.

jornalísticas audiovisuais também comportam um tipo de história, têm uma regularidade específica e são reconhecidas como arquivos. Ou seja, “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (*Idem*, p. 158), ou o que dá a ver o jogo de relações que caracterizam o nível do discurso ou ainda o “sistema de sua enunciabilidade” (*Ibidem*). O arquivo evidencia as “regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente [...] não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade” (FOUCAULT, 2019 p. 159). Sob essa perspectiva, este estudo reflete sobre como as imagens, fragmentos de acontecimentos registrados e coletados pelo Arquivo Nacional, privilegiam determinados aspectos da trajetória pública do presidente Getúlio Vargas e, além de informar, projetam a figura do estadista. A partir da pesquisa exploratória e de levantamento bibliográfico (GIL, 2019), observa-se que as relações entre política e ideologia são tecidas em preto e branco pelos cinejornais, cujas narrativas “reafirmam uma memória da liderança política mais importante da vida republicana” (KORNIS, 2012, p. 67). O estudo desses filmes permite entender como o cinema foi utilizado, nesse contexto histórico, como um instrumento estratégico de projeção do imaginário nacional no país (STAM, 2013) e, de certo modo, induziu uma forma de visualização da realidade cotidiana presente até hoje na estrutura narrativa dos noticiários televisivos desde os anos 1950.

Entre a política e as telas: a emergência do DIP

Nas primeiras décadas do século XX, o sistema político do Brasil ainda era marcado pelo sistema da República Velha. “O presidente da República era ou paulista ou mineiro e os governadores dos estados sempre pertenciam às mesmas famílias ou grupo oligárquicos” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 30). Esses grupos aproveitavam o monopólio do poder político que detinham para obter vantagens econômicas, como a política de valorização do café. A entrada de imigrantes, principalmente, nas regiões Sul e Sudestes contribuiu para o crescimento da população do país e a urbanização refletia a maior diversificação da economia. “No entanto, a transformação mais significativa verificada no período foi o desenvolvimento das indústrias, principalmente no estado de São Paulo” (*Idem*, p. 312), um fenômeno associado à concentração da cultura e da produção cafeeira. A eclosão da Primeira Guerra impulsionou o desenvolvimento industrial do país, beneficiado pela desvalorização cambial da moeda brasileira, sobretudo, de produtos manufaturados. Uma incipiente classe média se organizava nas

idades e as reivindicações dos trabalhadores se consolidavam. O descontentamento e o rompimento de oligarquias dissidentes, o fortalecimento de reivindicações de grupos urbanos recém-formados e novas lideranças do exército que conduziram o tenentismo, promoveram a queda da ordem oligárquica¹⁰, mas os interesses das elites não deixavam de ser priorizados (VICENTINO; DORIGO, 1997). A quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 produzia fortes efeitos na economia mundial, dava início à Grande Depressão e também derrubava os preços do café. Grupos descontentes se organizaram e lançaram a Aliança Liberal, o que sedimentou a Revolução de 1930.

O novo governo, liderado por Getúlio Vargas, surgiu de um movimento que reuniu oligarquias dissidentes, classes médias, setores da burguesia urbana e o exército em um cenário ainda dominado pela oligarquia cafeeira, acenando benefícios aos trabalhadores urbanos, esboçando o populismo e articulando apoios diversos (*Idem*). Além da cafeicultura, o setor que mais se beneficiou da política governamental foi o industrial, superando os efeitos da Depressão na economia nacional. Mas o governo que deveria ser provisório se manteve no poder sem fortalecer o processo de redemocratização, provocando novos descontentamentos políticos. Vargas decidiu então instituir em 1933 um Código Eleitoral introduzindo o voto secreto, o voto feminino e a justiça eleitoral. Nessas condições, foram realizadas as eleições para a Assembleia Constituinte em maio de 1933 e uma nova Constituição foi criada no ano seguinte. Porém, as propostas fascistas que surgiram após a Grande Depressão e defendiam uma ampliação da atuação do Estado na economia e na sociedade também se manifestaram no país. Em 1935, foi organizada a Aliança Nacional Libertadora (ANL) com a participação de diferentes categorias sociais que rechaçavam o autoritarismo, atraindo multidões. Vargas, entretanto, decretou a ilegalidade do movimento, as prisões arbitrárias se multiplicaram e, com apoio do congresso, ele decretou o estado de sítio até 1937. A Constituição de 1934 previa eleições para a sucessão de Vargas, mas as suas pretensões continuístas se somaram aos interesses do exército e ele “ordenou o fechamento do congresso, a extinção dos partidos políticos, a suspensão da campanha presidencial e a Constituição de 1934” (*Ibidem*, p. 364).

