UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Rodrigo Archangelo

Imagens da nação
política e prosperidade nos cinejornais
Notícias da Semana e Atualidades Atlântida
(1956-1961)

Exemplar corrigido

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Imagens da nação
política e prosperidade nos cinejornais
Notícias da Semana e Atualidades Atlântida
(1956-1961)

Rodrigo Archangelo

Exemplar corrigido

Tese apresentada ao Curso de História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.

Orientação: Profa. Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro

2015

Índice

Resumo.....	p. 003
Agradecimentos.....	p. 006
Siglas e abreviaturas.....	p. 010
 Introdução.....	 p. 011
 <i>Capítulo I – Quantos cinejornais existem em um cinejornal?</i>	
1.1 – O GSR, suas <i>Notícias da Semana</i> e suas <i>Atualidades Atlântida</i>	p. 033
1.2 – Cinejornais brasileiros: um breve histórico de uma longa tradição.....	p. 065
1.3 – Uma opção metodológica para um conjunto de imagens do <i>NDS</i> e <i>ATA</i>	p. 078
1.3.1 – A <i>formatação de um corpus – documentação não fílmica</i>	p. 078
1.3.2 – A <i>formatação de um corpus – material fílmico</i>	p. 089
 <i>Capítulo II – O cinejornal do GSR e o espaço negociado.</i>	
2.1 – <i>Pressupostos teóricos para lidar com o NDS e o ATA</i>	p. 109
2.1.1 – <i>O elogio e a visibilidade: as mediações no espaço negociado</i>	p. 125
2.1.2 – <i>Apontamentos para uma nação cinematográfica no NDS e no ATA</i>	p. 131
2.2 – Um contexto histórico para duas séries de cinejornais.....	p. 150
2.3 – O GSR e os mecanismos do elogio e visibilidade dos cinejornais.....	p. 182
 <i>Capítulo III – Espaços da política e da prosperidade no NDS e ATA.</i>	
3.1 – O GSR e as aproximações com o poder político e econômico.....	p. 210
3.1.1 – <i>O Cinema Brasília e um projeto particular do GSR</i>	p. 277
3.1.2 – <i>A prosperidade na nação cinematográfica (1956 – 1961)</i>	p. 283
3.1.3 – <i>Uma tentativa de conciliação política</i>	p. 308
 Conclusão.....	 p. 326
 Fontes / Filmografia.....	 p. 331
Bibliografia.....	p. 340
Anexos.....	p. 357

Resumo

Na leitura histórica dos cinejornais Notícia da Semana e Atualidades Atlântida, observa-se como suas imagens (fragmentárias, colhidas do descarte iminente e historicizadas com o auxílio de documentação correlata e ferramental teórico-metodológico específico), e as mediações que comportam (os interesses econômicos e políticos do seu produtor, o Grupo Severiano Ribeiro – empreendimento composto por várias instâncias da atividade cinematográfica), podem contribuir à compreensão do recorte histórico de 1956 e 1961, a respeito de certos limites de sua modernização econômica e avanços políticos. A partir da documentação fílmica e não fílmica remanescente, analisaremos no discurso audiovisual desses cinejornais duas vertentes: algumas representações da nação cinematográfica em imagens de prosperidade nela contidas; e noutro viés, mais ideológico, certas tensões em cenários de crises e conciliações da política nacional e internacional, mostrados em algumas notícias. Em ambos os eixos analíticos, o pano de fundo são as escolhas do seu produtor mediante as melhores oportunidades políticas e econômicas no ápice do período nacional desenvolvimentista, bem como no seu esgotamento, e consequente rearranjo político das forças decisórias em 1961. Neste viés, dialogamos com conceitos como “encomenda” (Baxandall) e “campo” (Bourdieu), bem como uma história cultural da política para se compreender a nação cinematográfica levada às telas. Ressalta-se, aqui, o ineditismo destas imagens à cultura audiovisual do século XXI, bem como a contribuição desta categoria de filme, o cinejornal, enquanto fonte de leitura à História do Brasil.

Palavras-chave: <História do Brasil>, <política>, <cinema brasileiro>, <cinejornal>, <desenvolvimentismo>.

Abstract

Under a historical approach of the Notícias da Semana and the Atualidades Atlântida Newsreels, we can observe how those images (fragmentary, taken from their impending disposal and historicized with the assistance of related documentation and of specific theoretical and methodological tools) and the mediations that they comprise (the production company's economic and political interests – the Grupo Severiano Ribeiro, a company consisting of several cinematographic activity segments) can contribute to understand the Brazilian historical period from 1956 to 1961, concerning some limits of its economical modernization and political developments. From remaining filmic and non-filmic documentation, two aspects will be analyzed in these newsreels' audiovisual language: some representations of the cinematographic nation, through images of prosperity they comprise; and, in another strand, an ideological one, the tensions in a scenery of national and international political crisis and conciliations, presented in some of the news. In both analytical axes, the background are the producer's choices through the best political and economical opportunities, at the height of the national developmental period, as well as at its depletion and the resulting decision-making forces' political rearrangement, in 1961. In this approach, we dialogue with concepts such as "order" (Baxandall) and "field" (Bourdieu), together with a cultural history of politic, to understand the "cinematographic nation" brought to the screen. We emphasize both the uniqueness of these images in the 21st century's audiovisual culture and the newsreels' contribution as an important source for the Brazilian History.

Keywords: <History of Brazil>, <Policy>, <Brazilian cinema>, <newsreel>, <developmentalism>.

Sommario

Nella lettura storica dei cinegiornali "Notícia da Semana" e "Atualidades Atlântida" si osserva, come le relative immagini (frammentarie, salvate dalla distruzione e storicizzate con l'aiuto della relativa documentazione e di strumenti teorico-metodologici specifici) e le mediazioni che esse comportano (gli interessi economici e politici del loro produttore, il Grupo Severiano Ribeiro, impresa composta da varie tipologie dell'attività cinematografica), contribuiscono alla comprensione del periodo storico che va dal 1956 al 1961, riguardo certi limiti nella modernizzazione economica e nello sviluppo politico. Partendo dalla documentazione cartacea (non filmica) e cinematografica rimanente, analizzeremo nel percorso audiovisivo di questi cinegiornali due parti: alcune rappresentazioni cinematografiche della nazione con le immagini di prosperità e, da un lato più ideologico, alcune tensioni in scenari di crisi e riconciliazioni della politica nazionale ed internazionale, mostrate in alcune notizie di questi cinegiornali. In entrambi i filoni analitici, fanno da sfondo le scelte fatte dal produttore sulla base delle migliori opportunità politiche ed economiche, sia all'apice del periodo nazionale "sviluppismo", che nel suo decadimento e conseguente rimpasto politico delle forze decisionali, avvenuto nel 1961. Ci troviamo così a dialogare con concetti come "commissione" (Baxandall) e "campo" (Bourdieu) e con una storia culturale della politica per comprendere la rappresentazione cinematografica della nazione, mostrata sugli schermi. Si mette in rilievo qui, l'originalità di queste immagini rispetto alla cultura audiovisiva del secolo XXI, nonché la contribuzione del cinegiornale come chiave di lettura della storia del Brasile.

Parole chiave: <Storia del Brasile>, <Politica>, <cinema brasiliano>, <cinegiornale>, <sviluppismo>.

Agradecimentos

Terminada esta jornada de pesquisa, após solitárias reflexões, trocas de ideias em congressos, seminários e conversas com amigos e colegas, além dos inúmeros percalços no trato com as fontes e os apertados prazos entre outros *deadlines*, é chegada a hora de prestar contas com as velhas amizades que se reafirmaram; assim como para com os novos amigos que surgiram. Neste caminho, a solidariedade foi o tom principal numa convivência com pessoas sem as quais este trabalho simplesmente não seria possível – ou teria outra forma, certamente inferior.

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe dona Lúcia e aos meus dois irmãos Márcio (com a Vanessa e as crianças) e Renato, que acompanharam o drama, mesmo sem entender nos detalhes, de um filho e um irmão diante das pesadas agruras impostas pela inevitável solidão deste labor acadêmico.

Agradeço, mais uma vez, a orientação da professora Maria Luiza Tucci Carneiro. Especialmente sua amizade e compreensão quanto aos dramas e as dificuldades que a vida nos impõe. Sinto-me honrado, em termos profissionais e pessoais, de poder compartilhar com a professora, há mais de dez anos, os meus enfrentamentos acadêmicos; assim como aprender com o seu profissionalismo, cujo vigor se reafirma a cada ano, com novas publicações, congressos e eventos que organiza e/ou participou. Também estendo o meu sincero agradecimento ao professor Boris Kossoy, cuja amizade me é igualmente uma grande honra.

Aos professores Eduardo Morettin (ECA-USP) e Marcos Napolitano (FFLCH-USP), o meu forte agradecimento pelas fundamentais observações no Exame de Qualificação, e pelo respeito e proximidade com que sempre pudemos tratar as questões da pesquisa acadêmica. Ao professor Pedro Plaza (DEHIS/UFPR), a gratidão de poder gozar do seu respeito acadêmico e amizade – desde o nosso grupo de estudos na Cinemateca Brasileira. E o meu sincero obrigado à professora Mônica Kornis (CPDOC-FGV-RJ), com quem tenho tido a oportunidade de discutir, em congressos e seminários, a infindável relação entre História e o audiovisual. Aos quatro, o sincero agradecimento pela honra de tê-los em minha banca de defesa. Não me restam quaisquer dúvidas sobre a sinceridade e o balizamento crítico das observações provenientes das suas arguições.

Este trabalho simplesmente não existiria sem a Cinemateca Brasileira, instituição que, mesmo na sua maior crise recente, deu o possível acesso às fontes e imagens aqui estudadas. No seu Centro de Documentação e Pesquisa agradeço aos amigos de uma “primeira leva”, como Carmen Lúcia Quagliato e Jair Leal Piantino, assim como aos que surgiram logo em seguida, dentre os quais Daniel Kasai, Daniel Shinzato, Victor Martins, Bruno Logatto e Marília Freitas, sempre solidários, dentro e fora da CB. Em especial, agradeço Daniela Giovana Siqueira, uma amiga e entendedora obstinada das agruras e prazeres da pesquisa com acervos audiovisuais, e com quem, eventualmente, pude compartilhar certos avanços e recuos desta pesquisa. Também agradeço aos colegas de outros setores, sem os quais esta jornada teria sido improvável: Fernando Fortes (Laboratório Fotográfico), Elisa Ximenes (Laboratório de Imagem e Som), Fábio Kawano e Raphael Xavier (Catalogação) e Vivian de Lucia (Pesquisa de Imagens).

Ainda no Centro de Documentação e Pesquisa da CB, o meu agradecimento aos verdadeiros “heróis da resistência” diante de um instável quadro institucional dos últimos dois anos: o paciente João Marcos de Almeida, cujo auxílio nunca me foi negado; a sempre dinâmica e destemida Rayane Jesus da Silva, que me ajudou sobremaneira na separação e digitalização de inúmeras fontes não fílmicas; e o bravo amigo Alexandre Miyazato, que me salvou de vários incêndios nesta reta final de pesquisa. Ainda neste “habitat”, dois agradecimentos muitíssimos especiais: a Olga T. Futemma, que me abriu as portas da CB, um exemplo raro de honestidade e generosidade para os dias que correm. E a Gabriela Sousa de Queiroz, amiga com quem apreendi um novo significado para os termos “humanidade” e “competência”; não só pela paz de espírito advinda de nossas conversas, mas por sua perseverança, discernimento e conhecimento sobre o próprio trabalho que realiza na CB, muito além da sua competente coordenação do Centro de Documentação e Pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos com quem pude desfrutar a convivência em congressos, seminários e mesmo conversas informais, mas igualmente valiosas: Marina Takami, Fábio Uchôa, Fausto Douglas Correia Jr., Margarida Adamatti, Reinaldo Cardenuto Filho, Carolina Amaral e Rafael Zanatto. E aos colegas do antigo Projeto Integrado APESP e USP – PROIN: Marcia Yumi Takeuchi (*in memorian*), Priscila Perazzo, Rodrigo Tavares, Michele Celestino e Gláucia Castelan.

Também agradeço ao professor Carlos Eduardo Jordão Machado (UNESP-Assis), entusiasta da pesquisa com cinejornais; ao cineasta e produtor Aníbal Massaini Neto, pela entrevista concedida nas instalações de sua própria empresa, a Cinedistri; ao cinegrafista Vanderci Chagas Aguiar, por nos contar em entrevista a sua trajetória de 35 anos de trabalho junto ao GSR; e à fundamental colaboração e participação do conservador da Cinemateca do MAM-RJ, Hernani Heffner, nesta mesma entrevista (bem como pela valiosa conversa sobre o GSR). Um agradecimento que estendo ao pesquisador Remier Lion, pela participação na conversa com o sr. Vanderci.

A Marcelo A. Moraes Gomes, amigo da turma de 1998 no departamento de História da FFLCH-USP, o meu obrigado pelo incentivo e o exemplo de seriedade na conduta acadêmica e discente. Nossas conversas continuarão sendo indispensáveis.

Ao velho amigo Adilson Inácio Mendes, meu agradecimento pela ajuda nesta caminhada: suas importantes opiniões sobre o tema, além de conselhos sobre o cinema brasileiro em suas várias vertentes. Obrigado por todo o convívio, dentro e fora da Cinemateca.

Por fim, o meu total agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, que concedeu a bolsa durante quase todo o período desta pesquisa, além de disponibilizar recursos técnicos para atividades circundantes ao trabalho acadêmico.

Aos meus pais

Marilucia Cunha Archangelo e Pasqual Archangelo

(exemplos, sempre)

Siglas e abreviaturas

NDS.....	<i>Notícias da Semana</i>
ATA.....	<i>Atualidades Atlântida</i>
CJI.....	<i>Cine Jornal Informativo</i>
CJB.....	<i>Cine Jornal Brasileiro</i>
Canal 100.....	cinejornais da Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda.
JDT.....	<i>Jornal da Tela</i>
ENT.....	<i>Esporte na Tela</i>
RDS.....	<i>Resenha da Semana</i>
CAT.....	<i>Cine-Atualidades</i>
CLJ.....	<i>Cinelândia Jornal</i>
CSL.....	<i>Cinegráfica São Luiz</i>
GSR.....	Grupo Severiano Ribeiro
CB.....	Cinemateca Brasileira
UCB.....	União Cinematográfica Brasileira
PTB.....	Partido Trabalhista Brasileiro
PSD.....	Partido Social Democrático
UDN.....	União Democrática Nacional
PDC.....	Partido Democrata Cristão
FPN.....	Frente Parlamentar Nacionalista
CCP.....	Comissão Central de Preços
COFAP.....	Comissão Federal de Abastecimento de Preços
SCDP.....	Serviço de Censura e Diversões Públicas
MPA.....	Motion Picture Association
ABC.....	Associação Brasileira Cinematográfica
OPA.....	Operação Pan-Americana
PEL.....	Política Externa Independente
CFC.....	Comissão Federal de Cinema
INC.....	Instituto Nacional de Cinema
GEIC.....	Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica
ACRJ.....	Associação Comercial do Rio de Janeiro
CONCLAP.....	Conselho das Classes Produtoras

Introdução

Mas, no filme por ele [o historiador] considerado, apenas a última película está intacta [o presente]. Para reconstituir os vestígios quebrados das outras, tem obrigação de, antes, desenrolar a bobina no sentido inverso das sequências.

*“Passado e ‘presente’”
Marc Bloch¹*

Importadores e exibidores [de filmes] atingem a prosperidade, mas apenas como resultado de realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras. (...) Sua prosperidade não está condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade.

*“Uma situação colonial?”
Paulo Emílio Salles Gomes²*

Sem qualquer arroubo pretensioso, podemos dizer que o presente trabalho dialoga com as duas passagens acima, pois o labor desta pesquisa consistiu na tentativa de conciliar o *ofício de historiador* (tão polivalente) com a análise de imagens extraídas de películas cinematográficas, numa oportunidade, dentre várias possíveis, de realizar uma aproximação entre a História e o Cinema. Quanto às imagens em si, elas foram observadas no contexto das transformações políticas e econômicas em que o crítico insere a sua reflexão. A saber, a passagem da década de 1950 para a seguinte, período de arranque no desenvolvimento econômico na história brasileira – o governo Kubitschek; mas também marcado por uma modernização conservadora e dependente, porque excludente na sua associação ao capital estrangeiro; e um quadro de crises políticas e de acirramento das forças decisórias, como no curto mandato e renúncia de Jânio Quadros, e na conseguinte posse de João Goulart em 1961.³ Portanto, nos aproximamos de Marc Bloch tanto pela analogia como pela literalidade, pois grande

¹ Bloch, Marc, *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.67.

² Gomes, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial?”, In: *Crítica do cinema no Suplemento Literário, volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 286-291, p. 286.

³ Apresentamos um breve panorama histórico deste período no segundo capítulo deste trabalho.

parte das imagens que apresentaremos foi, e de fato, desenrolada de rolos de filmes em iminente estágio de desaparecimento físico e histórico. E podemos nos aproximar da reflexão de Paulo Emílio Salles Gomes pela constatação de que as mesmas imagens são testemunhos das movimentações de um empreendimento privado no meio cinematográfico brasileiro, que buscou obter vantagens no contexto político e econômico, assumindo o discurso da prosperidade vivido no ápice do período marcado pelo ideal *nacional desenvolvimentista*; bem como procurou tirar proveito do esgotamento e consequente rearranjo das forças políticas decisórias entre 1960 e 1961.

Portanto, o trabalho que segue pelas próximas páginas analisará edições das séries de cinejornais *Notícias da Semana* (NDS) e *Atualidades Atlântida* (ATA), ambas produzidas, distribuídas e exibidas pelo maior empreendimento empresarial no ramo cinematográfico do referido período: o Grupo Severiano Ribeiro (GSR), que entre 1956 e 1961 abrigava, dentre as empresas mais conhecidas, a produtora Atlântida Cinematográfica, a distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB), o laboratório e produtora Cinegráfica São Luiz (CSL), e um amplo circuito de salas de exibição, como se verá no decorrer deste estudo.⁴ Mas por que compreender tais anos pela confluência de duas séries cinejornais do GSR? E do que se trata exatamente esta tipologia de imagens, dentre tantas categorias de filmes produzidos, distribuídos e exibidos pelo GSR no período entre 1956 e 1961?

Em relação à primeira questão, mais ampla e fundamental, ela encerra uma série de fatores, aos quais nos deteremos mais à frente. Por ora, comecemos com a afirmação, em resposta à segunda pergunta, de que o *NDS* e o *ATA* são, seguramente, duas das mais longevas séries de cinejornais que se tem conhecimento na filmografia brasileira, pois iniciam o seu percurso de cinco décadas nos anos 1940, indo até o ocaso dos cinejornais no Brasil, ocorrido em meados de 1980,⁵ como demonstram as informações e toda a documentação (fílmica e não fílmica) remanescentes, disponíveis na Cinemateca

⁴ Daqui por diante, utilizaremos a sigla GSR para nos referir às atividades e realizações das empresas reunidas e consolidadas sob o empreendimento do Grupo Severiano Ribeiro, administrado pelo empresário Luiz Severiano Ribeiro Jr.. Para uma breve explicação a esse respeito, cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 460.

⁵ Em sua periodicidade semanal e quinzenal, o *Atualidades Atlântida* foi produzido entre 1942 e 1986; já o *Notícias da Semana*, sempre semanal, existiu entre 1945 e 1986. Até o momento, a Cinemateca Brasileira disponibiliza, em seu site, informações destas séries entre os anos 1940 até 1961, e poucas edições das décadas posteriores. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p> acessado em: 30 de setembro de 2014.

Brasileira (CB).⁶ De maneira que, para efeito desta apresentação, faz-se necessário um breve esclarecimento sobre os cinejornais enquanto categoria de filme, começando com um dado efetivo sobre sua produção nacional, bem como algo atinente à nossa filmografia: em números absolutos, eles compõem praticamente um terço dos filmes brasileiros realizados no século XX;⁷ um dado revelador da dimensão dos cinejornais na cena cotidiana, sobretudo antes de ascensão da televisão – que tem real massificação em meados dos anos 1960. Nesse sentido, convém destacar algumas características básicas desta categoria extinta de filme, mas que nasceu com o próprio cinema.⁸ Os cinejornais, conhecidos também por “jornal de atualidades” ou “jornal cinematográfico”, consistem num registro em curta-metragem, seriado, que eram exibidos regularmente em pequenos intervalos (de semanais até bimensais, dependendo da região ou país) no espaço antes do longa-metragem – denominado nos anos 1930 de “complemento nacional”.⁹ Possuem segmentos justapostos contendo notícias (a princípio, conectadas às circunstâncias do momento) e com certa padronização na duração,¹⁰ que no Brasil ocorreu a partir da década de 1920.¹¹ E o seu formato de apresentação traz sequências iniciais e finais de créditos, e eventuais títulos de segmento que anunciam as notícias dentro da mesma edição.¹² Muito além das produções estatais, o meio cinematográfico

⁶ Desde 2009 e sob a rubrica do *Fundo Atlântida*. Detalhamos a documentação (fílmica e não fílmica) deste fundo concernente à nossa pesquisa nos itens 1.3.1 e 1.3.2 deste trabalho.

⁷ Para esta afirmação, consideramos os números do maior censo cinematográfico brasileiro existente: a base de dados *Filmografia Brasileira* (FB), desenvolvida pela Cinemateca Brasileira (CB) e mantida em seu site desde 2001. Atualmente, dos cerca de 40.000 títulos, aprox. 13.200 são registros de edições de cinejornais. Vale dizer que tal proporção tende a aumentar mediante ao andamento dos trabalhos de prospecção e inserção de novos dados na FB, inclusive com séries existentes no próprio acervo de CB. Há de se considerar, também, que os registros de cinejornais na FB se estendem dos anos 1910 aos 1980, participando da proporcionalidade acima com longas e curtas que vão do final do século XIX até a produção cinematográfica dos dias mais recentes. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, disponível em: [HTTP://www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br), acessado em: 30 de dezembro de 2014.

⁸ Em 1896, os próprios irmãos Lumière contratariam o seu primeiro repórter de “atualidades”, exemplo esse seguido por outros realizadores (os Pathé Frère e os Gaumont, na França; Oskar Messter, na Alemanha e Thomas Edison, nos EUA). Contudo, o primeiro jornal de atualidades filmadas surge após 1907, também na França, pelos irmãos Pathé, que decidem agrupar as notícias atuais num jornal periódico: o *Pathé Fait-Divers*, considerado o primeiro cinejornal do mundo – inclusive com um chefe e uma secretária de redação e vários cinegrafistas. Cf. Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema – o Jornal Português de actualidades filmadas*. Coimbra: Edições MinervaCoimbra, 2006, p. 26-27.

⁹ Denominação dada aos filmes curtos (cinejornais, curtas-metragens, desenhos animados, trailers) ou ao próprio espaço que eles ocupavam na grade dos programas de exibição, sempre antes do longa-metragem.

¹⁰ Que pode variar entre 5 a 10 minutos, geralmente em torno de 7 minutos. Cf. Reisz, Karel e Millar, Gavin. *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Apresentação: Alberto Cavalcanti; Rio de Janeiro: Embrafilme / Civilização Brasileira, 1977, p. 188; Baechlin, Peter e Muller-Strauss, Maurice. *La presse filmée dans le monde*. Paris: Unesco, 1951, p. 8.

¹¹ Devido a grande quantidade de títulos no mercado exibidor brasileiro, bem como a introdução do som. Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro, op. cit.*, p. 133-135.

¹² Em relação ao NDS e ao ATA, cumpre dizer que a sua serialização está identificada pelo ano seguido da respectiva semana, ou seja: ATA 60X18 significa *Atualidades Atlântida* edição da décima-oitava semana

brasileiro contou com inúmeras realizações privadas desde o início do século XX, indo das séries mais proeminentes, surgidas nos grandes centros nacionais, às mais regionalizadas, que invariavelmente atendiam a interesses imediatos do poder político e econômico local. Com um espaço de circulação garantido por lei já nos anos 1930, os cinejornais brasileiros perduraram até meados dos anos 1980, quando a sua obsolescência somou-se ao término de uma legislação cinematográfica que os favoreciam.¹³

Quanto aos motivos que nos levaram até ao *NDS* e *ATA*, e estudar os anos entre 1956 e 1961 por suas imagens, convém discorrer sobre dois conjuntos de fatores: do mais fundamental, que diz respeito à disponibilidade das fontes para o empreendimento da pesquisa; ao mais amplo, que amarra as questões pertinentes ao próprio contexto histórico. Começamos pelo primeiro, que também envolve razões pessoais e contingenciais.¹⁴ Desde o início desta empreitada, a intenção foi dar prosseguimento a nossa experiência anterior de estudo com cinejornais.¹⁵ Trabalho este em que valoramos a contribuição desta categoria de filme para compreender nuances de um determinado discurso político-ideológico e suas raízes no contexto histórico. Assim como pudemos desenvolver um ferramental teórico-metodológico específico que nos serviu à compreensão do *corpus documental* em questão.

Em meados de 2010, a CB nos deu a oportunidade de acesso ao *Fundo Atlântida*, que por lá chegara ao final de 2009.¹⁶ Com a existência de documentação fílmica e não fílmica sobre cinejornais, abria-se a possibilidade de levar adiante algumas questões do nosso primeiro trabalho, bem como aprimorar o conhecimento e o ferramental teórico-metodológico até então adquiridos. Por outro lado, também era a chance de promover um estudo inédito com duas séries de cinejornais sobre as quais

do ano de 1960. Quanto à identificação da fala do narrador, a *voz over*, todas as citações virão acompanhadas de “<>”, a fim de diferenciá-las das aspas simples das demais citações no texto.

¹³ No caso brasileiro, trata-se de um amplo cenário a ser explorado, sobretudo quanto à identificação de coleções mais regionalizadas, assim como a sistematização de séries que repousam em cinematecas e arquivos. No item 1.2 apresentamos um breve panorama da produção de cinejornais no Brasil, mencionando as séries mais conhecidas, e algumas já estudadas.

¹⁴ Sobre as quais discorreremos com mais detalhes no item 1.3 deste trabalho.

¹⁵ Cf. Archangelo, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Dep. de História Social da FFLCH-USP. São Paulo, 2007.

¹⁶ O acervo de filmes e o arquivo do GSR foram comprados da família Severiano Ribeiro pelo Ministério da Cultura através do *Programa de Difusão de Acervos Audiovisuais II*, e transferidos à CB em 2009, cf. Cinemateca Brasileira. *Guia Cinemateca – arquivos e coleções*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012, p. 14.

inexiste qualquer tipo de investigação, e cujas imagens são, em grande parte, desconhecidas do público deste século. Assim, escolhemos o *NDS* e o *ATA* e estabelecemos os anos entre 1956 e 1961 por contemplarem disponibilidade de fontes textuais e também, num primeiro levantamento, uma razoável quantidade de imagens em movimento na CB para estas duas maiores séries do fundo. E por ser um recorte cujo contexto é rico em questões políticas e socioeconômicas, sobre o qual avançaríamos o nosso estudo anterior (que terminara justamente em 1956). Neste início, pretendíamos enfocar o ritualismo político dos três presidentes, analisando registros cinematográficos tanto dos seus cerimoniais oficiais, como das soluções conciliatórias diante das turbulências políticas e econômicas – sobretudo nas crises mais agudas no ano de 1961. E, como pano de fundo, trabalharíamos a perspectiva de observar o elogio da “prosperidade” desenvolvimentista, a ser compreendida na chave de uma *nação cinematográfica* representada no *NDS* e no *ATA*.

Assim, iniciamos os trabalhos ao participar das primeiras ações de processamento dos documentos abrigados no *Fundo Atlântida*,¹⁷ em especial os roteiros de locução das séries *NDS* e *ATA*, sistematizando suas informações na base de dados *Filmografia Brasileira* (FB) da CB.¹⁸ De modo que, em 2013, alcançávamos um corpo coeso de informações, com 488 registros correspondentes às edições exibidas entre 1956 e 1961.¹⁹ Desta forma, ao olhar este conjunto de dados, manuseando-o pelos mecanismos de pesquisa quantitativa e temática oferecidos por uma base de dados informatizada, e podendo confrontá-lo com outras fontes não fílmicas, sobretudo do mesmo acervo, a nossa perspectiva inicial ficou mais clara quanto aos interesses e as *mediações* contidas nestes cinejornais, e as estratégias de circulação e valorização dos mesmos pelo GSR. Enfim, tratou-se de uma etapa primordial à própria análise do material fílmico, pois nos possibilitou angariar elementos para se pensar um perfil mais geral dos cinejornais *NDS* e *ATA* no recorte estudado;²⁰ além recolher subsídios indispensáveis às futuras historizações das imagens em movimento, como as condições

¹⁷ Em fevereiro deste ano, a Cinemateca Brasileira concluiu um inventário pormenorizado da documentação não fílmica do *Fundo Atlântida*, Tal documento encontra-se disponível para consulentes no Centro de Documentação e Pesquisa.

¹⁸ Uma atividade corrente na instituição, atualizada periodicamente em seu site, como explicamos em nota anterior.

¹⁹ Disponíveis no site da CB para consulta e pesquisa. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, disponível em: [HTTP://www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br).

²⁰ Vale dizer que a complementariedade e a semelhança entre o *NDS* e *ATA* são tantas que, praticamente, podem ser tratados como uma única série. *Idem*.

de produção e a própria datação,²¹ dados básicos para níveis de reinserções mais específicos do conteúdo audiovisual, como o seu contexto histórico, a circunstância do evento e a própria valoração de uma dada notícia dentro da série.²²

Concomitante ao término da investigação e sistematização dos documentos não fílmicos, passamos a nos dedicar à etapa de visionamento das imagens em movimento. Nesta tarefa, prosseguimos com a pesquisa em suportes de vídeo e digital, e com o resgate de imagens (fotogramas) de películas indicadas para descarte. Entretanto, uma gama de percalços se impôs à tarefa do visionamento, dentre eles, a própria crise institucional que acometeu a CB no início de 2013. Um assunto que merece uma reflexão, mesmo que breve, pois além de ter impactado diretamente no acesso às fontes audiovisuais – ocasionando a inevitável redução do conjunto de imagens em movimento para esta pesquisa –, também evidencia uma relação direta entre o descaso do poder público para com a gestão do patrimônio audiovisual brasileiro. E suas danosas consequências à sociedade, ao obstar a difusão da memória e o acesso e geração do saber sobre esse patrimônio.²³

A súbita destituição do comando da CB em janeiro de 2013, seguida pela ausência de um modelo de gestão que lhe assegurasse a normalidade dos trabalhos e a manutenção do quadro de profissionais, formado a duras penas no último decênio pela própria instituição, evidenciou a frágil situação a qual está submetida a maior cinemateca da América Latina diante dos poderes públicos²⁴ – neste caso, o próprio

²¹ Uma primeira e básica etapa de identificação, sem a qual as imagens, praticamente, “estão mortas”, cf. Sorlin, Pierre, “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História”, In: *Estudos Históricos* vol. 7, n. 13. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1994, p. 81-95, p. 85.

²² Em um estudo de caso com cinejornais franceses dos anos 1950, a historiadora Michèle Lagny chama a atenção para a débil ou inexistente contextualização que circunda as imagens de cinejornais, uma vez que estas pressupunham o conhecimento imediato do público. Para esta distância, a historiadora sugere atenção às questões como datação, a pauta de notícias na série e a própria ordem das notícias numa mesma edição, cf. “Il formato dei cinegiornali francesi degli anni 50, un problema sottovalutato”, In: Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Edizione Lindau, 2001, p. 57-69, p. 64, 67.

²³ Embora estejamos falando da maior instituição de salvaguarda audiovisual brasileira, a dimensão do patrimônio audiovisual nacional evidentemente ultrapassa os portões da CB. Nesse sentido, mencionamos o papel da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual que, desde 2009, congrega instituições de guarda de acervos audiovisuais brasileiros, e promove necessárias reflexões sobre a preservação do patrimônio audiovisual nacional. A exemplo de seu principal fórum, o *Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento*, que ocorre anualmente na *Mostra de Cinema de Ouro Preto*, e que neste ano terá a sua décima edição. Cf. Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, disponível em: <https://www.facebook.com/abpa.preservacao.audiovisual>; <https://abpablog.wordpress.com>, acessado em: 24 de março de 2015.

²⁴ O que só vem reafirmar o notável descompasso que o Brasil apresenta em relação aos países cuja atividade cinematográfica constituiu-se, de fato, como indústria, alavancando a dimensão patrimonial do

Ministério da Cultura (MinC) através de sua Secretaria do Audiovisual (SAV) no biênio 2013-2014. Assim sendo, foi com tristeza e perplexidade que assistimos a omissão do MinC para com a sua maior instituição de guarda audiovisual, incapacitando-a de cumprir o seu efetivo papel, que é o de preservar, difundir e criar conhecimento sobre o patrimônio audiovisual nacional que abriga. Com o contínuo desmonte das equipes de trabalho a partir de 2013, a CB ficou praticamente impedida de olhar sobre si mesma, e devolver à sociedade o que está guardado dentro dos seus muros.

Tal foi o caso, por exemplo, dos próprios cinejornais em 2014. Considerando dois momentos excepcionais ocorridos na vida nacional, como a celebração de uma Copa do Mundo no Brasil e os cinquenta anos do ocorrido golpe-civil militar – episódio definidor dos rumos políticos brasileiros atuais, cujas consequências encontram-se mais vivas do que nunca. É triste constatar que no ano passado, mediante a precária situação em que se encontrava seu corpo funcional, não foi possível à CB dar a devida atenção ao seu acervo cinejornalístico, que abriga a maior coleção de imagens da história recente do nosso futebol,²⁵ bem como um amplo mosaico em movimento sobre o contexto que levou à ruptura democrática iniciada a 31 de março de 1964.²⁶ Nesse sentido, a omissão para com estas duas oportunidades históricas exemplificou o exíguo compromisso do MinC em relação ao próprio patrimônio audiovisual brasileiro depositado na CB. Para um ministério cuja função é preservar e difundir a memória nacional, subtrair os meios para que a sua cinemateca movimente o seu acervo foi algo duplamente lesivo: além de não *validar* o papel da CB na sociedade, impedindo-a na concretização de sua finalidade em relação a demandas contextuais e históricas; privou os brasileiros e brasileiras da possibilidade de poder acurar uma *representação identitária* mais sincera com a sua própria história, ou melhor, de sintonizar a sua *identidade* (nacional, regional ou específica) à luz de um patrimônio audiovisual comum

cinema já nos anos 1930, a exemplo da constituição de suas cinematecas nesta década. Nesse caso, a história da própria Cinemateca Brasileira, oficializada em 1946, é marcada por dificuldades e sucessivas crises, traduzindo a própria dimensão desse descompasso. Para uma breve reflexão a este respeito, cf. Morettin, Eduardo V. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014, p. 61.

²⁵ Especificamente, nos referimos ao *Fundo Canal 100*, cf. Cinemateca Brasileira. *Guia Cinemateca – arquivos e coleções*, op. cit., p. 38.

²⁶ Tanto o *Fundo Atlântida* como o *Fundo Canal 100* apresentam este potencial.

a toda sociedade brasileira,²⁷ cujas imagens testemunham tanto as conquistas do nosso idolatrado esporte como o engodo antidemocrático que vitimou o país há 50 anos.

Portanto, é importante dizer que o enfrentamento com as fontes audiovisuais remanescentes ocorreu em um contexto de muitas dificuldades, igualmente sentido pelos poucos colaboradores que permaneceram na instituição que as abriga e dá acesso. Contudo, a prerrogativa histórica da CB enquanto órgão público responsável por manter parte significativa de nosso patrimônio audiovisual,²⁸ incluindo importantes coleções de cinejornais brasileiros,²⁹ se impôs diante de sua maior crise recente (o que só fez aumentar nossa estima com esta casa). No cenário de quase paralisia das suas atividades correntes, e de incontornáveis limitações ao atendimento de pesquisadores, observamos uma postura oposta à desatenção dispensada por sua instância governamental responsável: colegas colaboradores que, na transigência possível de sua alçada, e “sobrevivendo” ao desalento das medidas paliativas da SAV/MinC, nos ajudaram com a localização e o acesso dos materiais audiovisuais e da documentação do *Fundo Atlântida*; além de nos orientar nos procedimentos específicos de manuseio das películas em estágio de avançada deterioração.³⁰

Desta forma, ainda que num ritmo bastante ralentado pelas circunstâncias, conseguimos promover o diálogo entre a documentação não fílmica e uma derradeira parcela de imagens em movimento a ela correspondente. E no circunscrito universo de nossa pesquisa, reconectamos a parte fílmica com a documentação correlata, remontando segmentos e edições de cinejornais dentro de um fluxo necessário à compreensão do *Fundo Atlântida* em sua dimensão mais orgânica. Ou seja, nas conexões que o torna um inestimado ativo histórico para a nossa memória política e sociocultural. Todavia, restou a preocupação em constatar que poucas são as chances, em médio prazo, das séries *NDS* e *ATA* efetivarem a completude do seu estatuto de

²⁷ Faço uso, aqui, de dois aspectos subjacentes ao papel dos arquivos históricos (museus, bibliotecas, discotecas, cinematecas, etc.): a *validação* e a *representação* na mediação que exercem entre a memória e a sociedade. Cf. Murgia, Eduardo Ismael. “A memória e sua relação com arquivos, bibliotecas e museus”, *In: Memórias: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus*. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2010, p. 11-32, p. 28-29.

²⁸ Cf. Morettin, Eduardo V. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Além dos cinejornais alocados no *Fundo Atlântida*, a CB também abriga os cinejornais *Canal 100* da Produção Carlos Niemeyer Filmes Ltda., o *Bandeirante da Tela* da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, o *Cine-Jornal Brasileiro* do Departamento de Imprensa e Propaganda, parte do *Cine-Jornal Informativo* (1946-1950) e do *Brasil Hoje* (1970-1979), ambos da Agência Nacional, o *Cine Jornal Actualidades* da Carriço Filmes, além de edições remanescentes de várias outras séries nacionais.

³⁰ Entramos nos detalhes desta situação e procedimentos no item 1.3.2.

patrimônio audiovisual, ou seja, do efetivo alcance à sociedade.³¹ Pois, sobre este aspecto, julgamos que as possibilidades de um equilíbrio entre as ações de conservação, catalogação, acesso e difusão seguem comprometidas diante da reduzida capacidade de um corpo funcional escasso que atualmente a CB dispõe. Reconhecemos o notável gesto do MinC em adquirir o *Fundo Atlântida*³² e a importância estratégica de sua entrega à CB – por certo, o arquivo de filmes brasileiro melhor equipado para recebê-lo; mas a inércia do próprio ministério neste último biênio para com a sua principal instituição audiovisual, ocasionando a perda de oportunidades históricas para promover o potencial sociocultural e político das imagens que o seu acervo contém, traduzem a exata descontinuidade da louvável atitude de aquisição.

Sem o investimento necessário à ampliação da força de trabalho da CB, não há como girar as engrenagens que legitimem a dimensão patrimonial dos cinejornais do *Fundo Atlântida*. Dimensão esta que se concretiza na medida em que algum conteúdo é devolvido à sociedade,³³ seja em programações e exposições,³⁴ seja disponibilizando informações, previamente organizadas, pelos canais de acesso e difusão da CB.³⁵ Em nossa pesquisa, por exemplo, pudemos contemplar esta tarefa com o *NDS* e *ATA*, ao sistematizar o conteúdo técnico e intelectual das edições entre 1956 e 1961 e disponibilizá-lo em 488 registros no site da CB; localizar e catalogar imagens dispersas em diferentes suportes; e elaborar diagnósticos e captar fotogramas de algumas edições

³¹ Adotamos, aqui, a perspectiva dos organizadores do festival *Zoom arrière* da Cinemateca de Toulouse, na França, em que as “(...) coleções só têm existência patrimonial pelo fato de serem mostradas, e o ato de programar só é possível a partir das coleções.”. Cf. Laurent, Natacha e Gauthier, Christophe, “Zoom arrière: une tentative pour incarner une idée de cinémathèque”, In: *Jornal of Film Preservation*, n.74/75. Bruxelas: FIAF, 2007, p. 9-14, p. 12. (traduzido do original em francês pelo pesquisador Fausto Douglas Correia Jr.).

³² A importância do “arquivo privado da Atlântida Cinematográfica” é reconhecida em Decreto Federal de 01 de fevereiro de 2007, com destaque aos seus “documentos de inquestionável valor para a cinematografia brasileira”. E a especial ênfase aos cinejornais “que oferecem inúmeras referências à política, à sociologia, ao urbanismo, às transformações da sociedade e do imaginário popular da segunda metade do século XX”. Cf. Conselho Nacional de Arquivos – Conarq, disponível em: http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=21&info_id=181&sid=54, acessado em 22 de março de 2015.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Como o exemplo da *Mostra 300 anos de cinema*, realizada pela CB entre 06 a 29 de setembro de 2013. Uma das atrações deste evento foi a mostra paralela *Mais que um complemento*, composta de 17 programas com cinejornais do acervo da CB (dentre os quais, edições do *NDS* e *ATA*), exibidos de forma complementar às sessões dos longas. Cf. Cinemateca Brasileira. *Mostra 300 anos de cinema*, disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/mostra300/>, acessado em: 24 de março de 2015.