¹⁰ Nesse contexto, emerge o Modernismo no Brasil, marcado pela Semana de Arte Moderna, que ocupa o Teatro Municipal de São Paulo em 1922. Esse movimento procurava romper as restrições que impediam a livre manifestação cultural e investir em novas formas de expressão, porém, a partir de padrões das vanguardas europeias, como o futurismo e o surrealismo. Com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1924), nasce o movimento antropofágico permeado por essa contradição: a cultura estrangeira (europeia) era aceita, “desde que ela fosse devorada e digerida, isto é, reelaborada, a ponto de poder se transformar em produto nacional autêntico” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 325).

O fortalecimento do poder do Estado estava ligado a instrumentos que pretendiam controlar e tutelar a opinião pública na defesa de um nacionalismo totalitário que passa a fazer parte dos discursos governamentais. Os meios de comunicação se constituem como instrumentos indispensáveis para atingir as massas e “a imprensa cumpre mais uma vez, seja por adesão ou por coerção, o papel de unificar e tonar visível esta simbologia” (BARBOSA, 2007, p. 116). Dentre os diversos órgãos que foram criados por Getúlio para ratificar a ditadura, destaca-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que “procurava controlar os meios de comunicação de massa, além de realizar violenta censura e promover eventos culturais que valorizassem a figura de Vargas” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 366). O Estado concentra cada vez mais o controle da divulgação de informações. O DIP passa a comandar “o registro de jornais, das emissoras de rádio e serviços de alto-falantes, das revistas; distribui a propaganda do regime; ordena a prisão de jornalistas, fecha jornais e rádios, dita o que pode e o que não pode ser publicado” (BARBOSA, 2007, p. 120). Para disseminar determinados interesses nacionais, o DIP passa a fomentar produções cinematográficas que promovam o culto a Getúlio Vargas, o patriotismo, manifestações cívicas e militares, e celebrações populares nas imagens e na narração em *off* dos cinejornais. O protagonismo do presidente nessas enunciações, quase sempre acompanhado e aplaudido por multidões em decorrência de seu apoio aos trabalhadores, contribui para a criação da magnitude e do progresso econômico da Era Vargas, ainda que sob forte regime autoritário. Entre 1939 e 1945, travou-se a Segunda Guerra e o posicionamento de Vargas era de indefinição entre o apoio aos Aliados ou ao Eixo, chegando inclusive a pronunciar um discurso saudando o sucesso nazista, em 1940. Os Estados Unidos buscaram se aproximar do Brasil e aprovaram um empréstimo para iniciar a construção da usina siderúrgica de Volta Redonda, o que forçou o Brasil a se alinhar com os Aliados, antes mesmo de o governo norte-americano entrar na Guerra. Em 1942, o Brasil rompeu com os países do Eixo e enviou a Força Expedicionária Brasileira (FEB) para lutar com a Força Aérea Brasileira (FAB), integrando o 5º exército dos Estados Unidos, na Campanha da Itália. Lutava-se contra “a ditadura fascista na Europa enquanto no Brasil, mantinha-se um regime ditatorial inspirado nesse mesmo fascismo” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 373).

A Era Vargas construída nas imagens dos cinejornais

A participação na Segunda Guerra com o envio de mais de 25 mil expedicionários e a vitória do país em batalhas na Itália marcaram o espírito do nacionalismo autoritário do Estado novista, registrado em trechos resgatados do documentário de Jean Mazon, e a empatia da população brasileira¹¹. Contudo, Vargas percebeu que a redemocratização se tornava inevitável e marcou eleições com prazos muito curtos, evitando uma organização da oposição, manifestando assim seu interesse no continuísmo. Porém, em outubro de 1945 um golpe promovido pelo exército derrubou o presidente e garantiu a realização de eleições sem a participação de Vargas. “As eleições de 1945, marcaram o fim do Estado Novo e da ditadura varguista no Brasil” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 376). O General Eurico Gaspar Dutra, ligado ao governo Vargas, ganhou as eleições e, em 1946, foi promulgada uma nova Constituição. Restabelecia-se o voto livre no Brasil, porém, com restrições ao direito de voto dos analfabetos, às greves e à realização de reforma agrária. A política do novo governo foi marcada, inicialmente, pelo princípio de não intervenção do Estado na economia, mas mudou suas diretrizes e incorporou o intervencionismo. Ao mesmo tempo em que a produção nacional crescia, a intervenção nos sindicatos era cada vez maior.

Em 1950, iniciou-se a campanha eleitoral para a sucessão de Dutra sem líderes de expressão nacional e Vargas lançou a sua candidatura através do PTB, buscando votos das massas urbanas e de políticos do PSD, e ganhou as eleições. A posse de Getúlio, em janeiro de 1951, significou a ascensão de uma política econômica ancorada no nacionalismo e no populismo, que permeavam as imagens dos cinejornais dos três primeiros anos desta fase de seu governo, nas quais se vê um presidente aclamado por multidões em diferentes regiões do país, como revelam, por exemplo, as imagens da visita de Getúlio à cidade de Rio Grande, RS, em 1953¹². Vargas buscava se aproximar tanto dos militares e das elites quanto das populações urbanas e rurais, como é possível identificar nos trechos de cinejornais produzidos pela Agência Nacional. Os filmes mostram o presidente celebrando o Dia da Pátria no Rio de Janeiro, participando do II Congresso dos Municípios Brasileiros em São Paulo, do Aniversário da Revolução de 1930 no Palácio do Catete, de solenidade na Escola de Aeronáutica no Campo do Afonsos, do evento de reabertura do hotel Quitandinha na região serrana do Estado do Rio, de corrida de automóveis patrocinada pelo Automóvel Clube do Brasil, e assistindo

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WwuV2_YAKzQ. Acesso em 15 abr. 2020.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k00BItf31M4>

às finais do campeonato brasileiro de Golfe e entregando troféus aos vencedores no Gávea Golfe Clube, no Rio de Janeiro¹³. As imagens também apresentam o apoio do presidente ao Corpo de Bombeiros, a sua presença na cerimônia de inauguração de cem casas populares em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, e uma visita ao núcleo colonial de Santa Cruz e aos agricultores¹⁴.

Sediado no Palácio do Catete no Rio de Janeiro, antiga capital do país, Vargas investia e reconduzia demolições e obras públicas para a modernização da cidade, como a construção da Avenida Presidente Vargas¹⁵ e o túnel do Pasmado, ligando os bairros de Botafogo, Copacabana e Urca, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro¹⁶. A Cultura fluminense foi registrada em imagens do Carnaval e da Praia do Arpoador em Ipanema, zona sul do Rio, de exposições e espetáculos em instituições públicas como o Teatro Municipal, o Museu de Belas Artes e a Escola Nacional de Música e de ações culturais beneficentes promovidas pela Primeira-Dama, Darcy Vargas. Os fragmentos de filmes curtos não deixam de revelar prioridades de investimento do governo na Saúde, na Educação, no Esporte, no diálogo com países vizinhos e de outros continentes, o reconhecimento de direitos das mulheres¹⁷ e, sobretudo, a relação de proximidade e cumplicidade de Vargas com os radialistas e parte da imprensa, evidenciada nas imagens de celebração do Dia do Rádio, promovida pela Associação Brasileira de Rádio em 1951, que destacavam a relevância política deste meio na vida nacional¹⁸. Mas, a população só