³⁵ Além da própria base de dados *FB* que a CB mantém atualizada em seu site, em 2014 foi concluída uma iniciativa-piloto de recuperação de cinejornais do *Fundo Atlântida*: o *Projeto de recuperação de cinejornais da Atlântida*, realizado conjuntamente entre a CB e a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC). Retomaremos mais adiante (no item 1.2.3) os resultados deste projeto, cujos detalhes encontram-se disponíveis para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa da própria CB.

em películas rumo ao descarte. A nossa demanda, nesse sentido, mostrou o quanto movimentar um acervo é um processo de construção e reconstrução do saber histórico e do conhecimento sobre esse mesmo acervo; um procedimento que lhe dá vida junto à sociedade e à instituição onde se encontra.

Em nosso caso, o *corpus* documental utilizado, pautado pela organicidade entre a documentação fílmica e não fílmica do *Fundo Atlântida*, desvelou aspectos fundamentais dos cinejornais *NDS* e *ATA* enquanto documento histórico, dentre os quais a sua dimensão monumental e certos obstáculos incontornáveis na lida com o conjunto de suas imagens em movimento. Ao visionar os rolos dos negativos originais de imagem, quase todos em avançado estágio de deterioração, verificamos uma recorrente e inesperada ausência de segmentos nas edições depositadas na CB. Uma situação que expõe, claramente, três aspectos deste recorte do *Fundo Atlântida*. Primeiramente, a tortuosa trajetória dessas películas: a pregressa e precária condição de preservação dada pelo GSR, cujas principais marcas são a ausência de banda sonora (o primeiro material a ser dispensado numa economia de espaço no arquivo) e a falta de segmentos de notícias, que eram corriqueiramente reutilizados em edições futuras e em retrospectivas, ou vendidos na exploração comercial sobre o acervo – quase nunca restando, na lata, uma edição em sua formatação original, e sendo esta a maior dificuldade na lida com o fragmentado conteúdo destes cinejornais.³⁶ Em segundo lugar, a insuficiência da informação sobre os materiais remanescentes na CB, uma vez que não sabemos, pelas referências em sua própria base de dados, quais segmentos estarão na lata – o que deveria ser corrigido, num cenário de funcionamento pleno da CB, com a reincorporação desses materiais, tomando os segmentos, e não a edição semanal, como unidade primeira do material catalogado (trabalho este a ser feito, sobretudo, no diálogo com a documentação não fílmica do *Fundo Atlântida*). Por último, uma constatação importante sobre as edições do *NDS* e *ATA* enquanto documento histórico: a sua dimensão monumental “inversa”. O que se denota justamente pela extirpação dos registros com personalidades e eventos históricos, como no caso de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, em que quase nada restou às séries originais. O que, no

³⁶ Um problema também apontado no pioneiro testemunho do pesquisador José Inácio de Melo Souza. Cf. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, In: Capelato, Maria Helena.. (et al.) *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 117-133, p. 118.

mínimo, pode ser tomado como evidência do potencial monumental destes registros num virtual mercado de imagens.³⁷

Portanto, em meio a um quadro de crise institucional, cujo impacto se fez sentir no demorado e difícil acesso das películas. E diante dos percalços da pesquisa de campo, advindos do enfrentamento com o atual estado em que se encontram os materiais fílmicos do *Fundo Atlântida* referentes ao nosso recorte. A nossa pesquisa seguiu sobre um complicado “jogo” de escolha. Assim, instamos uma busca por edições e segmentos do *NDS* e *ATA* que fossem mais representativos dentro uma pauta temática, aferida na investigação sobre o material não fílmico. A bem dizer, seguimos na crença de que o conteúdo das imagens remanescentes (muitas retiradas do eminente descarte), bem como a compreensão das mediações políticas, econômicas e sociais que elas encerram, agregaria conhecimento histórico novo aos anos de 1956 e 1961.

Nesse sentido, apreendemos as edições e os segmentos de notícias em duas vertentes: a desconstrução do tom conservador e excludente das representações de temas voltados à *prosperidade* econômica de uma *nação cinematográfica* mostrada nesses cinejornais; e o desvelamento do discurso conciliatório – sobretudo no elogio dado ao capital estrangeiro norte-americano e na visibilidade dada a uma burguesia a ele associada – das coberturas cinejornalísticas do GSR, especialmente em momentos de acirramentos políticos, seja no âmbito nacional ou nas relações internacionais. Em ambas as vertentes, o pano de fundo são as escolhas do GSR e suas aproximações, para além do campo cinematográfico, com os campos do poder político e econômico. No que os cinejornais *NDS* e *ATA* expõem, de forma inédita no campo da pesquisa histórica

³⁷ Constitutiva de todo documento histórico – como lembra o historiador Jacques Le Goff – a dimensão monumental “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”, cf. “Documento/monumento – os materiais da memória coletiva e da história”, In: Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 525-541, p. 537-538. Nesse sentido, poderíamos inferir que os cinejornais *NDS* e *ATA*, tomados aqui como documentos históricos, tiveram a sua dimensão monumental subtraída pelo vilipêndio de suas imagens com personalidades históricas mais conhecidas? Não acreditamos nesta hipótese, pois a ausência também denota um esforço de monumentalizar o passado registrado nessas imagens, ressignificando tais materiais em outros produtos audiovisuais. Nesse sentido, citamos como exemplo o documentário *Os anos JK – uma trajetória política* (Silvio Tendler, 1980). Neste longa-metragem, o crítico Jean-Claude Bernardet analisa o material-base do filme, proveniente de “tediosos cinejornais”, não sendo “nem um pouco tedioso” nas novas significações que o filme de Tendler lhe atribui, e mais: diz tratar-se da “redenção dos aborrecidos cinejornais”, cf. “Os anos JK: como fala a história?”, In: Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 243-251, p. 250. Em nosso trabalho buscamos não a ressignificação, mas a historização das imagens, a reinserção no seu contexto e na sua circunstância. Procedimento este que também procura retomar a dimensão monumental do documento fílmico.

sobre o período entre o começo do governo Kubitschek e o início do governo João Goulart, uma *cultura política* que promovia e ostentava, no apreço a uma modernidade conservadora e excludente, todo o protagonismo de uma burguesia muito pouco afeita aos interesses nacionais e à classe trabalhadora brasileira.

Infelizmente, o conjunto de imagens do nosso *corpus* não nos possibilitou seguir por uma análise do ritualismo de lideranças políticas mais proeminentes no recorte abordado. A ausência de segmentos e edições contendo os seus cerimoniais, bem como aparições públicas, foi um dado cada vez mais incontornável no desenrolar da pesquisa de campo. Mesmo assim, eventuais aparições foram contempladas, muito embora o nosso foco não esteja na desconstrução do discurso desses políticos. O que também não significa desconsiderar as especificidades das representações envolvendo os presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros; ou o presidente João Goulart nos poucos meses de 1961 à frente de um sistema misto de governo; ou, ainda, o governador Carlos Lacerda – pela recorrência com que foi noticiado enquanto governador do Estado da Guanabara. Nesse sentido, faremos uso de algumas, mas reconhecidas, observações sobre o ritualismo do político, bem como a *mise-en-scène* do poder em cena.³⁸ Assim como componentes que estruturam certos aspectos do imaginário coletivo em torno destas figuras,³⁹ eventualmente transpostos às representações mostradas nos cinejornais do GSR.

Isto posto, o nosso interesse também recai sobre as estratégias e aproximações utilizadas pelo GSR para valorizar o espaço da visibilidade oferecida em seus cinejornais. De maneira que tentamos analisar o *NDS* e o *ATA* na chave dos interesses e das *mediações* que eles encerram, tomando tais elementos como subsidiários à desconstrução da representação da realidade noticiada nestes cinejornais. Com este procedimento, buscamos a compreensão de questões mais amplas do contexto histórico no qual o discurso se insere. Por exemplo, como foi mostrada, semanalmente para o público frequentador do amplo circuito de salas do GSR, a *prosperidade* no avanço econômico e social do governo Kubitschek;⁴⁰ como podemos observar certas *tensões no rearranjo das forças políticas* de sustentação deste mesmo governo e a ascensão da

³⁸ Nesse sentido, o trabalho de antropólogo Georges Balandier é a nossa principal referência, cf. *O poder em cena*. Brasília: UnB, 1982.

³⁹ Cf. Girardet, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 92.

⁴⁰ Cf. Benevides, Maria V. de M., *O governo Kubitschek – desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 204, 212.

frente janista e udenista pelas escolhas do GSR;⁴¹ de que forma o conturbado ano de 1961, nos episódios da renúncia de Jânio Quadros e na complicada solução conciliatória para a posse de João Goulart,⁴² foi abordado; e, por fim, de que maneira podemos enxergar no *NDS* e no *ATA* as manifestações e os anseios de uma ideologia *nacional desenvolvimentista*, na qual o protagonismo decisório foi igualmente ostentado por setores de uma elite conservadora e pelas forças de segurança, respectivamente, a classe social encarregada do *desenvolvimento econômico* e o agente mantenedor da necessária *ordem* que garantiria a *paz social* para a *emancipação nacional*.⁴³

Com as possibilidades de análise acima mencionadas, foi necessário, contudo, situar o lugar de onde o GSR fala, através dos seus cinejornais, à sociedade espectadora. Por isso convém discorrer, ainda que sucintamente, sobre um quadro geral de forças políticas e socioeconômicas presentes entre 1956 e 1961. Dessa maneira, recorreremos a um importante aspecto da sociedade brasileira no referido período, tomado das observações do sociólogo Florestan Fernandes: o da afirmação da burguesia na sociedade brasileira.⁴⁴ O nosso recorte temporal abarca justamente esse movimento de conquista da sua maturidade política e social burguesa,⁴⁵ que é alavancado em concomitância ao momento de irrupção do capital estrangeiro no processo de modernização e evolução industrial da economia brasileira – uma das marcas do desenvolvimentismo ocorrido em nosso país. Diante do poder deste *capital*

⁴¹ Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 128; Chaia, Vera Lúcia M. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga-SP: Humanidades, 1991, p. 167-168; e Benevides, Maria V. de M. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 24.

⁴² Benevides, Maria V. de M.. *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 117; Camargo, Aspásia de A., “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”, In: Fausto, Boris (dir.) *O Brasil republicano, v. 3: sociedade e política (1930 1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 190-191.

⁴³ Uma ideologia subjacente ao governo JK, e também de Jânio, cuja ideia de *desenvolvimento* (prosperidade) encerra o sentido de um percurso possível apenas pela *paz social* (ordem) e em direção ao *destino* (grandeza) da nação brasileira, cf. Cardoso, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 97.

⁴⁴ Burguesia brasileira que, segundo Florestan, nasceu e foi moldada sob a luz de um “capitalismo competitivo”, oriundo da confluência da exportação (de origens coloniais e neocoloniais) com a expansão do mercado interno, e de produção industrial para este mercado, que por sua vez cresce e condiciona o desenvolvimento urbano e comercial nos grandes centros nacionais. Cf. Fernandes, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, In: *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2005, p. 239-259, p. 258.

⁴⁵ Para Florestan Fernandes, trata-se da própria “revolução burguesa”, mesmo que para este conceito seja difícil precisar sua exata etapa evolutiva, pois denota “(...) um conjunto de transformações econômicas, tecnológicas, sociais, psicoculturais e políticas que só se realizam quando o desenvolvimento capitalista atinge o clímax de sua evolução industrial”. *Idem*, p. 239.

monopolista,⁴⁶ a burguesia nacional – grosso modo reunida sob a alcunha de “classes produtoras” – se atrelou aos valores e ditames do capitalismo internacional para realizar suas pretensões. Dentre as quais, a de ampliar o seu poder de barganha ao se aproximar da máquina do Estado, ou mesmo tentar o seu controle.⁴⁷

Das consequências que resultaram deste processo, a desigualdade social advinda da modernização conservadora é a mais evidente. Pois ela se desdobra no controle intimidador e violento sobre as reivindicações das camadas populares, que são arregimentadas por um desenvolvimento econômico que lhes promete, mas não entrega, a esperada prosperidade. Sendo esta uma das contradições mais visíveis e sensíveis no discurso e na prática *nacional desenvolvimentista* engendrada pelo estado burguês.⁴⁸ Assim, a sociedade brasileira que sobrevém desta realidade excludente deixou sua marca em certas imagens remanescentes do NDS e ATA, no que muito lembram as observações do crítico Roberto Schwarz, a respeito da distância entre as “aspirações de modernidade” e a “experiência efetiva” ocorrida na dinâmica do *nacionalismo desenvolvimentista*.⁴⁹ Nesse contexto, ressalta-se o que o crítico chama de “desajuste extravagante”, observado no confronto entre o *tradicional* e o *moderno*, personificado no êxodo da massa trabalhadora em busca de oportunidade nos centros brasileiros que se modernizavam, tal era a promessa de felicidade do projeto nacional em curso. Uma dualidade entre riqueza e pobreza vista com certa simpatia e tolerância aos olhos do desenvolvimentismo burguês: algo “pitoresco” da identidade brasileira, portanto cabível num imaginário coletivo de proporções nacionais.⁵⁰ Nesse sentido, a *nação cinematográfica* semanalmente mostrada nos cinejornais do GSR foi testemunho e vetor desta forma de *imaginar a comunidade nacional*.⁵¹ Uma vez que representou um tecido social ao gosto da ordem burguesa, ou seja, negando ao elemento popular qualquer

⁴⁶ Que o autor assim o denomina por se tratar de capital estrangeiro ligado às empresas e corporações multinacionais. *Idem*, p. 258.

⁴⁷ *Idem*, p. 254-255.

⁴⁸ Lançamos mão, aqui, da definição do Estado Burguês propositor de um discurso onde se sobressaem, além dos interesses políticos (do governo e das alianças partidárias que o sustenta), o poder econômico (da burguesia industrial, comercial e financeira) e a manutenção da ordem (das forças de segurança, sobretudo o Exército), *cf.* Almeida, Lúcio F. R., *Uma ilusão de desenvolvimento – nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2006, p.200-206, p. 307-308.

⁴⁹ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, *In: Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.

⁵⁰ *Idem*, p. 156.

⁵¹ Numa acepção que dialoga com a ideia de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, *cf.* *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31-34.

protagonismo para além das próprias acepções de “pitoresco”, ou contido à condição de objeto de ações filantrópicas e/ou assistencialistas; destituído, portanto, das suas conotações de classe trabalhadora. Desta forma, as imagens do *NDS* e do *ATA* são quase didáticas à demonstração e compreensão deste engendro. Uma escolha condizente à convicção do pensamento conservador das elites burguesas, tal qual ressaltado por Schwarz em suas observações sobre o período do governo Kubitschek e o início dos anos 1960. Onde o autor também constata que a verdadeira emancipação nacional, em sua atitude anti-imperialista e com real mudança na correlação de força e *status quo* entre as classes sociais dentro do próprio país, jamais foi uma opção à burguesia brasileira.⁵² Assim como também não foi para o GSR, que encenou semanalmente esta mesma “não opção burguesa” em seus cinejornais.

Também nesta linha, em que se constata os bastidores de uma modernização excludente e dependente do capital estrangeiro, o historiador René Dreifuss traz subsídios à compreensão do intercurso das forças conservadoras junto ao poder político dos anos 1956 a 1961. É neste período, entre o governo Kubitschek e o governo Jânio Quadros, que se consolida a predominância econômica de um “bloco modernizante-conservador” composto pelo capital multinacional e pela burguesia a ele associada:⁵³ no primeiro governo, este “bloco” cresce pela atuação em canais parapolíticos da administração federal, engendrando a pressão conservadora de contenção das classes populares;⁵⁴ no segundo, a consolidação do seu crescimento ocorre pela própria participação efetiva na administração federal.⁵⁵ Alguns vestígios destes dois momentos podem ser notados em certos segmentos de notícias do *NDS* e *ATA*, inclusive, pela própria ação do GSR.

Oficialmente vinculado às “classes produtoras”⁵⁶ associadas ou simpatizantes do capital norte-americano – cujos representantes, em grande parte, estavam reunidos na

⁵² Cf. Schwarz, Roberto, *op. cit.*, p. 157-158.

⁵³ Também definido como “bloco multinacional e associado”, cf. Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 105-106.

⁵⁴ Por canais parapolíticos, entendem-se federações e associações de classe, escritórios de consultorias, organizações ou instituições *think tanks*, e a participação em “grupos de trabalho” e “grupo executivos” da administração paralela que atuou na consecução dos objetivos do *Programa de Metas* do governo JK. *Idem*, p. 106, 125.

⁵⁵ Tendo por exemplo da composição de um Ministério com importantes quadros da União Democrática Nacional (UDN) e da Escola Superior de Guerra (ESG) em postos-chaves. *Idem*, p. 106, 127.

⁵⁶ Sua associação ao Clube Comercial desde 1952 é prova disso, cf. *Revista da Associação Comercial* nº717, ano XVII. Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1952, p. 2.

Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ)⁵⁷ e eram representados pelo Conselho das Classes Produtoras (CONCLAP)⁵⁸ –, o GSR participa, pelo campo cinematográfico, deste mesmo movimento do “bloco modernizante-conservador” apontado por René Dreifuss. No governo Kubitschek, se aproxima de nomes com destaque na administração federal (incluindo o próprio presidente), e efetiva seu projeto particular enquanto maior exibidor nacional: inaugurar a primeira sala de espetáculo da nova Capital Federal, o Cinema Brasília. Uma ação, dentre outras conquistas, levada adiante em associação com o capital estrangeiro, neste caso, personificado na figura do lobista Harry Stone, o “embaixador” de Hollywood. Em 1960, sobretudo após a inauguração de Brasília, o GSR se distancia da nova aliança PSD/PTB, então representada pelo *nacionalista* mar. Henrique Teixeira Lott, e pelo *trabalhista* João Goulart. No apoio à candidatura de Jânio Quadros – perceptível em seus cinejornais – uma dupla constatação da postura do GSR: a sua reafirmação pelo bloco conservador em rechaço à herança *trabalhista-nacionalista* de Vargas; e o apoio e elogio ao capital estrangeiro, numa postura *entreguista*, personificada em Carlos Lacerda (eleito governador da Guanabara em 1960). Estas últimas constatações remontam ao quadro político do período imediato ao pós-Vargas, no governo de João Café Filho 1954-1955, quando a “burguesia entreguista” constitutiva do “bloco modernizante conservador” obteve a sua primeira aproximação com o poder.⁵⁹ Situação esta que se assemelha ao contexto de 1961, com a chegada de Jânio Quadros à Presidência da República, quando interesses multinacionais e associados se viram representados, tanto pela via político-partidária (UDN), como pelos canais institucionais do poder executivo (composição ministerial). Nesse contexto, o *NDS* e o *ATA* voltaram a sua cobertura cinejornalística ao espectro mais conservador da política brasileira, além de privilegiar o contato diplomático norte-americano nos momentos de tensão da *Política Externa Independente* (PEI) – tudo isto em meio ao acirramento ideológico da Guerra Fria.

Com a renúncia de Jânio Quadros, a malograda tentativa de romper com a legitimidade constitucional, tocada adiante por forças conservadoras e associadas ao

⁵⁷ A associação classista que mais foi noticiada pelo *NDS* e *ATA* no período de nossa pesquisa.

⁵⁸ Tal conselho, na seção carioca, englobava a ACRJ e o Centro de Indústrias do Rio de Janeiro (CIRJ), e tinha seus membros intimamente ligados a ESG. Foi poderoso e expressivo na defesa dos interesses das classes economicamente e do capital estrangeiro. E especialmente ativo na campanha janista a partir de 1959. Cf. Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado*, op. cit., p. 97.

⁵⁹ No seu apoio “udenista-tecno-empresarial” à presidência de João Café Filho (1954-1955). *Idem*, p. 26, 106.

capital internacional (sobretudo os grupos udenistas, a burguesia multinacional e/ou associada, e os militares anticomunistas ligados à ESG), dá início, segundo René Dreifuss, à articulação de um bloco civil-militar.⁶⁰ Que tem por objetivo subverter a ordem política a fim de conter as aspirações do recém-empossado presidente trabalhista e o seu programa de reformas. Neste começo do governo de João Goulart, portanto, observamos como o GSR tentou harmonizar um dilema nos seus cinejornais: dar visibilidade aos anseios conservadores de sua classe, e se manter próximo ao centro do poder executivo – seguindo a estratégia alcançada na composição política juscelinista e janista. Pendeu para a primeira opção, ao dar visibilidade ao bloco civil-militar articulado no conservadorismo das classes produtoras, no moralismo cristão, no anticomunismo de Carlos Lacerda (chefe do Estado da maior praça exibidora do GSR), e no elogio “entreguista” aos Estados Unidos. Mas não deixou de tentar a conciliação, naqueles meses finais de 1961, com uma cobertura protocolar da agenda presidencial, de onde poderia colher dividendos políticos, além de angariar alguma simpatia junto à classe trabalhadora, assídua frequentadora das suas salas de exibição.

Assim sendo, este trabalho analisará algumas edições do *NDS* e *ATA* que comportam a dimensão elogiosa ao capital, seja no desenho da prometida prosperidade que ele pode proporcionar, mas preservando inalterados os lugares dos agentes sociais na *nação cinematográfica* mostrada por estes cinejornais. Seja na chave dos próprios interesses do GSR, transigindo da sua posição classista (burguesia associada ao capital estrangeiro, sobretudo norte-americano) a de grande empreendedor no meio cinematográfico nacional, em suas relações com os representantes de Hollywood. Nesse sentido, por detrás da aparente adesão a um projeto político existe está, antes, o interesse do empreendedor burguês associado ao capital estrangeiro. Segmentos de notícias no âmbito da *Operação Pan-Americana* (OPA), e mesmo a posse e o início do governo de João Goulart, se observados na filigrana, demonstram esta tensão entre os interesses do GSR e o momento político noticiado. Em suma, podemos observar e compreender no *NDS* e no *ATA* todo um discurso de uma burguesia em sua afirmação no seio de uma modernização conservadora, na sua própria prosperidade, mas olhando para fora, e não para a *comunidade nacional*, que continua representada à margem. Um reflexo sentido no próprio campo cinematográfico nacional, como foi atentamente observado por Paulo Emílio Salles Gomes em 1960.

⁶⁰ *Idem*, p. 129.

Por todas as questões até aqui expostas, acreditamos que estes cinejornais são, ainda que porta-vozes da elite, documentos inéditos para uma releitura do nosso passado, e que suplantam a simples ilustração de um conhecimento histórico preestabelecido. Atualmente, eles nos possibilitam conhecer, com cenas até então ignoradas pelo olhar do século XXI, e por detrás do tom conservador das suas mediações, *imagens da nação* representada no seio de uma modernidade conservadora, portadora da oferta de uma *prosperidade excludente*; e a claudicância democrática mostrada no embate de forças decisórias, divididas, em termos gerais, entre uma postura *nacionalista* mais à esquerda, e o conservadorismo *entreguista* associado ao capital internacional, sobretudo nos momentos de tensão e acirramentos político-ideológicos.

Dissemos acima que, em termos quantitativos, os cinejornais representam cerca de um terço do nosso cinema no século XX. Este dado atinente à nossa filmografia não é “qualquer coisa”, e nos faz pensar sobre a antiga sugestão do crítico Jean-Claude Bernardet para uma história do nosso cinema que não seja aquela pontuada somente pelos longas-metragens de ficção.⁶¹ Nesse sentido, o *NDS* e o *ATA* dizem muito da realidade cinematográfica no período entre 1956 e 1961: além do ineditismo enquanto fontes históricas, pois até então o próprio período nunca foi analisado pela perspectiva de qualquer série de cinejornais,⁶² eles traduzem a participação semanal do cinema nas questões políticas e mundanas, e numa época em que esta categoria de filme vivia o seu

⁶¹ Segundo o crítico, o que muito se verifica nos livros de história do cinema brasileiro: mais preocupados em contar a história do filme de ficção, cf. Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 28. Ao refutar certo tipo de história do cinema, Bernardet coloca em xeque toda uma historiografia cuja tendência foi aplicar, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados, cuja produção cinematográfica foi efetivamente sustentada pelo cinema de ficção. Uma crítica retomada em outros trabalhos, como *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 1995.

⁶² Dentre os trabalhos que se aproximariam de uma abordagem “cinejornalística” sobre os anos 1956 e 1961, poderíamos citar o de Martha Sirimarco sobre os cinejornais da Carriço Filmes, mas que não avançam à presidência de JK, cf. *Cinejornalismo & populismo: ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, 1980. Já o de Maria Leandra Bizello não aborda cinejornais, e sim um conjunto de filmes institucionais atribuídos ao cineasta e fotógrafo Jean Manzon, cf. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto e Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 1995; e *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa e Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2008. Também citamos a pesquisa de Renata Gomes Vellozzo, que se estende por um enfoque mais estético e menos político, mas também circunscrito à primeira metade dos anos 1950, cf. “Cotidiano e cultura no Rio de Janeiro na década de 1950: os cinejornais da Agência Nacional”, In: Cavalcanti, Ana (org.). *Arte & Ensaios n. 15*. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA, UFRJ. E o trabalho de Paulo Roberto Azevedo Maia sobre o *Canal 100*, que mesmo tendo início em 1959, o autor se detém basicamente na segunda metade dos 1960 em diante, cf. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto e Artes da Unicamp, 2006.

último ápice no meio cinematográfico.⁶³ Destarte, o investimento e o cuidado do GSR com estas duas séries – como pudemos apurar na documentação do *Fundo Atlântida* – só confirmam a intenção do seu produtor em cavar espaço junto a outros campos de atividade para além do cinematográfico, por outras palavras, estar mais próximo de outros centros do poder político e econômico. De maneira que, se o cinema foi “a maior diversão”,⁶⁴ o cinejornal foi, no período de nossa pesquisa, um grande negócio para o GSR.

Após resumir certas questões voltadas ao contexto histórico, convém antecipar, também brevemente, como pretendemos abordar as edições do *NDS* e *ATA* a partir de um específico ferramental teórico. Igualmente ajustado às dimensões culturais, políticas e econômicas constitutivas do próprio empreendimento do GSR.⁶⁵ Por este caminho, nos pareceu promissora a opção em seguir os pressupostos de uma *história cultural da política* – acedendo a esta clássica acepção do historiador René Remond – para melhorar e mente não só a vertente cultural do próprio cinejornal, mas como ela está no centro mesmo de uma prática política, a oferecer e angariar visibilidade aos vários centros de poder da atividade coletiva, movimentados por políticos, militares, empresários, etc..⁶⁶ Todavia, as aproximações com diferentes campos da atividade coletiva quase sempre se personificam no ritualismo protagonizado pelos seus principais representantes, em segmentos bastante recorrentes nos cinejornais *NDS* e *ATA*. Por esta razão, retomamos a consagrada observação de Paulo Emílio Salles Gomes acerca do “ritual do poder” visto

⁶³ Apesar das constantes críticas, na maioria das vezes voltadas aos próprios produtores do que aos cinejornais em si, o crítico Adhemar Carvalhaes relembra que os grandes centros brasileiros nos anos 1950 foram marcados, antes da ascensão da televisão na década seguinte, pelo último suspiro de qualidade de algumas séries de cinejornais. Cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de novembro de 1978.

⁶⁴ Trata-se da frase que encerra a biografia autorizada e patrocinada pelo Grupo Severiano Ribeiro, cf. Vaz, Toninho, *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 192. Um lema também presente no circuito paulistano dos anos 1940 e 1950: na “Cinelândia paulista” o cinema também foi “a maior diversão”. Cf. Simões, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. Col. João Abdalla Saad Neto et. al.. São Paulo: PW/ Sec. Mun. de Cultura/ Sec. Est. da Cultura, 1990, p. 10-11, 82.

⁶⁵ Ressaltamos aqui a importância deste exercício, como aponta o historiador Eduardo V. Morettin, em que a análise fílmica deve ser pensada, também, em como ela se “relaciona com o quadro geral traçado pelo levantamento de fontes, articulando-as à uma esfera mais ampla, vinculada à história cultural, social e política”, cf. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, *op. cit.*, p. 59-60.

⁶⁶ Contudo, se René Remond observa ser ingênuo crer que “o político” (o que lhe é específico) escape de determinações externas, das pressões, das solicitações de todo o tipo – como jogos de interesses, correspondências entre os pertencimentos sociais e as escolhas políticas, intervenções de grupos de pressão, etc.; também adverte que seria excessivo inferir que a política seja unicamente consequência de parâmetros que lhe são estranha, cf. “Do Político”, In: René Rémond (org.) *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FVG, 2003, p. 441-450, 445-446.

nas telas,⁶⁷ para utilizá-la nas análises de diferentes “rituais dos poder”, inclusive na perspectiva das mediações que os sustentam.

Quanto à constituição do cinejornal propriamente dito – para além de sua linguagem cinematográfica⁶⁸ – o tomamos como produto final de um espaço negociado, resultante de mediações e aproximações que, por sua vez, são o objeto do elogio e da visibilidade oferecidos na grade de exibição do GSR. Para pensar estas questões, nos aproximamos da noção de *encomenda*, desenvolvida no trabalho do historiador Michael Baxandall,⁶⁹ o que nos possibilitou refletir e compreender os bastidores da própria notícia a partir do produto final levado às telas. Outra característica destes bastidores, subjacentes à produção dos cinejornais, foi pensada sob a luz do conceito de *campo* do sociólogo Pierre Bourdieu.⁷⁰ O que nos pareceu a escolha mais segura para tomar o campo cinematográfico enquanto *leitmotiv* das aproximações estratégicas do GSR para com os campos do poder político, econômico e da segurança nacional. Assim, lidamos com contributos teóricos que, certamente, não estão voltados à análise propriamente estética – uma opção a ser feita em um empreendimento mais abrangente, com maior disponibilidade de recursos e tempo para prospectar e sistematizar uma quantidade maior de imagens do *Fundo Atlântida* –, mas compõem um ferramental à análise para aferir, senão cadências de certa *cultura política*, ao menos as tonalidades ideológicas conservadoras disfarçadas sob uma ideia de prosperidade; e suas tensões estendidas à toda uma *nação cinematográfica*, aqui pensada, também, sob a luz das reflexões do cientista político Benedict Anderson, e seu conceito de “comunidades imaginadas”.⁷¹

Enfim, depois de todas estas considerações acerca dos nossos percalços no trato com o *corpus* documental, das nossas escolhas temáticas e das nossas opções teóricas para compreender as mediações das imagens fragmentadas do *NDS* e *ATA*, coletadas em nossa dificultosa pesquisa de campo, apresentaremos três capítulos que seguem um

⁶⁷ Lançaremos mão deste conceito ao longo de nossas análises. Antes, apresentaremos uma melhor explicação no item 2.1 deste trabalho. Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles, “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930)”, In: Calil, Carlos Augusto (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 323-328.

⁶⁸ Explicamos um pouco mais a linguagem cinematográfica do cinejornal no item 1.2.3 deste trabalho.

⁶⁹ Observando, contudo, os limites dentro dos quais ela foi pensada e aplicada, cf. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 11-48.

⁷⁰ Cf. Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷¹ Cf. Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, op. cit..

traçado bastante simples na redação final deste trabalho. No primeiro capítulo, “Quantos cinejornais existem em um cinejornal?”, tentamos mostrar a quantidade de informações e particularidades que surgem de um recorte específico de uma série de cinejornal. Mantemos o foco em uma apresentação mais ampla do GSR, a partir de um evento definidor para entender sua posição no campo cinematográfico e no espectro político brasileiro: a cobertura do funeral de Getúlio Vargas nos cinejornais do GSR. Em seguida, traçamos um breve cenário dos cinejornais no Brasil, evidenciando suas distintas épocas entre os anos 1910 aos 1980 e a amplitude de sua presença no campo cinematográfico nacional, numa ampla oferta de títulos com os quais o *NDS* e o *ATA* compartilhavam o estatuto de uma mesma categoria de filme. Ao fim, abordamos as estratégias, dificuldades e opções na lida com o *corpus* de nossa pesquisa, subdividindo a reflexão entre as duas dimensões distintas do *Fundo Atlântida*: as revelações advindas da investigação sobre a documentação não fílmica; e as estratégias e os obstáculos na pesquisa de campo com os materiais fílmicos, bem como uma breve exposição dos procedimentos que utilizamos para sistematizar as imagens advindas de diferentes suportes.

Abrimos o segundo capítulo, intitulado “O cinejornal do GSR e o seu espaço negociado”, com um mosaico dos anos entre 1956 e 1961, traçado a partir do conteúdo sistematizado dos roteiros de locução do *NDS* e *ATA*, para, então, explicarmos as nossas opções teóricas por conceitos voltados à abordagem do ritualismo visto nas telas, e as mediações constitutivas das pautas semanais dos assuntos levados a público. Em seguida, expomos um cenário histórico dos anos entre 1956 e 1961, calcado em historiografia específica, para colocar temas e questões pertinentes a todo o governo de Juscelino Kubitschek, o curto mandato de Jânio Quadros e sua renúncia, e a chegada de João Goulart. O objetivo, neste item, foi trazer à tona os contextos de pequenos cenários que serão mais bem compreendidos pelos cinejornais do GSR – abordados no capítulo seguinte. Na sequência, apresentamos as ações do GSR, bem como a atuação de Luiz Severiano Ribeiro Jr. em alguns exemplos do elogio e a oferta de visibilidade nos seus cinejornais.

Em “Espaços da política e da prosperidade no *NDS* e *ATA*”, nosso terceiro capítulo, nos detemos mais especificamente sobre elementos que compõem a prosperidade da *nação cinematográfica* mostrada pelo GSR. A questão de fundo é como

o grupo se comportou enquanto vetor/promotor de uma modernidade excludente, algo a ser observado em como sua *cultura política conservadora* foi transposta em opções formais para amenizar as representações de uma sociedade desigual em prol do domínio do capital. Neste caso, “contendo” o elemento popular no evento filmado, através de chaves de controle sintonizadas a um ideal *desenvolvimentista*, como “ordem”, “disciplina” e “paz social” para a “emancipação nacional”. Ideias-força de um discurso modernizador burguês, em que mesmo a chave da prosperidade para poucos não conseguiu elidir a presença do elemento popular, tampouco conter as tensões de uma (às vezes nem tão) sutil exclusão social no próprio espaço diegético. Também retomamos alguns contextos políticos em que o GSR tentou conciliar sua pretensão com as correntes políticas mais proeminentes, tendo no Cinema Brasília o maior exemplo.

Enfim, trazemos para este trabalho um conjunto de imagens inéditas, frutos de um processo lento de resgate de películas em via de desaparecimento, de coleta de fragmentos fílmicos, e do seu rearranjo com o auxílio de fontes circundantes. Uma amostragem com imagens hoje esquecidas, mas que, em seu tempo, carregavam a marca de uma grande empresa do entretenimento, o GSR. Hoje, elas evocam mais que o simples elogio à elite: demonstram facetas do processo de desenvolvimento econômico no decurso entre 1956 e 1961, assim como entreveem as estratégias de uma empresa em tirar proveito das composições políticas e econômicas no período ao oferecer-lhes visibilidade semanal junto à sociedade, e num circuito de salas com ampla penetração em grandes praças. Desta estratégia, restam alguns registros que testemunham o discurso de uma modernização excludente, ainda que tentasse escondê-la sob um verniz de prosperidade; além dos sinais de tensões políticas, embora mostradas num tom conciliatório. Ao final, tais vestígios denotam, mesmo sob um viés informativo, como os cinejornais do GSR funcionaram de “freio” para a emancipação de uma sociedade mais ampla. Pois, semanalmente, eles restabeleciam os limites e as fronteiras de uma prosperidade burguesa para poucos. Vale lembrar que estamos falando de um contexto da história brasileira reconhecido pelo avanço econômico alcançado – os anos dourados, por assim dizer. E que pelos cinejornais aqui analisados, tal período pode ser revisitado de forma mais esclarecedora à compreensão da nossa última película do rolo, ou seja, os nossos dias correntes.

Capítulo I - *Quantos cinejornais existem em um cinejornal?*

1.1 – *O GSR, suas Notícias da Semana e suas Atualidades Atlântida.*

A white ambulance smokes by and turns a corner, between hedges. What on Earth has its fat red cross to do with any of this.

... Important people arriving, black and concerned, with horn rimmed glasses or black glasses and black suits or khaki-poplin-uniforms (...) Aranha very handsome and tall, white hair.

...The later the coffin scene, briefly – G. jammed into it tightly – at least according to our n.am. idea of such things – none of our puffed silk, pillows, etc.

...A shot of a large Cadillac with the really cartoon-like son, enormously gross, smoking a cigarette (...) not looking at the camera

...The coffin is carried off, apparently by the crowd, like a log tossing on a flooded river

...Then the Wreath makes its appearance – an enormous circle of lilies and greens mysteriously floating along, too, bobbing along, like a gigantic frilled life-preserver – first here then there

...A long look deep into the eyes of a Negro girl, glistening blankly. Women sobbing in each other's arms. Then the women start fainting.

...We see the wife, supported by two very plain female relatives (...) with a look of extreme self-pity.

*“Suicide of a (moderate) dictator – a report in verse & prose”
Elizabeth Bishop⁷²*

Nos trechos cima, a poetisa norte-americana se vale duma prática do seu cotidiano para pontuar um breve relato (que originou poema homônimo) das suas percepções sobre os eventos imediatos após o suicídio de Getúlio Vargas. Ao recordar o súbito acontecimento em um texto, feito no “calor da hora”, Elizabeth Bishop recupera sua experiência de espectadora de cinema, ao apoiar-se em imagens de um cinejornal. Seu relato evoca estranhamentos: Getúlio Vargas no caixão, a aparência do deputado Lutero Vargas, as coroas de flores, a tristeza no olhar de uma moça negra, etc. Mas também traz elementos de uma visualidade moldada por um *ritual do poder*, uma *mise-en-scène* política e cultural que, traduzida em “lugares” na representação

⁷² “Suicide of a (moderate) dictator – a report in verse & prose”, In: Bishop, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke Box – Uncollected Poems, Drafts and Fragments*. Alice Quinn (ed.). New York: Farrar, Straus and Giroux Paperbacks, 2007, p.194-196.

cinematográfica: o protocolo seguido pelas autoridades, a massa no cortejo, o estereótipo da viúva e das mulheres desmaiando na multidão... Mas o que essas lembranças da poetiza, trazidas por imagens cinematográficas, podem esclarecer a respeito do país? Ou, então, em que um cinejornal poderia contribuir à compreensão de um momento que assinalou marcantes mudanças políticas e econômicas do Brasil? ⁷³ Em suma, dos aspectos acima mencionados – e citaríamos muitos outros – poderíamos perguntar, a partir das evocações Bishop: quantas mediações existiriam naquele cinejornal?

Estimulado por esta dúvida, o trabalho que segue colhe contribuições de duas séries de cinejornais para melhor entender certos posicionamentos e acirramentos político-ideológicos em seis anos de extensas transformações da sociedade brasileira: os anos entre 1956 e 1961. Nesse sentido, agosto de 1954 pode ser um ponto de partida para se pensar um período imediatamente posterior: os anos do governo Kubitschek, de discutível normalidade democrática, ⁷⁴ de incontestes conquistas econômicas, e muito convencimento. ⁷⁵ Anos que foram vividos entre o acirramento de forças civis e militares: como os episódios de novembro de 1955, relacionados à contestação da legitimidade da eleição e a posse de Kubitschek – eivadas de ecos da morte de Vargas; ⁷⁶ e a renúncia de Jânio Quadros, a 25 de agosto de 1961, ⁷⁷ outra crise republicana cujo

⁷³ Como, por exemplo, o esgotamento de uma política de desenvolvimento “nacionalista”, sua vertente “trabalhista”, engendrada por Vargas, que não conseguiu conciliar, na prática, interesses da classe trabalhadora e a burguesia industrial. Cf. Fonseca, Pedro Cezar. *O capitalismo em construção. (1906-1954)*. São Paulo: Brasiliense. 1999, p. 329-354; ou a demonstração de força da uma burguesia comercial e anti-industrialista, contrária a qualquer intervencionismo estatal, e conservadora em manter inalterada a submissão do país com o capital estrangeiro (sobretudo norte-americano). Cf. Boito Jr., Armando. *O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 46-47.

⁷⁴ Em algumas interpretações, como a do historiador Thomas Skidmore, entendidos como “anos de confiança”, embora num governo que se debatia nos limites de sua improvisação. Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 226, 228.

⁷⁵ Para estas afirmações lançamos mão de duas obras sobre o período caracterizado pelo pensamento e prática “nacional desenvolvimentista”. A primeira, da socióloga Maria Victória de Mesquita Benevides (*O governo Kubitschek – desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979), na qual a autora explora tanto as potencialidades como os limites dos resultados alcançados pelo desenvolvimento “estável” do governo JK, apoiado no tripé: aliança partidária (PSD/PTB), o peso das Forças Armadas e a própria dinâmica da política econômico-administrativa. A outra obra, do também sociólogo Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida (*Uma ilusão de desenvolvimento – nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2006.) segue numa abordagem não econômica, como a de Benevides, mas a partir de discursos que embasaram a ideologia nacional desenvolvimentista. No seu percurso, o autor destaca pensamentos convergentes de setores burgueses, das Forças Armadas, da intelectualidade, e do próprio governo, no que detecta uma *ideologia* excludente, embora embalada num discurso *nacionalista triunfante* em prol da emancipação econômica e política do país.

⁷⁶ Uma vez oficializado JK como candidato pelo PSD, em fevereiro de 1955, o líder udenista Carlos Lacerda liderou ampla campanha adversária, em prol da suspensão da Constituição e das eleições.

desfecho foi a conturbada posse de João Goulart,⁷⁸ ocorrida a 8 de setembro de 1961. Para tanto, tomaremos as *encenações* semanais em duas séries de cinejornais, o *Notícias da Semana* (NDS) e o *Atualidades Atlântida* (ATA), a fim de compreendê-las para além de meros componentes obrigatórios das sessões de cinema. Pois, ainda que sejam constituídos por imagens e sons dos donos do poder político e econômico, estes cinejornais, nas suas inúmeras notícias distribuídas em ampla gama de segmentos, comportam um rico manancial para o conhecimento histórico da nossa sociedade. Desta forma, reposicionamos a dúvida acima apontada: quantos cinejornais (resultantes de uma ampla pauta de notícias abrangendo diversas mediações e interesses) caberiam em sua própria série durante os anos 1956 e 1961?

É tarefa bastante desafiadora revisitar cenários ou períodos específicos através de séries de cinejornais, a fim de entender suas mudanças e permanências,⁷⁹ uma vez que isso significa aferir o alcance deste tipo de cinema – por vezes tido como subproduto dos programas nas salas de exibição – para além do campo exclusivamente cinematográfico. Ou seja, como ele se estendeu, direta ou indiretamente, às outras esferas decisórias no contexto em foco. Nesse sentido, as séries NDS e ATA oferecem

Contexto este em que “antigetulistas intransigentes” (principalmente políticos e militares do “movimento 24 de agosto”, para quem a morte de Getúlio iniciara uma revolução) argumentavam que o país vivia um “regime de emergência”, sem condições apropriadas para processos eleitorais. Cf. Corbisier, Roland. *JK e a luta pela presidência – uma campanha civilista*. São Paulo: Duas Cidades, 1976; em outubro, a mesma frente oposicionista, acrescida do presidente em exercício – o deputado Carlos Luz – se articulava para deslegitimar as eleições e impedir a posse de JK. Convencido da conspiração, o gal. Henrique Teixeira Lott (recém-demitido da pasta da Guerra) mobilizou, a 11 de novembro, o 1º Exército do Rio de Janeiro e, com o apoio do STJ, depôs Carlos Luz e legitimou a posse do sen. Nereu Ramos, em sessão votada no Congresso no mesmo dia. O golpe “preventivo”, ou “legalista”, manteve o cenário político para as posses de JK e João Goulart, a 31 de janeiro de 1956. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 188-198.

⁷⁷ Conforme Maria Benevides, o político que “se apresentava, ostensivamente, como acima dos partidos”, e que nos primeiros dias de governo denuncia a “crise moral” identificada com a corrupção e a irresponsabilidade da presidência JK. Benevides, Maria V. de M. *O governo Jânio Quadros*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 21, 43.

⁷⁸ Em que o maior obstáculo para Goulart foi, semelhante a novembro de 1955, lidar com uma oposição avessa à herança política getulista. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁹ E que já foi encampada por outros pesquisadores, como Augusto Sainati em seu trabalho com o cinejornal italiano *Settimana Incom*, produzido entre 1946 e 1965 pela Industria Cortometraggi Milano. Cf. Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Edizione Lindau, 2001; Rafael R. Tranche e Vicente Sánchez-Biosca, com o duradouro cinejornal franquista *Noticiarios y Documentales*, ou, simplesmente, o *NO-DO*, propaganda estatal produzida entre 1942 e 1976. Cf. Tranche, Rafael R. e Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001; José Inácio de Melo e Souza, e sua pioneira pesquisa sobre a propaganda do Estado Novo pelo *Cine Jornal Brasileiro* (1938-1946) – concluída em 1990, e posteriormente publicada 2003. Cf. Souza, José Inácio de Melo e. *O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889 – 1945)*. São Paulo: Annablumme: Fapesp, 2003; e mesmo o nosso trabalho anterior, sobre um cinejornal paulista, cf. Archangelo, Rodrigo. *Um Bandeirante nas Telas de São Paulo: o Discurso Adhemarista em Cinejornais (1947-1956)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

não somente a possibilidade de uma leitura política e sociocultural do recorte temporal acima proposto, mas trazem subsídios para pensar o papel dos próprios cinejornais na filmografia brasileira. Sobretudo quando se trata de duas séries produzidas, distribuídas e exibidas por uma cadeia de empreendimentos cinematográficos com grande presença nos anos 1930 e metade dos 1960, como o Grupo Severiano Ribeiro (GSR), que teve à frente o *businessman* Luiz Severiano Ribeiro Jr. (1912-1991), que deu continuidade aos negócios da família iniciados pelo pai, Luiz Severiano Ribeiro (1886-1974).

As narrativas do *NDS* e *ATA*, submersas em fragmentadas imagens em movimento – ou mesmo em fragmentos sobreviventes – ao serem colocadas à luz de uma análise formal e histórica, com auxílio de documentação correlata, trazem à tona interesses imediatos semanalmente exibidos em complementos às sessões cinematográficas. Mas vão além, na medida em que entreveem um discurso ideológico revelador das movimentações de agentes históricos envolvidos na produção dos conteúdos. E nos dão a ver e ouvir discursos que delinearam certas representações da própria ideia de *nação*, ou, do que julgavam necessário para a sua emancipação e desenvolvimento econômico e político. Nesta perspectiva recolocamos, pela última vez, a dúvida anterior, mas de forma mais categórica: que nação é possível enxergar nas representações cinematográficas das séries *NDS* e *ATA* entre 1956 e 1961?

Para lidar com esta pergunta, e começar um contato com os cinejornais do GSR, voltemos às evocações cinematográficas de Bishop. Sabemos que o cinema comporta representações da vida sociocultural, do que já está simbolizado e “socializado em cada parte”⁸⁰ e, eventualmente, suas imagens são potencializadas por um extracampo histórico que as fortalece como elemento de integração no *imaginário coletivo*.⁸¹ Colocando mais claramente, se as cenas de um cinejornal do funeral de Getúlio Vargas apresentam enorme força para evocar traços da vida política e cultural naquele contexto, elas podem oferecer mais, se investigadas as mediações que o mesmo cinejornal encerra, bem como os próprios obstáculos que apresenta enquanto fonte histórica.

⁸⁰ Cf. Leutrat, Jean-Louis. “Uma relação de diversos andares: cinema e história”, In: *Revista Imagens* nº 5. São Paulo: Campinas: Unicamp, ago/dez. 1995, p. 28-32, 31.

⁸¹ Como sugere, por exemplo, Laurenty Véray, ao trabalhar imagens de arquivos sobre a Primeira Guerra Mundial. Cf. “A História Pode Ser Feita Com Arquivos Fílmicos?”, In: *Recine – Revista Internacional de Cinema do Arquivo Nacional N.1, ano 1*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, setembro de 2004, p. 54-63.

O cinejornal assistido por Bishop no Brasil, entre o primeiro e o segundo dias setembro de 1954,⁸² possui passagens idênticas ao conteúdo do ATA 54X35 – que é o mesmo no NDS 54X35 (anexo 1)⁸³ – também exibido nos mesmos dias citados pela autora. Independente da ordem em que a poetiza tece suas lembranças, suas sequências mostram a mesma narrativa dos cinejornais do GSR, que foram exibidos em suas próprias salas de espetáculo.⁸⁴ Apesar dos trechos mencionados revelarem o contraste entre a recepção de Bishop e a locução do cinejornal, expondo certa tensão com o que foi dito em *voz over*. A começar, por exemplo, com a ambulância apresentada pelo narrador enquanto elemento de reforço à legitimidade das imagens:

“A white ambulance smokes by and turns a corner, between hedges. What on Earth has its fat red cross to do with any of this... / <A presença da ambulância do Pronto Socorro, logo chegada ao local, foi bastante para comprovar o acontecimento>”

O tom elogioso à figura de Oswaldo Aranha, conhecido embaixador do Brasil nos Estados Unidos e única personalidade a ser elencada dentre outras presentes:

“... important people arriving, black and concerned (...) Aranha very handsome and tall, white hair / <Chegam os senhores Oswaldo Aranha, Alencastro Guimarães, Rui da Costa Gama, Segadas Viana, e numerosas outras pessoas, visivelmente emocionadas>”

Uma “impiedosa” contraposição nas diferentes descrições do deputado Lutero Vargas:

“... A shot of a large Cadillac with the really cartoon-like son, enormously gross, smoking a cigarette / <O deputado Lutero Vargas, filho do falecido, presente ao ato, recebe os sentimentos de pesar dos presentes e encaminha-se para o automóvel>”

O impressionante traslado do caixão entre a multidão mobilizada:

“... The coffin is carried off, apparently by the crowd, like a log tossing on a flooded river / <Conduzido nos braços do povo, o féretro por vezes como que desaparecia entre a multidão>”

Exagero e deferência nas aparições das coroas de flores:

⁸² Bishop, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke Box...*, op. cit., p. XIII; p.196.

⁸³ Roteiro de locução *Atualidades Atlântida. N.54X35. Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁸⁴ Sob o nome de *Funerais do presidente Vargas*, muitos cinejornais da Cinegráfica São Luiz (CSL) – do GSR, como veremos adiante – foram exibidos em formato de “edição especial”: *Atualidades Atlântida* (cine Palácio), *Notícias da Semana* (cine São Luiz), *Cine-Atualidades* (cine Carioca) e *Cinelândia Jornal* (cines Capitólio, Tijuca e Royal). “Cine-jornais”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1954.

“... *Then the Wreath makes its appearance – an enormous circle of lilies and greens mysteriously floating along, too, bobbing along, like a gigantic frilled life-preserver – first here then there* / <A primeira coroa de flores, sua chegada iniciou uma série interminável delas>”

Algumas manifestações de extrema idolatria ao falecido político:

“*Women sobbing in each other’s arms. Then the women start fainting.* / <Já então o desespero da multidão chegava ao auge. Senhoras desmaiavam continuamente, sendo imediatamente socorridas. O nervosismo cobria a todos>”

E a “insensível” leitura da poetiza sobre a imagem da consternada primeira-dama:

“... *We see the wife, supported by two very plain female relatives (...) with a look of extreme self-pity.*⁸⁵ / <A senhora Darcy Vargas, acompanhada de amigas e parentes>⁸⁶”

Apesar das opiniões da poetiza serem, no mínimo, contrastantes em relação aos trechos narrados do cinejornal, ambas participam do mesmo conjunto de imagens. Mas entre os vestígios de uma apropriação particular de um cinejornal e as informações advindas de um documento constitutivo do mesmo (seu roteiro de locução), há um dado concreto: o filme, em si, já não existe mais. Infelizmente, esta é a contingência maior quando se trata de estudar um tipo de manifestação fílmica que abarca um terço das películas cinematográficas produzidas no Brasil no século XX, cujo “retrato” audiovisual segue, em grande parte, inexplorado no século XXI.⁸⁷ Neste caso, compreender essas imagens em movimento requer investigar, talvez até mais do que em outros formatos fílmicos, toda e qualquer documentação disponível,⁸⁸ quer se trate do domínio cinematográfico (dividido, resumidamente, entre produção, distribuição, exibição e crítica), quer se trate do seu contexto em outros campos de atividade – uma vez que a fragmentação dos temas e assuntos dos cinejornais é um considerável obstáculo para a sua leitura histórica.⁸⁹ Prossigamos, portanto, com as observações

⁸⁵ Bishop, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke Box...*, op. cit., p.194-196.

⁸⁶ Roteiro de locução *Atualidades Atlântida*. N.54X35, op. cit.

⁸⁷ Segundo informações colhidas na base de dados *Filmografia Brasileira*, os cinejornais são, em números absolutos, um terço da produção brasileira em película. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.. Retomaremos a presença dos cinejornais em nossa filmografia no item 1.2..

⁸⁸ Para um breve panorama da lida com a documentação não fílmica dos cinejornais *NDS* e *ATA*, e também do *Canal 100*, cf. Archangelo, Rodrigo. “O papel dos cinejornais: os documentos da Atlântida Cinematográfica e do Canal 100”, In: *Revista da Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012, p. 106-119.

⁸⁹ Cf. Souza, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, op. cit., p. 119.

sobre o ATA 54X35, a observar o que pode ser dito a respeito do alcance de um cinejornal produzido pelo GSR em 1954. Ou melhor, como eles estiveram efetivamente presentes no espetáculo cultural de massa; e o que as mediações (sobretudo políticas e econômicas) de que são fruto dizem daquela crise política.

Os anos 1940 até meados da década de 1950 são tidos, grosso modo, como um período de ascensão das casas de espetáculo cinematográfico no eixo Rio-São Paulo.⁹⁰ Nesse contexto, a força do GSR pode ser mensurada pela quantidade de salas de exibição espalhadas em grandes centros brasileiros, como em Minas Gerais, a região Nordeste e, principalmente, a Capital Federal.⁹¹ Em 1952, por exemplo, o GSR se estendia por mais da metade dos 120 cinemas regulares do Rio de Janeiro,⁹² obtendo, de fato, a liderança do mercado carioca de salas de exibição.⁹³ Muitas das quais eram o palco para a melhor propaganda de si mesmo, ou seja, onde ocorriam recepções de gala para seletos convidados do GSR nas coberturas dos seus cinejornais, fossem nas pré-estreias de películas hollywoodianas e europeias disseminadas pela sua distribuidora, a União Cinematográfica Brasileira (UCB); nas inaugurações das melhorias de suas próprias salas de espetáculo; ou nos lançamentos das próprias produções da Atlântida Cinematográfica.

⁹⁰ O jornalista e escritor Inimá Simões chega a mencionar que, em São Paulo, viveu-se nos anos quarenta e cinquenta do século passado uma “Cinelândia paulista”, cf. Simões, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. Col. João Abdalla Saad Neto et. al., *op. cit.*, p. 89; para a escritora Alice Gonzaga, uma crescente anual no número de frequência das salas no Rio de Janeiro cariocas se encerra no ano de 1955. Cf. Gonzaga, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: Funarte, 1996, p. 191.

⁹¹ Segundo Alice Gonzaga, tem início já nos anos 1920 o virtual monopólio de exibição do GSR nas regiões Norte e Nordeste, *op. cit.*, p. 176; em sua pesquisa, Luís Alberto Rocha Melo relembra a entrevista concedida ao jornal *Folha da Manhã*, em 1949, pelo diretor e produtor Moacyr Fenelon (1903-1953) – um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica, em 1941 – cuja opinião corrobora a ideia de “truste” praticado pelo GSR: “(o truste) é chefiado pelos Srs. Luiz Severiano Ribeiro – pai e filho. Estendeu sua atividade até Petrópolis, Niterói, Ceará, Pernambuco, Porto Alegre, Juiz de Fora, Belo Horizonte e Pará. Enfim, as melhores praças do país, cujas ramificações partem do núcleo central – o Distrito Federal”. Cf. Melo, Luís Alberto Rocha. “*Cinema Independente*”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011, p. 169.

⁹² Sobre a quantidade das casas de espetáculo no Rio de Janeiro em 1954, a seção de “Diversões Públicas” do *Anuário Estatístico do Brasil de 1955* informa, no item “Casa de Espetáculo, Por Unidades da Federação - 1954”, a existência de 94 cinemas e 82 cineteatros na Capital Federal. É provável, embora não haja ressalvas no documento, que totalidade das salas de cinema abarque, também, os cineteatros. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário Estatístico do Brasil de 1955 – Ano XVI*. Rio de Janeiro: INGE – Conselho Nacional de Estatística. 1955, p. 487.

⁹³ Cf. Gonzaga, Alice, *op. cit.*, p. 183. A este número somam-se, também, os Cine Capitólio e Cine Royal, salas dedicadas a “sessões passatempo”, como se pode verificar em algumas programações do GSR em 1954 (anexo 2).

Quanto aos programas oferecidos nas casas de exibição, em 1954 vigoravam as regras do Decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, com a lei dos “oito por um”⁹⁴ para longas-metragens, mas em relação à inserção de complementos nacionais nos programas, ainda valiam as normas do Decreto-Lei 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Em resumo, este decreto estabelecia que, se uma sala de cinema exibisse um longa-metragem estrangeiro, a mesma sessão deveria conter um “complemento nacional” de, no mínimo, quatro minutos (aproximadamente 100 metros na bitola 35 mm),⁹⁵ ao custo de “cinco cadeiras da melhor classe”. Por outro lado, se o programa contasse com um longa-metragem nacional, a sala estaria isenta da exibição de um complemento nacional. Ou seja, em qualquer das duas hipóteses os cinejornais do GSR tinham presença garantida, seja nas sessões oferecidas ao público na sua rede de casas de espetáculo, seja nos pacotes (complementos e longa-metragem) distribuídos pela UCB para outros exibidores.

Todavia, à compreensão da relevância dos cinejornais *NDS* e *ATA* no cenário cinematográfico de 1954 é necessário considerar o peso das diferentes atividades de distribuição, exibição e produção dos negócios do GSR. Como mencionado acima, ser líder no mercado exibidor da Capital Federal significava, não há dúvidas, gozar de um posto privilegiado no campo cinematográfico.⁹⁶ Contudo, a manutenção e o fortalecimento desse posicionamento implicavam em conjugar empreendimentos, sobretudo em termos econômicos. Tomemos como exemplo as premissas da Comissão Central de Preços (CCP) do Governo Federal,⁹⁷ que regulamentavam o tabelamento das entradas dos cinemas, com piso e teto ajustados em grupos de “A” à “D”, decrescentes

⁹⁴ Que já determinava em seu artigo 1º: “todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem, na proporção mínima de um nacional por oito estrangeiros”.

⁹⁵ Especificações estas mantidas do Decreto-Lei 1.949, de 30 de dezembro de 1939, que preconizava a obrigatoriedade de exibição de um “filme de imprensa”, que poderia ser entendido como um jornal de atualidades, dentro do espaço garantido ao complemento nacional. Todavia, cabe lembrar que as diretrizes e fiscalização da propaganda comercial às exibições cinematográficas eram da alçada dos poderes municipais.

⁹⁶ Nesse sentido, a revista *Cine Repórter* de 13 de setembro de 1952, dedicada ao sr. Luiz Severiano Ribeiro pela ocasião da inauguração do Cine São Luiz em Recife, nos dá uma dimensão do lugar do GSR no campo cinematográfico, bem como a extensão das suas relações com vários setores desta atividade. Destacam-se, por exemplo, manifestações de página inteira da Universal Pictures, Warner Bros., Fox Films, Metro-Golden-Meyer, London Films, British Films, entre outras produtoras estrangeiras. Cf. *Cine Repórter* nº869, ano XIX, São Paulo, 13 de setembro de 1952.

⁹⁷ A Portaria nº 58, de 2 de julho de 1946, estabelecia o valor mais alto de Cr\$8,40 para lançamentos e Cr\$7,20 para exibições subsequentes em cinemas do *Grupo A*; e Cr\$4,80 para lançamentos e Cr\$3,30 para exibições subsequentes em cinemas do *Grupo D*. Cf. Gonzaga, Alice, *op. cit.*, p. 209.

de acordo com o status das salas.⁹⁸ Assim, se na década de 1940 as normas da CCP beneficiaram a amplitude da cadeia exibidora do GSR,⁹⁹ em 1954 suas atividades exibidoras enfrentavam desafios conjunturais.

As diretrizes da CCP (com nova reclassificação das salas em 1949) abriam possibilidades para que mais cinemas periféricos pudessem se apresentar como lançadores. Consequentemente, houve a necessidade de nivelamento das salas, pois, cada vez mais, o público espectador passava a exigir melhorias e inovações nas casas de espetáculo “recém-promovidas”, num contexto de baixo retorno lucrativo aos exibidores.¹⁰⁰ Assim, se a reclassificação trouxe uma oferta de cinemas lançadores mais baratos – mesmo que periféricamente localizados, a pouca diferença das entradas entre um “palácio” e um “poeira” (designação popular à distinção entre salas centrais e periféricas) atendeu à afluência dos segmentos mais pobres aos cinemas centrais, tanto pela fama como pelas melhores condições, preterindo os antigos cinemas de bairro recém-promovidos a lançadores.¹⁰¹ Nesse sentido, em 1954 houve o fechamento de dezenas de salas populares de exibidores menores, em razão do não atendimento da CCP às reivindicações do setor exibidor por menos controle (ou um controle mais proporcional) dos preços das entradas.¹⁰² Porém, foi neste contexto de readequação das

⁹⁸ A 15 de fevereiro de 1949, a Portaria nº 11 da CCP abrandou os critérios de classificação das salas, estabelecendo novos limites para as entradas: um teto de Cr\$7,70 e um piso de Cr\$2,00. Cf. Gonzaga, Alice, *op. cit.*, p. 210.

⁹⁹ Em outubro de 1948, a CCP fixou apenas 42% de renda do espetáculo ao locador de filmes. Tal decisão foi fruto de um “braço-de-ferro” vencido por Luiz Severiano Ribeiro (o pai) contra distribuidores/importadores de filmes estrangeiros, numa ocorrência que demonstrou a força do GSR no mercado de exibição cinematográfica em âmbito nacional. Sobre este episódio, cf. Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 136-139.

¹⁰⁰ Ainda que, “para o público de menor poder aquisitivo, os cinemas luxuosos tornaram-se acessíveis, o que provavelmente contribuiu para o descaso dos cinemas centrais com as condições de conforto e higiene”. Cf. Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1992, p. 174.

¹⁰¹ Segundo Alice Gonzaga, o uso de cinemas populares mais apresentáveis como lançadores foi um tiro que saiu pela culatra: “se a distinção de preço entre um *palácio* e um *poeira* era pequena ou inexistente, o público passou a dar preferência ao primeiro tipo de casa. Luiz Severiano Ribeiro Junior percebeu as implicações do fenômeno: estava começando a sobrar mercado.”, cf. Gonzaga, Alice, *op. cit.*, p. 210. Anita Simis aborda e mesma questão, ao mencionar que “o aumento do número de cinemas inseridos na categoria [de lançadores] desdobrou-se em sérios agravantes para o setor exibidor independente. Os grandes circuitos de lançamento [como o GSR], os únicos a oferecer filmes de maior rentabilidade e a garantir um máximo de renda, passaram a arrendar as salas de cinema dos proprietários e os cinemas de bairro que se integraram ao grupo dos cinemas de estreia fizeram com que o público abandonasse os cinemas de categoria de segunda linha”. Cf. Simis, Anita, *op. cit.*, p.174.

¹⁰² Episódio que Alice Gonzaga tratou como “outro suicídio” cometido em 1954 na Capital Federal. Todavia, a autora conclui que tal ação foi levada a cabo não por revanchismo dos exibidores envolvidos, mas por real necessidade econômica. Cf. Gonzaga, Alice, *op. cit.*, p. 203.

salas que Luiz Severiano Ribeiro Jr. passa a ter um papel cada vez mais presente nos negócios da família, sobretudo com a política de não erguer mais cinemas.¹⁰³

Entre 1954 e 1961, por exemplo, a estratégia do GSR para manter-se no topo das suas atividades de exibição foi a de reformar a salas adquiridas ou já arrendadas, sendo que as duas únicas inaugurações de novas salas no período foram no sentido de fortalecer posições econômicas e políticas fora da praça carioca: o Cine São Luiz de Fortaleza, situado na sua segunda maior praça exibidora do GSR; e o Cinema Brasília, o primeiro cinema da nova Capital Federal – ambas as solenidades foram registradas, respectivamente, no *NDS 58X14*¹⁰⁴ e *ATA 60X18*.

Na <inauguração do mais moderno e luxuoso cinema do norte do país>, o sr. Luiz Severiano Ribeiro (à esq.), Luiz Severiano Ribeiro Jr. (à dir.) e esposa, sra. Lélia Tinoco Ribeiro (ao centro), recepcionam o governador cearense Flávio Portela Marcílio e primeira-dama. *Inauguração do Cine São Luiz*, 1958. Acervo Cinemateca Brasileira.

<uma cidade moderna não estaria completa sem um cinema à altura de sua importância>: na inauguração do Cinema Brasília, ocorrida nas festividades oficiais de inauguração de Brasília, os cumprimentos do vice-presidente João Goulart a Luiz Severiano Ribeiro Jr. e esposa, sra. Lélia Tinoco Ribeiro. *Atualidades Atlântida*. N.60X18 - O Acontecimento do século no Brasil: Brasília, Nova Capital Federal. Acervo Cinemateca Brasileira.

Ainda sobre o papel de Luiz Severiano Ribeiro Jr., não seria exagero dizer que, mesmo antes, em 1947, duas decisões suas proporcionariam maior e melhor verticalização nas atividades do GSR. E num contexto em que os exibidores ainda se ajustavam à compulsória exibição anual de, no mínimo, três longas-metragens nacionais

¹⁰³ *Idem*, p. 220.

¹⁰⁴ Além de também ser exibido como complemento nacional, o curta-metragem *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - CE*, abasteceu com suas imagens um segmento homônimo, de dois minutos, no *NDS 58X14*. Cf. *Inauguração do Cinema São Luiz*. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. DVD 45352 (7 minutos), sonoro, P&B. Acervo Cinemateca Brasileira.

em suas salas.¹⁰⁵ Esses dois movimentos de Ribeiro Jr., quase “casados”,¹⁰⁶ foram: a consolidação da distribuidora UCB, em julho de 1947;¹⁰⁷ e, três meses depois, a tomada do controle acionário da produtora Atlântida Cinematográfica.¹⁰⁸ Ações que sedimentaram o tripé do empreendimento cinematográfico da família.

Quanto à companhia Atlântida Cinematográfica, o fato de seus longas-metragens terem sido produzidos com menor dispêndio possível, não significava que eles fossem uma atividade menos lucrativa. Na verdade, seus filmes eram um alicerce indispensável ao esquema “industrial” do GSR, pois ajudavam a abastecer, com produção própria e de baixo custo, a cota obrigatória de longas nacionais nas suas salas de exibição.¹⁰⁹ Com repetidas produções ligeiras voltadas ao mercado – as famosas *chanchadas* da Atlântida – havia também a valorização da imagem do GSR como um todo, uma vez que a “marca” Atlântida permeava as atividades de distribuição e exibição do GSR, assim como também era notícia em outros meios de divulgação dos quais o GSR lançava mão, como os panfletos de programação do seu circuito, matérias em jornais,¹¹⁰ e os seus próprios cinejornais – que noticiavam tanto as filmagens dos novos filmes e premiações dos seus profissionais; como mostravam a cena social dos seus astros (por vezes em contato com artistas internacionais), *avant-première* e eventos de estreia. Ademais, nos

¹⁰⁵ O Decreto-Lei 20.493 de 24 de janeiro de 1946, cujo art. 25 é bem claro: “Os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais de entrecho e de longa metragem, declarados de boa qualidade pelo S.C.D.P. do Departamento Federal de Segurança Pública”.

¹⁰⁶ Um movimento lembrado na chave do saudosismo nos anos 1980, a exemplo do ATA 84X41, uma edição retrospectiva sobre os filmes da Atlântida nos anos 1950: <Luiz Severiano Ribeiro Jr., que em 1947 entrara para a Atlântida, aliado a União Cinematográfica Brasileira, como distribuidora, transformara os filmes da empresa nos maiores sucessos>. *Atualidades Atlântida. N.84X41*. Atlântida Cinematográfica, 1984. DVD 45352 (6 minutos), sonoro, P&B. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹⁰⁷ Segundo Toninho Vaz, a UCB foi fundada, pelo próprio Ribeiro Jr., em 1943, e foi o alicerce para uma estratégia de compra de cotas de outras duas conhecidas distribuidoras, a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), fundada em 1935, e a Distribuidora Nacional S.A. (DN), fundada em 1936. Cf. Vaz, Toninho. *O rei do cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 115-117. Já Hernani Heffner indica que a UCB foi fundada em 1946, justamente para substituir a DFB, cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro, op. cit.*, p. 460. Por outro lado, Luís Alberto Rocha Melo apresenta dados da UCB constituída sociedade anônima em julho de 1947, com uma configuração de profissionais e propósitos definidos em Ata da Assembleia Geral de Constituição, realizada em 28 de julho de 1947. Cf. Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 131.

¹⁰⁹ Segundo João Luiz Vieira, o GSR passou a produzir o necessário para cumprir o decreto-lei 20.493. E mantendo, todavia, baixos custos de produção para obter, proporcionalmente, o maior percentual de lucro possível para o tripé “produção-distribuição-exibição”. Tal fórmula contribuiu para alimentar uma “atividade cinematográfica que se caracterizava por um dinamismo até então inédito no Rio de Janeiro”. Cf. Vieira, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, In: Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 159-160.

¹¹⁰ Nesse particular, ressalta-se o papel da Publicidade São Luiz, que teve à frente, como sócio-gerente, até 1962, o sr. Orêncio Tinoco, cunhado de Luiz Severiano Ribeiro Jr. – mais um aspecto familiar que caracterizava o empreendimento do GSR. *O dia*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1962.

anos 1950 a própria Atlântida promoveu e usufruiu de um estrelismo articulado com outras esferas da indústria cultural e da imprensa.¹¹¹ Neste último caso, um exemplo foi a revista quinzenal *Cinelândia*,¹¹² que além alçar “galãs” como Cyll Farney, ou “mocinhas” como Fada Santoro e Eliana, aos padrões hollywoodianos,¹¹³ deu nome ao concurso *Miss Cinelândia*, promovido pela Atlântida e bastante divulgado nos cinejornais do GSR.¹¹⁴

No Hotel Quitandinha, em Petrópolis-RJ, as filmagens de *O homem do Sputnik*, o maior sucesso de público da Atlântida Cinematográfica. Cyll Farney (ao centro), Jô Soares (à dir.) e demais participantes do elenco artístico e técnico do filme. *Atualidades Atlântida* N.58X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

O diretor Carlos Manga (à esq.) recebendo o troféu “Os melhores de 1959”, por seu trabalho no filme *O homem do Sputnik*, sucesso de público naquele ano. Na mesma solenidade, Cyll Farney também foi premiado. *Notícias da Semana*. N.60X03. Acervo Cinemateca Brasileira.

O galã Cyll Farney (ao centro), o empresário de comunicação Rogério Marinho e a atriz Norma Bengel, presentes à *avant-première* de *O homem do Sputnik*, realizada no auditório do jornal *O Globo*. *Notícias da Semana*. N.59X28. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹¹¹ Vieira, João Luiz, *op. cit.*, p.160.

¹¹² Sobre a revista *Cinelândia*, publicada entre 1952 e 1967, cf. Vieira, João Luiz, *op. cit.*, p. 162, 185.

¹¹³ Para um aprofundamento dos padrões do *star-system* hollywoodiano transposto ao cinema nacional, sugerimos a pesquisa de Margarida Maria Adamatti sobre as revistas *Cena Muda* e *Cinelândia*, no início dos anos 1950. Cf. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciência da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

¹¹⁴ Para uma ideia da importância do concurso *Miss Cinelândia* ao estrelismo da Atlântida, a edição de 1956 do concurso (que coroou Terezinha Morango, futura Miss Brasil de 1957) foi noticiada nas seguintes edições do ATA 56X04, 56X05, 56X06, 56X07, 56X18, 56X30, 56X37, 56X38, 56X43, 56X46 e 56X50. No NDS, o concurso também foi assunto nas edições 56X01, 56X04, 56X05, 56X18, 56X21, 56X29, 56X34, 56X47, 56X49, 56X50, 56X51 e 56X52. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*, acessado em: 30 de setembro de 2013. Segundo Margarida Adamatti, a primeira edição do concurso *Miss Cinelândia* ocorre em 1953, *op. cit.*, p. 92.

Em sua passagem pelo Brasil, a mundialmente conhecida estrela do cinema alemão, Marlene Dietrich, recebe os cumprimentos do astro brasileiro Cyll Farney. *Notícias da Semana*. N.59X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em edição retrospectiva sobre os filmes produzidos nos anos 1950, imagens de 1953 resgatam a visita de quatro jovens candidatas a *Miss Cinelândia* daquele ano. Cyll Farney (à esq.) faz as honras da casa, abrindo os portões dos estúdios da Atlântida Cinematográfica. *Atualidades Atlântida*. N.84X41. Acervo Cinemateca Brasileira.

Ainda assim, por mais que o GSR se encontrasse adaptado ao mercado regido pela lei dos “oito por um”,¹¹⁵ nunca foi possível, de fato, preencher a exigência compulsória de longas nacionais apenas com as produções da Atlântida. E mesmo que o ano de 1954, por exemplo, tenha sido de muitos filmes lançados pela Atlântida,¹¹⁶ o GSR tinha que recorrer a outras produtoras concorrentes – como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de São Paulo – para abastecer os programas de suas salas de exibição. Ao contrário dos seus cinejornais, a produção de longas-metragens, mesmo com baixos custos, só era rentável se restrita a poucos títulos por ano, e numa média que mal atendia aos seus circuitos,¹¹⁷ sobretudo num contexto de crescente número de casas

¹¹⁵ Como dito anteriormente, a lei dos “oito por um”, criada pelo Decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951. Vale dizer que, entre 1951 e 1962 “não houve diferença substancial em termos de número de dias de exibição compulsória dos filmes nacionais”, apenas o critério foi modificado. A lei “oito por um” passou a corresponder, a partir de 1959, a 42 dias fixos de exibição no ano, no sistema conhecido por “cota de tela”. Somente em 1963 a quantidade foi alterada para 56 dias por ano. Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 321-323.

¹¹⁶ Somadas as produções da Atlântida entre os anos 1948 e 1962, a companhia atingiu uma média de 3,8 filmes lançados por ano. Em 1954, por exemplo, foram lançados seis filmes: *Nem Sansão nem Dalila*, *Matar ou correr*, *A outra face do homem*, *Malandros em quarta dimensão*, *Guerra ao samba* e *Paixão nas selvas*, uma quantidade jamais repetida pela companhia. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit., acessado em: 15 de maio de 2014.

¹¹⁷ Segundo Anita Simis (e confirmando o levantamento da nota anterior), a Atlântida nunca ultrapassou uma média de três a quatro filmes por ano, mesmo em um “momento de expectativa geral de aumento [de produção]”, uma vez que a exigência compulsória era por filmes nacionais “inéditos” – categoria esta estendida (pela Portaria 23 do SCDP de 29/09/1952) aos filmes com nova censura após o decurso de cinco anos da primeira. Cf. Simis, Anita, op. cit., p.159-161.

lançadoras, como visto anteriormente. Uma situação que, na prática, acarretava maior demanda por filmes inéditos em detrimento do maior tempo em cartaz¹¹⁸ e, por esta razão, oferecia pouco retorno aos produtores e pequenos exibidores, que já sofriam com um quadro bastante restringido pelo tabelamento das entradas.¹¹⁹ Sendo assim, o GSR privilegiou o ramo da distribuição de filmes, principalmente com a comercialização de pacotes com produções norte-americanas.¹²⁰ Uma opção cada vez mais evidente quando se observa o papel da UCB, e de toda a movimentação de Luiz Severiano Ribeiro Jr. para ajustar, em termos políticos e econômicos, a distribuição de conteúdo para o seu vasto circuito exibidor.¹²¹

Em 1947, Luiz Severiano Ribeiro Jr. estava à frente de “400 dos cerca de dois mil cinemas em território nacional”;¹²² presidia uma conhecida companhia produtora (a Atlântida Cinematográfica) no justo momento em que se amplia a exibição compulsória dos filmes brasileiros; e também já possuía uma considerável experiência nas atividades de distribuição.¹²³ Nesse sentido, a consolidação da UCB por Ribeiro Jr. fortaleceu o tripé das práticas cinematográficas da família,¹²⁴ ao criar programas que veiculassem suas produções – sobretudo longas e cinejornais – ao lado de filmes hollywoodianos e

¹¹⁸ Simis, Anita, *op. cit.*, p. 175-176.

¹¹⁹ *Idem*, p. 176.

¹²⁰ José Inácio de Melo Souza tece considerações, não conclusivas, sobre o porquê do GSR ter concentrado forças na atividade de distribuição de filmes. Dentre elas: a falta de um “nítido empenho capitalista em passar do lucro comercial ao industrial”; a demasiada aproximação, praticamente um “testa-de-ferro”, com as multinacionais da distribuição; e a falta de representatividade (inclusive intelectual) para arregimentar um grupo suficientemente forte de pressão. *Apud* Simis, Anita, *op. cit.*, p. 161-162.

¹²¹ O que nos aproxima, por exemplo, da leitura de Anita Simis sobre cenário cinematográfico dos anos 1950 e início de 1960: o tabelamento de preços favoreceu mais às atividades de exibição e distribuição. *Cf.* Simis, Anita, *op. cit.*, p. 167.

¹²² Em 1946, aos 34 anos, Luiz Severiano Ribeiro Jr. programava 60 das 120 salas do Rio de Janeiro, e seguia “como vice-presidente da Companhia Brasileira de Cinemas (com seus seis circuitos de exibição) e da Empresa L. S. Ribeiro, que atuava no Norte, Nordeste e Sudeste – Belém, Fortaleza, Recife, Petrópolis, Niterói, Rio de Janeiro, Juiz de Fora e Belo Horizonte – programando mais de 400 dos cerca de dois mil cinemas em território nacional”. *Cf.* Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 128-129.

¹²³ Em 1941, aos 29 anos, Luiz Severiano Ribeiro Jr. assume a presidência da DFB, distribuidora organizada e estruturada pela Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos (ABPC) – após um ano de fundação desta. *Cf.* Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe, *op. cit.*, p. 175. Num breve histórico, vale dizer que a DFB (que distribuiu o *NDS* entre 1945 e 1951), ao se tornar sociedade anônima, em 1939, teve Ribeiro Jr. como o seu segundo maior cotista (com 180 cotas), ficando entre o cineasta Adhemar Gonzaga (224 cotas) e a própria ABPC (150 cotas). Com uma nova configuração no final de 1941, Ribeiro Jr. assume a presidência DFB, mas se afasta em junho de 1946, deixando nas funções-chave da DFB pessoas que, em 1947, irão compor os quadros da UCB. A partir de então, tanto a DFB como a DN “foram sendo gradualmente colocadas em papéis secundários, vegetando ao longo da segunda metade dos anos 1940, momento em que a UCB como a principal distribuidora nacional”. *Cf.* Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 148, 153.

¹²⁴ Que se apoiava no legado de seu pai, em ser o “maior exibidor nacional”, que sempre atraiu interesses de distribuidores norte-americanos (Fox, Warner, Columbia, Universal, etc.), “e que passaram a manter estreitas e duradouras ligações, alimentando o seu vasto circuito de salas”. *Idem*, p. 129.

europeus, inclusive no exterior. Sendo assim, as diretrizes levadas a cabo pelo do GSR em 1947, não sem tensões no meio cinematográfico,¹²⁵ legaram um cenário de ampla vantagem ao GSR nos anos seguintes, que gozaria de uma posição privilegiada no campo cinematográfico, pelo menos até o início dos anos 1960.

No Aeroporto Internacional do Galeão, as lentes de um cinejornal do GSR perseguem os passos do <sr. Luiz Severiano Ribeiro Jr.>, em sua <despedida> durante o embarque para os Estados Unidos, onde o businessman...

... Iria concluir as negociações de <exibição no estrangeiro> do filme *Esse Rio que eu amo*, longa-metragem produzido pela Atlântida Cinematográfica e distribuído pela UCB. *Notícias da Semana*. N.61X49. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim, na primeira metade dos anos 1950 a UCB já estava completamente no centro das atividades do GSR, distribuindo todo conteúdo cinematográfico por ele produzido ou comercializado. Por este motivo, se o famoso chafariz nos créditos iniciais dos filmes da Atlântida tornou-se marca registrada, fortalecendo simbolicamente a presença da companhia e do GSR no campo cinematográfico e na memória coletiva do público espectador; para isto também contribuíram, e de forma mais recorrente, os cinejornais dos pacotes comercializados pela UCB, que também traziam este tema de abertura. Aliás, não esquecendo o óbvio, o mais antigo cinejornal do GSR, o *Atualidades Atlântida* – o primeiro produto oferecido pela companhia, após um ano da

¹²⁵ Além da acusação de truste pelo diretor e produtor Moacyr Fenelon – mencionado em nota anterior, o GSR também estremeceu suas relações com a Empresa Paschoal Segreto, especialmente pela figura do seu diretor Domingos Segreto. A não renovação do arrendamento de uma sala com o GSR, em 1948, foi o estopim para uma série de denúncias apresentadas por D. Segreto em entrevistas na imprensa daquele ano. Em uma delas, o título é bastante sugestivo: “Um *truste*, com tentáculos de um polvo, asfixia a indústria cinematográfica brasileira” (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1948); em outro, diz ser a UCB a “espinha dorsal” de um “truste”, pois entre a distribuição e a exibição, o GSR chega a ficar com até 80% do lucro do filme (“Na berlinda o Sr. Severiano Ribeiro”. *A Cena Muda* (24) vol. 28. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1948, p. 4). *Apud* Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 141-143.

sua fundação, em 1941,¹²⁶ carregava semanalmente marca “Atlântida” no seu próprio título. Neste mesmo movimento, portanto, o ATA e o NDS alçavam Luiz Severiano Ribeiro Jr. como o rosto administrativo do GSR, também parte do *star-system* da Atlântida, sempre apresentado (ou lembrado nos créditos) como “presidente – Severiano Ribeiro Júnior”.