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFcLdYCD6zw>; <https://www.youtube.com/watch?v=Eg2iv4xwWak>; <https://www.youtube.com/watch?v=fGHIY7OXVJo>; <https://www.youtube.com/watch?v=UuAEjsYY0dk>; <https://www.youtube.com/watch?v=0px8P0YAN-o>; <https://www.youtube.com/watch?v=QKdEkIdqWi8>

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3k-1doPYk8>; <https://www.youtube.com/watch?v=f2Esd7ZGQk>; <https://www.youtube.com/watch?v=SYSm9av45To>

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8abLbnZTL-o>; <https://www.youtube.com/watch?v=jz0a2abJJyE>

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkRSRRrd1k>. Acesso em: 16 abr. 2020.

¹⁷ Vinculado à pauta da Saúde o corpus observado do Arquivo Nacional reúne trechos de cinejornais sobre o funcionamento da emergência do hospital Souza Aguiar, no Rio de Janeiro, e a compra de aparelhos radiológicos. Na área da Educação são destacadas a posse do diretor Anísio Teixeira do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) e a inauguração de novas unidades do colégio Pedro II, RJ. O filme sobre os Jogos da Primavera de 1952 mostra envolvimento de Vargas com o Esporte. A busca de diálogo com países vizinhos é verificada na recepção do presidente ao então Prefeito de Paris, Pierre De Gaulle e na criação do programa de intercâmbio continental da Agência Nacional “A Voz do Brasil chamando a América”. O apoio aos direitos da população feminina é visível na presença do presidente na 8ª Assembleia Interamericana de Mulheres, realizada no Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, em 1952, e em um debate realizado no Clube Monte Líbano para elaboração de projeto de lei outorgando à mulher os mesmos direitos dos homens, com a presença do presidente e do Reitor da Universidade do Brasil, Pedro Calmon, entre outras personalidades. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=cinejornais+. Acesso em: 15 abr. 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=epFfaffAu7c&list=PLQatXEugAYddIe-QuebYJgD5f71ekk7Cp&index=150>. Acesso em 15 abr. 2020.

conhecia parte dos filmes e dos programas de rádio, aqueles que não sofriam a censura do governo.

Prioridade da política pública de Vargas, o crescimento econômico foi privilegiado, como revelam as imagens de cinejornais deste período referentes à compra de locomotivas para beneficiar o transporte público, as imagens do aeroporto Santos Dumont¹⁹, atribuindo grandeza à metrópole, a doação de 80 aeronaves para a Associação de Aviação Civil Aeroclubes do Brasil na base aérea do Galeão²⁰ e a mensagem do presidente sobre a relevância da industrialização do petróleo brasileiro, no Palácio do Catete, aos políticos presentes²¹. A criação da Petrobrás em 1953 foi um dos marcos dessa diretriz seguida da criação da Eletrobrás e da proposta de aumento de 100% do salário mínimo, interrompida pela demissão do então Ministro do Trabalho, João Goulart (Jango), pressionada pelos militares. A UDN representava o liberalismo, partido liderado pelo jornalista Carlos Lacerda, ferido em um atentado em 1954, cujas investigações envolveram Vargas como suposto mentor do crime. O processo das investigações do atentado contra Lacerda culminou com o suicídio de Vargas em 1954, contando com reações emocionadas das massas que o apoiavam.