Em 1954, o GSR já contava com um bem-estruturado Departamento de Cine-Jornais alocado em seu laboratório: a Cinegráfica São Luiz (CSL). Com tal empreendimento, a CSL era capaz de montar até sete diferentes títulos de cinejornais por semana para a exibição em suas próprias salas, ou naquelas que adquirissem programas oferecidos pela UCB. Além do ATA e do NDS, compunham a grade semanal o *Jornal da Tela* (JDT), *Esporte na Tela* (ENT), *Resenha da Semana* (RDS), *Cine-Atualidades* (CAT) e o *Cinelândia Jornal* (CLJ).

Desta forma, os cinejornais do GSR atuaram em total complementariedade com suas atividades de produção, distribuição e exibição.¹²⁷ Muito embora essa relação fosse

JORNAIS DA CINEGRÁFICA SÃO LUIZ

JORNAL DA TELA 55 x 1		ATUALIDADES ATLÂNTIDA 55 x 1	
COQUETEL DA ATLÂNTIDA.....	82	AÇÃO DE GRACAS.....	112
ECHELAGEM AO GAL. MENDES.....	74	CARMEM MIRANDA E OS.....	96
DE MORAIS.....	95	JORNALISTAS.....	72
NATAL DA PRESIDÊNCIA.....	204	NATAL DO CATETE.....	98
AVIADORES DE 1954.....	127	CHEGADA DO ALM. SALDANHA.....	119
MISS OBJETIVA.....	582	RAINHA DOS FOTOGRAFOS.....	89
		MARCIANOS NATALINOS.....	586
ESPORTE NA TELA 55 x 1		NOTÍCIAS DA SEMANA 55 x 1	
TENIS.....	92	ENTREVISTA DE CARLEM MIRANDA.....	60
GINASTAS JAPONESES.....	164	NATAL NO HOQUEI CLUBE.....	130
AMÉRICA 2 X FLUMINENSE 1.....	335	REGRESSO DO ALMIRANTE.....	77
	591	SALDANHA.....	141
		ACROBATAS.....	182
		ASPIRANTES DA AERONÁUTICA.....	590
RESENHA DA SEMANA 55 x 1		CINELÂNDIA JORNAL 55 x 1	
GINASTAS JAPONESES.....	164	NATAL DA PRESIDÊNCIA.....	95
AVIADORES DE 1954.....	204	ENTREVISTA DE CARMEM.....	60
MISS OBJETIVA.....	127	MIRANDA.....	130
	495	NATAL NO HOQUEI CLUBE.....	77
		REGRESSO DO ALMIRANTE.....	141
		DANES.....	503
		ACROBATAS.....	

DEPARTAMENTO DE CINE - JORNAIS

Rio de Janeiro, 28 DEZEMBRO 1954

Pauta *Jornais da Cinegráfica São Luiz*. Departamento de Cine-Jornais, Cinegráfica São Luiz. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹²⁶ Vieira, João Luiz. *op. cit.*, p. 154.

¹²⁷ Para Raymond Fielding os cinejornais norte-americanos foram, durante os anos 1930, peças importantes na formação do mercado cinematográfico norte-americano. Menos por seu valor artístico ou jornalístico, e mais pelo papel econômico: a distribuidora que não oferecesse seu próprio cinejornal, estaria abrindo espaço para que o seu cliente – o exibidor – pagasse para outra distribuidora fazê-lo, pondo em risco a exclusividade na oferta do pacote. Cf. Fielding, Raymond, *op. cit.*, p. 149. Nesse

engendradora de forma agressiva para com a coletividade cinematográfica, em especial os produtores de complementos concorrentes.¹²⁸ Por exemplo: se a UCB, enquanto empresa do GSR, podia negociar a exibição de qualquer longa-metragem com um pacote composto com os seus próprios cinejornais. Ela também podia se ancorar no restante da cadeia de atividades do GSR, e oferecer cinejornais a um preço abaixo do mínimo determinado por lei – numa espécie de *dumping* que chegou a impossibilitar a continuidade de outros produtores de cinejornais.¹²⁹ É o que se observa, portanto, nas programações das salas do GSR, com os pacotes da UCB constituídos apenas com os cinejornais montados na CSL, sobretudo o *NDS* e o *ATA* (como no exemplo abaixo).

A SOMBRA DA NOITE

Entre dois inimigos temíveis e temerários se ergue uma mulher enigmática... Uma intriga chocante se levanta sob o céu de Berlim, marcando de infância a vida de um militar e a bondade de sua Pátria. "A Sombra da Noite" — super produção 20th Century Fox, em CINEMASCOPE e em Technicolor DeLuxe — é o filme que narra o resgate de GREGORY PECK, no momento epistolarmente desamparado de sua carreira. O "super-cut" apresenta com distinção que BRODERICK CRAWFORD, ANITA BORG, RITA GAM e WALTER ABEL. Direção de Nunnally Johnson. — A seguir no PALÁCIO.

SÃO-LUIZ
FONES 25.7679 • 25.7459

PROGRAMA
Exibido a 30 de Agosto de 1954

I
Complemento Nacional
Notícias da Semana 54 x 35 UCB

20th CENTURY FOX apresenta
NAUFRAGOS DO TITANIC
(Titanic)
Distribuição:
Richard Sargeant... Clifton Webb
Julia Sargeant... Barbara Stanwyck
Gill Rogers... Robert Wagner
Annette... Audrey Dalton
Cap. Smith... Brian Aherne
Direção de JEAN NEGULESCO
(Inapropriado para crianças até 10 anos)

AGUARDEM:
ROBERT WAGNER
TERRY MOORE
GILBERT ROLAND
em
ROCHEDOS DA MORTE
CINEMASCOPE
Produção
20th CENTURY FOX
Em TECNICOLOR DeLUXE

SÃO-LUIZ
EMPRESA LUIZ SEVERIANO RIBEIRO
UNIVERSAL INTERNATIONAL apresentará

GLENN FORD
•
JULIA ADAMS
•
CHILL WILLS
•
VICTOR JORY
•
HUGH O'BRIEN
— em —

Sangue Por Sangue
(The Man From The Alamo)
Direção de BUDD BOETTICHER — Em TECNICOLOR
(Inapropriado para crianças até 10 anos)

DOMINGO, 5 DE SETEMBRO DE 1954 — Às 10.30 horas da manhã, em
PRE-ESTREIA no SÃO LUIZ e AMÉRICA
UM LEÃO ESTÁ NAS RUAS
JAMES CAGNEY — ANNE FRANCES — BARBARA HALE
TECNICOLOR da WARNER BROS. — Direção de RAOUL WALSH

Grat. São Luiz Ltda. — Av. Marechal Deodoro, 50 — Tel. 22-3385

Em uma das mais importantes salas do GSR, a semana após a morte de Getúlio Vargas. Na primeira página do panfleto impresso pelo próprio GSR, destaque para as *majors*: filme da *Universal International*; e o anúncio da próxima semana com uma produção da *Warner Bros*. Na última página, o programa com um sucesso da *20th Century Fox*, com o complemento nacional *NDS 54X35* da UCB, cujo conteúdo - o mesmo do *ATA 54X35* - foi o próprio funeral do presidente...

sentido, a UCB, ao exercer um tipo parecido de busca por exclusividade, não deixava de expor sua força diante da fragilidade econômica do mercado cinematográfico brasileiro.

¹²⁸ Retomamos, novamente, as observações de Moacyr Fenelon nesse sentido, para quem a produção de cinejornais “passou a ser negócio” quando se tornou obrigatório pagar o equivalente a cinco cadeiras por sessão para cada complemento (Decreto 20.493, de 24 de Janeiro de 1946), uma conquista dos pequenos produtores incorporados à ACPB (Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros), entidade “arrasada e fechada pelo truste”. O que era para ser uma verdadeira escola de formação de técnicos, artistas e diretores, “destinados a servirem no cinema de longa-metragem”, desvirtuou-se nas mãos do “truste”, que agora detém “90% dos complementos nacionais”. Fenelon, Moacyr *apud* Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 169-170.

¹²⁹ Uma situação que levou à liquidação de outras distribuidoras, como a DFB e a DN, além da constatação que “hoje, estão os produtores de complementos reduzidos a 3 ou 4. A maioria debandou diante da queda das rendas auferidas. É o caso de Wulfes [Alexandre Wulfes, *Imagens do Brasil*], Gonzaga [Adhemar Gonzaga, *Cinédia Jornal*] e outros.” *Idem*, p. 170.

... Nas páginas internas, os próximos filmes no circuito do GSR: entre produções europeias sobre os tabus da adolescência e do papel da mulher, e musicais e filmes de aventura norte-americanos, o primeiro destaque é para a Atlântida, que promete um dos “grandes êxitos cinematográficos do ano”. Para outro filme nacional (no detalhe), nem o estúdio - Cia. Cinematográfica Vera Cruz, de São Paulo - é citado. São Luiz. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

Para o GSR, o esquema era aproveitar as leis para o espetáculo cinematográfico se equilibrando num lucrativo sistema de distribuição que ocorria em sua ampla rede de salas, capaz de prolongar o tempo de exibição tanto de filmes brasileiros como os estrangeiros, sobretudo o das *majors* norte-americanas.¹³⁰ Ou seja, mesmo que certos ajustes na lei tentassem priorizar o preço da entrada para o filme brasileiro,¹³¹ o valor não diferia o bastante para que o público deixasse de optar pelos filmes norte-americanos, aqui encontrados em maior quantidade, e alavancados por uma “exploração horizontal”, ávida por longas-metragens inéditos – já a “exploração vertical”, que estendia o “tempo em cartaz” entre modalidades distintas de salas, era quase uma exclusividade para amplos circuitos, como o do GSR, alimentado pela sua própria distribuidora, a UCB. Assim, é justamente no contexto da entrada massiva de filmes estrangeiros norte-americanos¹³² nos negócios do GSR, na segunda metade dos anos

¹³⁰ O que explica o GSR ter priorizado as relações comerciais com “os grandes produtores e distribuidores americanos” [Fox, Warner, Universal, etc.], ao invés de realizar mais longas-metragens e aquecer a produção de filmes nacionais junto aos “concorrentes nativos”. Ou seja: “preferiu, no seu tripé produção/distribuição/exibição, manter a base de sua comercialização, sobretudo com a produção americana”. Cf. Simis, Anita, *op. cit.*, p. 162.

¹³¹ Conforme Portaria N°489, de 20 de fevereiro de 1956, que permitia aos cinemas não lançadores cobrar, para longas nacionais, o mesmo valor que os cinemas de estreia tipo *cinemascope*. *Idem*, p. 170.

¹³² Segundo Luís Alberto Rocha Melo, em meados dos anos 1950, o filme norte-americano era alavancado tanto pelo congelamento de preços como pela emissão de remessas de lucros para as matrizes em “câmbio oficial mais barato do que o praticado nas transações comerciais comuns”. Além disso, num

1950, que entraria em cena o maior parceiro de Luiz Severiano Ribeiro Jr. às relações da distribuição de filmes estrangeiros: o *lobista* Harry J. Stone (1926-2000). Portanto, o ano de 1954 também é o da sua chegada ao Rio de Janeiro, onde era conhecido pela alcunha de “embaixador de Hollywood”,¹³³ por representar a Motion Pictures Association (MPA) – entidade responsável por defender os interesses dos grandes estúdios cinematográficos (as *majors*) no cenário mundial.¹³⁴ Harry Stone também acumulava a função de presidente da Associação Brasileira Cinematográfica (ABC), que por este motivo era considerada um legítimo órgão de classe nas mãos do “truste” norte-americano.¹³⁵

No período entre 1956 e 1961, o *NDS* e o *ATA* registraram a parceria empreendedora de Luiz Severiano Ribeiro Jr. com o polêmico “diplomata”, que personificava a presença norte-americana na política e no cinema nacional: em seu casamento, o próprio presidente Juscelino Kubitschek foi padrinho;¹³⁶ na Capital Federal, cortejava autoridades e personalidades norte-americanas junto a políticos brasileiros; e nas salas de espetáculo, foi o mais recorrente anfitrião, ao lado de Ribeiro Jr., nos empreendimentos cinematográficos mostrados nos cinejornais do GSR.

Representante da Motion Pictures Association, Harry Stone (1926-2000), conhecido pela alcunha de “embaixador de Hollywood” foi parceiro de Luiz Severiano Ribeiro Jr. Sempre presente em *avant-première*, eventos sociais e, especialmente, em visitas de astros, políticos e empresários norte-americanos. No fotograma, Stone observa a câmera do GSR, enquanto “abre caminho” para Janet Leigh e Tony Curtis em Recife. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

Mas a grande distribuição da UCB levava à necessidade de produzir uma vasta quantidade de complementos nacionais, numa proporção que dessem conta do

mercado exibidor sem grandes diferenças de preço entre cinemas lançadores e de segunda linha, sobressaía-se a “exploração horizontal (muitos filmes lançados simultaneamente em vários cinemas durante pouco tempo)”, ao invés da “exploração vertical”, na qual poucos filmes cumprem etapas sucessivas com públicos (e preços) diferenciados. Cf. Melo, Luís Alberto Rocha, *op. cit.*, p. 130.

¹³³ Cf. Dávila, Sérgio. “‘Embaixador de Hollywood’ se aposenta”. *Folha de S. Paulo*, 11 de julho de 1995, Revista de Folha.

¹³⁴ Estúdios como, por exemplo, a 20th Century Fox, Paramount Pictures, Universal Studios, Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, RKO Pictures e Warner Bros.

¹³⁵ Siqueira, Hélio. “A verdade sobre o cinema brasileiro – Associação Brasileira Cinematográfica: cortina de papel que esconde o truste”. *Última hora*. São Paulo, 03 de novembro de 1954p.

¹³⁶ O *NDS 58X49* termina com uma cobertura de 2min30seg (num total de 7min20seg de cinejornal) deste evento, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*

abastecimento do circuito que alimentava. Em consequência deste processo, o GSR assegurava certa cota de imagens para dialogar com outros segmentos, ou melhor, uma moeda-de-troca com campos de atividade fronteiriços ao do cinema. Assim, o próprio conteúdo mostrado nas notícias dos cinejornais proporcionava ao GSR capitalizar sua imagem junto a outros campos da atividade coletiva, de maneira que, qual fosse o carro-chefe do programa (uma produção estrangeira, um filme da Atlântida, ou até de outro estúdio nacional), os cinejornais do pacote da UCB sempre trariam um conteúdo mediado por interesses. Nos quais o GSR “calibraria” suas relações comerciais, e até pessoais, sobretudo no que se refere ao universo político, econômico, e o próprio colonismo social. É neste sentido, vale dizer, que o cinejornal configurar-se-ia num espaço em disputa, dividindo opiniões no próprio campo cinematográfico.

Na <recepção oficial no Palácio do Planalto, da inauguração da nova capital brasileira>, a oportunidade para desfilarem no cinejornal toda a proximidade do GSR com figuras do mundo político e social. No fotograma ao lado, o empresário do entretenimento congratula-se com a autoridade máxima da Justiça no país: <o ministro da Justiça, sr. Armando Falcão, com o sr. e sra. Severiano Ribeiro Jr.>. Atualidades Atlântida. N.60X18. Acervo Cinemateca Brasileira...

... Semanas depois, no Serviço de Censura e Diversões Públicas, do Dep. Federal de Segurança Pública, órgão subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, grupo acompanha anúncio sobre Portaria que permitirá a veiculação de notícias estrangeiras nos cinejornais. Fato saudado pelo GSR como um <novo passo da indústria cinematográfica>. Notícias da Semana. N.60X23. Acervo Cinemateca Brasileira.

Segmentos estrangeiros distribuídos pela UCB em seus cinejornais não apenas supriram a demanda por conteúdos obrigatoriamente inéditos, como também fortaleceram as relações comerciais e diplomáticas do GSR. No contexto da Guerra Fria, os EUA (o país das *majors*) e as demais “potências ocidentais”, foram o carro-chefe das notícias internacionais entre 1960 e 1961. Ao lado, a rainha Elizabeth II aciona o lançamento do submarino britânico *Dreadnought*, o primeiro do Reino Unido com propulsão atômica...

... Enquanto outra notícia estrangeira, também encaminhada pela “embaixada”, mostra o navio-hospital norte-americano *Hope* em mais umas de suas inúmeras missões humanitárias, desta vez, na cidade de Jacarta. Ou seja, numa mesma edição, a UCB trouxe ao público demonstrações do poderio naval e do sentimento altruísta das maiores potências ocidentais. *Notícias da Semana*. N.60X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em meio ao conturbado cenário diplomático e político de 1961, imagens feitas por cinegrafista do GSR de dentro do porta-aviões *Kitty-Hawk (CV-63)*, <a algumas milhas de distância da Guanabara>. Lançado em maio daquele ano, a embarcação era, como anunciado no título do segmento: a “Expressão do poderio ocidental”. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim sendo, voltemos ao ATA 54X35 e às citações de algumas observações de Elizabeth Bishop. Como foi dito, elas também inspiraram a escrita de um poema chamado *Suicide of a moderate dictator*, trabalho este que foi dedicado ao jornalista e político Carlos Lacerda (1914-1977).¹³⁷ Independente dos motivos de Bishop – pois não estamos tratando de sua vida e obra – há, certamente, um tom de ironia na dedicatória a esta figura pública, dada a sua intensa participação nessa crise política. Opositor ferrenho de Getúlio Vargas, e protagonista de um intrigante evento imediatamente anterior ao suicídio do presidente (o atentado da rua Tonelero),¹³⁸ Lacerda preconizava um Brasil de acordo com a visão e anseios de certos setores militares,¹³⁹ econômicos e sociais que atuaram pela saída de Vargas. Dentre estas, uma burguesia comercial, reunidas na Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ), cujas atividades estavam fortemente associadas ao capital estrangeiro (principalmente

¹³⁷ Bishop, Elizabeth, *op. cit.*, p. 104.

¹³⁸ Ainda que o sociólogo Armando Boito Jr. questione o real impacto deste episódio no desfecho da crise de 1954. Cf. Boito Jr., Armando, *op. cit.*, p. 107-108.

¹³⁹ Como o manifesto assinado por vários comandantes do Exército e da Aeronáutica, e entregue ao presidente Getúlio Vargas em 22 de agosto, exigindo o seu afastamento. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 178.

norte-americano);¹⁴⁰ assim como grande parte da imprensa que, no contexto carioca, foi representada principalmente pelo jornal *O Globo* e o jornal lacerdista *Tribuna da Imprensa*.¹⁴¹

Neste quadro de forças políticas e econômicas do contexto de agosto de 1954, o GSR abrigava seus interesses junto ao corporativismo da elite comercial, segmento com o qual as atividades voltadas à distribuição comercial e exibição de filmes tinham profunda afinidade na sua dimensão associativa ao capital norte-americano.¹⁴² Nesse sentido, é clara a ressonância oposicionista e conservadora nos seus cinejornais, como a própria autocensura contida no roteiro de locução da edição seguinte, o ATA 54X36, e o elogio indisfarçado da figura política de João Café Filho, cujo governo contou com a participação efetiva de elementos opositores à política varguista.¹⁴³ Um pouco mais adiante, os mesmos segmentos opositores não receberiam quaisquer críticas ou, sequer, seriam mencionados na cobertura que o GSR realizou da crise política ocorrida em novembro de 1955¹⁴⁴ – em que a legitimidade da eleição e a futura posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart estiveram ameaçadas pelos mesmos grupos oposicionistas de 1954.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Ao mesmo tempo em que também era totalmente refratária à aproximação de Vargas com a classe operária. Cf. “A burguesia e o imperialismo unem-se contra o populismo”, In: Boito Jr., Armando, *op. cit.*, p. 98-108. Ver também Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴¹ O clima tenso vivido no período envolvendo a crise de 1954 pode ser acompanhado pela disputa particular de dois jornais, um pró e outro contra Getúlio Vargas: respectivamente, o *Última hora*, fundado por Samuel Wainer, e o *Tribuna da Imprensa*, fundado por Carlos Lacerda. Contudo, vale ressaltar que Lacerda não estava sozinho: “foi acompanhado por outros jornais de peso do jornalismo brasileiro da época, como *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, além do apoio decisivo da *Rádio Globo*, de Roberto Marinho, e da *TV Tupi*, de Assis Chateaubriand”. Cf. Laurenza, Ana Maria de Abreu. *Lacerda x Wainer: o corvo e o bessarabiano*. São Paulo: Senac, 1998, p. 156.

¹⁴² Vale lembrar, como já mencionado em nota anterior, que o GSR era membro do Clube Comercial desde 1952, cf. *Revista da Associação Comercial nº717*, *op. cit.*.

¹⁴³ Como já apontado na introdução deste trabalho, uma “burguesia entreguista” constitutiva do “bloco modernizante conservador”, conforme apontado pelo historiador René Dreifuss, cf. 1964: *a conquista do Estado*, *op. cit.*, p. 26, 106.

¹⁴⁴ Tratam-se dos últimos segmentos do ATA 55X47 e NDS 55X47 denominados “Momento político”, que abordam o desfecho ocorrido em 11 de novembro – o conteúdo se repete, uma semana depois, em JDT 55X47. Em resumo, os roteiros de locução não trazem qualquer menção à disputa política e militar, apenas ilustram, sem alarde, o desfecho com as movimentações de tropas do Exército e da Polícia, no sentido do restabelecimento da ordem. Na última semana de novembro, o NDS 55X49 noticia a aprovação da lei de estado de sítio e, no mesmo tom de manutenção da ordem, diz ter sido “solicitada pelo Governo Federal para a defesa das instituições”, pauta também noticiada pelo JDT 55X48, exibido na mesma semana. Mar. Henrique Teixeira Lott, figura vitoriosa na “novembrada”; homem à frente das Forças Armadas (ministro da Guerra) no governo JK; e candidato a presidente pela chapa governista (PSD/PTB) em 1960, também é figura recorrente nos cinejornais ATA e NDS: aparecerá em 22 edições entre 1956 e 1961. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*, acessado em: 30 de setembro de 2014.

¹⁴⁵ Para um conhecimento mais amplo deste contexto, cf. Corbisier, Roland. *Jk e a luta pela presidência*, *op. cit.*; “A novembrada e a posse”, In: Pinheiro, Luiz Adolfo. *Jânio e Jango: três jotas que abalaram o Brasil*. Brasília: Letrativa, 2001, p. 28-35; e “Governo transitório”, In: Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, *op. cit.*, p.181-202.

Mesmo sob o risco de incorrer na prática teleológica, não há como negar os indícios da proximidade do GSR com a oposição conservadora no contexto de agosto de 1954 e novembro de 1955, antecipando, assim, alguns aspectos das mediações encerradas nas 488 edições das séries *NDS* e *ATA*, entre 1956 e 1961.¹⁴⁶ Sobretudo a agenda de autoridades e políticos de um tronco mais conservador no espectro político nacional; de federações e associações representativas da elite econômica; da diplomacia e dos negócios com os EUA;¹⁴⁷ e da visibilidade a Carlos Lacerda entre 1960 e 1961.¹⁴⁸ Líder udenista que retorna à cena política enquanto governador do Estado da Guanabara.¹⁴⁹ Apoiador e, em seguida, opositor ao governo de Jânio Quadros. E ferrenho defensor da democracia ocidental cristã, com uma retórica anticomunista e americanista marcante no cenário da Guerra Fria, e contrário à posse de João Goulart – herdeiro político do nacionalismo-trabalhista varguista.¹⁵⁰

Em Miami, Carlos Lacerda foi levar sua <solidariedade fraternal e sua palavra> a uma <massa de pobres e ricos atingidos pelo mesmo ódio de uma ideologia estranha aos valores cristãos>. Após receber as chaves da cidade, discursou longamente sobre a <necessidade em unir o povo americano em prol da liberdade democrática cristã>. *Atualidades Atlântida*. N.61X46 - Em luta pela integração das Américas. Acervo Cinemateca Brasileira.

Governador do Estado da Guanabara, eleito em 1960, Carlos Lacerda tornou-se recorrente nos cinejornais do GSR, notadamente nas decisões cotidianas do Rio de Janeiro. No gabinete da Chefia de Polícia, presta esclarecimentos sobre a operação <cuidadosamente planejada pelas mais altas autoridades> para desbaratar uma rede de exploradores de lenocínio, <em sua maioria estrangeiros>. *Notícias da Semana*. N.61X25. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹⁴⁶ Como foi dito na introdução deste trabalho, sistematizadas ao longo desta pesquisa e disponibilizadas no site da Cinemateca Brasileira. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁴⁷ Com destaque para o embaixador norte-americano John Moors Cabot, recorrente nas edições do *ATA* e *NDS* entre 1959 e 1961. Apareceu 21 vezes. *Idem*.

¹⁴⁸ Nas edições do *ATA* e *NDS* dos anos 1960 e 1961, o político foi notícia em 37 edições. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit., acessado em: 30 de setembro de 2014.

¹⁴⁹ Sobre sua ascensão na cena política durante a campanha ao governo da Guanabara em 1960, Guita Grin Debert analisa algumas chaves do seu discurso à luz do *populismo* do contexto político. Cf. *Ideologia e populismo: A. de Barros, M. Arraes, C. Lacerda, L. Brizola*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979, p. 94-124.

¹⁵⁰ Para um panorama geral da trajetória de Carlos Lacerda frente a governo do Estado da Guanabara, cf. D'Assumpção, Mônica de Matos Teixeira. *Carlos Lacerda: demolidor de presidentes e construtor de um novo estado*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciência Política do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

- (cont.)

56

- 390 - Com honras de chefe de Estado, chega ao aeroporto Santos Dumont o cardeal Adeodato Giovanni Piazza, legado do Papa Pio Doze ao Primeiro Congresso Nacional da Padroeira do Brasil. No momento de seu desembarque, uma banda militar executou o Hino Pontifício e o Hino Brasileiro, ao mesmo tempo que uma bateria do Exército dava as salvas de estilo em honra do representante do Summo Pontífice, e secretário geral da Sagrada Congregação Consistorial.
- 442 - Coube ao Presidente João Café Filho, como chefe da nação de maior população católica do mundo, receber pessoalmente o Legado Pontifício, cardeal Piazza, dirigindo-se ambos para o carro que os ~~andara~~ transportará.
- 469 - Rumo ao Palácio das Laranjeiras, que hospedará o visitante, sem batedores, dispensados democraticamente, e sem guardas pessoais, que não mais se justificam, pois o novo chefe do governo nada tem a temer do povo, o Presidente João Café Filho e o Cardeal Giovanni Piazza passam em revista o destacamento de tropas formado em homenagem. Iniciou assim o novo chefe de governo o seu período presidencial, com novos horizontes para o Brasil.

517-FIM

-X-X-X-

ESTE ASSUNTO É TAMBÉM O DE"NOTÍCIAS DA SEMANA" 54 x 36

emb/

... E a notícia prossegue, unindo de forma conveniente a chegada do cardeal Giovanni Piazza, por ocasião do 1º Congresso Nacional da Padroeira do Brasil, ao cerimonial protagonizado pelo recém-presidente da República do Brasil, <chefe da nação de maior população católica do mundo>. Nesse caso, o roteiro de locução justifica a legitimidade do governo empossado, ressaltando a ausência de <batedores, dispensados democraticamente, e sem guardas pessoais, que não mais se justificam, pois o novo governo nada tem a temer do povo>. Em pouco menos de 5'46" de imagens (dado este traduzido da pietagem (517) escrita no documento), o discurso unge o novo presidente com o a cristandade e a transparência ("nada tem a temer do povo"), qualidades ausentes no governo passado, segundo a crítica oposicionista de setores mais conservadores do espectro político brasileiro. Roteiro de locução do *Atualidades Atlântida*. N.54X36. Acervo Cinemateca Brasileira.

Se em 1954 pender ao lado oposicionista foi uma opção para o GSR, isso não impediu a sua tentativa de construir uma narrativa grandiosa do funeral de Getúlio Vargas para os seus cinemas; nem tampouco narrar, ainda que discretamente, a vitória do grupo legalista liderado pelo mar. Henrique Teixeira Lott, no episódio ocorrido a 11 de novembro de 1955. Enquanto veículos noticiosos, os cinejornais do GSR obviamente exploravam o fato, mas sem deixar de capitalizar as brechas abertas em cada campo. Por isso procuraram ostentar um discurso afinado e elogioso para com os setores potencialmente mais vantajosos aos negócios do GSR. É o que se pode ver em todo o período de 1956 a 1961, em meio à diversidade de figuras díspares no espectro político do período, tais como Juscelino Kubitschek, João Goulart, Jânio Quadros, Carlos Lacerda, e o próprio mar. Lott. No entanto, seria confuso, senão impossível, apreender qualquer sentido no discurso apresentado semanalmente pelas edições do *ATA* e *NDS* sem considerarmos, além do dado circunstancial, as potencialidades de um momento histórico como, por exemplo, a atmosfera *nacional desenvolvimentista*. Nesse sentido, temas como “desenvolvimento”, “emancipação econômica”, “ordem e segurança nacional” são imprescindíveis para situar os bastidores daquela época, cuja faceta mais glamorosa ficou conhecida pelos “anos dourados”.¹⁵¹ E evidenciar tensões nas opções políticas e ideológicas expostas pelo GSR em seus cinejornais

Mesmo tendo em conta todas as transformações políticas, econômicas e socioculturais do governo Kubitschek, os encaminhamentos da crise gerada pela renúncia de Jânio Quadros em 1961, bem como a tumultuada posse de João Goulart, trouxeram à baila um quadro político similar àquele vigente nas crises de agosto de 1954 e novembro de 1955.¹⁵² Nesse percurso, seria possível identificar nos cinejornais do GSR posicionamentos que dialogassem com estas questões, sobretudo políticas e econômicas (no cenário interno e externo) entre os anos de 1956 e 1961? A partir da investigação sobre um *corpus documental* lapidado para este trabalho, pode-se dizer que

¹⁵¹ Cf. Almeida, Lúcio Flávio Rodrigues de. *Uma ilusão de desenvolvimento – nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*, op. cit.. Conforme mencionamos em nota anterior, Almeida analisa o período a partir dos discursos que embasaram a ideia de desenvolvimento nacional, destacando, assim, pensamentos convergentes de setores burgueses, das Forças Armadas, da intelectualidade (ISEB e ESG), e do próprio governo, no que detecta uma *ideologia* excludente, embora embalada num discurso *nacionalista triunfante* em prol da emancipação econômica e política do país.

¹⁵² De maneira resumida, nos referimos a setores das Forças Armadas e a oposição udenista (com o forte protagonismo de Carlos Lacerda) contra a própria herança getulista, corporificada em João Goulart. Cf. Skidmore, Thomas, op. cit., p. 261-262. Para René Dreifuss, o ano de 1961 traria nova oportunidade aos setores civis-militares representantes de interesses “multinacionais associados” – o “bloco modernizante-conservador” – de se apropriar do poder por meios legislativos e eleitorais. E, conseqüentemente, ter maior controle sobre as classes populares, cf. 1964: *a conquista do Estado*, op. cit., p. 104.

direcionamentos políticos e econômicos praticamente moldaram o discurso semanal das séries *NDS* e *ATA*. O que pode ser comprovado com a visibilidade oferecida a diversas esferas do poder político (presidentes, governadores, ministros e congressistas); do poder econômico (sobretudo na vertente mais ligada à burguesia comercial); das forças de segurança (ministros militares e generais do Exército); e do próprio capital norte-americano. Restando às classes trabalhadoras, na equação discursiva dos cinejornais do GSR, o papel legitimador do conservadorismo dos centros de poder, sobretudo quando retratadas na chave de elemento desestabilizador da ordem, como nas greves ocorridas no período.¹⁵³

No Clube Militar, no Rio de Janeiro, o mal. Henrique Teixeira Lott, assiste atentamente à conferência do presidente Juscelino Kubitschek, ocorrida a 21 de julho de 1959. Momento tenso entre as relações do Brasil com o capital estrangeiro, pois o país acabara de romper com o FMI. Símbolo da legalidade constitucional, Lott também foi conhecido austero caráter nacionalista, além da expressão maior da manutenção da ordem para conquista da emancipação nacional...

... No Palácio do Catete, o embaixador norte-americano John Moors Cabot (1911-1981) entregava as credenciais ao presidente Kubitschek. Embora o encontro corresse num clima de cordialidade, naquele julho de 1959 viviam-se os primeiros reflexos do rompimento brasileiro com o FMI. Presente em vários cinejornais do GSR, Cabot foi duro crítico à política externa do presidente Jânio Quadros. *Atualidades Atlântida*. N.59X30. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim, para se depreender que tipo de contribuição séries como o *NDS* e o *ATA* podem oferecer à compreensão histórica do período, é preciso aferir as opções ideológicas no decurso das suas edições, mediadas que são pelas aproximações com os grupos no poder. E, em que medida, estes cinejornais dialogaram com os anseios e as angústias da coletividade espectadora. Vale lembrar que tanto o *NDS* quanto o *ATA* trazem representações das “feridas sociais” que, mesmo reconhecidas – seja na chave do altruísmo ou do assistencialismo – são ideologicamente alocadas num discurso que as tem como “efeitos colaterais” da emancipação econômica, do incremento ao consumo, e

¹⁵³ Entre 1956 e 1961, o *ATA* e o *NDS* noticiaram 18 ocorrências de movimento grevista: 1956 (3), 1957 (2), 1958 (2), 1959 (7), 1960 (1) e 1961(2). Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

da modernidade que se buscava. Um “desajuste extravagante” no descompasso entre o discurso modernizante do nacional desenvolvimentismo e a efetividade da sua promessa.¹⁵⁴ Elementos que, enfim, nos dão a ver outras dimensões da “solidariedade” de classes, reafirmando fronteiras verticais e horizontais da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que contribuem para relativizar o êxito nacional da emancipação econômica, enfim, da prosperidade prometida.

No segmento “O mundo é das crianças”, o <legítimo interesse dos pequenos por brinquedos>. Neste caso, os da Fábrica de Brinquedos Estrela. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em Brasília, cidadãos são surpreendidos pela câmera do GSR, que levará ao público da cidade grande alguns aspectos da <pitoresca feira de candangos>, “A semana em foco”. *Atualidades Atlântida*. N.61X42. Acervo Cinemateca Brasileira.

Senhoras da sociedade carioca, como Lélia Tinoco Ribeiro (ao centro/dir.), em evento da Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação, numa atividade que <dará campo maior à benemérita entidade>. *Atualidades Atlântida*. N.60X26. Acervo Cinemateca Brasileira.

No segmento “Enchentes também no Piauí”, a câmara fixa do GSR colhe, da tragédia, rostos que a observam: em fila, o <leite para as crianças> é um dos momentos em que olhares inocentes ratificam a solidariedade na pauta dos seus cinejornais. *Atualidades Atlântida*. N.60X16. Acervo Cinemateca Brasileira.

¹⁵⁴ Cf. Schwarz, Roberto. “Fim de século”, *op. cit.*, p. 156.

Em “O Nordeste”, o tom fatalista cadencia o discurso sobre a periferia do país: *<a cada dia que passa, mais viva se torna a chaga nordestina>*, uma sede *<hereditária>*, um *<espetáculo>* que *<não para nunca>*, em que a *<miséria tem o principal papel>*. *Notícias da Semana*. N.61X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em Recife, o governador Cid Sampaio (à esq.) e outras autoridades receberam o sr. Edward Kennedy (à dir.), que veio fazer *<uma observação global da grave situação em que vive o Nordeste Brasileiro>*. *Atualidades Atlântida*. N.61X32. Acervo Cinemateca Brasileira.

Após a leitura e a sistematização dos roteiros de locução, da investigação de toda uma sorte de documentos não fílmicos correlatos e do visionamento das imagens remanescentes, o que fica é a óbvia constatação do quanto esses cinejornais serviram ao maior retorno possível aos empreendimentos do GSR. Nesta prática de produzir cinejornais, Luiz Severiano Ribeiro Jr. realmente fez um investimento de peso: constituiu um setor específico para a produção dos seus complementos, o Departamento de Cine-Jornais dentro da CSL; trabalhou com uma ampla equipe de cinegrafistas; preencheu seus cinejornais com segmentos internacionais de notícias; e contou com um redator/narrador de fama e respeitabilidade reconhecidas no meio da imprensa.¹⁵⁵ O GSR, de fato, mobilizou-se para valorizar o espaço que dispunha para os seus complementos nacionais nos programas oferecidos pela UCB. Nesse sentido, a cobertura semanal com elogios a diferentes esferas decisórias também procurou minimizar tensões, mesmo sendo, muitas delas, inescapáveis à natureza do próprio discurso cinematográfico. Sendo assim, se os cinejornais GSR deram visibilidade a Juscelino Kubitschek e as realizações do *Programa de metas* – o que lhe rendeu a primeira sala de cinema da nova capital; a visibilidade também foi dada ao governador da Guanabara Carlos Lacerda, unindo dois interesses fundamentais: cuidar de sua maior

¹⁵⁵ Trata-se do radialista Herón de Lima Domingues (1924-1974), conhecido por atuar entre 1944 e 1962 no jornal radiofônico *Repórter Esso* da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Trataremos com mais detalhes o quadro de profissionais dos cinejornais do GSR no item 2.2.1.

praça exibidora, o Rio de Janeiro, e apoiar um discurso pró Estados Unidos – país do qual o GSR dependia diretamente para conduzir os seus negócios cinematográficos.

Nesse cenário, o ano de 1961 é ainda mais revelador dos posicionamentos do GSR, sobretudo após a renúncia de Jânio Quadros e a posse de João Goulart, com os cinejornais procurando “harmonizar” a postura política e ideológica do seu realizador com um ensaio conciliatório junto a João Goulart, numa clara tentativa de se acomodar à ironia histórica de, após setembro de 1961, o GSR ter que novamente noticiar um trabalhista no poder – ao passo que as preferências politico-ideológicas mostradas semanalmente no *NDS* e *ATA* o colocavam no campo das forças políticas e econômicas que reeditavam as tendências contrárias à herança nacionalista-trabalhista de 1954.

Presentes no *NDS*, os títulos (ou cartelas) de segmentos ilustrados pelo desenhista Luiz Sá anunciavam, em tom cartunesco, o conteúdo da notícia. Numa mesma edição, enquanto o sétimo segmento sugeria a cordialidade entre Brasil e Estados Unidos...

... O último segmento advertia quanto à presença de um navio soviético “ameaçador” no litoral carioca – que, afinal, tratava-se de um carregamento de <trigo da Rússia para o Brasil>. *Notícias da Semana*. N.60X35. Acervo Cinemateca Brasileira.

Portanto, o GSR não se adaptou apenas ao mercado cinematográfico, mas também aos ventos da política e às potencialidades de ganho com outros campos de atividade. Desta forma, se valeu das oportunidades que estavam postas, “catalisando” nos seus cinejornais elementos de uma ideologia que orbitava os centros decisórios político e econômico com os quais mais se aproximou. Porém, se os seus cinejornais resultam desta dinâmica, é porque o GSR investiu nas mediações e na produção de complementos nacionais para o abastecimento semanal dos programas da UCB. Pois foram eles, os cinejornais, a perene moeda-de-troca de Luiz Severiano Ribeiro Jr. para o elogio do poder em suas salas de exibição.

Na breve análise das duas edições de 1954, foi possível captar, analisando apenas seus roteiros de locução, indícios de certas forças políticas e econômicas por detrás do conteúdo da notícia; além da própria intenção do GSR em se apropriar de eventos públicos para os seus cinejornais. Se o funeral de Getúlio Vargas foi um espetáculo popular imperdível para ser exibido; a posse de João Café Filho era a chance do GSR fortalecer os laços com um governo de coloração política mais afins. Nesse sentido, analisar os roteiros de locução referentes ao decurso de seis anos, soma-los à investigação em outras fontes do *Fundo Atlântida*, e confrontar seu conteúdo com um conjunto de imagens em movimento, trouxe à tona subsídios para se pensar os vários cinejornais existentes nas séries *NDS* e *ATA*. Por exemplo, como eles noticiaram a modernidade desenvolvimentista excludente, promovida pelo governo Kubitschek; contemporizaram atritos entre o governo Jânio Quadros e os Estados Unidos, no contexto mais tenso das relações externas; tentaram aproximar o GSR do incipiente presidente trabalhista João Goulart; e registraram abertamente a postura conservadora e anticomunista de Carlos Lacerda. Ao que nos parece, muitos cinejornais couberam nos interesses do GSR entre 1956 e 1961.

Uma das raras imagens remanescentes do elogio direto ao *Programa de metas*: no segmento “JK e a indústria automobilística”, o passeio de JK no fusca conversível entre as seções da fábrica da Volkswagen do Brasil, em São Bernardo do Campo – SP. Acompanhado do governador paulista Carvalho Pinto, também participaram da cerimônia o arcebispo dom Carmelo de Vasconcelos Mota e o presidente da multinacional alemã, Heinz Nordhoff. *Notícias da Semana*. N.59X48. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em junho de 1961, o tenso quadro diplomático com os EUA, no contexto da “política externa independente” do Governo Federal. Na residência de verão dos governadores paulistas, no Horto Florestal, muita tensão durante a visita do enviado especial do presidente John Kennedy, sr Adlai Stevenson, que <conferenciou com o presidente Jânio Quadros (ao centro) por mais de duas horas>. *Notícias da Semana*. N.61X25. Acervo Cinemateca Brasileira.

No Aeroporto Internacional do Galeão, João Goulart, pela primeira vez no Rio de Janeiro após sua posse. Na ocasião, o seu primeiro ato diplomático como presidente da República: um rápido encontro com o presidente argentino Arturo Frondizi, que ali se encontrava de passagem para os EUA. Ao centro, a primeira-dama Maria Thereza Goulart. *Notícias da Semana*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

A 2ª Assembleia de Governadores do BID, no Rio de Janeiro. No evento, Carlos Lacerda é mostrado com destaque, ao lado do ministro da Fazenda Clemente Mariani (à dir.), o verdadeiro presidente do conclave. *Notícias da Semana*. N.61X16. Acervo Cinemateca Brasileira. (à esq., o ministro da Indústria e Comércio do Brasil Arthur Bernardes Filho).

Iniciamos este capítulo recorrendo a trechos de uma rememoração individual acerca de um evento marcante da História do Brasil – o suicídio de Getúlio Vargas e seus imediatos desdobramentos. Trechos que, ao mesmo tempo, também testemunham uma prática cultural, a de assistir cinejornais. Assim, independente da intimidade e da subjetividade contida nas evocações de Elizabeth Bishop,¹⁵⁶ constatar que a sua memória, um episódio inesquecível da política brasileira, e uma prática cultural se entrecruzam num roteiro de locução de uma edição do *ATA* e do *NDS*, só vem confirmar o rico potencial destes cinejornais para se contar uma história. Um potencial, contudo, a ser usufruído numa perspectiva do conjunto destas duas séries, observando as conexões entre o “cultural” e o “político”,¹⁵⁷ e atentando às dimensões do conjunto enquanto *fonte de pesquisa* e de *objeto de estudo*. É o que faremos nos próximos itens deste capítulo, ao discorrer sobre os procedimentos de formatação de um *corpus* a partir do acervo não fílmico e fílmico do *Fundo Atlântida* depositado na CB. Mas, não sem observar, com um pouco mais de atenção, uma tradição cinejornalística em nosso século XX brasileiro.

¹⁵⁶ Tendo em conta que o conhecimento do passado, evocado na sua perspectiva de memória coletiva, sempre estará sujeito à dimensão íntima e subjetiva da memória pessoal. Cf. Murgia, Eduardo Ismael. “A memória e sua relação com arquivos, bibliotecas e museus”, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁵⁷ Nesse sentido, acreditamos que a seriação recomposta se enquadre na categoria de fontes históricas “inusitadas” para o estudo, por exemplo, acerca de uma cultura política. Cf. Winock, Michel. “As ideias políticas”. In: Rémond, René, *Por uma História Política*, *op. cit.*, p. 278-279.

2.1 – Cinejornais brasileiros: um breve histórico de uma longa tradição.

Para uma maior e melhor compreensão do espaço em que transitaram as séries *NDS* e *ATA*, é necessário recompor um panorama com as produções mais conhecidas e longevas de cinejornais brasileiros (ainda que quantitativamente limitado e carente de dados sobre as periodicidades específicas das series mencionadas), a fim de clarificar a presença desta categoria de filme no meio cinematográfico nacional.¹⁵⁸ Feito isso, teremos uma ideia mais geral do trânsito obtido pelo GSR no meio cinematográfico através da produção e da visibilidade em seus próprios cinejornais. Além disso, este breve cenário nos ajudará a compreender a dimensão da crítica indireta (ou direta) acerca dos cinejornais (em nosso caso, as divulgadas na imprensa próxima aos anos 1956 e 1961); assim como o potencial alcance do conteúdo do *NDS* e *ATA* aferido em documentação não fílmica e em imagens em movimento remanescentes.

Mesmo atendendo aos interesses de governos e partidos políticos, bem como aos da elite econômica, o cinejornal é uma categoria de filme reconhecida pelo seu valor à pesquisa também pela diversidade do seu caráter noticioso, o que pode ser notado em publicações nacionais,¹⁵⁹ e em estudos mais amplos pelo mundo afora.¹⁶⁰ Nesse

¹⁵⁸ Para a composição deste panorama, a nossa principal fonte de pesquisa é a base de dados *Filmografia Brasileira* (FB), o mais completo censo cinematográfico brasileiro. Uma atividade corrente da Cinemateca Brasileira (CB), cuja primeira publicação no site da CB, em 2001, foi resultado do *Censo Cinematográfico Brasileiro*, projeto patrocinado pela Petrobras até 2006. Atualmente, a FB possui mais de 40 mil títulos, dentre longas e curtas-metragens, cinejornais, filmes institucionais, publicitários e domésticos. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, disponível em: [HTTP://www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br), acessado em: 13 de agosto de 2014.

¹⁵⁹ Algumas pesquisas com cinejornais dos anos 1950 e 1960 podem ser encontradas em: Souza, José Inácio de Melo e. “Eleições e Cinema Brasileiro: do Fósforo Eleitoral aos Santinhos Eletrônicos”, In: *Revista da USP* nº 22 – *Dossiê Futebol*. São Paulo: USP, jun/ago 1994, pp. 155-165; Archangelo, Rodrigo. *Um Bandeirante nas elas de São Paulo – o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Depto. de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007; Siqueira, Daniela Giovana. “Poder e cinema: a produção de cinejornais a serviço da prefeitura municipal de Belo Horizonte em 1963”, In: *ArtCultura*, v. 11, n. 18, jan.-jun., p. 78-93, 2009; Sirimarco, Martha. *Cinejornalismo & populismo: ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, 1980; Gomes, Renata Vellozo. “Cotidiano e cultura no Rio de Janeiro na década de 1950: os cinejornais da Agência Nacional”, In: Cavalcanti, Ana (org.). *Arte & Ensaios n. 15*. Rio de Janeiro, PPGAV/EBA, UFRJ, p. 40-45, 2007; Maia, Paulo Roberto Azevedo. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto e Artes da Unicamp, 2006.

¹⁶⁰ Entre as publicações estrangeiras, destacamos os pioneiros trabalhos de Fielding, Raymond. *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*. Jefferson – NC: McFarland, 2011; e Tranche, Rafael R. e Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO: El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001; Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*. op. cit., 2001; Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema II – a política do espírito no Jornal Português*, op. cit.. Citamos, também, Bertin-Maghit, Jean-Pierre. *Une Histoire Mondiale des Cinémas de*

sentido, há cinematecas e acervos que vêm cumprindo a tarefa de difundir e ressaltar a imensa presença deste tipo de filme no século XX.¹⁶¹ No Brasil, contudo, a longevidade desse formato fílmico no espetáculo cinematográfico nacional – indo dos anos 1910 até meados da década de 1980 – ainda soa desproporcional à quantidade de estudos sobre ele. Em grande parte, isso se deve ao difícil acesso e precário estado de conservação do pouco que sobrou das séries. Assim como ao próprio desprestígio dessa categoria de filme: seu utilitarismo político, a veiculação de “matéria paga” (às vezes, nem tanto velada) somado à fragilidade de um tipo de produção marcada pelo uso imediato; com segmentos de notícias voltados a interesses momentâneos de realizadores e seus clientes, conferindo marginalidade e a pecha de registro superficial¹⁶² – muitas vezes relegados a abastecer reportagens e documentários na televisão e no cinema. Porém, legalmente protegidos por uma exibição compulsória após os anos 1930, os cinejornais instigaram uma perspectiva econômica mais segura no mercado cinematográfico, dada a menor necessidade de investimento para um produto que, em tese, teria um escoadouro menos incerto no mercado exibidor. Nesse sentido, eles foram vitais às atividades de

Propagande. Paris: Nouveau Monde, 2008 - sobretudo a sua quarta parte, dedicada à propaganda filmada nos anos 1950 e 1960. Cf. também a leitura do dossiê da FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) sobre a experiência de catalogação de cinejornais em alguns acervos pelo mundo: Smither, Roger; Klaue, Wolfgang. *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996.

¹⁶¹ Há sites que oferecem informações e imagens de pronto acesso. Provavelmente, o mais completo exemplo de preservação audiovisual e textual de cinejornais, em nível nacional, esteja no The British Universities Film & Video Council (<http://bufvc.ac.uk/newsonscreen/search/index.php/filmarchives>) que reúne informações dos *newsreels* britânicos em acervos distribuídos em todo o Reino Unido. Também podemos citar os *cinegiornali* italianos acolhidos e disponibilizados pelo site do Archivio Storico Luce (<http://www.archivioluce.com/archivio/>). E os *noticieros* espanhóis *NO-DO* do acervo da Filmoteca Española (<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>), também disponíveis para visionamento online. No Brasil, os cinejornais brasileiros da Agência Nacional, do acervo do Arquivo Nacional (<http://200.160.7.139/portal/BuscaRapida.do>), são as únicas séries que se encontram disponíveis para acesso remoto. Já a base de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, disponibiliza sinopses completas de algumas séries do seu acervo, e é o mais completo banco de dados sobre cinejornais brasileiros já produzidos. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

¹⁶² Enquanto categoria de filme, eles foram alvos de inúmeras críticas, sejam as mais diretas, manifestadas em jornais e revistas (como alguns exemplos mencionados no capítulo II); ou, em tom mais sutil, embora sintomático da precariedade cinema brasileiro, como no “elogio” de Paulo Emílio Salles Gomes aos cinejornais do realizador Primo Carbonari (1920-2006) na crônica “O primo e a prima” (cf. Calil, Carlos Augusto (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 234-235); ou mesmo Jean-Claude Bernardet, a referir-se ao tédio provocado pelas imagens dos cinejornais (cf. “Os anos JK: como fala a história?”, In: *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 250). Para o crítico e cineasta David Neves, além da péssima qualidade de muitas séries, “jornal cinematográfico também era sinônimo de matéria paga”, cf. “Atualidades”. *Telégrafo visual: crítica amável do cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 137-138. E mesmo estudos dedicados às diferentes modalidades do filme de curta-metragem, como o compêndio *O filme curto*, manifesta sua aversão aos cinejornais tratando-os, sem rodeios, como uma “modalidade espúria de curta-metragem”. Cf. São Paulo (Cidade), Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Centro de Pesquisa e Arte Brasileira. *O filme curto*. Souza, Carlos Roberto de (coord.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980, 2º volume, p. 35.

inúmeras companhias produtoras, tanto as que necessitavam se capitalizar para produzir um longa-metragem, como as que tinham em seus jornais cinematográficos o meio exclusivo de subsistência.

No Brasil, os jornais de atualidades já eram conhecidos desde as primeiras décadas do século passado, tanto os estrangeiros¹⁶³ como as iniciativas nacionais,¹⁶⁴ muitas delas “cavadas” entre aqueles que detinham o poder político e econômico.¹⁶⁵ Na década de 1910 e 1920 merecem destaque, no Rio de Janeiro, os jornais cinematográficos da Carioca Filmes (com o *Carioca Filmes*, tornado *Carioca Filmes Sonoro* nos anos 1930)¹⁶⁶ e da Botelho Filmes (com o *Cine Jornal Brasil*).¹⁶⁷ Em Minas Gerais, a Bonfioli Filme, conhecida por produzir documentários sobre o cotidiano mineiro, também apresentou o seu jornal de atualidades: o *Cine Revista Mineira*.¹⁶⁸ Assim como o *Atualidades Paranaenses* e o *Groff-Filme*, produzidos em Curitiba pela conhecida companhia homônima.¹⁶⁹ No mesmo período, corria em São Paulo o *Sol e Sombra* da Independência-Omnia,¹⁷⁰ o *Rossi Actualidades*, pioneiro em

¹⁶³ Antes da Primeira Guerra Mundial, a *Pathé-Frères* apresentara na cidade de São Paulo o *Pathé Journal*; a partir de 1915, empresas norte-americanas (Universal, Fox Film e Paramount) disputaram o mercado exibidor brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, apresentando também os seus cinejornais. Cf. Souza, José Inácio de Melo e, *Imagens do Passado – São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

¹⁶⁴ Em 1910, já se tem notícia de um cinejornal inspirado no formato francês: o *Bijou Jornal*, produzido por Francisco Serrador para exibição em São Paulo, na sala Bijou-Théâtre. Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 133-135. Já o jornalista e crítico Adhemar Carvalhaes, comenta que a *Pathé-Frères* instalou filial no Rio de Janeiro nos anos 1910 (sem precisar o exato ano) para produzir assuntos locais “e com tal velocidade, que muitas vezes um fato ocorrido hoje, já amanhã estava atraindo ansiosos espectadores de palheta às calorentas plateias da nascente Cinelândia carioca”. Cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de novembro de 1978.

¹⁶⁵ Numa espécie de encomenda, em que produtores e realizadores recorriam à produção de filmes curtos, geralmente feitos para elogiar aqueles que detinham o poder: a elite ávida em promover seu nome; a burguesia e seus empreendimentos e negócios; e os partidos políticos com sua propaganda. Cf. Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 27.

¹⁶⁶ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁶⁷ No Rio de Janeiro, a produção de cinejornais contou a forte presença dos irmãos Alberto e Paulino Botelho, seja filmando assuntos nacionais para a matriz francesa do *Pathé-Journal*, ou nas iniciativas de suas empresas (a Carioca Filmes e a Botelho Filmes). Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe, op. cit., p. 134.

¹⁶⁸ Empresa do cinegrafista Igino Bonfioli (1886-1965), com extensa produção de documentários curtos e filmes publicitários entre os anos 1920 e começo dos 1950; também produziu o longa-metragem *Canção da primavera* (1923), cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁶⁹ Propriedade de João Baptista Groff (1897-1970), e que também produziu, nos anos 1930, o cinejornal *Groff-Jornal*. Dentre a sua vasta produção de curtas-metragens, estão os documentários *Pátria redimida* (1930), *Primeiro Congresso Meridional Integralista* (1935) e *Zeppelin em Curitiba* (1936). *Idem*.

¹⁷⁰ Cf. Catani, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”, In: Ramos, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 189-298.

conseguir uma subvenção junto ao governo local,¹⁷¹ e o *Atualidades Matarazzo* ligado ao conglomerado empresarial homônimo.¹⁷²

Nos anos 1930, sobretudo durante o Estado Novo (1937-1945), a obrigatoriedade do complemento nacional nas salas de exibições¹⁷³ consolidou o *Cine Jornal Brasileiro* (1938-1946), produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal (DIP), como a primeira propaganda cinematográfica em cinejornal totalmente estatal.¹⁷⁴ Vale lembrar que as filiais estaduais do DIP, os DEIPs, também mantiveram sua produção local de cinejornais durante o período estado-novista,¹⁷⁵ e que todas estas séries estatais disputavam o mesmo espaço exibidor da iniciativa privada.¹⁷⁶

Durante a 2ª Guerra Mundial, o mercado exibidor brasileiro também foi marcado pela entrada de cinejornais estrangeiros, com destaque à propaganda das forças em conflito nos circuitos das regiões sul e sudeste do país.¹⁷⁷ No mesmo período, sobressaíram-se os “cineacs”: salas de cinema dedicadas à exibição exclusiva de complementos nacionais, onde os cinejornais foram os carros-chefes dos programas

¹⁷¹ O *Rossi Actualidades* (1921-31) da Rossi Filmes foi quase uma experiência oficial, uma vez que recebeu subvenção do partido que governou São Paulo até 1930. Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe, *op. cit.*, p. 134-135.

¹⁷² Cuja companhia produtora referida tanto por “Agência Matarazzo” como “Programa Matarazzo”, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

¹⁷³ A primeira lei foi promulgada em 1932 (decreto 21.240/32), que estabelecia um espaço às produções nacionais, um “complemento de programa”, em que o filme estrangeiro fosse o carro-chefe. A lei entra em vigor apenas em 1934, quando consolida o espaço do “complemento nacional”, que seria amplamente ocupado pelos cinejornais.

¹⁷⁴ Com forte inspiração na propaganda nazista. Ainda que o Brasil tenha rompido relações com o Eixo a partir de 1942, tal modelo persistiu na estrutura montada por Lourival Fontes (chefe do DIP), simpatizante da propaganda alemã. A este respeito, e sobre o papel do *Cine Jornal Brasileiro* na propaganda varguista, cf. Souza, José Inácio de Melo e. *O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889-1945)*, São Paulo: Annablumme/Fapesp, 2003; ver também Tomain, Cássio dos Santos. “*Janela da alma*” - cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablumme/Fapesp, 2006.

¹⁷⁵ Entre as produções dos DEIPs (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), destacamos o DEIP paulista com as séries *DEIP Documentário* e o *DEIP Jornal Cinematográfico* (ambos feitos entre 1942 e 1946), cf. Catani, Afrânio, *op. cit.*, p. 191-192. E o DEIP de Salvador, que produziu a série *Vida Baiana*, entre 1943 e 1944. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

¹⁷⁶ Muito embora Anita Simis afirme, com dados recolhidos no período estado-novista, que os cinejornais privados em São Paulo nunca estiveram atrás dos estatais no que se refere à exibição. Cf. Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁷ Pedro Tota menciona, por exemplo, que o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), em sua Motion Picture Division (Não confundir com a Motion Pictures Association - MPA) incentivou sua “seção de cinejornais” a distribuir cópias no Brasil, sobretudo na região sul, como contrapropaganda aos cinejornais alemães, muito presentes naqueles estados. Cf. Tota, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor – a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 65-68.

exibidos.¹⁷⁸ Também já ocupavam espaço nos cinemas as conhecidas séries da Cinédia S.A.¹⁷⁹ e, em 1942, o *Atualidades Atlântida* estreava como o primeiro produto cinematográfico oferecido pela recém-fundada Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil.¹⁸⁰ Dois anos depois, surgia o *Notícias da Semana*¹⁸¹ para compor os programas distribuídos pela DFB – a esta altura já administrada pelo GSR.

Grosso modo, pode-se dizer que nos anos 1930 e 1940 inúmeras companhias produtoras contribuíram para compor uma extensa gama de títulos no cenário cinematográfico brasileiro, dentre os quais vale mencionar o *Cinelândia Jornal* e o *Jornal da Tela*, ambos realizados entre 1946-1949 pela Cinelândia Filmes Ltda.¹⁸² O *Repórter na Tela* (1939-1946) produzido pela Sonofilmes S.A.,¹⁸³ e o *Filme Jornal* (1934-1962), *O Esporte em Marcha* (1944-1949), *A Marcha da Vida* (1945-1949) e o *Atualidades em Revista* (1948-1949), todos lançados pela já veterana Botelho Filmes.¹⁸⁴ No mesmo período, surgem as séries da companhia carioca Pan Filmes do Brasil Ltda., como *Brasil em Foco* (1934-1938) e *Brasil Atualidades* (1942-1945).¹⁸⁵ O

¹⁷⁸ Existentes nos grandes centros urbanos brasileiros, Alice Gonzaga informa que os “famosos” cineacs (palavra tirada da expressão francesa *ciné actualités*), com suas “sessões passatempo” constituídas de cinejornais, documentários e desenhos animados, viveram uma “grande voga” no Rio de Janeiro até o fim da Segunda Guerra Mundial, justamente por apresentarem a cobertura fílmica das duas frentes, tanto dos aliados como do eixo. Dentre os cineacs mais conhecidos na Capital Federal, a autora destaca o Cineac Trianon, Cineac Glória e o Cineac Capitólio. Cf. Gonzaga, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, op. cit. p. 184.

¹⁷⁹ Tais como *Cinédia Atualidades* (1933-1934); *Cinédia Jornal* (1936-1944); *Cinédia Revista* (1939-1944); *O Globo Esportivo na Tela* (1939-1940, também produzido pela Cineac do Brasil S.A.); *Esporte em Marcha* (1944-1946); e *Reportagens Cinédia* (1945-1948), Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

¹⁸⁰ Colocando em prática uma determinação do artigo terceiro de seu próprio estatuto de fundação (anexo 4), aprovado em Assembleia Geral realizada em 13 de outubro de 1941, cf. Vaz, Toninho. *Grupo Severiano Ribeiro*, op. cit., p. 129.

¹⁸¹ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁸² Em 1947, os proprietários da Cinelândia Filmes Ltda., Eurides e Alípio Ramos, participam do quadro societário da UCB (cf. Melo, Luís Alberto Rocha. “*Cinema Independente*”, op. cit., p. 131-132), o que pode explicar o fato de, anos 1950, o *Cinelândia Jornal* e o *Jornal da Tela* pertencerem à grade de cinejornais do GSR. Quanto à publicação nos anos 1940, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁸³ Companhia conhecida pela realização de longas como *O bobo e o rei* e *Bombonzinho* (ambos dir. de Mesquitinha, 1937), *Laranja da China* (Ruy Costa, 1939), *Asas do Brasil* (Raul Roulien, 1940), entre outros, também produziu, entre 1936 e 1937, o *Sonofilmes Jornal*. *Idem*.

¹⁸⁴ *Idem*. Segundo Victor Andrade de Melo, a série *Esporte em Marcha* começou produzida pela Cinédia e depois passou para a Botelho Filmes, mas “(...) sempre sob a responsabilidade de Milton Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues e Mário Filho)”, cf. “Eficiência x jogo de cintura: Garrincha, Pelé, Nelson Rodrigues, cinema futebol e construção da identidade nacional”, In: Silva, Francisco Carlos Teixeira da, e Santos, Ricardo Pinto dos. *Memória social dos esportes: futebol e política: a construção de uma identidade nacional*, Volume 2. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2006, p. 259-280, p. 267.

¹⁸⁵ Do mesmo período, mas menos duradouras, as séries: *Imprensa Animada* (1942-1945), *Imagens d'A Manhã* (1943-1945) e *Reportagens de Folha Carioca* (1944-1945). Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Atualidades Gaúchas da companhia porto-alegrense Leopoldis-Som, cuja produção tem seu reinício nos anos 1940 – e se estende até os anos finais da década de 1970.¹⁸⁶ O *Cine Jornal Actualidades*, da Carriço Filmes, companhia mineira de Juiz de Fora, cuja atividade iniciada em 1934 perpassa os anos 1940 e 1950.¹⁸⁷ Sem esquecer a série *Cine Cruzeiro do Sul Jornal* (1934-1941) da também mineira, e pioneira, companhia A. Junqueira Filme.¹⁸⁸ Assim como o cinejornal *Folha da Manhã*, produzido nos anos 1930 e 1940 pela Meridional Filmes de Recife.¹⁸⁹ O norte do país, Líbero Luxardo iniciava uma carreira que traria cinejornais no Pará, intensificando sua produção na década seguinte.¹⁹⁰ E mesmo na região central, o *Atualidades Glória Filme* da cidade mato-grossense de Aquidauana, cuja produção se inicia no final dos anos 1940.¹⁹¹

No imediato pós-guerra, a produção de cinejornais de propaganda estatal passa a ter uma veiculação menor,¹⁹² sobressaindo-se, praticamente, os cinejornais produzidos pela Agência Nacional (AN):¹⁹³ o *Cine Jornal Informativo* (imediate sucessor do *Cine Jornal Brasileiro*) que cobriu a agenda de todos os governos federais de 1946 até 1969, quando é substituído pelo *Brasil Hoje*, que segue até 1979, já no Regime Militar (1964-1985).¹⁹⁴ Nesse contexto, a propaganda governamental também se deu por cinejornais ligados a finalidades exclusivas, como a construção da nova Capital Federal retratada na

¹⁸⁶ A Leopoldis-Som, do imigrante italiano Italo Majeroni (1988-1974), produzira brevemente o *Atualidades Gaúchas* nos anos 1930 (1932-1933), e promoveu, em 1942, o seu reinício em formato sonoro. Nos anos 1960, a companhia muda sua razão social para Cinegráfica Leopoldis-Som. Cf. Póvoas Glênio. “Leopoldis: a história do cinema gaúcho é contínua”, In: Machado Jr., Rubens (et al.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, Socine, 2007, p. 347-358, p. 351, 353.

¹⁸⁷ A Carriço Filme funcionou ininterruptamente entre 1934 e 1959, quando falece o seu fundador e proprietário João Gonçalves Carriço (1886-1959). Cf. Sirimarco, Martha. *Cinejornalismo & populismo: ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora.*, op. cit.; Cinemateca Brasileira, *Cinejornal Carriço*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001, p. 11-12.

¹⁸⁸ Propriedade do pioneiro realizador mineiro Aristides Junqueira (1879-1952), estabelecido em Belo Horizonte desde os anos 1910, cuja produção também abrangeu documentários em curtas-metragens, silênciosos e sonoros. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ A este respeito, cf. Cinemateca Paraense, *Coleção Líbero Luxardo – Projeto de Restauro*. Belém-PA: Cinemateca Paraense, 2010. Disponível em: <http://cinematecaparaense.org/2010/07/28/colecao-libero-luxardo-projeto-de-restauro/>, acessado em: 13 de março de 2015.

¹⁹¹ E se estende até o início dos anos 1970. *Idem*.

¹⁹² Porém, vale dizer que administrações locais se readéquam à realidade pós Estado Novo, seja mantendo seu DEIP local, como no caso baiano, em que a série *Vida Baiana* segue até 1949; ou no caso paulista, com o *Jornal Cinematográfico* pelo renomeado Departamento Estadual de Informações (DEI), produzido ainda em 1946. *Idem*. Contudo, para Jean-Claude Bernardet a produção da AN não é tão significativa quanto fora a do DIP, embora passe a ter maior fôlego nos anos 1970, quando volta a produzir regularmente seu jornal (no caso, o *Brasil Hoje*), cf. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit., p. 64.

¹⁹³ Criada em 25 de maio de 1945, pelo decreto-lei nº 7.582, quando foi extinto o DIP e instituído o Departamento Nacional de Informações (DNI).

¹⁹⁴ Cf. Brasil, Arquivo Nacional. *Catálogo de filmes da Agência Nacional*. Rio de Janeiro, 2000.

série *Brasília* produzida pela própria Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) entre 1957 e 1960.¹⁹⁵

Durante os anos 1950, os cinejornais estrangeiros seguem presentes como nas décadas anteriores,¹⁹⁶ muito embora premidos por uma forte polêmica que ameaçou a interrupção de novas edições internacionais nos primeiros anos desta década, fruto de uma contenda envolvendo interesses de produtores nacionais contra os importadores de programas estrangeiros – que foi vencida por estes últimos.¹⁹⁷ Na primeira metade do decênio, o GSR encorpa o cardápio de cinejornais produzidos pela CSL para os programas da UCB: além do *ATA* e do *NDS*, mantém os já citados *Jornal da Tela*, *Esporte na Tela*, *Cine Atualidades*, e acrescenta o *Resenha da Semana* e o *Cinelândia Jornal*;¹⁹⁸ inclusive com segmentos estrangeiros em suas edições – prática oficializada ainda no governo Kubitschek (1956-1960).¹⁹⁹ Também na década de 1950, marcou presença no cenário paulista a panfletária série *Bandeirante da Tela* (1947-1956);²⁰⁰

¹⁹⁵ Cf. Brasil. Ministério da Cultura. *Os cine-jornais sobre o período de construção de Brasília: acervo do Memorial JK*. Pesquisa e elaboração de Clara de Andrade Alvim, Vera Americano Bueno e Marco Antônio Guimarães. Brasília, 1980.

¹⁹⁶ Para citar os mais conhecidos, recorremos ao panorama traçado por Adhemar Carvalhaes nos anos 1940/1950, que relembra a presença dos cinejornais da Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal Pictures e da 20^o Century Fox (apenas a Columbia e da United, dentre as *majors* de Hollywood, não possuíam) como “os melhores e também os primeiros a desaparecer do cinema”. Também aponta os cinejornais franceses e as “lamentáveis Atualidades *No-Do*”. Dentre os locutores desses cinejornais, Carvalhaes faz referência a Ramos Gadelha (Metro), Gaspar Coelho (Universal) e Sá Moreira, à frente dos cinejornais franceses. Cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”, *op. cit.*.

¹⁹⁷ Sobre a presença dos cinejornais estrangeiros, principalmente norte-americanos, o decreto 30.179 (19/11/1951) tornava obrigatória aos exportadores de filmes estrangeiros (sobretudo dos grandes estúdios norte-americanos) a importação de cinejornais brasileiros à proporção de 10 % para os seus países. Diante da recusa dos exportadores, ocorre uma paralização da entrada de cinejornais estrangeiros no mercado nacional. Periódicos do eixo Rio-São Paulo expressaram posições diante da contenda, que terminará apenas em 1953, com a queda da referida imposição legal aos exportadores. Contra a medida, cf. “Ainda a ausência dos jornais estrangeiros”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 19 de abril e 1952; “As restrições às exhibições de jornais cinematográficos estrangeiros”. *Diário Popular*. São Paulo, 24 de abril de 1952; “Um decreto de 1932 fez desaparecer dos cinemas os jornais americanos”. *Tablóide*, São Paulo, 5 de julho de 1952. A favor da medida, cf. Jorge, Manuel, “Porque não exibimos jornais”. *Diário Popular*, São Paulo, 24 de maio de 1952; Lima, Pedro. “Isto é democracia sul-americana”. *O Jornal*, São Paulo, 07 de março de 1953 – neste artigo o crítico lamenta profundamente a queda de medida legal, em favor dos interesses estrangeiros.

¹⁹⁸ O que pode ser constatado pelas informações das pautas de jornais da Cinegráfica São Luiz e os roteiros de locução, ambos do *Fundo Atlântida* depositado na CB.

¹⁹⁸ Neste levantamento inicial, detectamos roteiros de locução entre os anos de 1945 e 1984 para o *NDS*; e 1954 e 1987 para o *ATA*.

¹⁹⁹ Como veremos no capítulo II, esta prática foi oficializada em portaria assinada pelo Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), Pedro José Chediak, em evento mostrado no *NDS 60X23*, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

²⁰⁰ A respeito desse cinejornal, produzido entre 1947 e 1956 pela Divulgação Cinematográfica Bandeirante, empresa do político paulista Adhemar de Barros, cf. Archangelo, Rodrigo. “O Bandeirante

assim como começam a proliferar os cinejornais produzidos pelo produtor paulistano Primo Carbonari, alinhados aos governos de ocasião.²⁰¹ No cenário fluminense, vale mencionar as séries realizadas pela Produções A. César Nunes (*Petrópolis Jornal*, *Noticiário em Revista*, *Ponte Cinematográfica*, exibidos já nos últimos anos da década de 1940, prosseguindo até os anos 1960).²⁰²

Na década de 1960, também marcaram presença as séries produzidas pelas empresas cariocas Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A., com o *Cine Noticiário*, *Atualidades Brasileiras e Repórter da Tela*;²⁰³ a Produções Cinematográficas R. F. Farias e o seu *Teleobjetiva*;²⁰⁴ e a Écran Filmes Ltda., que realizou o *Notícias do Brasil* (1960-1966), entre outras séries.²⁰⁵ Assim como a companhia paulista Produções Cinematográficas Leides Rosa Ltda., com o seu *Atualidades Brasília*,²⁰⁶ além de outras produtoras de que se tem alguma notícia.²⁰⁷ No geral, tais séries obtiveram fôlego nos anos 1970, mesmo na sua obsolescência diante da televisão.²⁰⁸ Entretanto, o maior destaque, pela quantidade e longevidade,²⁰⁹ pode ser dado aos cinejornais da Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., conhecidos pelo selo

da Tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956)", *In*: Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Kornis, Mônica (orgs.). *História e Documentário*, *op. cit.*, p. 89-117.

²⁰¹ Na trajetória cinematográfica de Primo Carbonari (1920-2006), o cinejornal foi o fio condutor do seu trabalho, e sua produção obteve amplo espaço no mercado paulista de complementos nacionais até o final dos anos 1970. Por dizer ter desenvolvido a sua própria versão de Cinemascope: o sistema "amplavisão", seus cinejornais carregam o mesmo nome: *Amplavisão* ou *Notícias em Amplavisão*. Cf. "Descoberta nova técnica no campo da cinematografia". *Diário de São Paulo*, 18 de maio de 1968; ver também Leite, Paulo Moreira. "Primo Carbonari, câmara do poder". *Folha de S. Paulo*, 29 de agosto de 1977, p. 19.

²⁰² Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

²⁰³ Grosso modo, estas séries cobrem toda a década de 1960, sendo que o *Repórter da Tela* apresenta edições também no ano de 1971. Contudo, há registros de quatro edições de uma série intitulada *Notícias da Tela* já em 1956; além do cinejornal *Atualidades Brasileiras*, que apresenta edições em 1959. *Idem*.

²⁰⁴ Empresa do produtor Rivanides Figueira Farias, que realizou a série entre 1967 e 1980. *Idem*.

²⁰⁵ Além desta série, o *Instantâneos do Brasil* (1961-1966) e *Informa* (1966-1968). *Idem*.

²⁰⁶ Embora suas atividades se iniciem após 1955, seguiu com o seu cinejornal por quase toda a década de 1960, cf. "Atualidades Brasília torna realidade o cinema nacional", *Correio Paulistano*. São Paulo, 8 de fevereiro de 1959; quanto à periodicidade do *Atualidades Brasília*, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

²⁰⁷ Dentre as quais, podemos citar a série produzida pelo próprio laboratório de imagens Líder Cinematográfica, o *Center Notícias*. No Rio de Janeiro, a Organização Cinematográfica Isaac Rozemberg S.A. com o *Coisas do Brasil*. No interior paulista, a Cometa Filmes com o seu *Notícias de São José do Rio Preto*; e a Landa Lopes Filmes com as séries *Manchete Landa* e *Landa Lopes Jornal*, produções – de ambas as companhias – que se estendem pelos anos 1970. Também poderíamos citar o paranaense *Atualidades Guaíra* da Produções Cinematográficas Guaíra Ltda.. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

²⁰⁸ Vale dizer que, como lembra sociólogo Renato Ortiz, a massificação da televisão ocorreu, no Brasil, no âmbito da expansão de bens culturais em período correspondente, ou seja, entre 1964 e 1980. Cf. Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 83-84.

²⁰⁹ Que também estendemos às séries *NDS* e *ATA* no circuito carioca, mineiro e do Norte e Nordeste; a às produções de Primo Carbonari, sobretudo no circuito paulista/paulistano.

Canal 100.²¹⁰ Exibido até meados de 1980, ainda hoje o *Canal 100* é uma das lembranças mais vivas de um cinejornal, sobretudo pela forma de representar o futebol nas telas – no que serviu de elogio ao Regime Militar (seu patrocinador),²¹¹ que se valeu politicamente desse dado da identidade cultural brasileira levada semanalmente às salas de cinema.²¹²

Na segunda metade dos anos 1970, e a caminho do seu desaparecimento em meados dos anos 1980, algumas séries mantiveram-se firmes,²¹³ sobretudo as produções mais estruturadas em termos de periodicidade e exibição, como o *Notícias de Primo Carbonari*, o *Canal 100* da Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., e o *NDS e ATA* do GSR. Todavia, reconhecia-se o enfraquecimento dos cinejornais em relação às outras mídias informativas,²¹⁴ resultando daí a legislação que obrigava, textualmente, a inserção dos mesmos nos programas cinematográficos.²¹⁵ Ato este que ratificava o peso político dos seus produtores, mesmo diante da crescente inviabilidade econômica do cinejornalismo no mercado cinematográfico. Por outras palavras, se antes os cinejornais contavam com uma ampla oferta de “matéria paga” (inaugurações, solenidades, casamentos, etc.), numa prática velada à sua sobrevivência dentro de um nicho legalmente garantido (o complemento nacional), mas que não lhes era exclusivo – pois também podia ser ocupado apenas por curtas, animações e trailers; de meados dos anos 1970 em diante, a obrigatoriedade de exibição manteve o interesse dos patrocinadores

²¹⁰ Companhia do produtor Carlos Niemeyer (1920-2000) que, a partir de 1959, realizou as séries *Canal 100 Jornal*, *Canal 100 Revista* e *Canal 100 Atualidades*. A partir de 1966, elas se unificaram sob o nome de *Canal 100 Jornal*. Cf. Cinemateca Brasileira. *Guia Cinemateca – arquivos e coleções*, op. cit., p. 38.

²¹¹ Cf. Maia, Paulo Roberto Azevedo. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, 2006, p. 35.

²¹² Como se verá, brevemente, no capítulo II.

²¹³ Dentre as apostas mais corajosas no ocaso dos cinejornais, podemos citar a série paraibana *Cine Jornal Atualidades Cinética*, produzida entre 1982 e 1990 pela Cinética Filmes Ltda., companhia do cineasta Jureni Machado Bittencourt Pereira (1942-1999), cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

²¹⁴ No 1º Congresso Nacional de Comunicação realizado em setembro de 1971, no Rio de Janeiro, um grupo de trabalho formado por críticos e cineastas propôs uma série de recomendações ao Instituto Nacional de Cinema (INC), a começar pela transformação dos cinejornais, diante da defasagem para com o telejornalismo, em “cine-revistas”; o fomento de uma política de estímulo, com premiações aos melhores “cine-revistas”; a exibição obrigatória, mas “sem ônus para o exibidor”; e que os mantenedores de materiais procurassem “criar condições para a preservação desses documentos preciosos, no futuro, para a memória nacional”, cf. Azeredo, Ely “Pela revolução do cinejornalismo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1971, Caderno B, p. 2.

²¹⁵ Trata-se de Lei 6.261 de 9 de dezembro de 1975, que dispõe a seguinte regulamentação: “nos programas de que constar filme estrangeiro de longa metragem será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta metragem de natureza cultural, técnica ou informativa, além da exibição do jornal cinematográfico (art. 149)”.

com a publicidade escrita em letreiros iniciais e finais, assim como deu novo ânimo às oficiosas “matérias pagas”.²¹⁶

No contexto de contínuo declínio dos cinejornais no final da década de 1970, e diante de uma real ameaça de extinção sumária,²¹⁷ nota-se o discurso acerca da importância histórica dos cinejornais; em que era recorrente a evocação do seu passado para lidar com os desafios futuros desta categoria de cinema: apelava-se à sua “natureza fílmica” diante do incremento de novas tecnologias;²¹⁸ assim como à unicidade histórica dos seus respectivos conjuntos de arquivos de imagens.²¹⁹ Mas no início de 1985, a regulamentação sobre os cinejornais vestiu-lhes com uma verdadeira camisa-de-força: além de proibir qualquer teor publicitário (os patrocinadores nos letreiros iniciais e/ou finais), fixava-se o limite de apenas três minutos de duração.²²⁰ Na prática, tal medida estagnou, em curto prazo, a viabilidade de existência dos cinejornais.²²¹ Assim,

²¹⁶ Nesse sentido, compreendem-se os comentários do produtor Carlos Niemeyer, em 1972, sobre a situação dos cinejornais. Para Niemeyer, a renda legal garantida aos cinejornais era insuficiente para bancar a própria atividade. Além disso, a crescente recusa de exibidores em incluir cinejornais em seus programas refletia o desinteresse por um produto em franco descenso diante de outros veículos informativos. E o que realmente sustentava a atividade desapareceria “se o cinejornal não ficar obrigado a ser exibido”, pois “ninguém vai querer patrocinar uma coisa que não vai ser exibida”. Cf. São Paulo (Cidade), Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Centro de Pesquisa e Arte Brasileira. *O filme curto*, op. cit., p. 40-41.

²¹⁷ Em novembro de 1978, o deputado federal Gerson Camata apresentou um Projeto de Lei que propunha a extinção dos cinejornais do espetáculo cinematográfico. Dentre as justificativas, a principal era o atraso em relação ao telejornal. Dos argumentos favoráveis aos cinejornais: a longevidade em película, o que o videoteipe na TV ainda não alcançara. Cf. “É o fim do jornal da tela”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de novembro de 1978.

²¹⁸ Para o produtor Rivanides Faria, os cinejornais eram “a memória nacional, porque a televisão filma em vídeo-tape e no dia seguinte grava em cima” (cf. “Em discussão, o fim dos jornais a tela”. *O Estado de S. Paulo*, 10 de novembro de 1978, p. 12.). Para Primo Carbonari, “um teipe desaparece em dois anos, mas um filme de cinema dura cinquenta” (cf. “Todos às pipocas, os cinejornais continuam”. *Folha de S. Paulo*, 17 de março de 1985, p. 6). Já a entidade representativa desta categoria fílmica, em um Projeto de Resolução para o Concine, ressalta: “(...) preservar a memória nacional é uma das mais importantes missões do cinejornal no mundo contemporâneo (...) especialistas estimam a duração média de uma cópia magnética (VT) em cerca de dois anos. Com a película cinematográfica, tal não corre. Negativos originais dos primeiros anos deste século são encontrados muitas vezes em ótimas condições”. Cf. União Brasileira das Produtoras de Jornais Cinematográficos. *O cinejornal brasileiro e sua regulamentação*. Brasília, 1984, p. 2.