Contudo, as massas brasileiras só aparecem como figurantes nesses filmes, seja em manifestações culturais que emanam o apoio popular ao estadista ou como cidadãos anônimos interessados em estar perto de Vargas. Exemplos são a homenagem prestada ao presidente com uma demonstração da dança pernambucana do frevo no Carnaval de 1953, em Petrópolis²², e o filme em que um homem e uma mulher se aproximam de Getúlio para cumprimentá-lo nesta mesma cidade e são referidos no *off* apenas como um casal “modesto”²³, sem indicação de seus nomes ou de inserção de créditos na tela que os identificassem. Os vídeos dos cinejornais estudados revelam que há um apagamento das enunciações da população nessas narrativas, com exceção de atores sociais que operaram grandes feitos, como os cinco jangadeiros que vieram em suas simples embarcações do Nordeste ao Rio de Janeiro ou a pioneira da aviação no Brasil, Patrícia Ada Rogato²⁴.

¹⁹ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=HpdUHzHCKyY>. Acesso em: 16 abr. 2020.

²⁰ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=D9jKCYKd6Ys>. Acesso em: 16 abr. 2020.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr1Ty8jJdUk>; <https://www.youtube.com/watch?v=qMeQmXm79hM>. Acesso em: 15 abr. 2020.

²² Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=oWCfTDOMPNE>. Acesso em 16 abr. 2020.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=99I7Q10czio>. Acesso em 16 abr. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=smgpS1EbcB4>; <https://www.youtube.com/watch?v=GIIPtCu7KIo>. Acesso em 16 abr. 2020.

Esta tendência de limitada representação das pessoas que não ocupavam cargos ilustres foi herdada pelos telejornais a partir da implantação da televisão no Brasil em 1950 e vigorou até a passagem do século XX para o XXI (BECKER, 2016).

Alinhando resultados

O uso do audiovisual no Estado Novo tinha um forte apelo propagandístico, evidenciando que tanto nas práticas jornalísticas, como antes mencionado, quanto nos cinejornais, a informação era permeada pela propaganda do novo regime, valorizando as vozes oficiais. Os cinejornais tinham como principal missão oferecer uma visibilidade disciplinada da figura do estadista, cultivada no carisma do presidente, nos interesses nacionais e em uma ideia de justiça social. Contudo, há “um discurso pela imagem que se faz à revelia dos seus produtores e permite outra leitura por parte do historiador” (XAVIER, 2013, p. 57). Além disso, como sugere Ismail Xavier, as imagens de um filme podem ser “recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos ou falas, de modo a projetar sobre elas novas significações e valores” (*Idem*, p. 63). Do mesmo modo, a análise de imagens dos cinejornais que circularam em forma de propaganda política no estado novista também tem uma função pedagógica, pois mostra o que se podia ver e não ver e deflagra a impossibilidade de materialidades audiovisuais sobre acontecimentos históricos apresentarem verdades acabadas (MARTINS; ANDUEZA, 2020). A leitura dos arquivos que compõem o *corpus* deste estudo permitiu verificar que os cinejornais do período estudado apresentaram formas de composição de imagem e som nas narrativas audiovisuais não ficcionais que muito impactaram a continuidade da produção desses filmes por mais algumas décadas, documentários e, sobretudo, as reportagens televisivas desde os anos 1950, operando de modo semelhante à “retórica da visita guiada”, identificada por Ismail Xavier, referente aos modos de organização de planos e enquadramentos dos primeiros documentários da década de 1920. Nesse sentido, este trabalho busca pontuar e refletir sobre determinadas características da gramática dos telejornais herdadas das pioneiras experiências de textos audiovisuais informativos no país e, sobretudo, dos cinejornais estudados e que foram atualizadas nos 70 anos da televisão brasileira.

Identifica-se que a inserção marginal do público e das vozes da população nas narrativas jornalísticas audiovisuais e a ausência de representações mais diversas de distintos atores sociais é uma herança de relações entre a política e a ideologia estabelecidas no Brasil que definiu os pioneiros rumos dos usos da linguagem audiovisual informativa nos cinejornais, e, posteriormente, também nos noticiários televisivos, a partir dos anos 1950. A análise dos fragmentos dos cinejornais reunidos no canal do Arquivo Nacional no *YouTube* também revela que a hierarquização do áudio na seleção das imagens e dos planos que compõem a narrativa veio a se constituir como característica dos telejornais e até hoje se mantém. Observa-se que a utilização de voz *off* com entonação festiva nos arquivos audiovisuais estudados para atribuir grandiosidade e pompa aos eventos relatados, sempre acompanhada por uma cuidadosa sonorização musical com intenção de atribuir comoção aos relatos, ao presidente e ao seu governo, configura-se como uma estratégia de construção de vínculos emocionais com os espectadores. Tal estratégia não apenas se tornou aspecto relevante das narrativas dos telejornais, como é cada vez mais recorrente, sobretudo, nas coberturas de acontecimentos de grande repercussão.