²¹⁹ Por exemplo, o crítico Ely Azeredo evoca “um dos poucos valores óbvios” dos cinejornais: “a contribuição à memória nacional, que possibilita a realização de documentários de montagem de interesse histórico” (cf. “Mutação (e não extinção) do cinejornalismo”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1979, Caderno B, p. 2). Para os próprios realizadores, o cinejornalismo era o único que “acompanhou cada passo da história do cinema brasileiro, mesmo os mais difíceis. Por um extenso período foi o principal representante da nossa indústria filmográfica, vivenciando uma verdadeira resistência cultural”, cf. União Brasileira das Produtoras de Jornais Cinematográficos. *A regulamentação do cinejornal brasileiro: subsídios para o debate*. Brasília, 1981, p. 3.

²²⁰ Trata-se da Resolução nº117 do Conselho Nacional e Cinema (Concine), de 25 de janeiro de 1985, publicada no DOU em 7 de fevereiro de 1985.

²²¹ Segundo o realizador do *Canal 100*, Carlos Niemeyer, para quem a medida foi um “absurdo”, sem a propaganda e com apenas três minutos de duração “é impossível se fazer um jornal cinematográfico” cf.

se nos anos 1970 os cinejornais ainda tinham força para “arrancar” uma obrigatoriedade de exibição junto ao governo federal (Regime Militar), talvez não seja coincidência histórica que o golpe final, dado num tipo de filme que atendeu à visibilidade de grupos políticos e econômicos, fosse desferido no contexto da reconquista democrática de nossa história recente. Entretanto, enveredar neste caminho e esmiuçar suas tramas é trabalho para uma nova pesquisa.

No breve cenário aqui apresentado nota-se, portanto, a grande presença dos cinejornais na cinematografia brasileira. Como mencionamos na introdução deste trabalho, a aferição que se tem hoje da presença deste tipo de filme nos permite dizer que se trata de um conjunto audiovisual que responde, pelo menos, a um terço do que o Brasil produziu em película no século XX.²²² Foram centenas de séries ao longo de praticamente oito décadas, dentre as quais, ainda há muitas a serem redescobertas e outras que esperam por uma prospecção e pesquisa mais detidas.²²³ Tristemente, essa grande quantidade se traduz, hoje, em um reduzido legado de materiais fílmicos remanescentes. Por uma série de infortúnios que refletem não somente o interesse de uso imediato sobre as imagens dos cinejornais, mas também uma insatisfatória consciência em relação à preservação de nossa memória audiovisual,²²⁴ encontrar coleções completas, ou perto disso, é algo muito raro. Nesse sentido, se o próprio espetáculo cinematográfico foi legalmente regulamentado nos anos 1930, os cinejornais jamais se livraram de certa marginalidade em toda a sua trajetória. Além dos fatídicos incêndios e enchentes,²²⁵ vale lembrar que a prática, o despreparo, e até o descaso de muitos produtores e detentores comprometeram a integridade do artefato fílmico, pois além de inapropriadas condições de armazenamento, as bandas de som eram descartadas

“Niemeyer acha absurdo Concine proibir jornais de exibirem propaganda”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1985, p. 14.

²²² Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

²²³ O que, certamente, ultrapassaria a ação de uma única instituição como a CB. Necessariamente, só um esforço conjunto entre cinematecas e arquivos de filmes pelo Brasil poderia promover o resgate de um patrimônio audiovisual histórico e sociocultural em suas dimensões regional e nacional.

²²⁴ Uma situação que, a concordar com Eduardo Morettin, típica “de um país pouco afeito ao investimento maciço na preservação de sua história que impediram a constituição de um acervo maior e mais representativo de tudo que foi produzido até hoje”. Cf. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, op. cit., p. 61.

²²⁵ Segundo José Inácio de Melo e Souza, ao mencionar acervos da Botelho Filmes, Rossi Filmes, Cinédia, Divulgação Cinematográfica Bandeirante, Groff-Filmes, Primo Carbonari, entre outros, destaca que “incêndios sucessivos nos depósitos de cinegrafistas, produtoras e arquivos de imagens praticamente destruíram a memória visual dos primeiros sessenta anos do cinema no Brasil” e, como se não bastasse, “se os incêndios não se faziam presentes na devastação dos acervos de cinejornais e documentários, apareciam as enchentes”. Cf. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência e cinejornais”, op. cit., p.118.

mediante a economia de espaço para arquivo, e suas matrizes eram constantemente remontadas em retrospectivas ou reutilizadas em outras edições ou séries de cinejornais com temáticas específicas.²²⁶ Ou seja, se muitas edições semanais tinham desfeitas a sua montagem original após a primeira exibição,²²⁷ a demanda por imagens de personagens e eventos históricos completou tal desmembramento, numa prática mais predatória do que preservacionista sobre os acervos – o que nos parece ser sido o caso do *NDS* e *ATA* do GSR, como veremos a seguir.

Assim, podemos nos arriscar a concluir que os cinejornais remanescentes seguiram três caminhos até o atual estado em que se encontram: as séries produzidas pelo Governo Federal, que se mantiveram mais coesas por não sofrerem a dinâmica de exploração comercial;²²⁸ edições dispersas e esparsas, depositadas tanto na CB como em outras cinematecas e arquivos audiovisuais brasileiros;²²⁹ e as séries provenientes de companhias produtoras mais conhecidas, cujo acervo não sofreu completa desagregação – estejam tais séries em posse de herdeiros,²³⁰ abrigadas em arquivos audiovisuais,²³¹ ou constituídas em fundos documentais com considerável quantidade de documentação (fílmica e não fílmica), como os cinejornais do selo *Canal 100* e do próprio GSR, ambos depositados na CB.

Retomando a polêmica em torno da tentativa de extinção dos cinejornais, iniciada no final de 1978,²³² cabe ressaltar o posicionamento do exibidor e produtor Luiz Severiano Ribeiro Neto. Enquanto programador da ampla cadeia exibidora do GSR,²³³ Ribeiro Neto achava “ótima” a ideia de terminar com os cinejornais, pois

²²⁶ Numa prática comum à produção de cinejornais, que era a saída mais fácil, e barata, às imposições legais para a obtenção de certificados de “boa qualidade”, bem como a economia de negativos e de mão de obra. Cf. Archangelo, Rodrigo. “O papel dos cinejornais: os documentos da Atlântida Cinematográfica e do Canal 100”, *op. cit.*, p. 111.

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ Tomamos como exemplo os cinejornais do DIP depositados na CB; assim como os da AN depositados no Arquivo Nacional.

²²⁹ Com algumas séries “menores” depositadas na própria CB, tais como *Atualidades Glória Filme* (do produtor Décio Corrêa Oliveira, MT) *Notícias de São José do Rio Preto* (Cometa Filmes, SP), *O Brasil Progride* (Produções Lopes, SP), *Notícias de Última Hora* (Esplanada Filmes, SP), entre outras.

²³⁰ Como no caso extremo do litígio judicial em torno do acervo do produtor Primo Carbonari, em posse de sua filha Regina Carbonari, cf. Salem, Rodrigo. “Memória em disputa”. *Folha de S. Paulo*, 23 de julho de 2012.

²³¹ Um exemplo pode ser a série *Atualidades Gaúchas* da Cinegráfica Leopoldis-Som, depositada no Museu do Trabalho de Porto Alegre.

²³² O anteriormente mencionado Projeto de Lei de novembro de 1978, apresentado pelo deputado federal Gerson Camata.

²³³ Cf. Vaz, Toninho, *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*, *op. cit.*, p. 173.

sentia que o público estava cansado de tanta coisa antes do longa-metragem.²³⁴ Nesse sentido, para o representante da terceira geração da família à frente dos negócios, além de ultrapassados, os seus cinejornais davam até prejuízo.²³⁵ Mas, ainda neste contexto, mesmo quem apoiava o seu fim, e até de forma mordaz, também não deixava de reconhecer publicamente o quanto os jornais da tela foram importantes, e tiveram o seu ápice na década de 1950.²³⁶

Assim, o recorte entre 1956 e 1961 evoca uma época em que o cinejornal ainda tinha muita força enquanto notícia e entretenimento, um período em que a massificação da televisão ainda engatinhava, e que Luiz Severiano Ribeiro Jr. os tratava estrategicamente com o devido respeito: o investimento numa equipe e as ações para ampliar o seu alcance, como veremos a seguir, demonstram como o *NDS* e o *ATA* foram subsidiários dos negócios do GSR. Se o cinema era a maior diversão, o cinejornal foi um ótimo negócio, pois mais do que receita, eles proporcionavam um espaço de visibilidade negociada, sempre à mão de Ribeiro Jr. para fortalecer posições junto aos poderes políticos e econômicos. Mas tendo em vista uma tortuosa trajetória comum aos cinejornais até os arquivos onde repousam certas coleções, vejamos, a partir de agora, como foi possível se chegar a um conjunto com informações textuais e de imagens em movimento do *NDS* e *ATA*.

²³⁴ Ou melhor, de “tanta coisa antes do filme, porque além do jornal, tem trailer e os curtas”, cf. “Em discussão, o fim dos jornais a tela”, *op. cit.*.

²³⁵ Nas palavras de Luiz Severiano Ribeiro Neto, “a televisão dá o todas as notícias do dia e ele [o cinejornal] ficou totalmente sem atualidade (...) vem com 10 dias de atraso (...) Não vivo só disto e, para dizer a verdade (...) dão até prejuízo.”. *Ibidem.*

²³⁶ Para o crítico Adhemar Carvalhaes, “os jovens nunca viram um verdadeiro jornal da tela, pois eles se acabaram com a década de 50”, uma vez que “a televisão dos anos 60 os apunhalou e as transmissões diretas, via satélite, os enterrou”. E explica “(...) que alguns, mesmo mortos, se esqueceram de deitar e estão por aí, obsoletos e inúteis, a veicular matérias pagas (...) com honrosas exceções, não existem mais jornais da tela: o que existe é um ‘cinema de picaretagem’ (...) mero balcão de anúncios ou feira de vaidades, um filme onde se paga para aparecer e que muitos espectadores preferem pagar para não ver”. Cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”, *op. cit.*.

1.3 – Uma opção metodológica para um conjunto de imagens do NDS e do ATA.

1.3.1. A formação de um corpus – análise da documentação não fílmica.

Em nosso trabalho anterior, concluído em 2007, chegamos à conclusão da importância de uma série de cinejornal para compreender nuances de um projeto político-partidário específico. No caso, o discurso do político Adhemar de Barros em seu cinejornal, o *Bandeirante da Tela* (BT), exibido entre 1947 e 1956, sobretudo em São Paulo.²³⁷ Nesta pesquisa, pudemos desenvolver um ferramental teórico-metodológico que atendia à compreensão daqueles cinejornais, cujo *corpus* – composto de materiais fílmicos e não fílmicos – continha um claro delineamento em torno da proposta daquele veículo cinematográfico: alavancar a imagem de Adhemar, articulando-o a uma mitologia política em torno de valores arraigados no cenário paulista, no caso, a ideia-chave do *bandeirantismo*.²³⁸

Três anos depois, em 2010, encontrava-se disponível na Cinemateca Brasileira o *Fundo Atlântida*, que por lá chegara ao final de 2009.²³⁹ Com grande quantidade de documentação não fílmica, abria-se a chance de uma pesquisa inédita com cinejornais vinculados a uma marca reconhecida no meio cinematográfico brasileiro, a Atlântida Cinematográfica. Além disso, seria um momento oportuno para dar continuidade a uma proposta acadêmica de investigação, a fim de aprimorar o nosso conhecimento sobre as possibilidades dos cinejornais enquanto elemento difusor e de propaganda de determinados projetos políticos.

Com o aceite da CB, começamos a participar das primeiras medidas para a separação prévia de documentos abrigados no *Fundo Atlântida*, subdividindo-os em três frentes: *produção*, envolvendo a documentação concernente à confecção de seus filmes,

²³⁷ Archangelo, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Dep. de História Social da FFLCH-USP. São Paulo, 2007.

²³⁸ Cf. Archangelo, Rodrigo. “Quadros do Adhemarismo”, In: Bauab, José D’Amico (org.). *Paulistânia Eleitoral: Ensaíos, Memórias e Imagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, p. 206-228.

²³⁹ Cinemateca Brasileira. *Guia Cinemateca – Arquivos e Coleções*, op. cit., São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012, p. 14.

a exemplo dos roteiros de longas e roteiros de locução dos cinejornais;²⁴⁰ *divulgação*, com cartazes, panfletos e recortes de jornais direcionados à divulgação das realizações; e *administrativa*, uma frente mais escassa de documentos, com registros do quadro de pessoal, sobretudo os envolvidos na produção de cinejornais dos anos 1970.²⁴¹ Neste processo, o *NDS* e o *ATA*, as duas séries mais longevas de cinejornais daquele fundo, se sobressaíram por apresentarem maior quantidade de roteiros de locução.²⁴² E mesmo com lacunas na seriação destes roteiros de locução,²⁴³ notamos a possibilidade de cotejá-los com outros documentos do mesmo fundo, como as pautas de jornais, registros que contêm a programação semanal de segmentos exibidos nos cinejornais.

Deste processo, portanto, decidimos levar adiante a investigação dos roteiros de locução e sistematizar suas informações na base de dados *Filmografia Brasileira* (FB).²⁴⁴ Com a criação de fichas para cada edição, sinopses para os seus segmentos, indexação de temas e lugares, e uma relação das identidades/elenco mencionados em cada documento, começaram as primeiras ideias para a configuração de um arco cronológico que aliasse, ao menos, três fatores: a disponibilidade de fontes (fílmicas e não fílmicas); avançar nosso estudo anterior (que terminara em 1956) para um período cronológico não tão distante; e aprofundar o estudo da representação da política nos cinejornais. Assim, chegamos aos anos entre 1956 e 1961, em que poderíamos investigar o ritualismo político de três presidentes, as turbulências políticas no(s) cenário(s) de crise, e o discurso de desenvolvimento econômico e social sobre o todo nacional, enfim, a representação de uma *nação cinematográfica brasileira*. E dessa forma começamos, de fato, a presente pesquisa com os cinejornais *ATA* e *NDS*.

²⁴⁰ Vale informar que os roteiros de locução são, basicamente, textos datilografados a serem lidos em acompanhamento com as imagens dos cinejornais. Orientam as entradas das falas do locutor as inscrições em “pés”, elencadas ao lado de trechos/parágrafos ao longo do texto. Cada edição de cinejornal possui um roteiro de locução subdividido em páginas que, comumente, correspondem a cada segmento daquele cinejornal, embora existam textos únicos, corridos, no caso de se tratar de uma edição especial sobre um único assunto. Suas informações de pietagem trazem correspondência direta às mesmas informações descritas nas pautas semanais de “Jornais da Cinegráfica São Luiz”, o que indica tratar-se, ambos os documentos, de registros localizados ao final de todo um fluxo da produção dos cinejornais a serem encaminhados para a “qualificação” na Censura e posterior exibição.

²⁴¹ Como mencionamos na introdução deste trabalho, a Cinemateca Brasileira concluiu, em fevereiro deste ano, um inventário pormenorizado do *Fundo Atlântida*, que se encontra disponível para consulentes junto ao seu Centro de Documentação e Pesquisa. Tal medida torna a informação deste resumo, já obsoleto, numa simples lembrança da situação encontrada em 2010.

²⁴² Neste levantamento inicial, detectamos roteiros de locução entre os anos de 1945 e 1984 para o *NDS*; e 1954 e 1987 para o *ATA*.

²⁴³ Como o ano de 1959, que para o *ATA* restaram apenas duas edições, o *ATA 59X28* e *59X40*.

²⁴⁴ Todos os registros da FB mencionados nesta pesquisa encontram-se disponíveis para consulta pública. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit...

Em dezembro de 2013 concluímos o preenchimento das fichas na FB, que foram sendo periodicamente disponibilizadas no site da CB, e que contabilizam 488 registros ao todo.²⁴⁵ Contudo, na medida em que avançamos com a pesquisa sobre outras fontes do *Fundo Atlântida*, conseguimos vislumbrar, no conjunto das séries em estudo, novas informações que mudaram a perspectiva inicial, sobretudo quanto aos interesses nas *mediações* destes cinejornais, bem como as estratégias de circulação das séries *ATA* e *NDS*.²⁴⁶ Assim, neste receptáculo de dados em que consiste a FB, os mecanismos de pesquisa forneceram informações quantitativas sobre como estas duas séries estão embebidas do elogio ao poder político e econômico, bem como trazem temas que dialogam com certo conservadorismo de parte da sociedade brasileira, sobretudo os setores mais abastados.²⁴⁷

Nestes mesmos cruzamentos de informações, também surgiu a oportunidade de um desafio de análise maior do que o obtido em nossa primeira pesquisa com cinejornais.²⁴⁸ Nesse sentido, não poderíamos nos restringir, por exemplo, à questão de uma propaganda política exclusivamente promovida para determinado político, no exercício do cargo ou em campanha, mesmo que os ritualismos de figuras presidenciais, e até governadores, fossem sugeridos na leitura dos roteiros de locução. Por outro lado, uma correspondência mais efetiva, e um tanto óbvia, estava anunciada em relação à manutenção dos interesses e os ganhos do GSR.²⁴⁹ Assim, tivemos que sintonizar a

²⁴⁵ Sendo 314 edições do *NDS* e 174 do *ATA*. Segue exemplo em anexo 8. A desproporção entre o *NDS* e o *ATA* se explica, grosso modo, pela periodicidade quinzenal assumida pelo último. Alternadamente, o *ATA* cedia espaço na grade para outros complementos. Como veremos, este espaço foi ocupado, por exemplo, com curtas da Jean Manzon Filmes e coproduções desta com a Atlântida Cinematográfica.

²⁴⁶ Nesse sentido, “ler” estes roteiros de locução em conjunto com outras fontes também implicou num complexo mecanismo de evidenciar caracteres constitutivos e diferenciadores da sua trajetória. Um procedimento adotado à fonte de natureza seriada, tal qual sugerido pelo historiador Enrico Castelnuovo, Cf. Castelnuovo, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Tradução: Franklin de Mattos; Coordenação: Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 193.

²⁴⁷ Uma prévia deste de manuseio de dados quantitativos na base FB, priorizando a pesquisa com o *NDS*, foi apresentado em Archangelo, Rodrigo. “Histórias de um Brasil em suas Notícias da Semana”, In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da Anpuh – Conhecimento Histórico e Diálogo Social*. Natal: UFRN, 2013, disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/rodrigo_archangelo.pdf, acessado em: 30 de novembro de 2014.

²⁴⁸ Neste trabalho, verificou-se que o cinejornal *BT* era resultado de uma relação provinciana: era exibido basicamente em São Paulo, e produzido pela Divulgação Cinematográfica Bandeirante, de propriedade do próprio político a quem fazia propaganda política. Cf. Archangelo, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo*, op. cit..

²⁴⁹ Em rápidos exemplos: o elogio ao poder econômico dos Estados Unidos, sobretudo na pessoa de Harry Stone; a aproximação com o *Programa de Metas* de Juscelino Kubitschek, por contrapartida de sua maior recompensa: o Cinema Brasília; tentativa de aproximar de Jânio Quadros, tendo-o noticiado na chave do “futuro do cinema”, *NDS 60X04*; e a visibilidade concedida a Carlos Lacerda, político que assume o governo da maior praça de exibição do GSR.

nossa percepção sobre o produto final exibido; bem como recalibrar nossos pressupostos teórico-metodológicos utilizados em experiência de pesquisa anterior, conforme veremos mais adiante.

Desta forma, começamos a investigar, e compreender, o lugar do *NDS* e do *ATA* em toda a cadeia de empreendimentos cinematográficos do GSR. Nesse sentido, identificamos nuances, inclusive, entre as duas séries, a começar pelas respectivas companhias produtoras que elas ostentam: o *NDS* feito pela CSL, e o *ATA* pela Atlântida Cinematográfica. Uma diferenciação que, na prática, não existia, e era muito mais ao nível de uma marca a ser vendida, já que estas duas séries complementavam uma grade semanal com vários outros cinejornais distribuídos pela UCB,²⁵⁰ inclusive reutilizando as notícias (seja pela importância do assunto no contexto ou, simplesmente, pela economia do material virgem e tempo). Ao final, todas as séries eram produzidas por um mesmo grupo de profissionais, alocados no Departamento de Cine-Jornais da CSL,²⁵¹ no que fomos conduzidos a dedicar maior atenção às práticas desempenhadas neste núcleo do GSR.

Sobre o Departamento de Cine-Jornais da CSL, o primeiro dado a ser aferido foi o tempo de confecção de uma edição de cinejornal. Em média, foi possível apurar um prazo de menos de uma semana, a contar da data do evento.²⁵² Assim, nos coube tentar compreender as etapas ocorridas neste período e não, simplesmente, tomar esse tempo gasto na produção como um dado da precariedade do cinejornal. Começamos, portanto, a entendê-lo como indicativo do investimento do GSR em uma equipe de profissionais atuantes na “linha de produção” para esta atividade cinematográfica.²⁵³ Nesse sentido, se a velocidade na divulgação da notícia esbarrou nas limitações do processo

²⁵⁰ Como já mencionado anteriormente: o *Jornal da Tela (JDT)*, *Esporte na Tela (ENT)*, *Resenha da Semana (RDS)*, *Cine-Atualidades (CAT)* e o *Cinelândia Jornal (CLJ)*.

²⁵¹ Dentre a documentação disponível no *Fundo Atlântida*, não foi possível precisar o início das atividades deste Departamento de Cine-Jornais da CSL, embora as pautas de jornal deste setor abarquem todo o período aqui estudado. A produção dos cinejornais *ATA* e *NDA*, durante os anos 1960, 1970 e até metade dos anos 1980, seguiu pelo “Departamento de Curtas Metragens” da Atlântida Cinematográfica S.A..

²⁵² Contudo, certos eventos poderiam demorar até dez dias. Por exemplo: as festividades de inauguração de Brasília, ocorridas a 21 de abril de 1960, foram finalizadas para a exibição apenas no dia 4 de maio. Ou seja, treze dias depois. Cf. pauta de “*Jornais da Cinegráfica São Luiz S. A.*”. Rio de Janeiro, 4 de maio de 1960. Departamento de Cine-Jornais. Acervo Cinemateca Brasileira. Ver também anexo 3.

²⁵³ A questão, aqui, é considerar que o tempo gasto na confecção de cinejornais é um dado comum também em produções estrangeiras, cf. Reisz, Karel e Millar, Gavin, *A Técnica da Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Embrafilme / Civilização Brasileira, 1977. p. 198.

cinematográfico, por outro lado esperava-se um produto final mais elaborado do que a incipiente, porém mais rápida, televisão da segunda metade dos anos 1950.²⁵⁴

Para melhor compreender as tarefas na confecção de cinejornais do GSR, procuramos aprofundar a investigação sobre a dinâmica registrada na documentação administrativa do *Fundo Atlântida*, em especial os registros produzidos pelo Departamento de Curta-Metragem. Porém, se o período aqui estudado (os anos entre 1956 e 1961) não é contemplado nos documentos remanescentes, estes trazem evidências de práticas influenciadas por procedimentos estabelecidos anos antes, ainda nos tempos do Departamento de Cine-Jornais da CSL.²⁵⁵

Quanto ao trabalho de captação de imagem, as 488 edições sistematizadas do *NDS* e *ATA* apresentam uma grande quantidade cinegrafistas.²⁵⁶ Dentre os mais recorrentes estão Cláudio Assunção, Alberto Lima, Waldomiro Guintzel, Carlos Braga, João Cunha Pedrosa, Paulo Jorge de Souza, Gaby, Paulo Brandão, Othon Dias e Pompilho Tostes.²⁵⁷ No entanto, para além dos cinejornais do GSR entre 1956 e 1961, praticamente não encontramos referências ao nome destes profissionais,²⁵⁸ inclusive

²⁵⁴ A antropóloga Esther Hamburger, por exemplo, compartilha da mesma opinião sobre a presença incipiente da televisão no Brasil, e explica, a respeito dos anos 1950: “(...) apesar da proliferação inicial de emissoras na região sudeste, é somente a partir dos anos 70 que a indústria de comunicação eletrônica se consolida”, cf. Hamburger, Esther. “Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”, In: *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea*. Novais, Fernando (coord.); Schwarcz, Lília Moritz (org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1998, 439-487, p. 444.

²⁵⁵ A respeito da rotina de trabalho desempenhada no Departamento de Curta-Metragem, contamos com a colaboração do sr. Vanderci Chagas, ex-cinegrafista de cinejornais da Atlântida Cinematográfica, da qual foi funcionário durante 35 anos, tendo iniciado sua carreira como cinegrafista em 1977, após trabalhar alguns anos como assistente de câmera. Quanto à ligação do Departamento de Curta-Metragem com a realização de cinejornais, Vanderci é objetivo: “(...) durou até 1985, quando acabou o cinejornal (informação verbal)”. Aguiar, Vanderci Chagas, *entrevista concedida* ao autor. Instalações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 2014. Arquivo de áudio (2 horas e 16 min).

²⁵⁶ Cujos nomes estão escritos ao fim do roteiro de locução de cada segmento (anexo 7).

²⁵⁷ As ocorrências em edições, por ordem decrescente, são as seguintes: Cláudio Assunção (364), Alberto Lima (201), Waldomiro Guintzel (162), Carlos Braga (126), João Cunha Pedrosa (110), Paulo Jorge de Souza (85), Gaby (61), Paulo Brandão (52), Othon Dias (48) e Pompilho Tostes (41). Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit....

²⁵⁸ Salvo raras exceções, mas que não influem em nosso recorte. Por exemplo, Vanderci Chagas chega a mencionar, em suas lembranças, que “Cláudio Assunção foi câmara da Agência Nacional (informação verbal)”, cf. Chagas, Vanderci, *entrevista concedida* ao autor. op. cit.. A informação, em si, é verdadeira, mas ocorreu em momento bem posterior, quando Assunção foi câmara do cinejornal *Brasil hoje*, produzido pela Agência Nacional nos anos 1970, cf. Arquivo Nacional, Brasil. *Catálogo de filmes da Agência Nacional*. Rio de Janeiro, 2000. No caso do cinegrafista Pompilho Tostes, verifica-se a sua mudança, em meados do ano de 1960, para ser cinegrafista das incipientes séries de cinejornais da Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., o *Canal 100 Jornal*, o *Canal Atualidades* e o *Canal 100 Revista*. Já Waldomiro Guintzel, havia sido um dos câmeras em *Quem sabe... Sabe!*, filme de Luiz de Barros, de 1956. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit., acessado em: 30 de novembro de 2013.

nos próprios quadros dedicados à produção dos longas-metragens da Atlântida Cinematográfica. E mesmo que nenhum deles tenha desempenhado um trabalho ininterrupto durante todo o período de nossa pesquisa, as informações disponíveis não nos permitem enxergá-los para além da condição de profissionais pertencentes ao quadro da CSL. Nesse sentido, até mesmo a tentativa de transmitir conteúdos diferenciados pelo próprio discurso verificado nos cinejornais, informando tratar-se de câmeras da CSL e da Atlântida Cinematográfica, cai por terra,²⁵⁹ pois se trata, simplesmente, de profissionais revezando os mesmos postos.

Contudo, por mais que estes cinegrafistas seguissem uma pauta de notícias ou ordens previamente estabelecidas,²⁶⁰ não podemos menosprezar seus papéis na linha e produção dos cinejornais da CSL. Antes, eles eram os olhos e a presença do GSR nos mais variados eventos. Além disso, eram tratados enquanto profissionais da imprensa,²⁶¹ pois lhes era permitido filmar em locais – públicos e privados – onde ocorriam manifestações e cerimoniais, sobretudo de setores ligados a núcleos decisórios da sociedade. É também provável, que a esses profissionais não tenham faltado incentivos no sentido de estarem sempre a postos para produzir a maior quantidade possível de conteúdos, a fim de abastecer a ampla gama de segmentos para todas as séries distribuídas semanalmente pela UCB.²⁶²

²⁵⁹ Como dito anteriormente, nas edições *NDS 57X12*, *57X25* e *57X37*, em que o locutor informa trata-se de uma cobertura pelas câmeras da CSL e da Atlântida.

²⁶⁰ A título de exemplo, no *Fundo Atlântida* existem ordens de filmagem contendo instruções a respeito de como filmar determinado evento (anexo 9). Embora se trate de um documento das produções do *NDS* e *ATA* em década mais recente (do Departamento de Curta Metragem da Atlântida Cinematográfica), não se pode descartar a dinâmica herdada do Departamento de Cine-Jornais da CSL, que confeccionava os mesmos cinejornais. *Ordem de Reportagem*, Departamento de Curta Metragem. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1971. Acervo Cinemateca Brasileira.

²⁶¹ Como demonstram os pedidos de credenciais a cinegrafistas (anexo 10) do *Fundo Atlântida*. Ressaltamos que a distância temporal dos documentos citados indica procedimentos estabelecidos anos antes. Nota-se, contudo, que mesmo na obsolescência durante os anos 1970, os cinejornais ainda tinham o seu *status* de notícia respeitado. Um indicativo de que este *status* era muito mais presente entre os anos de 1956 e 1961.

²⁶² Algumas considerações nesse sentido fortalecem tal hipótese. Vanderci Chagas nos lembra, por exemplo, de que recebia “pelo número de reportagens que eu fazia (...) quanto mais eu fizesse mais eu ganhava... (informação verbal)”. E, nesta dinâmica, para qualquer eventualidade “tinha a liberdade de fazer um trabalho e deixar guardado (informação verbal)”. Além do mais, era incentivado, também, por uma forma de remuneração por empreitada: “(...) tinha o salário e tinha a comissão (...) por empreitada (...) cada reportagem tinha um valor (informação verbal)”, Aguiar, Vanderci Chagas, entrevista concedida ao autor. *op. cit.*

O preenchimento dos cinejornais da CSL com cenas do cotidiano: um “desastre em Botafogo” abre, com imagens de Cláudio Assunção, a edição do NDS 61X47...

... Que no seu quinto segmento saúda, também com imagens de Cláudio Assunção, o lançamento do primeiro televisor com controle remoto sem fio. *Notícia da Semana. N.61X47. Acervo*

Na Puc-Rio, o Gov. Federal e a Igreja Católica em prol do <desenvolvimento científico e do pensamento moderno>. Câmera da CSL registra a visita de Juscelino Kubitschek e o arcebispo milanês Giovanni B. Montini ao Dep. do Cérebro Eletrônico. *Notícia da Semana. N.60X26. Acervo Cinemateca Brasileira*

No Copacabana Palace, o *Baile Internacional das Debutantes*. Como anfitriã, a princesa dona Fátima de Orleans e Bragança (dir.) acompanhada do governador Carlos Lacerda. Imagens também de Cláudio Assunção. *Notícia da Semana. N.61X29. Acervo Cinemateca Brasileira*

Dirce Quadros e dona Eloá Quadros em momentos íntimos da família: a chegada da primeira neta de Jânio. No quarto da maternidade, uma cena da vida privada é tornada pública sob o registro do cinegrafista Gaby. *Notícia da Semana. N.61X31. Acervo Cinemateca Brasileira*

No Palácio do Planalto, o cinegrafista Gaby registra cenas da diplomacia “despojada” do presidente Jânio: vestindo o característico slacks (ou safari), recebeu <em audiência especial> uma comissão de civis e militares da Coréia do Sul. *Notícia da Semana. N.61X34. Acervo Cinemateca Brasileira*

Entre 25 planos-sequência de decolagens, aterrissagens, aeronaves e equipamentos, feitos pelo cinegrafista Carlos Braga, duas tomadas em *plano de conjunto*, no convés do porta-aviões *Kitty-Hawk* (CV-63), ressaltam o trabalho da tripulação norte-americana no manuseio do armamento e em exercícios de guerra. <A *algumas milhas de distância da Guanabara*>, a “Expressão do poderio ocidental” (título de segmento) visitava em águas brasileiras numa demonstração de força dos EUA num conturbado cenário diplomático com o Brasil. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

Mas se a grande quantidade e cinegrafistas sugere, *a priori*, a falta de uma homogeneidade estética que poderia traduzir certa uniformidade aos cinejornais do GSR, isto não significa a inexistência de tonalidades ideológicas. Aliás, esta é uma questão que norteia o visionamento do material fílmico remanescente, sobretudo em sua recomposição com os roteiros de locução, e a contextualização com o cenário histórico ali noticiado. E retomando as considerações sobre a documentação administrativa pesquisada no *Fundo Atlântida*, também não podem ser esquecidas evidências de certo controle das filmagens, como as regras que norteavam o trabalho dos cinegrafistas do GSR nos registros de certas personalidades, cerimoniais, e mesmo eventos sem tanta importância.²⁶³

Prosseguindo com a investigação sobre a documentação não fílmica, procuramos compreender a outra ponta na confecção dos cinejornais *NDS* e *ATA*, mais precisamente a sua montagem e a redação do roteiro de locução. Quanto à primeira, informações sobre a figura do editor/montador inexistem, seja na montagem do conteúdo da notícia, ou na pauta dos segmentos que compõem a edição levada às salas. Particularmente neste aspecto, seria importante saber das escolhas para o encadeamento dos segmentos numa determinada edição, dado que a “junção” entre eles implica numa associação de temas, criando certa continuidade de sentido,²⁶⁴ como demonstram, por exemplo, certas

²⁶³ Além da documentação mencionada em nota anterior (anexo 9), Vanderci Chagas nos lembra, em sua experiência de cinegrafista, o respeito à dosagem de película a ser gasta: “(...) a gente tinha liberdade para filmar (...) um coquetel (...) a gente sabia que 30 pés dava (...) e tinha reportagem que você não tinha limite (...) futebol você filmava três a quatro latas de filmes (informação verbal)”, *idem*.

²⁶⁴ Como no exemplo de cinejornais nazistas lançados entre 1939 e 1940 (que cobrem a campanha da Alemanha na Polônia até o evento da Batalha na Inglaterra), em que Siegfried Kracauer analisa a associação de dois segmentos: um sobre a realeza inglesa e outro com Hitler visitando jovens soldados. A transição destes conteúdos pela montagem implica na representação de uma “Inglaterra em completa decadência, ao passo que a Alemanha é jovem e viril”. Cf. Kracauer, Siegfried *The Conquest of Europe*

afinidades ideológicas pró Estados Unidos nas edições *NDS 57X31*, *60X46* e *61X21*, comentadas ao longo deste trabalho.²⁶⁵

Por outro lado, foi possível avançar sobre a redação e a narração do texto de locução. E, neste caso, um dado importante: a sua autoria por Herón de Lima Domingues, profissional que atuou como locutor dos cinejornais *NDS* e *ATA* em todo o período entre 1956 e 1961. A sigla “HLD”, ao final de quase todos os roteiros de locução redigidos após maio de 1958, mais precisamente a partir da edição *NDS 58X22* (anexo 7), faz referencia a este conhecido jornalista-radialista do noticioso *Repórter Esso* da Rádio Nacional.²⁶⁶ A sua participação como redator no processo de confecção dos cinejornais – informação confirmada mais adiante, no visionamento dos materiais fílmicos, quando tivemos a oportunidade de encontrar uma sequência original de apresentação completa, com os seus créditos iniciais –,²⁶⁷ nos possibilitou compreender outros aspectos nos cinejornais confeccionados na CSL: seu processo de finalização, bem como o “tom” das edições encaminhadas à Censura para aquisição de certificados, e posterior exibição;²⁶⁸ e a própria pretensão do GSR em revestir seu “veículo de notícias” com uma legitimidade advinda do *status* de um reconhecido profissional do meio. Discutiremos este *status* de notícia mais adiante, sobretudo na chave da barganha do GSR com outros segmentos da sociedade, mas, por ora, vejamos a participação de Herón Domingues na linha de produção da CSL.

Trecho da sequência de apresentação do *NDS 61X31*, com as informações de “editado para todo o Brasil”, e “redator e narrador: Herón Domingues”. *Notícia da Semana. N.61X31*. Acervo Cinemateca Brasileira.

on the Screen: The Nazi Newsreel (1939-1940). Washington: Library of Congress, 1943 (dat), p. 25. (traduzido do original em inglês).

²⁶⁵ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

²⁶⁶ Cf. Klöckner, Luciano. *O Repórter Esso – a síntese radiofônica mundial que fez história*. Porto Alegre: AGE: EDIPUC, 2008.

²⁶⁷ Este dado, contudo, só se confirmou em etapa posterior, no visionamento dos materiais fílmicos remanescentes. Porém, já constava textualmente, cf. roteiro de locução *Notícias da Semana. N.61X51 – edição especial “A Pioneira do Espaço”*. *Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

²⁶⁸ Como lembra Aníbal Massaini Neto, que distribuiu os cinejornais da CSL e o *Canal 100* pela Cinedistri: “O texto era fundamental (...) no caso do *Canal 100* havia nomes de grandes jornalistas ligados ao texto (informação verbal)”. Massaini Neto, Aníbal, entrevista concedida à Cinemateca Brasileira. Instalações da Cinedistri. São Paulo, 31 de agosto de 2012. Arquivo de áudio (1 hora e 22 min).

No roteiro de locução, a sigla “HLD” é seguida de um índice alfanumérico (às vezes numérico) que indica a data em que fora finalizado o documento (anexo 11) – geralmente um ou dois dias antes do fechamento da grade semanal, conforme o controle contido na pauta de jornais da CSL. Observa-se que a metragem (em pés) constante no roteiro é a mesma da pauta de jornais, o que indica serem, ambos os dados, resultado de um trabalho final: a redação do texto sobre o material previamente editado. Assim, se desconhecemos a origem do editor/montador, ao menos sabemos que Herón Domingues era o primeiro a assistir o material montado e, sobre este, redigir um texto e atribuir-lhe uma *narrativa*, que ganharia vida em sua própria voz. Desta constatação, algumas implicações ocuparam lugar em nosso trabalho.

Na trajetória profissional de Herón Domingues, seu papel de referência no preparo das notícias levadas ao público é amplamente reconhecido. Um trabalho que, inclusive, respeitava normas estabelecidas por agências internacionais de notícias, as norte-americanas *United Perss* e *McCann Erickson*.²⁶⁹ Assim, ao redigir o texto e narrar o cinejornal, Domingues pôde não só impor o seu “tom”, mas expandi-lo numa nova forma de mídia que não esbarrava nos limites do rádio. No cinema, portanto, a sua *voz over*, por certo reconhecida pelo espectador, e versada na agilidade exigida pelo *Repórter Esso*,²⁷⁰ deu um curso à visualidade das imagens em movimento.²⁷¹ Parece-nos, assim, que este aspecto profissional de Domingues reforça a ascendência do audível sobre o visível nos cinejornais *ATA* e *NDS* – sobretudo porque cabia a Domingues, na redação do texto e na locução, dar unidade às notícias previamente montadas. Nesse sentido, a ideia do áudio conduzir a imagem em movimento em cinejornais nos remete à espécie de um “dispositivo de homogeneização”, sobretudo social, destinado naturalizar o espaço diegético como sendo “o de todos”, embora tencionando com imagens em movimento divergentes, bem como camuflando opções

²⁶⁹ Normas consolidadas em documento de nome extenso: *Instruções básicas para a produção do Repórter Esso no rádio: orientação geral e sugestões para as estações de rádio, locutores e United Press*. Klöckner, Luciano. *O Repórter Esso*, op. cit., p. 56-57.

²⁷⁰ Sobre tudo em relação ao “timbre e a pontuação respiratória”. *Idem*, p. 59.

²⁷¹ Como propõe o teórico Siegfried Kracauer à função do narrador, a exemplo da propaganda nazista em cinejornais: se bem trabalhada com a imagem, pode afetar os sentidos da representação com maior ou menor intensidade, cf. “Propaganda e o filme de guerra nazista”, In: Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 316-350, p. 324. Da mesma forma, o *dispositivo da narração* pode alargar a imagem e transpor elipses, contribuindo à continuidade visual do cinejornal, criando a “impressão de que muita coisa rápida está acontecendo na tela”, cf. Karel Reis e Gavin Millar, op. cit., p. 191.

ideológicas de fundo.²⁷² Neste caso, não podemos desconsiderar, nos roteiros de locução pesquisados, a ascendência indisfarçada da propaganda anticomunista, bem como a divulgação de um *american way life*, ambos manifestamente praticados pelo próprio Domingues no *Repórter Esso*²⁷³ – o que vinha de encontro aos negócios do GSR.

Enfim, os avanços obtidos com a pesquisa em documentação não fílmica possibilitou superar parte dos obstáculos intrínsecos da investigação com cinejornais.²⁷⁴ No que foi possível compreender um percurso subjacente ao prazo gasto na confecção destes filmes. Neste itinerário, ficaram claras, pelo menos, duas apostas do GSR para com esta categoria de filme em que, semanalmente, podiam-se negociar interesses:²⁷⁵ a manutenção de um parrudo corpo de cinegrafistas e a escolha de um reconhecido nome da imprensa para dar voz aos seus jornais – agregando, assim, visibilidade e credibilidade ao material exibido.²⁷⁶ Contudo, tratou-se de uma etapa inicial da pesquisa, que serviu para “refinar” o perfil do *NDS* e *ATA* entre 1956 e 1961. Na fase seguinte, ao manuseá-los numa base de dados cedida pela CB,²⁷⁷ pudemos aferir certos movimentos nas séries, como a presença das Forças Armadas, da burguesia comercial e industrial, da Polícia, do colunismo social e da população a ser assistida; a visibilidade cedida a Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e a João Goulart – além do notório opositor de todos estes, Carlos Lacerda; e a divulgação de Harry Stone, representante da MPA, e de toda uma sorte de temas ligados aos Estados Unidos. Assim sendo, na

²⁷² O crítico Augusto Sainati analisa esse aspecto no papel da *voz over* do narrador na construção das edições do cinejornal italiano *Settimana Incom* (1946-1965). Sainati é quem lança mão desta ideia de “dispositivo de homogeneização”, que atua com coordenadas de uma propaganda ideológica. Cf. Sainati, Augusto “Il visibile e l’udibile – il commento verbale nella *Settimana Incom*”, In: *La Valle dell’Eden n° 4 – Dossier Cinema e Visibilità*. Torino: Costa & Nolan / Università di Torino, 2001, p. 101-109.