Evidencia-se que os modos do jornalismo audiovisual construir narrativas sobre a realidade não emergiram espontaneamente, mas resultaram de práticas sociais e culturais, sinalizando que a fronteira entre gêneros discursivos particulares que operam traduções do real é muito tênue. Tanto o documentário quanto o jornalismo são formas narrativas que, por meio de combinações de imagens e sons, medeiam a nossa relação com o mundo histórico. Porém, estes relatos são utilizados para construir determinados olhares memoráveis sobre a experiência social, e não a realidade. São atividades constituídas por práticas e retóricas, relacionadas às suas condições socioeconômicas e históricas de produção, ao desenvolvimento de tecnologias, às suas culturas profissionais específicas e às expectativas dos espectadores, com linguagens e narrativas singulares (BEZERRA, 2014). Entretanto, embora ambos os gêneros procurem significar a realidade a partir de uma posição de autoridade, discursivamente compartilhada com os espectadores e historicamente construída, um acontecimento jamais caberá na sua totalidade na narrativa de um documentário ou de uma reportagem. Além disso, a criatividade e a crítica nunca estiveram protegidas ou aprisionadas em gêneros discursivos específicos.

Nesse sentido, este estudo indica que os cinejornais influenciaram, sobretudo, as formas de escrita das partituras das reportagens televisivas, formadas por sequências de

compassos de textos em *off* ilustrados com imagens, passagens (momentos em que os repórteres aparecem no vídeo nas matérias) e sonoras (entrevistas) que ainda conferem um determinado ritmo ao telejornal, ativam a crença na confiabilidade de seus relatos e também deflagram críticas aos modos descritivo, tendencioso e arcaico de abordar o real. Por outro lado, essa maneira de registrar, narrar e mostrar o mundo, nem sempre dá a ver e ouvir uma mesma melodia. As representações têm conexão direta com relações de poder e muitas vezes reduzem diversidades em enunciados facilmente compreensíveis, porém, a disputa social e identitária também é reverberada na linguagem (LOBATO, 2020). Além disso, nem todas as narrativas telejornalísticas seguem, discursivamente, o mesmo diapasão. A atividade jornalística não carrega uma verdade absoluta, pois “contribui ativamente para a produção da realidade social, sendo ao mesmo tempo parte desta e sujeita aos seus dilemas e contradições” (*Idem*, p. 193). De fato, o jornalismo é uma forma de conhecimento da experiência cotidiana que traduz a realidade, articulando aspirações e interesses sociais, imagens mentais, vontades de saber, protocolos e rotinas particulares, amparado na credibilidade dos veículos e dos jornalistas e na expectativa do público mediante um complexo contrato de comunicação. A relevância conferida a um determinado tema e os modos de narrar os acontecimentos, cujas impressões e opiniões são compartilhadas por indivíduos e comunidades, contribuem para alimentar sentimentos coletivos e o imaginário social (BENETTI, 2009; BENETTI; DALMASO, 2014). Ainda que as imagens e enunciações dos noticiários televisivos sejam carregadas de intenções objetivas, resultam tanto do desenvolvimento tecnológico, de ordenações econômicas e de interesses políticos quanto de necessidades da população de diferentes países em distintos contextos sociais e culturais; e os sentidos das notícias também dependem da interpretação das audiências.

Considerações finais

Nos últimos setenta anos, o telejornalismo tem construído a experiência cotidiana, por meio de combinações de imagens e palavras que expressam modos de ver, sentir e agir na vida social, cujos sentidos são atualizados por expressivas audiências mediante processos cognitivos e vínculos emocionais. Os telejornais têm se configurado como discursos relevantes na tessitura do imaginário social, abrindo e restringindo a compreensão da realidade cotidiana do Brasil e do mundo. A qualidade da informação apresentada com imagens e sons não está colada aos gêneros discursivos e aos formatos

das narrativas e suas significações, e dependem tanto dos sentidos inscritos nas narrativas audiovisuais quanto da performance do espectador em contextos e temporalidades distintas.

Estéticas realistas empregadas em narrativas não ficcionais e informativas podem transgredir protocolos que comumente orientam representações de fatos sociais relevantes e alargar a percepção da realidade histórica, quando deixam de privilegiar a verdade de suas enunciações imbricada nas relações entre política e ideologia. Nesse sentido, este trabalho também evidencia a porosidade das fronteiras entre gêneros discursivos que narram a realidade e aponta que a releitura de arquivos de acontecimentos públicos pode alterar os sentidos das imagens e dos relatos e transformar modos de ver e apreender a experiência. As reflexões aqui sistematizadas buscam contribuir para esse debate e expressam resultados de ampla pesquisa em andamento que propõe a elaboração de uma historiografia das narrativas jornalísticas audiovisuais na passagem do século XX para o século XXI, compreendidas como um lugar de produção de sentidos e de conformação do imaginário social na tradução do mundo real.

Referências bibliográficas

- BALLERINI, F. *Cinema Brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus, 2012.
- BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BECKER, B. *Televisão e Telejornalismo: Transições*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- BENETTI, M. Jornalismo e imaginário: o lugar do universal. In: MARQUES, Â. *et al. Esfera Pública, Redes e Jornalismo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009. p. 286-298.
- BENETTI, M.; DALMASO, S. Jornalismo, imaginário e leitores: os sentidos do real e da ficção sobre o avião desaparecido da Malaysia Airlines. *VERSO e Reverso, Revista da Comunicação*, São Leopoldo, RS: Unisinos, v. 28, n. 69, 2014. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/issue/view/449>. Acesso em 29 abr. 2020.
- BEZERRA, J. *Documentário e Jornalismo*. Propostas para uma Cartografia Plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.
- GIL A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 2019.

GILBERT, M. *A História do Século XX*. São Paulo: Planeta, 2016.

KORNIS, M. Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950. In: MOREETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. Almeida (org). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 45-66.

LOBATO, J. A. M. A Questão do Outro no Telejornalismo Televisual: apontamentos sobre os modos de representação da alteridade na grande reportagem. *Brazilian Journalism Research (BJR)*, v. 16, n. 1, 2020. DOI: 10.25200/BJR.v16n1.2020.1173. Acesso em: 29 abr. 2020.

MARTINS, A. F.; ANDUEZA, N. Eventos históricos y cine de archivo: quando las ausencias nos miran. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual*, 21, p. 101-122, 2020. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1972>. Acesso em: 02 maio 2020.

MORETTIN, E. Dimensões históricas do documentário brasileiro. In: MOREETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. Almeida (org). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 45-66.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

PESAVENTO, S. J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Contexto, v. 15, n. 29, 1995. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=14. Acesso em: 16 jun. 2020.

SILVA, J. M. *O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Análise Discursiva de Imaginários (ADI)*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

SHERER, M. *Imprensa e Belle Époque*. Olavo Bilac, o Jornalismo e suas histórias. Palhoça, SC: Editora Unisul, 2012.

SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

SCHVARZMAN, S. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a08v2549.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2020.

SOUSA, J. P. **Uma história Breve do Jornalismo no Ocidente**. BOCC-UBI. LABCOM books, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>; www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 20 jun. 2020.

STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

VICENTINO, C.; DORIGO, G. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1997.

XAVIER, I. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In: MOREETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. Almeida (org). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 45-66.