²⁷³ Ver Klöckner, Luciano. *O Repórter Esso*, *op. cit.*, p. 165.

²⁷⁴ Que são, segundo o pesquisador José Inácio de Melo Souza, a falta de “(...) fichas técnicas, documentação escrita sobre as condições de filmagem, quais foram os redatores do texto de locução”, cf. Souza, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, *op. cit.*, p. 133.

²⁷⁵ Nesse sentido, vale mencionar significativa passagem recordada por Vanderci Chagas, a respeito do interesse direto do próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr. sobre os cinejornais: “Todo material, cinejornal, antes de ser exibido, tinha que fazer um copião (...) não todos, e mandar pra casa dele [Severiano Ribeiro Jr.] para ele assistir primeiro (informação verbal)”. Aguiar, Vanderci Chagas, entrevista concedida ao autor. *op. cit.*.

²⁷⁶ Decerto, trata-se de uma pesquisa incompleta, que se ateu à investigação de um recorte com dois cinejornais, o *ATA* e *NDS* distribuídos pela UCB, dentre outras séries produzidas na CSL: *Jornal da Tela* (JDT), *Esporte na Tela* (ENT), *Resenha da Semana* (RDS), *Cine-Atualidades* (CAT) e o *Cinelândia Jornal* (CLJ) – embora estas não disponham da mesma quantidade de roteiros de locução para pesquisas.

²⁷⁷ Optamos por trabalhar num universo a parte da base de dados *Filmografia Brasileira*, que atualmente possui mais de 40.000 mil registros. A própria CB viabilizou o uso de um retrato menor deste receptáculo (na plataforma *WinIsis* da Unesco), com todos os campos de informação e mecanismos de busca do formato original, mas apenas com os 488 registros organizados a partir dos roteiros de locução.

medida em que os diversos cruzamentos de informações nos deram parâmetros para seguir adiante na pesquisa, também nos deixaram com uma complicada tarefa: equacionar os materiais audiovisuais disponíveis para visionamento na CB.

1.3.2. A formação de um corpus – material fílmico.

No final de 2012, em paralelo aos trabalhos de pesquisa e sistematização dos roteiros de locução, e com a investigação sobre a documentação circundante (pauta de jornais da CSL e registros administrativos do GSR) em andamento, iniciamos os visionamentos das imagens em movimento disponíveis na CB, que se encontram sob a rubrica do *Fundo Atlântida* desde 2009.²⁷⁸ No manuseio desses materiais em película fílmica, o que eram possibilidades deu lugar a certas dificuldades, muitas das quais compreendidas no próprio percurso desses materiais até à CB; assim como no sistema de incorporação e catalogação destes cinejornais nesta instituição. Nesse sentido, começamos com um resumo da trajetória desses materiais até à CB, e da busca pelos mesmos em seu acervo, a fim de melhor expor as etapas e os obstáculos do visionamento, bem como as opções tomadas mediante aos mesmos.

O primeiro dado a ser observado é que a maioria das imagens em movimento do *ATA* e *NDS*, entre os anos de 1956 e 1961, se encontram no suporte em película 35mm, e são os próprios “negativos originais de imagem”, e não cópias de exibição. O que é natural por tratar-se de um acervo proveniente do seu produtor, no caso o GSR, e não de distribuidores ou exibidores que manuseavam as cópias sonorizadas para exibição.²⁷⁹

²⁷⁸ Sobre o Fundo Atlântida, o *Guia Cinemateca* informa que “o acervo de filmes e o arquivo da empresa são comprados da família Severiano Ribeiro, pelo Ministério da Cultura, através do Programa de Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais II, e transferidos à Cinemateca Brasileira em 2009”. Cf. Cinemateca Brasileira. *Guia Cinemateca – Arquivos e Coleções*, op. cit., p. 14. Contudo, vale dizer que a própria CB informa – pelo seu Setor de Catalogação – que a vinda do material fílmico tem início antes, em datas esparsas, concentrando-se entre fins de 2007 e o ano de 2008.

²⁷⁹ Nesse sentido, Aníbal Massaini Neto aponta uma circunstância esclarecedora. Em sua empresa Cinedistri, que também distribuiu os cinejornais do GSR em São Paulo, “(...) havia, ao final de cada ano, a destruição de cópias de cinejornais [que retornavam à distribuidora], ou [eram] entregues aos funcionários [no caso, os da própria Cinedistri] (informação verbal)”. Massaini também comenta que as “cópias deveriam retornar ao distribuidor, mas, às vezes, ficavam com o exibidor de cidades no fim da

Somam-se à trajetória destes rolos de filmes toda uma série de infortúnios e adversidades, além de constantes mudanças de arquivos. A esse respeito, a edição *NDS 84X44* – uma homenagem aos <cinējornais da Atlântida> – informa que na <na década de 50 um grande incêndio seguido de uma enchente destruiu uma parte do material que vinha sendo arquivado>. Já um depoimento de quem trabalhou na própria Atlântida Cinematográfica sustenta, quanto à guarda de filmes, que foi bastante precário o trato dispensado a estes materiais no arquivo da empresa, em que pesaram, principalmente, danos por enchentes e o descarte dos negativos originais de som, em razão da economia de espaço.²⁸⁰ Sendo assim, nos parece correto afirmar que estes materiais só encontrariam um melhor repouso na segunda metade dos anos 1980, quando o acervo da Atlântida Cinematográfica é depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).²⁸¹ Em 2002, todo o acervo é transferido ao Arquivo Nacional,²⁸² onde são realizados trabalhos de catalogação e sistematização de materiais fílmicos e não fílmicos²⁸³ até, por fim, chegarem à CB em 2009. O resultado desse percurso explica a situação atual de parte destes materiais: muitas películas em condições de pleno descarte, sobretudo no período circunscrito ao nosso recorte, por ser mais antigo. Uma situação com a qual nos defrontamos durante todo o período do visionamento destas películas.

Porém, uma constatação anterior ao manuseio da película revelou-se a maior dificuldade a ser contornada: a própria incorporação desses cinejornais na CB. Sua atual base de dados de materiais²⁸⁴ apresenta uma tendência inversa a de outros arquivos com experiência de incorporação e catalogação de cinejornais: a de uma busca a partir da

linha da exibição de determinada cópia (informação verbal)”. Massaini Neto, Aníbal, entrevista concedida à Cinemateca Brasileira, *op. cit.*

²⁸⁰ Sobre as condições do depósito de filmes da Atlântida Cinematográfica nos anos 1970, em Olaria, no Rio de Janeiro, Vanderci Chagas relembra: “(...) ali era muito precário (...) pessoas não tinham mínimo de cuidado (...) tinham muita enchente (...) a água entrava (...) onde ficava guardado o acervo (informação verbal)”. E com relação ao descarte da parte sonora, explica: “(...) com relação ao som (...) ordem do Ribeiro (...) jogava fora porque achava que era muito acúmulo de latas (informação verbal)”. Aguiar, Vanderci Chagas de, *op.cit.*

²⁸¹ Para esta informação, consultar a cronologia do MAM-RJ em MAM-Rio, *Cinemateca – Histórico*, disponível em: http://mamrio.org.br/museu_cinemateca/historico, acessado em: 26 de outubro de 2014.

²⁸² O registro desta transferência está anotado em documentos do próprio *Fundo Atlântida* na CB. Cf. *Ficha de inventário de materiais fílmicos depositados no Arquivo Nacional*. Acervo Cinemateca Brasileira.

²⁸³ É desse período a iniciativa do site da Atlântida Cinematográfica, atualmente descontinuado, mas ainda disponível em: <http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/index.htm>, acessado em: 15 de novembro de 2014.

²⁸⁴ Trata-se da base de tráfego de materiais, a *TRF*, administrada pelos setores de Catalogação e de Conservação da Cinemateca Brasileira.

edição semanal como unidade referencial. Dado o próprio caráter fragmentário que constitui o cinejornal, projetos exitosos com esta categoria de filme trabalharam numa chave de classificação contrária à da CB. Ou seja, iniciando com o cotejamento de materiais não fílmicos,²⁸⁵ e incorporando e catalogando materiais fílmicos por segmentos, ou melhor, o fragmento de sua unidade (suas notícias, por assim dizer) e não a edição semanal.²⁸⁶ Esta é uma constatação importante, que deve ser considerada pela própria CB, sobretudo quando se vive numa “era de arquivo de filmes”, cuja potencialidade surge no próprio fragmento da imagem.²⁸⁷ Assim sendo, trata-se de uma questão a ser pesada em decisões futuras, tanto a respeito de uma nova catalogação e acesso das grandes coleções de cinejornais que a CB abriga,²⁸⁸ quanto à incorporação de séries que, eventualmente, por lá chegarão. O fato é que, em nossa pesquisa, as informações colhidas da base de dados de materiais da CB, baseadas na incorporação das edições do *NDS* e do *ATA*, não nos permitiu saber, de antemão, a existência de segmentos que deveriam, em tese, encontrarem-se na lata. Nesse sentido, a cada lata ou estojo aberto para os procedimentos de visionamento, nossas expectativas foram quase sempre frustradas, por não encontrar o segmento desejado.

²⁸⁵ Para Olwen Terris, experiente catalogador do National Film and Television Archive (NFTVA) de Londres, a documentação não fílmica é primordial no processo de incorporação e a catalogação de cinejornais, cf. “Newsreel cataloguing at the National Film and Television Archive, London”, In: Smither, Roger; Klaue, Wolfgang. *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996, p. 113-123, p. 114-115. Podemos dizer, sem presunção, que a primeira aproximação sistemática entre a documentação não fílmica e fílmica do *Fundo Atlântida*, na CB, ocorreu em nossa própria pesquisa.

²⁸⁶ Fazemos referência ao projeto com cinejornais australianos, apresentado por Ann Baylis: *Operation Newsreel Project*, desenvolvido junto ao National Film and Sound Archive para o restauro, preservação e difusão das séries *Cinesound Review* e *Movietone News*. Dentre as várias etapas da sua consecução, a autora enfatiza a catalogação/identificação do segmento como o primeiro passo na preservação de cinejornais. Cf. “Operation Newsreel Project at National Film and Sound Archive, Canberra”, In: *Newsreels in Film Archive: a Survey Based on the FIAF Newsreels Symposium*. op. cit., p. 145-151, p. 149. Esta prioridade por segmentos também é demonstrada em sites como Archivio Storico Istituto Luce, que disponibilizam inúmeras séries de “cinegiornali” italianos, cf. <http://www.archivioluce.com/archivio/>; bem como o site <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>, vinculado à Filmoteca Española, onde se encontram edições do “noticiero” *NO-DO*.

²⁸⁷ Como lembra Vicente Sánchez-Biosca, ao retomar a potencialidade de fragmentos de filmes no processo de migração imagens acerca do gueto de Varsóvia. Cf. “Um archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del Ghetto de Varsovia”. In: *História e debate*, nº 61. Curitiba: UFPR, jul/dez de 2014, p. 79-103, p. 96.

²⁸⁸ Conforme já mencionamos em nota anterior, a CB também abriga os cinejornais *Canal 100* da Produção Carlos Niemeyer Filmes Ltda., o *Bandeirante da Tela* da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, o *Cine-Jornal Brasileiro* do Departamento de Imprensa e Propaganda, parte do *Cine-Jornal Informativo* (1946-1950) da Agência Nacional, o *Cine Jornal Actualidades* da Carriço Filmes, além de edições remanescentes de séries importantes. Por exemplo, o *Cine Noticiário*, *Atualidades Brasileiras* e *Repórter da Tela*, realizados pela Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A. nos anos 1960.

Após o trabalho de sistematização e indexação das informações dos roteiros de locução na FB – onde foram confeccionadas sinopses para cada notícia; restabelecidas as sequências originais dos segmentos em cada edição – pelo cotejamento dos roteiros de locução com as pautas de jornais da CSL; e verificados os materiais existentes, num trabalho de conferência entre as bases FB e de tráfico de materiais da CB, esbarramos neste recorrente obstáculo da ausência de segmentos. Uma situação que, por outro lado, corrobora a condição dessas películas enquanto “negativos originais de imagem”, que tinham seus segmentos constantemente cortados para o reuso em edições futuras, ou mesmo vendidos, sobretudo aqueles com imagens de personagens e eventos históricos. Nesse sentido, o que era uma edição original tornou-se uma mera “sobra” do que fora a sua pauta levada às telas. Assim, é fundamental que se diga que a inexistência de segmentos do *NDS* e do *ATA*, supostamente existentes pela indicação na base de dados, impossibilitou a análise de certos ritualismos políticos, como se pretendia ao início da pesquisa.²⁸⁹

Também compôs o conjunto das imagens em movimento aqui analisadas algumas edições do *ATA* e *NDS* disponíveis em fitas Betacam, igualmente parte do *Fundo Atlântida*. No segundo semestre de 2014, o Laboratório de Imagem e Som da CB digitalizou o conteúdo destas mídias, facilitando o seu acesso. Entretanto, a possibilidade de visionamento em uma estação de trabalho local – um computador convencional, por exemplo – não aboliu o trabalho de localização e identificação dos segmentos e/ou edições nestes materiais. Assim, foi necessário assistir aos DVDs (quatorze ao todo), e empreender um mapeamento dos respectivos conteúdos, tendo por

²⁸⁹ Seguem alguns exemplos de segmentos ausentes, embora com indicação de material na base de dados da CB. Sobre Juscelino Kubitschek: *NDS 56X06* (Diplomação e posse de JK), *NDS 56X07* (Banquete de gala oferecido pelo presidente JK às missões), *NDS 56X30* (JK em Diamantina), *NDS 57X05* (JK no território de Rio Branco), *NDS 57X23* (visita – cinema no Catete), *NDS 57X30* (Fernando de Noronha – visita de JK), *NDS 57X37* (JK visita submarino), *NDS 58X26* (JK fala às Américas), *NDS 58X35* (JK recebe diplomata), *NDS 58X41* (Foz do Iguaçu – ponte Brasil-Paraguai, JK e Stroessner) *ATA 58X40* (JK e Miss Pernambuco), *ATA 59X18* (Fidel e JK encontram-se), *NDS 59X31* (conferência de JK no Clube Militar), *NDS 60X28* (visita de JK ao Boeing), *ATA 60X32* (JK rumo a Portugal), *NDS 60X33* (JK embarca para Portugal), *NDS 60X34* (JK regressa a Brasília). Sobre Jânio Quadros: *NDS 61X05* (regresso do presidente eleito), *ATA 61X06* (festa inaugural do governo Jânio), *ATA 61X10* (Jânio em Barretos), *NDS 61X13* (notícias de Brasília), *NDS 61X14* (Reunião dos Governadores em Florianópolis), *NDS 61X17* (notícias de Brasília), *NDS 61X23* (Reunião dos Governadores em J. Pessoa), *NDS 61X28* (a IV Reunião dos Governadores), *NDS 61X30* (presidente JQ na exposição de arte argentina), *ATA 61X32* (a V Reunião dos Governadores) e *ATA 61X38* (fatos da atualidade).

controle o *timecode* (TC) aparente na própria imagem.²⁹⁰ Também em 2014, a CB concluiu o *Projeto de recuperação de cinejornais da Atlântida*,²⁹¹ no qual foram contemplados materiais em película de 48 edições do ATA e NDS, entre os anos 1950 e 1970. Este projeto consistiu no processamento laboratorial, duplicação fílmica, telecinagem (da película para suporte magnético) e, finalmente, a digitalização em DVD. Uma última parte das imagens em movimento aqui apresentadas provêm deste projeto.

Portanto, a diferença entre estes dois tipos de suportes das imagens em movimento do NDS e do ATA (em película e em DVD) nos direcionou para práticas distintas na pesquisa de campo. Quanto aos “negativos originais de imagem”, é preciso dizer que todos apresentam níveis de deterioração, uns mais precários que outros, e não possuíam condições de projeção em qualquer tipo de equipamento, muito menos a possibilidade de telecinagem. Contudo, mesmo com encolhimentos e abaulamentos, quebras ou cristalização, desprendimento da imagem e a presença de ácido acético (a “síndrome do vinagre”),²⁹² eram os únicos materiais existentes, por isso eles prefiguravam como parte indispensável do *corpus*, não havendo, assim, qualquer equação possível que evitasse o seu manuseio.

Assim sendo, antes mesmo de descrever as etapas do visionamento destes materiais, julgamos necessário expor a relação de parceira estabelecida com própria CB. Ao início de 2013, nos foi disponibilizada uma estação de trabalho, composta de mesa enroladeira, computador e acesso a toda uma sorte de utensílios e insumos para o trabalho corrente de visionamento de materiais na CB. Em razão da nossa inexperiência, tivemos as primeiras orientações do setor de Catalogação da CB, sobretudo no trato com a película fílmica, bem como no reconhecimento do nível de precariedade técnica do material. Sob a supervisão deste mesmo setor, elaboramos “laudos técnicos” para os filmes em avançado estado de deterioração. Vale dizer que esta colaboração,

²⁹⁰ A relação com a identificação de 78 edições e 114 segmentos nestes DVDs foi entregue à CB, e hoje auxilia o atendimento, na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, de consulentes e pesquisadores interessados.

²⁹¹ O *Projeto de recuperação de cinejornais da Atlântida* foi realizado no âmbito de uma ação conjunta entre a CB e a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC). Detalhes deste projeto encontram-se disponíveis para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa da própria CB.

²⁹² Todas estas definições, que atestam o grau técnico do estado da película, encontram-se sistematizadas no Manual disponibilizado pela própria CB. Os níveis de presença desses danos na película é o que determina a necessidade de sua reclassificação, chegando, no limite, à própria decisão de descarte da mesma. Cf. Cinemateca Brasileira. *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. Coord. Carlos Roberto de Souza. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001, p. 55.

concomitante ao processo de visionamento, gerou 58 laudos à CB, balizados com imagens do rolo e detalhes da película (anexo 12), que servirão para medidas futuras de descarte ou realocação no arquivo de filmes. Evidentemente, nem todos os materiais visionados participaram da amostragem final utilizada nesta pesquisa, porém, o nosso compromisso nesta parceria foi o de emitir laudos para a maior quantidade possível dos materiais das latas separadas para o nosso trabalho.²⁹³ É importante dizer que os trabalhos realizados no âmbito desta parceria com a CB se deram num contexto de inúmeras dificuldades, sobretudo advindas da crise institucional no início de 2013.²⁹⁴ Dentre os problemas, a escassez de quadro funcional, o fechamento de setores e o baixo ritmo das atividades correntes da CB trouxeram consequências concretas, tais como a demora na separação e retirada das latas de filmes e a ralentada digitalização de certos conteúdos – como o que aconteceu no caso das fitas Betacam e do *Projeto de recuperação de cinejornais da Atlântida*.

Dito isto, o visionamento do material em película, assim como o material em DVD, foi realizado em paralelo à captação de fotogramas, ou *snapshots* no caso de mídia digital. Este procedimento seguiu por uma decupagem em plano-a-plano, na qual assumimos o “*plano-sequência*” para os cinejornais ATA e NDS enquanto unidade de *montagem* que contem o “equivalente factual de uma sequência”, ou seja, o *plano* enquanto “unidade de duração” de um evento.²⁹⁵ Assim, a coleta de fotogramas seguiu por esta definição mais ampla de *plano*: a de um trecho compreendido entre duas mudanças de planos. Nesse sentido, estabelecemos que a quantidade de imagens coletadas por cada *plano-sequência* seria proporcional à extensão do mesmo, medido pela metragem em mesa enroladeira. Por outras palavras: quanto mais cumprido o *plano-sequência*, mais captação de imagem sobre ele.

²⁹³ Nesse sentido, é importante ressaltar que esses 58 laudos técnicos são de materiais com algum segmento selecionado à nossa pesquisa; em outros materiais, apenas realizamos uma espécie de visionamento prévio, a fim de verificar os segmentos remanescentes para captação de fotogramas. No final deste percurso foram visionadas 87 latas.

²⁹⁴ Já mencionada na introdução deste trabalho.

²⁹⁵ Porém, como adverte o teórico Jacques Aumont, estamos cientes, na análise fílmica dos cinejornais aqui apresentados, das implicações no uso da palavra “plano”, no quanto ela *abrange e mascara*. Cf. Aumont, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012, p. 43-45.

Neste processo, organizamos os dados em planilhas para cada edição do ATA e NDS (anexo 13), com descrições de cada segmento a partir do resumo do acontecimento em cada *plano*, informações sobre enquadramentos e os movimentos de câmera,²⁹⁶ além de uma sequência numérica elencando todas as imagens captadas daquela edição. Somam-se, também, as informações de tempo extraídas dos respectivos roteiros de locução e pautas de jornais. Assim concluída, esta planilha compõe, em conjunto com os registros previamente preenchidos na FB (a partir dos roteiros de locução²⁹⁷) e com as imagens captadas durante o visionamento, já devidamente tratadas, o núcleo das informações utilizadas à análise destes cinejornais. Ao final da pesquisa de campo, portanto, formatamos um conjunto com 116 materiais visionados, dentre os quais 74 edições do NDS e 30 edições do ATA.²⁹⁸ Subdividindo-os em seus respectivos segmentos, temos uma noção mais apurada da amplitude deste trabalho de campo: foram sistematizados 202 segmentos do NDS e 88 segmentos do ATA. Contudo, duas considerações são necessárias. Uma no que se refere aos cuidados no visionamento de imagens em movimento pela “leitura” de fotogramas, captados de uma película em estado de descarte.²⁹⁹ A outra, sobre os percalços impostos pela ausência da informação sonora, o que também ocorreu nos materiais em DVD.³⁰⁰

²⁹⁶ Estamos nos referindo, basicamente, aos movimentos de *panorâmica* e *travelling*, bem como os enquadramentos: *grande plano geral*, *plano geral*, *plano de conjunto*, *plano médio*, *plano americano*, *primeiro plano*, *plongée* e *contra-plongée*. Ou seja, elementos que denotam a “expressividade” da câmera, no seu papel de expandir o espaço mostrado na tela (como nas varreduras em panorâmicas) ou estabelecer significados em distintos enquadramentos e recortes visuais. Cf. Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. 2005. p. 21, 27-28. Ver também Aumont, Jacques, *op. cit.*, p. 40-43. Mostramos exemplos destas definições aqui adotadas no anexo 19.

²⁹⁷ Cujos dados de elenco, localidades e assuntos puderam ser complementados com novas informações colhidas durante a própria decupagem plano-a-plano dos materiais visionados.

²⁹⁸ Somam-se a este conjunto 23 segmentos de 10 edições do *Jornal da Tela (JDT)*, que optamos visionar por estarem à mão e apresentarem conteúdos exibidos em edições anteriores do NDS e ATA. Quanto à única edição do *Esporte na Tela (ENT)*, o fizemos apenas a título de reconhecimento deste cinejornal.

²⁹⁹ Neste trabalho de campo foram captadas cerca de 13.000 imagens dos negativos originais de imagem, que foram devidamente tratadas por empresa especializada, que empreendeu as seguintes etapas: conversão para positivo, correção de escala em preto e branco, tratamento de contrastes e níveis de cinza, minoração de marcas residuais e sinais de deterioração, redimensionamento do tamanho com a eliminação das bandas perfuradas e padronização da resolução em 300dpi (formatos jpeg e tiff). Obviamente, as exposições apresentadas neste trabalho contam com uma amostragem deste conjunto, contudo, todas as imagens, antes e depois do devido tratamento, foram entregues à CB enquanto contrapartida da liberação de materiais para esta pesquisa. Da mesma forma, os quase 7.000 *snapshots* captados no visionamento de DVDs, também tratados por empresa especializada, foram igualmente entregues à CB. Já contextualizadas, as imagens encontram-se disponíveis para futuras pesquisas na CB.

³⁰⁰ Neste particular, vale dizer que de todas as edições analisadas em nosso trabalho, apenas o ATA 60X18, o NDS Extra (1957) e o ATA 61X46 possuem a informação sonora.

Na Argentina, a concentração da Seleção Brasileira de Futebol para o 26º Campeonato Sul-Americano de Futebol. Após o tratamento do fotograma captado em mesa enroladeira, rostos e expressões ocultas no negativo original de imagem se revelam. Nos exemplos abaixo: *primeiro plano* de Garrincha, descontraído com o grupo; a seguir, Zagallo (esq.) e Vavá (dir.) encaram a câmara; mais abaixo, um *plano em geral* em *perspectiva* do selecionado posando para foto. *Atualidades Atlântida*. N.59X14. Acervo Cinemateca Brasileira

Marlene Dietrich, recepcionada ainda nas escadarias da aeronave da Varig, no Aeroporto Internacional do Galeão. Quanto aos *snapshots* capturados no visionamento de filme em suporte DVD, foram necessários...

... Alguns ajustes como correção da escala em cinza, redimensionamento da proporção em *dpi* e supressão das informações aparentes do *timecode*... *Notícias da Semana*. N.59X31. Acervo Cinemateca Brasileira

Primeiramente, gostaríamos de compartilhar uma constatação quanto aos negativos originais de imagem. Mesmo no ocaso destes materiais, pôde-se reconhecer o momento de sua concepção, seu nascimento. Nesse sentido, estes artefatos fílmicos trazem consigo vestígios do trabalho de sua linha de produção: a emenda entre planos, o reaproveitamento de títulos de segmentos, a inclusão de conteúdo estrangeiro em cópias sonorizadas 35mm (grosseiramente unidos ao negativo original) e, por fim, uma *montagem* que correspondia à mais básica *função narrativa*.³⁰¹ O que traduz, em tese, um trabalho do editor/montador diante do pouco tempo para a confecção dos cinejornais.³⁰² Na CSL, por exemplo, essa figura anônima (para nós) foi uma conexão entre os materiais fornecidos por uma ampla gama de cinegrafistas³⁰³ e Herón Domingues, que finalizava a produção redigindo e narrando os cinejornais.

Dito isto, assumimos que, de fato, praticamos uma espécie de “releitura” destes cinejornais (desaparecidos, ou em via de desaparecimento). E por mais que tomamos seus fotogramas na exata sequência do negativo original de imagem, o que recuperamos

³⁰¹ O que para Jacques Aumont corresponderia à “função normal”, ao mero “encadeamento de elementos da ação, segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas”. Cf. Aumont, Jacques, *op. cit.*, p. 64.

³⁰² No que podemos até comparar, sem exagero, a posição “privilegiada” que o montador de cinejornal possuía numa linha de produção de cinejornais, como bem observa Sánchez-Biosca. Cf. Sánchez-Biosca, Vicente. *Teoria Del Montaje Cinematográfico*. Valência: Filmoteca Generalitat Valenciana / IVAECM, 1991, p.21.

³⁰³ Vale mencionar, neste aspecto, a lembrança de quem viu de perto o trabalho do montador de cinejornais num ambiente de linha de produção: “(...) montava os assuntos na mão (...) não tinha moviola (...) ia puxando o rolo (...) via a imagem e ia pendurando (...) e dava para a coladeira (informação verbal)”, Aguiar, Vanderci Chagas. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*.

são fragmentos, formas estáticas de um movimento, do seu discurso cinematográfico. No entanto, ainda mantêm-se os sinais de uma concepção de cinejornal, que no caso do *NDS* e *ATA* não expressa uma concepção propriamente estética,³⁰⁴ mas uma certa topografia dos espaços representados e das escolhas de enquadramento sobre a intenção de mostrar ou esconder, exaltar ou diminuir componentes na cena, muitas vezes determinado pela própria ocasião, ou oportunidade, em que foram registrados pela câmera, com ou sem continuidade em cortes abruptos.³⁰⁵ Enfim, acreditamos ter colhido, nestes visionamentos, vestígios que possibilitem, ao menos, historicizar a imagem e aferir sua circunstância, desvelando tanto a intenção dos que filmam, como o “impensado da época”, através de “elementos discretos que se encontram nos planos”, bem como o próprio olhar para a câmera que, neste caso, pode muito nos dizer sobre as condições de produção do filme.³⁰⁶

Assim, nesta releitura com fotogramas, julgamos possível vislumbrar certo ritmo e sentido de direção atribuído, por exemplo, pela *montagem*. Sobretudo após o tratamento destas imagens, os dispositivos e efeitos de movimentação, angulação e multiplicidades de pontos de vista para focalizar acontecimentos ficaram mais evidentes,³⁰⁷ contribuindo para reconhecer o que poderia ser “conotado” e “denotado” nas imagens e mensagens da trama de um cinejornal.³⁰⁸ E também desvelaram uma estratégia de aproximação, de convencimento no discurso, que se reforçou ao lançar mão de fatos e signos que orbitavam o cotidiano do espectador entre 1956 e 1961, elementos estes tomados numa dimensão própria da câmera cinematográfica.³⁰⁹

³⁰⁴ Como, por exemplo, na estética dos cinejornais nazistas analisada por Siegfried Kracauer. Cf. Kracauer, Siegfried. “The Conquest of Europe on the Screen...”, *op. cit.*.

³⁰⁵ Em que “certas imagens transmitem todo o seu significado em pouco tempo, enquanto outras requerem mais tempo”, Cf. Reisz, Karel e Millar, Gavin, *op. cit.*, p. 223.

³⁰⁶ Como propõe a historiadora Sylvie Lindeperg, ao analisar três filmes em seus contextos e circunstâncias de produção no ano de 1944. Cf. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”, In: *Estudos Históricos*, vol.26, nº 51. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, janeiro-junho de 2013, p. 9-34, p. 10 e 19.

³⁰⁷ Como a expansão do espaço mostrado na tela, ou sua redefinição através de diferentes recortes visuais. Por exemplo, num *plano médio* denotando a existência de um *plano geral*; ou uma *panorâmica* em *plano médio* sobre pequeno grupo de pessoas que *corta* para um *plano geral* de uma multidão, sugerindo continuidade entre diferentes espaços. Cf. Xavier, Ismail, *op. cit.*, p. 20-23.

³⁰⁸ Cf. Aldgate Anthony. *Cinema and History – British Newsreels and the Spanish Civil War*. Lodon: Solar Press, 1979, p. 12.

³⁰⁹ Cf. Kracauer, Siegfried. “The Conquest of Europe on the Screen...”. *op. cit.*, p. 15-16.

Em recinto fechado, a exposição quase cenográfica dos resultados de uma ação policial contra <contrabandistas da “erva maldita”>. O ATA 60X34 traz ao espectador a equipe da Seção de Tóxicos exibindo <sessenta quilos de maconha avaliados em três milhões de cruzeiros>. Num curto segmento com 12 planos-sequência e 38seg, os contraventores (1ª fot., ao fundo à esq.) – os únicos tomados em *primeiro plano* durante todo o registro – dão explicações sobre os materiais apreendidos. Para o GSR, <a “erva maldita” continua a fazer vítimas>, e a importante batida desarticulou a <invasão do tóxico em vários setores da cidade>. *Atualidades Atlântida*. N.60X34. Acervo Cinemateca Brasileira

No Pavilhão Internacional do Parque do Ibirapuera, a *Feira Internacional de Utilidades Domésticas*, onde participaram <cerca de duzentas indústrias>, que apresentaram estandes <atraindo famílias> para as <últimas novidades em matéria de utilidades domésticas>. Tomadas em *plano de conjunto*, *plano geral* e até *primeiro plano* sobre rostos deslumbrados, uma contribuição do GSR ao discurso da modernidade que envolvia “famílias”, num Brasil prestes a inaugurar a sua nova capital. *Notícias da Semana*. N.60X14. Acervo Cinemateca Brasileira

A chegada <repentina> do navio hidrográfico Mikhail Lomonosov à Baía da Guanabara <à procura de água potável>. *Plano-sequência* de abertura dá o tom da notícia: num *plano de conjunto*, dois guarda-vidas vigilantes sobre a lancha policial que se aproxima da embarcação comunista. *Notícias da Semana*. N.59X24. Acervo Cinemateca Brasileira

Dividindo espaço com os segmentos nacionais, o conteúdo internacional potencializava o caráter noticioso dos cinejornais do GSR: na embaixada dos Estados Unidos em Viena, <o mais aguardado encontro do ano>: Nikita Krushev e John Kennedy. *Notícias da Semana*. N.61X25. Acervo Cinemateca Brasileira

Todavia, também gostaríamos de compartilhar nossas conclusões a partir da diferença entre os dois tipos de visionamentos empreendidos neste trabalho: o filme estendido numa mesa enroladeira e o filme propriamente assistido. Em ambos os casos, foi possível perceber tensões próprias nestes filmes, certos *lapses* deixados nos cinejornais.³¹⁰ Contudo, nas dificuldades de manuseio de filmes em via de descarte, como as incontornáveis marcas da ação do tempo e de maus tratos, e também as inevitáveis perdas de imagens, muitas vezes pela própria impossibilidade de desenrolá-los ou tirá-los da lata, nos forçou a buscar possibilidades para além do que seria encontrar, simplesmente, os *lapses* que “sem querer (...) vão contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar”.³¹¹ No caso dos cinejornais *NDS* e *ATA*, o que prevalece em nossa análise é a dimensão histórica da própria película; a necessidade de historicizar as mediações que elas encerram e sobre as quais repousavam o diálogo do GSR com núcleos de poder econômico e político, inclusive ao nível ideológico, sem que isso configure, no caso dos cinejornais do GSR, imaginá-los nos limites de um projeto estético de um só determinado grupo social, possível de ser aferido em suas imagens.

Os filmes em condição de descarte, por outro lado, “exigiram” um olhar mais amplo, do filme mesmo enquanto documento histórico por completo.³¹² Assim, se na chave da *contra análise* da sociedade pelo cinema recomenda-se ir além da constatação de *lapses* na polissemia das imagens projetadas, a situação do artefato fílmico em vias de desaparecimento forçou questões que nos auxiliaram a compreender tanto os limites e as fronteiras específicas do discurso contido nestes cinejornais, como o próprio discurso sobre eles no meio cinematográfico. Foi graças à urgência destas imagens, em sua última oportunidade de resgate, que seu deu o aprofundamento à compreensão sobre estes materiais. Assim, não houve saídas investigativas sem passar pelo cotejamento com outras fontes, sobretudo não fílmicas. Deste entendimento, começamos a

³¹⁰ A conhecida proposta de Marc Ferro referente ao “uso” do filme como fonte histórica. O que seria, basicamente, evidenciar os elementos que fugiram ao controle do realizador do filme, os seus *lapses*. Cf. Ferro, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: Le Goff, Jacques e Nora, Pierre (orgs.) *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 202-230.

³¹¹ Neste ponto, concordamos com o historiador Eduardo Morettin, a respeito das limitações do eixo procedural de análise de Marc Ferro. As relações entre Cinema e História avançam para além de dicotomias como o “latente” através do “aparente”, o “não visível” através do “visível”, ou mesmo uma “contra-história” através da “história”, cf. Morettin, Eduardo Victorio, “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, In: Capelato, Maria Helena... (et al.) *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*, op. cit., 39-64, p. 42.

³¹² No sentido de lhe atribuir um estatuto de fonte já adquirido noutros suportes, libertando-o da comparação com a fonte escrita enquanto paradigma de sucesso para o resgate do passado. *Ibidem*.

aprofundar dados de sua linha de produção, como o ordenamento original dos materiais e, quando possível, comparar a metragem original dos mesmos, anotadas em pautas e roteiros de locução – o que nos trouxe uma percepção mais apurada da perda de imagens durante a trajetória destes materiais pelos vários arquivos onde passaram. A partir destas pesquisas, o próprio interesse do GSR dispensado à produção do *ATA* e *NDS* ficou mais evidente, demonstrado pelo investimento no quadro de profissionais da CSL, a exemplo da grande quantidade de cinegrafistas, que filmavam em diferentes regiões do país. O seu papel na economia dos negócios do GSR, sobretudo ocupando lugares estratégicos nos programas distribuídos pela UCB. E suas especificidades dentro da categoria a que pertence, tais como uma imbatível oferta de edições, as conotações ideológicas dos segmentos ou da composição dos mesmos dentro de uma edição – tendo em conta, inclusive, o reuso de certas imagens e a oferta de material estrangeiro norte-americano – e a representatividade do próprio locutor e redator junto ao público.

Material abaulado e encolhido apresentando perda de imagens e umidificação em alguns trechos, assim como pontos de ferrugem e cristalização. Na imagem, a emenda oxidada entre dois segmentos...

... No detalhe, um fotograma do terceiro segmento “Comício”, com o esmaecimento da superfície no negativo original de imagem, pontos de cristalização e de ferrugem. *Notícias da Semana*. N.57X16. Acervo Cinemateca Brasileira.

Material com perda de emulsão e imagem em variados trechos, além de encolhimento e abaulamento. No registro acima, o momento em que a imagem se desprende do suporte, desaparecendo, pelo simples desenrolar da película. *Notícias da Semana*. N.59X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Material abaulado e encolhido, e pontos com perda de emulsão e quebras. Na imagem, trecho do quinto segmento (de conteúdo internacional) com perda total da informação visual dado o descolamento e a sobreposição de imagens. *Notícias da Semana*. N.61X25. Acervo Cinemateca Brasileira.

Ainda sobre o visionamento e a captação de fotogramas, enquanto a única forma possível de contato com o filme em vias de desaparecimento, uma última observação. Nesta metodologia de coleta de imagens para uma releitura posterior do filme, nos policiamos em relação à ideia, muito tentadora, de optar pelos “melhores fotogramas”. Nem sempre estar em “boas condições” foi o requisito básico para que um fotograma demonstrasse os nossos argumentos em uma análise. No caso do *NDS* e do *ATA*, procuramos elenca-los com fotogramas que respeitem o sentido do espaço e do tempo reinventado na montagem cinematográfica, independente da eventual precariedade que apresentem. Não se trata, aqui, de uma ilustração dos nossos argumentos, mas da exposição dos mesmos em imagens, qualquer que seja a situação em que elas se encontrem. Caso contrário, corre-se o risco de tomar a linguagem cinematográfica como pura e simplesmente multiplicadora da linguagem fotográfica,³¹³ pouco importando os seus respectivos dispositivos e temporalidades, em relação à produção³¹⁴ e mesmo à recepção.³¹⁵ Para concluir, vale dizer que também é válido não perder de vista alguns referenciais teóricos tomados do estudo sobre a fotografia, como a representação envolta na “criação e construção de realidades” conectadas a uma específica *cultura audiovisual*.³¹⁶

Para concluir esta discussão sobre o material colhido na pesquisa de campo, é indispensável considerar os percalços da ausência de informação sonora proveniente da documentação fílmica que compõe o nosso *corpus*. E mesmo a frustração em não poder ouvir o narrador, dado o seu destaque na concepção final de um cinejornal – embora tenhamos lido muitos roteiros de locução por ele redigidos. Nesse sentido, é preciso dizer que a importância da *voz over* para encadear a fragmentada narrativa dos

³¹³ Ou melhor, da substituição de “interpretações estáticas da fotografia por aquelas que surgem da aproximação de planos”, cf. Bazin, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 56.

³¹⁴ Contudo, não deixa de ser valioso o conceito de *realidades da fotografia*, proposto por Boris Kossoy, para se pensar as diferentes dimensões da composição imagética. Cf. Kossoy, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 38. Em um cinejornal, por exemplo, pode-se compreender questões do contexto histórico, a *primeira realidade*, lidando com a sua *realidade exterior* – as imagens registradas na película; mas aprofundando-se na trama de sua *realidade interior*, onde “habitam”, como na fotografia, as circunstâncias de filmagens e os interesses na encomenda de imagens.

³¹⁵ Pois, no limite desta comparação, o mundo fotografado mantém com o mundo real, que é vivo e em movimento, “a mesma relação essencialmente errônea que se verifica entre as fotos de filmes (fotogramas) e os filmes”. Por outras palavras, se um fotograma permite observar um único momento pelo tempo que for necessário, ele contradiz a própria forma do filme, que é um fluxo no tempo, em movimento. Cf. Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 96.

³¹⁶ Nesse caso, cf. Kossoy, Boris. “O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens”, In: *Revista Brasileira de História* vol. 25, nº 49, *Dossiê: História e manifestações visuais*. São Paulo: ANPUH, jan-jun, 2005, p. 35-42, 38-9.

cinejornais é mais do que reconhecida, pois com a introdução da voz nos jornais cinematográficos, toda uma mudança de concepção e procedimentos em sua realização ocorre: o conteúdo audiovisual (da edição à transição dos segmentos) passa a depender da interação entre filmagem e redação do roteiro de locução.³¹⁷ Uma dependência evidente, por exemplo, em algumas propagandas de guerra, quando a voz do narrador, para além de um “mestre de cerimônias”, assume uma proporção mobilizadora diante do público.³¹⁸ Ou na apresentação de um curto segmento de notícia, quando a *voz over* é capaz de estender o seu conteúdo visual, acrescentado informações ausentes no campo diegético.³¹⁹ Tal dispositivo ganha mais alcance quando articulado com a atmosfera sonora (uma trilha ou um “som ambiente”), podendo afetar os sentidos da representação com maior ou menor intensidade.³²⁰

Assim sendo, temos que a continuidade visual no cinejornal é tributária da voz do narrador (sobretudo nos segmentos mais curtos), que é capaz de “alargar” seu conteúdo, criando a “impressão de que muita coisa rápida está acontecendo na tela”, ou mesmo criando uma atmosfera inexistente no ato do registro.³²¹ Nesse sentido, o artifício da *ellipse* é um dos recursos que melhor ilustra a convergência entre a montagem e o comentário verbal. Por outras palavras, trata-se de contornar o pouco tempo de que geralmente dispõe uma notícia, com o anúncio de uma ação pelo narrador, imediatamente seguida por seu resultado que também é comentado verbalmente, e nisso, supõe-se que ocorreu certo desenvolvimento entre as duas unidades.³²² Nesse sentido, a ausência da voz do narrador é um elemento complicador numa pesquisa que se debruça em fontes que a tem como constitutivo de seu discurso.

³¹⁷ Como aponta Raymond Fielding, em seu pioneiro estudo sobre cinejornais norte-americanos. Cf. *The American Newsreel*, op. cit., p.108-109.

³¹⁸ Cf. Wainberg, Jacques A. “A voz de Deus: um estudo da narração de cinejornais em tempos de guerra – a persuasão audiovisual de um povo”, In: *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação* n. 2, vol. XV. São Paulo: jul/dez, 1992, pp. 144-66, p. 159.

³¹⁹ Nesse sentido, podemos citar o próprio *CJB*. Na edição *CJB* vol. 3, n. 73, de 1944, a visita de Getúlio Vargas à cidade de Belo Horizonte tem toda uma continuidade visual entre os belos prédios e ruas movimentadas da cidade, passando pela aterrissagem do avião de Vargas, e o presidente sendo cumprimentados pela multidão, reforçada pelo uso combinado da narração e trilha sonora. Cf. Shaw, Lisa. “Vargas on film: from the newsreel to the chanchada”, In: *Vargas and Brazil: new perspectives*. Hentschke, Jens R. (ed.) New York: Palgrave MacMillan, 2006, p. 207-226, p. 213-214.

³²⁰ O que acaba revelando, por fim, determinados interesses na construção do discurso cinematográfico. Tais como, por exemplo, o uso de aplausos ou ovações sobre as cenas de determinadas figuras públicas, sobretudo políticos, intensificando uma pretensa popularidade junto ao público. Ou mesmo na chave da subversão da narrativa, como na adição de uma música alegre para um tema não tão festivo. Neste caso, Kracauer exemplifica: podendo até “transformar um tanque [de guerra] num brinquedo”. Cf. Kracauer, Siegfried, “Propaganda e o filme de guerra nazista”, op. cit., p.323-324.

³²¹ Reisz, Karel e Millar, Gavin, op. cit., p. 191.

³²² Kracauer, Siegfried, op. cit, p. 322.

Diante disso, a análise fílmica por nós empreendida deu-se no seguinte enfrentamento: analisar segmentos de cinejornais “recompondo-os” a partir de fotogramas selecionados (e tratados) e das informações textuais dos roteiros de locução (previamente lidos e sistematizados na base de dados FB). Há, ainda, algumas edições com o agravante de não mais possuem os roteiros de locução, restando, apenas, o entendimento do discurso audiovisual pelos fotogramas remanescentes.³²³ Para os segmentos e edições com imagens em movimento ainda existentes, mas sem quaisquer informações sonoras, fizemos um exercício de aproximação das falas do roteiro de locução de acordo com o tempo do filme, apesar da dificuldade do exato ajuste a partir da informação em “pés”, fornecida pelo roteiro de locução. Esta pietagem, mesmo exposta a cada parágrafo do texto, nos permite apenas aproximar a entrada da fala ao conjunto das imagens. Em certos casos, porém, a pietagem segue a sequência da edição completa, com todos os segmentos, tornando ainda mais difícil tal localização.

Portanto, excetuando os pouquíssimos materiais fílmicos remanescentes com informação sonora – em que, eventualmente, foi possível verificar certos *lapses* entre o som e a imagem –, a metodologia acima descrita nos ofereceu frutíferos resultados, uma vez que o sentido geral dos roteiros de locução sobre o conjunto audiovisual já era de nosso conhecimento. Assim, acreditamos ter encontrado, ao final da sistematização de toda a documentação não fílmica, e do visionamento das imagens (fotogramas ou em movimento), aspectos reveladores de interesses econômicos e posicionamentos ideológicos, senão do locutor Herón de Lima Domingues, certamente do GSR, o que tentaremos demonstrar neste trabalho. Podemos adiantar, contudo, que no percurso da pesquisa de campo vislumbramos uma *voz over* que, sob pretensa autoridade (condição reforçada, sobretudo, pela própria posição de Domingues na imprensa), mas amigável e até coloquial, procurou neutralizar conflitos sociais e amenizar crises no campo da política, seja alertando o espectador às ameaças que rondavam os avanços econômicos e a família brasileira (leia-se classe média e burguesia), seja militando pela causa norte-americana no combate à ameaça comunista. Pela chave da notícia, conclamou a ordem e a paz social, começando com o controle sobre o elemento popular em cena. São estes, por assim dizer, alguns momentos de uma “função-relê” desta *voz over*, que puderam

³²³ Nesse sentido, vale lembrar, como mencionado em nota anterior, que não há praticamente nenhum roteiro de locução do ATA do ano de 1959.

ser apreendidos durante os processos de investigação sobre este *corpus*,³²⁴ e que pretendemos aprofundar mais adiante.

Em “Apuração no Maracanã”, um exemplo da sobreposição da voz *over*: em onze planos-sequência (de um registro com 1min13seg) *planos gerais* das pessoas em recinto fechado e das urnas lacradas; *planos de conjunto* das pessoas à mesa de apuração; e *primeiro plano* da contagem das cédulas. O roteiro informa que <multidão compareceu, principalmente de candidatos>, que houve <solenidade para a abertura simbólica das urnas> (ausente nos fotogramas) e que a contagem <foi rápida em relação aos estados do norte>. *Atualidades Atlântida*. N.58X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

No segmento “Adlai Stevenson foi conhecer Brasília”, imagens em movimento de quatro curtos planos-sequência informam ao espectador sobre o influente político democrata norte-americano: quem é o visitante, quem compõe a sua comitiva, qual o seu interesse em Brasília, e o que pretende em seu próximo projeto de vida. Mais um exemplo da voz *over* imprimindo um sentido às duas primeiras tomadas (quase idênticas) em *plano geral* com curta *panorâmica* sobre a comitiva que passa diante da câmera; ao *plano geral* do visitante embarcado e acenando para a câmera; e ao *plano geral* do avião taxiando na pista. *Atualidades Atlântida*. N.60X14. Acervo Cinemateca Brasileira.

³²⁴ O termo “função relé” é apresentado por Augusto Sainati, para denominar a autoridade e a predominância da voz *over* sobre a imagem. Tal constatação provém de sua pesquisa com uma conhecida série de cinejornais italianos dos anos 1950. Nesta pesquisa, Sainati afirma que a visibilidade da imagem em movimento é reduzida ao trabalho do comentário falado. Cf. Sainati, Augusto “Il visibile e l’udibile – il commento verbale nella *Settimana Incom*”, *op. cit.*, p. 103.

Após um longo e dificultoso período de trabalho com estas informações textuais e audiovisuais na CB, chegamos a uma inesperada constatação: a de que possuímos alguma “expertise” a respeito da visualidade de um período específico da história brasileira, conhecimento este obtido, principalmente, a partir dessas imagens de cinejornais.³²⁵ Durante a pesquisa de campo com os materiais não fílmicos, procuramos praticar uma indagação interessada sobre os mesmos, buscando traduzir a alteridade de toda uma trama de significados.³²⁶ Mas, na medida em que a escassez de materiais fílmicos afigurava-se um obstáculo, éramos obrigados a redimensionar alguns focos de análise e de investigação – não esquecendo o exemplo de quem enfrentou semelhante tarefa, e prosseguiu com intento para além da própria película.³²⁷ Finalmente, visionamos o que estava ao nosso alcance³²⁸ e, com certos critérios, identificamos, analisamos e sistematizamos imagens com as quais teceríamos nossas considerações.³²⁹

Enfim, procuramos manter a nossa honestidade com as fontes, com o *corpus* como um todo, trazendo para este trabalho o que foi possível compreender das imagens remanescentes; que são frutos de um processo lento, de difícil resgate de películas em via de desaparecimento, da coleta de fragmentos fílmicos dispersos em diferentes suportes, e da sua compreensão à luz do rearranjo com fontes circundantes. Mas, ainda assim são uma amostragem, sob a qual seguiremos em nossa hipótese central: o quanto o *NDS* e *ATA* contribuem para compreender alguns limites da modernidade *nacional desenvolvimentista*; bem como reveladoras das escolhas do GSR em meio à tensões de alguns cenários de crises e conciliações da política entre 1956 e 1961.

³²⁵ Talvez um “prazer” como o descrito pelo arquivista e catalogador Roger Smither, em sua experiência de trabalho com a série de cinejornal *Welt im Film* (coprodução inglês-norte-americana no pós-guerra) junto ao Imperial War Museum, de Londres. Smither se lembra do prazer em ter adquirido certa *expertise* a respeito da época retratada pelos cinejornais. Cf. _____; Klaue, Wolfgang. *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*, op. cit., p. 2.

³²⁶ Neste sentido, seguindo um valioso conselho na lida com arquivos. Cf. Farge, Arlette. *O Sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 35-37, 93.

³²⁷ Como Vicente Sánchez-Biosca em seu estudo sobre o cinejornal franquista *NO-DO*, quando assume para este uma “posição fronteiriça” com outras fontes documentais. Tranche, Rafael R. e Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Presentación José María Otero. 3. ed. Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española, 2001, p. 247.

³²⁸ Assim como Vicente Sánchez-Biosca, que “enfrentou o tédio” ao assistir incansavelmente os cinejornais de Franco. Cf. Tranche, Rafael R. e Sánchez-Biosca, Vicente, *idem*, p. 277.

³²⁹ Neste trabalho, apresentamos as análises dos cinejornais com as imagens fixadas no corpo do texto, com explicações que se completam nas suas legendas. Reproduzimos as sequências no sentido da sua *montagem* original, pois desrespeitar este princípio seria ir contra a própria natureza da fonte. Também estão devidamente mencionadas as instituições mantenedoras dos respectivos acervos. Quanto à descrição propriamente dita, utilizaremos o *itálico* para evidenciar certos dispositivos da linguagem cinematográfica como *montagem* e definição de planos e movimentos de câmera, tais como *primeiro plano*, *meio primeiro plano*, *plano americano*, *plano médio*, *plano geral*, *panorâmica*, etc.. Elencamos alguns exemplos aqui adotados sobre estas definições no anexo 19.

Neste primeiro capítulo, apresentamos a nossa compreensão inicial acerca do empreendimento do GSR na segunda metade dos anos 1950, e dos seus dois principais cinejornais *NDS* e *ATA*, lançando mão da percepção de alguém que viveu a experiência de assisti-los nos cinemas. Por feliz coincidência, o relato da renomada poetiza evocou a presença dos cinejornais em quase toda a sua dimensão pública: suportes da memória, uma prática cultural, e peças do nosso patrimônio audiovisual.³³⁰ Nesse sentido, discorreremos sobre como os cinejornais *NDS* e *ATA* são vestígios do empreendedorismo de toda a cadeia de atividades cinematográfica do GSR. Em dois contextos de tensões políticas, 24 de agosto de 1954 e 11 de novembro de 1955, o extracampo das notícias traz indícios, pelo que mostra e o que não mostra, da proximidade do GSR com o espectro mais conservador da política brasileira; e de uma filiação orgânica com a elite associada ao capital estrangeiro. Informações preciosas para compreender o decurso dos anos 1956 até 1961, sob a ótica dos cinejornais do GSR – salvaguardados na CB sob a rubrica do *Fundo Atlântida*.

Para mensurar o investimento na produção de cinejornais, optamos por traçar um histórico da sua presença no campo cinematográfico brasileiro. Ainda que resumido, o cenário demonstrou a grande quantidade de títulos durante quase todo o século passado que, obviamente, competiam por espaço nas salas. Nesta disputa, o GSR encontrava-se à frente, justamente por ser o dono de grande parte das próprias casas de exibição; por produzir cinejornais a um baixo custo, ancorado nas outras atividades de sua cadeia produtiva; e distribuir seus complementos em outros circuitos, através dos pacotes comercializados por sua distribuidora, a UCB. Nesse sentido, ressaltamos que nos anos entre 1956 e 1961, a obsolescência dos cinejornais diante da maior mídia rival, a televisão, ainda não era o maior problema. E a própria estrutura montada pelo GSR não deixa dúvidas quanto à importância dos seus complementos, pois manteve um setor específico, o Departamento de Cine-Jornais, dentro da CSL, seu laboratório, para suprir à ampla demanda de distribuição atendida pela UCB.

³³⁰ Para este último aspecto, a dimensão patrimonial, referimo-nos ao seu roteiro de locução, que resta salvaguardado junto à CB, no *Fundo Atlântida*, e à espera de qualquer consulente ou pesquisador que lhe “desafie”.

A trajetória tortuosa que acometeu a maioria dos cinejornais em seu percurso até os arquivos de filmes é, sem dúvida, o maior obstáculo para quem estuda esta categoria fílmica. Por este motivo, expusemos os procedimentos e os percalços da pesquisa junto ao *Fundo Atlântida*, da CB, no que ele oferece em termos de imagens em movimento e documentação correlata entre os anos 1956 e 1961. Subdividimos em dois momentos a nossa metodologia de trabalho: organização, investigação e indexação do material não fílmico (os roteiros de locução e as pautas de jornais) numa base de dados provida de mecanismos de consulta e pesquisa; e o diagnóstico, identificação e visionamento de materiais fílmicos.

Assim, trouxemos para estas páginas uma experiência que alicerçou, com base documental, os passos seguintes de um trabalho que analisará o tipo de *nação cinematográfica* aferida a partir do conjunto audiovisual recomposto pelos fragmentos remanescentes dos cinejornais *NDS* e *ATA*. Vimos que existem muitos nuances dentro de um cinejornal e, nesta possibilidade – em diálogo com a questão inicial deste capítulo – tentaremos focar em dois “cinejornais” dentre os vários possíveis de serem analisados, como veremos nos próximos capítulos. Primeiramente, um cinejornal que exponha os mecanismos de aproximação do GSR com outros campos de atividades, para fortalecer sua posição no campo cinematográfico. E, por outro lado, um cinejornal que demonstre as mediações que influenciarem as escolhas de uma representação da nação cinematográfica e sua *prosperidade* no contexto das realizações do período entre 1956 e 1961, considerando questões políticas e econômicas no âmbito nacional e até internacional.

Capítulo II – *O cinejornal do GSR e o espaço negociado da política.*

2.1. Pressupostos teóricos para lidar com o NDS e o ATA.

Como visto no capítulo anterior, as notícias exibidas entre 1956 e 1961 foram levantadas em pesquisa com roteiros de locução, organizadas segundo a pauta original de segmentos para cada edição, e sistematizadas em 488 registros individuais na base de dados *FB*.³³¹ A partir daí, pudemos observar um panorama geral e promover os necessários cruzamentos e quantificações, verificar ocorrências (de temas, localidades e personalidades) e começar a vislumbrar o material fílmico tanto no contexto geral como na sua circunstância – em que a duração de cada notícia, bem como o seu ordenamento na sequência da pauta, são indicadores fundamentais dos temas mais prementes levado às telas.³³²

Terminado este processo de recomposição das notícias em base de dados, observamos que as pautas semanais cobriam, para além do cotidiano das ações da agenda governamental (nos três níveis da administração executiva), manifestações de outros centros decisórios da sociedade. Neste sentido, um “ponto de ignição” para o nosso trabalho foi pensar a *política* em sua definição cultural mais ampla, tal a acepção do historiador René Remond, em sua proposta por uma *história cultural da política*. Em que a política, no que lhe é específico, transitaria por outras práticas coletivas, como ponto para onde conflui a maioria das atividades e aspectos da sociedade.³³³ Assim, observamos que no conjunto de notícias afeitas aos centros de poder atuantes na sociedade brasileira do período, essa dimensão decisória mais ampla da política, que vai além do âmbito de governos e partidos, se deu em conjunto com outros segmentos econômicos e sociais – os mais abastados, conforme veremos a seguir.

³³¹ Numa clara demonstração da contribuição, a qual preconizava, décadas atrás, o historiador Le Roy Ladurie: o computador enquanto ferramenta à tarefa do historiador. Cf. Ladurie, Emmanuel Le Roy. O “historiador e o computador”, In: Novais, Fernando A. e Silva, Rogério F. da (org.). *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 206-211.

³³² A historiadora Michèle Lagny, ao analisar cinejornais, atenta para a importância de um *nível de montagem* específico desta categoria de filme: a divisão do tempo das notícias na composição da edição, o que demonstra o valor dado a cada uma dentro da pauta (e, consequentemente, o valor do referido assunto no momento), cf. “Il formato dei cinegiornali francesi degli anni 50, un problema sottovalutato”, *op. cit.*, p. 64, 67-68.

³³³ Cf. Remond, René. “Do Político”, In: René Rémond (org.) *Por uma História Política*, *op. cit.*, p. 447.

Assim, se os cinejornais *NDS* e *ATA* oferecem caminhos para o viés político de uma *história cultural*,³³⁴ o fazem porque trazem às telas diferentes camadas sociais, em distintas tonalidades, para um mesmo espaço social de circulação e recepção, no caso, o próprio circuito do GSR espalhado pela capital federal e outros estados. Em nossa pesquisa, o desafio está em compreender as estratégias de representação e de convencimento para esse mesmo espaço social. Ou seja, a demonstração do poder de grupos decisórios perante o todo da sociedade, incluindo aí o próprio autoelogio das elites políticas e socioeconômicas, em seus atos públicos e privados, ocorridos neste mesmo espaço de exibição de filmes.³³⁵

Por outras palavras, estaremos atentos sobre como valores e comportamentos, individuais ou coletivos, compõem o *ritualismo* de certas notícias. Nesse sentido, manteremos em mente a chave analítica do *ritual do poder*. Pensada por Paulo Emílio Salles Gomes, ela nos orientará em dois sentidos: o da própria manifestação no registro audiovisual, no seu cerimonial de elogio ao poder e nas demonstrações públicas (e privadas) de carisma e distinção.³³⁶ E naquilo que o filme não mostra, já que muito do cinema pode ser compreendido no que justamente que não se vê,³³⁷ ou no que se tenta esconder: as *mediações* que o sustentam.³³⁸ Desta feita, trata-se de investigar, no *NDS* e *ATA*, o quanto este ritual do poder é composto por diferentes “rituais dos poder” disseminados em notícias semanais do recorte proposto. E o quanto estas manifestações podem revelar, no tom do seu contexto, senão cadências de certa *cultura política*,³³⁹ ao

³³⁴ Porque são, obviamente, compostos de representações construídas no passado, cf. Pesavento, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 42.

³³⁵ Neste ponto, procuramos nos aproximar da proposta do historiador Roger Chartier, que é tentar apreender um contexto histórico pelo traçado da área social em que ocorrem as estratégias de circulação e recepção de um objeto. Contudo, nos atemos à primeira estratégia. Cf. Chartier, Roger. “O mundo como representação”. In: *Estudos Avançados nº 11*, vol.5. São Paulo, jan/abr.1991, p. 173-191.

³³⁶ Não esquecendo a outra chave de elogio desta proposição: a ideia de “berço esplêndido”, compreendido na exaltação das belezas naturais e culturais do Brasil. Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles, “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930)”, In: Calil, Carlos Augusto (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 323-328.

³³⁷ Ou melhor, a sua “arte de não mostrar”, própria do discurso cinematográfico, cf. Gomes, Paulo Emílio Salles. “A arte de não mostrar”, In: _____. *Crítica do cinema no Suplemento Literário*, vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 284-287.

³³⁸ Neste caso, não se trata da prática de “cavação” encontrada no cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX, em que realizadores buscavam apoio junto à elite política e econômica. Apesar do crítico Jean-Claude Bernardet ver esta prática reelaborada nas produções de Primo Carbonari, no *Canal 100* e nos documentários de Jean Manzon, a ponto de classificá-los como “simples prolongamento dessa fase”. Cf. Bernardet, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 26-27, p. 26.

³³⁹ “Cultura política” enquanto elemento da cultura mais ampla de uma dada sociedade, mas direcionado aos fenômenos políticos. Nesta acepção, pode-se falar de uma “pluralidade de culturas políticas”, com

menos tonalidades ideológicas disfarçadas num discurso palatável ao *público*, como a própria ideia *prosperidade*: um futuro promissor para toda a sociedade. Antes, é preciso expor este mosaico montado com as notícias do NDS e ATA entre 1956 e 1961, colhidas dos roteiros de locução, para adentrarmos em procedimentos teóricos mais específicos à nossa investigação com o material fílmico.

A julgar pelo número de notícias, é inegável que haja uma cobertura da agenda política dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e mesmo João Goulart nos últimos meses de 1961. Neste cenário político, por exemplo, destacam-se notícias sobre as viagens internacionais de Kubitschek pela Europa e Estados Unidos.³⁴⁰ As realizações de obras públicas na esteira do *Programa de metas*,³⁴¹ que culminou com a construção e a inauguração de Brasília.³⁴² Assim como a presença do país em fóruns internacionais, seja na defesa da *Operação Pan-americana* (OPA) proposta por Kubitschek em prol dos países latino-americanos,³⁴³ ou mesmo em notícias sobre a *Política Externa Independente* (PEI) de Jânio.³⁴⁴ E não são poucos os segmentos cujo conteúdo enuncia claros posicionamentos pró-bloco capitalista no contexto da guerra-fria, seja nas assembleias da ONU,³⁴⁵ ou na agenda anticomunista de Carlos Lacerda, governador do Estado da Guanabara que aparece com destaque nos cinejornais do GSR.

zonas de abrangência distintas. Cf. Berstein, Serge. “A cultura política”, In: Rioux, Jean Pierre e Sirinelli, Jean-François (org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-364, p. 354.

³⁴⁰ NDS 56X03 (a caminho dos Estados Unidos), 56X04 (Estados Unidos), 56X09 (Alemanha), 56X10 (Itália e Alemanha). ATA 56X05 (Estados Unidos) e 56X10 (Itália e Alemanha). Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit., acessado em: 30 de setembro de 2014 – daqui por diante, citaremos as edições diretamente consultadas da base de dados *Filmografia Brasileira*, disponível no site da Cinemateca Brasileira.

³⁴¹ Para citar alguns exemplos, a energia elétrica (meta 1): NDS 57X44, 58X04, 58X43, 59X43, 60X23, 60X35. Produção e refinação de petróleo (metas 4 e 5): NDS 56X23, 57X40, 57X44, 58X06, 59X45, 59X52; ATA 57X38, 57X40, 57X44, 59X44, 60X26. Construção de estradas de rodagem (meta 9): NDS 56X41, 57X16, 57X17, 57X19, 58X06, 58X27, 58X31, 59X38; ATA 58X46. Transportes aéreos (meta 12): NDS 57X13, 57X18, 57X39, 57X43, 57X50, 58X45, 59X41, 60X18, 60X28; ATA 56X29, 56X31, 57X50, 58X12, 58X14, 60X28. Mecanização da agricultura e fertilizantes (metas 17 e 18): NDS 57X08, 58X06 e 58X10. Produção de aço (meta 19): NDS 59X15, 60X40, 60X42; ATA 56X18, 60X06. Produção de alumínio (meta 20): NDS 58X09. Produção de cimento (meta 22): NDS 59X39. Produção de borracha (meta 25): NDS 60X13, 60X39 e 60X44; ATA 61X28. Exportação de ferro (meta 26): NDS 59X15; Indústria automobilística (meta 27): NDS 56X01, 56X41, 58X33, 59X10, 59X40, 59X43, 59X46, 59X47, 60X02, 60X04, 60X14, 60X37, 60X40, 60X49, 60X51; ATA 56X41, 58X20, 59X46. Construção naval (meta 28): NDS 59X45, 60X46. Educação/ensino técnico (meta 30): NDS 57X47, 59X17 e 60X19. *Idem*.

³⁴² NDS N.57X20 (primeira missa em Brasília), 58X03 (assinatura de Decreto da mudança da capital), 58X27 e 58X28 (inauguração do Palácio da Alvorada), 59X19 (primeiras conexões aéreas para Brasília), 60X18 (telefonia para Brasília), 58X22 (inauguração da Rádio Nacional em Brasília), 60X18 (inauguração de Brasília). *Idem*.

³⁴³ NDS 58X26, 58X32, 59X23, 60X01, 60X10 e 61X13. *Idem*.

³⁴⁴ NDS 61X11, 61X16, 61X18, 61X22 e 61X30. ATA 61X30. *Idem*.

³⁴⁵ NDS 60X41, 60X43 e 61X46. *Idem*.

³⁴⁶ As manifestações do estilo Jânio Quadros de conduzir a política, bem como os enfrentamentos durante seu curto mandato, também estão presentes. ³⁴⁷ Assim como a solução para a crise de agosto de 1961, com a posse de João Goulart e a instauração de um sistema de governo presidencialista-parlamentarista, ³⁴⁸ em que também foi noticiado o papel do governador gaúcho Leonel Brizola pela “legalidade democrática”. ³⁴⁹

Contudo, em meio aos rumos brasileiros mostrados nestes cinejornais, também se fez presente o protagonismo de instituições representativas da burguesia comercial ³⁵⁰ e industrial, ³⁵¹ da imprensa ³⁵² e da Igreja Católica. ³⁵³ As próprias forças de segurança e de repressão, com a Polícia ³⁵⁴ e as Forças Armadas, ³⁵⁵ também foram noticiadas em seus atos e cerimoniais pelos cinejornais *NDS* e *ATA*. Nesse sentido, vale dizer que o próprio GSR pôde estabelecer certa continuidade com tais esferas decisórias ao, semanalmente, trazê-las à cobertura dos seus cinejornais. Na medida em que políticos, autoridades militares, dirigentes de entidades civis do poder econômico, da imprensa, e também da Igreja, eram noticiados pelas câmeras da CSL e da Atlântida (e pela voz do

³⁴⁶ *NDS 60X41, 60X50 e 61X21. ATA 61X44, 61X46. Idem.*

³⁴⁷ *NDS 61X06, 61X10, 61X12, 61X14, 61X16, 61X17, 61X18, 61X20, 61X23, 61X26, 61X28 e 61X30. Idem.*

³⁴⁸ *NDS 61X38. Idem.*

³⁴⁹ *NDS 61X40, 61X41. Idem.*

³⁵⁰ Por exemplo, a Associação Comercial do Rio de Janeiro: *NDS 56X16, 57X26, 57X48, 58X36, 58X42, 58X49, 59X29, 60X04, 61X17, 61X24, 61X26. Idem.*

³⁵¹ Dentre as quais podemos citar o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e do Serviço Social da Indústria (SESI): *NDS 57X20, 57X47, 58X42, 59X19; ATA 56X20. Idem.*

³⁵² A Associação Brasileira de Imprensa, por exemplo, possui 38 ocorrências, dentre as quais: *NDS 56X19, 56X23, 57X13, 57X36, 57X53, 58X25, 58X34, 59X22, 59X35, 59X4760X44, 60X52, 61X01, 61X16, 61X25, 61X33. ATA 56X01, 56X26, 57X32, 58X52, 60X4461X14, 61X24.* Dentre os dois jornais mais recorrentes, o *Diário carioca*: *NDS 56X24, 56X31, 56X46, 56X48, 56X50, 57X21, 57X26, 57X28, 59X20, 61X05; ATA 56X23, 56X25, 56X48, 57X10, 57X28.* E *O Globo*: *NDS 56X25, 56X34, 57X03, 57X05, 57X21, 57X23, 57X26, 57X29, 58X49, 59X28, 59X30, 59X47, 59X49, 59X52, 60X34, 61X45; ATA 56X27, 56X43, 57X02, 57X04, 59X10. Idem.*

³⁵³ Autoridades eclesásticas de maior destaque, como dom Helder Câmara, então bispo auxiliar do Rio de Janeiro, sobretudo em suas ações à frente da Conferência dos Bispos do Nordeste: *NDS 56X25, 56X26; ATA 56X28, 56X35;* e a Cruzada São Sebastião: *NDS 56X14, 57X02, 57X04, 57X36, 58X44; ATA 56X19, 56X28, 56X35, 57X04.* O cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, dom Jaime de Barros Câmara: *NDS 56X24, 58X24, 58X43, 59X05, 59X14, 59X23, 60X26, 60X41, 61X23, 61X25; ATA 57X06, 58X30, 59X04 e 61X32.* Assim como o arcebispo de São Paulo dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta: *NDS 57X20, 59X48, 61X02, 61X13; ATA 57X22. Idem.*

³⁵⁴ Por exemplo, ações policiais: *NDS 56X16, 61X27; ATA 59X02, 61X26, 61X28.* Eventos, efemérides, demonstrações públicas e assuntos internos: *NDS 56X01, 56X22, 56X41, 56X50, 57X01, 57X21, 57X22, 57X31, 57X34, 57X35, 57X41, 58X10, 58X18, 58X20, 58X40, 59X04, 59X28, 59X35, 59X37, 59X47, 60X15; ATA 56X18, 56X22, 56X23 e 60X48. Idem.*

³⁵⁵ Entre solenidades, condecorações e demonstrações táticas, as ocorrências envolvendo as três forças apontam as seguintes ocorrências: Marinha (172), Aeronáutica (172) e Exército (166). As duas primeiras em maior número devido às ações conjuntas com seus ramos civis. Quantos às efemérides, o “Dia do soldado”: oito ocorrências; “Semana da Pátria”: quatorze ocorrências; “Semana da Asa”: dez ocorrências. Homenagem às vítimas da Intentona de 1935: duas ocorrências. *Idem.*

locutor Herón de Lima Domingues), o próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr.,³⁵⁶ “representantes” da CSL,³⁵⁷ e o elenco da Atlântida Cinematográfica³⁵⁸ eram, de igual modo, mostrados como parte desse mesmo cenário. Ou seja, ao proporcionar uma exposição a estes diferentes centros de poder, o GSR também os traziam ao próprio domínio de sua cadeia de produção. Nesta, imagens e sons de diferentes centros decisórios abasteciam os segmentos dos seus cinejornais, cumprindo diferentes objetivos, tais como: não deixar vagos os programas da UCB; oferecer ampla visibilidade aos entes noticiados em seu vasto circuito exibidor; e mostrar, na própria representação nas telas, como o GSR era parte desse poder em desfile. Estava dada, assim, a oportunidade de angariar uma importante vantagem na produção de cinejornais: um capital simbólico a ser reinvestido em negócios presentes e futuros. Não sem motivo, Luiz Severiano Ribeiro Jr. era um excelente “mestre de cerimônias” para o elogio ao poder econômico, nacional e internacional, haja vista sua aproximação com os Estados Unidos e seu maior representante nos negócios do cinema, o “embaixador de Hollywood” Harry Stone.³⁵⁹

O penúltimo segmento do *NDS 57X31* traz a visita do porta-aviões norte-americano Essex, em passagem pelas águas da Guanabara. Com nove planos, o registro resume-se em anunciar a chegada da imensa embarcação, num *plano de conjunto* em *panorâmica* que acompanha a embarcação (ao fundo, em *plano geral*) enquanto a bandeira norte-americana tremulante está em *primeiro plano*. Seis tomadas, em *plano médio* e *primeiro plano*, dão conta da entrevista concedida pelo com. Eastwold em recinto fechado (dentro do porta-aviões?) acerca das <características da embarcação>. No término do segmento, a retomada da composição inicial, com a bandeira listrada dos EUA tremulando diante do espectador. *Notícias da Semana. N.57X31*. Acervo Cinemateca Brasileira.

³⁵⁶ Luiz Severiano Ribeiro Jr., enquanto homem à frente dos empreendimentos do GSR, apareceu por 37 vezes nos cinejornais aqui analisados.

³⁵⁷ Como, por exemplo, Fernando Rodrigues, diretor da CSL: *NDS 56X21, 57X09, 57X09, 58X17; ATA 56X11, 56X29, 56X52, 59X28, 60X23, 60X43, 60X28, 60X40*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira, op. cit.*

³⁵⁸ Entre 1956 e 1961, o comediante Oscarito apareceu 42 vezes em segmentos do *NDS* e *ATA*; já o galã Cyll Farney, apareceu 49 vezes.

³⁵⁹ Como veremos mais adiante, Harry Stone, responsável pelos interesses das *majors* apareceu em 44 edições do recorte aqui analisado. Destas, 19 vezes em recepções e solenidades ao lado de Luiz Severiano Ribeiro Jr..

A autopublicidade, uma constante durante o recorte estudado: no lançamento de <O homem do Sputnik>, O GSR deu a ver em seus cinejornais, exibidos em todas as salas, e distribuídos nos pacotes da UCB, o sucesso do longa-metragem da Atlântida: no Cine São Luiz (uma das mais luxuosas salas do circuito Severiano Ribeiro), *panorâmicas* com tomadas em *planos gerais* das filas para as sessões. *Notícias da Semana*. N.59X28. Acervo Cinemateca Brasileira.

No mosaico de notícias exibidas entre 1956 e 1961, diferentes camadas sociais da população foram representadas, denotando seus respectivos comportamentos, aspirações e dramas. Porém, é notória a demarcação de fronteiras da sociedade brasileira nos roteiros de locução das edições do *NDS* e do *ATA*. Como no *colonismo social* da *high society* (sobretudo a carioca), noticiada em casamentos, bailes de debutantes e “ações filantrópicas”. Neste último caso, a solidariedade foi o tema constante de chás beneficentes, bailes em clubes sociais e desfiles de moda em locais luxuosos.³⁶⁰ Nesse sentido, duas observações preliminares. Primeiramente, observa-se que a filantropia, extraída da leitura dos roteiros, comumente traduz a desigualdade social na chave de uma complementariedade de sentidos. Ou seja, independente da instituição beneficente, mas, sobretudo da tragédia assistida, o espaço da *high society* e o espaço dos “necessitados” (ou da miséria) são duas faces de um todo sem conflitos. De modo que a solidariedade da ação filantrópica é apenas a manifestação natural desse equilíbrio, e o gesto condescendente é a reafirmação da distância social. A segunda observação recai em uma questão de gênero. Nestas mesmas manifestações filantrópicas, há um lugar cativo às primeiras-damas e “distintas senhoras” que, praticamente, eram extensões do *status* e das ações políticas de seus respectivos esposos e familiares.³⁶¹ Contudo, o próprio elemento feminino previsto nos roteiros do *NDS* e

³⁶⁰ Ver em *NDS* 56X21, 56X25, 57X21, 57X24, 57X26, 57X44, 57X31, 57X39, 57X49, 57X53, 58X02, 58X22, 58X23, 58X36, 58X38, 58X44, 59X20, 59X28, 59X30, 59X49, 60X07, 60X12, 60X34, 60X41, 61X08, 61X29, 61X36, 61X43, 61X49, 61X50; e *ATA* 56X45, 57X02, 57X12, 60X44, 61X08, 61X24, 61X28. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

³⁶¹ Que geralmente protagonizavam as realizações e inaugurações de empreendimentos financeiros, industriais e comerciais, além de eventos importantes nos círculos decisórios da época. Nesse sentido, vale lembrar que em nosso trabalho anterior com cinejornais, uma das chaves do ritualismo político do político Adhemar de Barros foi a exploração da propalada generosidade de sua esposa, dona Leonor

do ATA esteve, de uma forma geral, anelado ao espaço dos salões, pois além das distintas senhoras e primeiras-damas, há também um claro destaque às debutantes,³⁶² às modelos e misses em desfile de modas³⁶³ e aos concursos de beleza.³⁶⁴ Todavia, em relação às duas observação prévias, não se pode esquecer das edições que tratam de ações de cunho assistencial ligadas ao próprio governo,³⁶⁵ e mesmo os segmentos de notícia centrados em mulheres de reconhecido protagonismo em sua área de atuação.³⁶⁶

A tenista brasileira Maria Ester Bueno, com 19 anos e recém-campeã mundial em Wimbledon. No Palácio Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a homenagem prestada por JK. Na tomada em *plano americano*, a colocação da faixa na campeã pelo presidente da República. Ainda no Rio de Janeiro, um almoço no restaurante do jornal *O Globo*, oferecido pelo jornalista Roberto Marinho que, embora não seja o homenageado, para o GSR é a figura central a ser representada no *plano médio* da mesa posta – à dir. no mesmo plano, a nadadora Maria Lenk olha para a câmera. *Notícias da Semana*. N.59X30. Acervo Cinemateca Brasileira.

Parte das festividades de inauguração de Brasília, a primeira-dama Sarah Kubitschek inaugurou e descerrou a placa do “Centro de Reabilitação” que leva o seu nome, uma obra ligada a iniciativa das *Pioneiras Sociais*, a qual esteve à frente durante toda a gestão do seu esposo. *Atualidades Atlântida*. N.60X18. Acervo Cinemateca Brasileira.

Mendes de Barros. Cf. Archangelo, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo...*, op. cit., p. 88-100.

³⁶² NDS 57X21, 57X26, 59X20, 61X29; ATA 60X44, 61X24, 61X34. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

³⁶³ NDS: 56X26, 56X42, 56X44, 57X01, 57X10, 57X26, 57X41, 57X49, 57X50. 57X51, 58X05, 58X21, 58X39, 59X30, 59X49, 60X12, 60X30, 60X49; ATA: 56X42, 57X02, 60X22. *Idem*.

³⁶⁴ Nesta categoria, cerca de 90 ocorrências estão registradas, sendo 36 apenas para o anual concurso de *Miss Brasil*. Vale lembrar, como mencionado anteriormente neste trabalho, que o próprio GSR patrocinou o concurso *Miss Cinelândia*, que foi amplamente noticiado no ano de 1956. *Idem*.

³⁶⁵ Como as obras de assistência social das *Pioneiras Sociais*, organização capitaneada pela primeira-dama Sarah Kubitschek: NDS 56X25, 56X51, 57X13, 57X44, 57X53, 58X31 e 60X20. ATA 56X39, 56X50, 57X02 e 57X42. E mesmo a posse da primeira-dama Thereza Goulart na LBA: ATA 61X40. *Idem*.

³⁶⁶ Citamos como exemplo a diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Niomar Moniz Sodré: NDS 56X44, 58X04, 58X36 e 59X01; ATA 56X22 e 58X36. E a jovem tenista brasileira campeã em Wimbledon (em 1959 e 1960), Maria Esther Bueno: NDS 57X33, 59X30, 60X42 e 60X44. *Idem*.

A jovem primeira-dama, Maria Thereza Goulart, durante a assinatura de sua posse na presidência da Legião Brasileira de Assistência (LBA). Em 1963, seria a responsável pela fundação da sua sede em Brasília. No fot. 2, também presente Risoleta Neves. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

O período marcado por um discurso desenvolvimentista também foi noticiado em diversas ramificações do seu avanço: expansão de um parque industrial,³⁶⁷ a implantação de um extenso plano viário,³⁶⁸ as remodelações urbanas nos grandes centros,³⁶⁹ os planos habitacionais,³⁷⁰ e os novos padrões de consumo potencializados com a introdução de novidades tecnológicas no mercado e no vocabulário brasileiro.³⁷¹ Nesse caso, a imersão da classe média numa atmosfera de incremento e estímulo às aspirações do *american way life* parece ter tido seu aporte nos complementos nacionais do GSR, com notícias estrangeiras trazidas pelo “nosso correspondente” sobre o comportamento da sociedade norte-americana.³⁷² Não é exagero, portanto, reconhecer no *NDS* e no *ATA* a extensão dos interesses de uma elite política e uma burguesia econômica associada ao capital norte-americano, algo que traduzia o próprio posicionamento do GSR no campo cinematográfico.

³⁶⁷ *NDS* 56X20 (inauguração de fábrica de máquina de costuras), 57X07 (melhoramentos na CSN em Volta Redonda), 59X28 (inauguração da fábrica da Mercedes Benz), 58X04 (inauguração de indústria de componentes elétricos), 58X06 (inauguração de fábrica de fertilizantes), 59X10 (visita à fábrica da Willys Overland do Brasil), 59X39 (visita a uma fábrica de cimento), 59X43 (inspeção das obras das centrais elétricas de Furnas), 59X47 (inauguração da fábrica da Olivetti), 59X48 (inauguração da fábrica da Volkswagen), 60X01 (novo veículo da Willys Overland do Brasil), 60X24 (inauguração de fábrica de cabos e fios), 61X09 (a produção da fábrica Pirelli). *Idem*.

³⁶⁸ *NDS* 56X41, 57X16, 58X06, 59X02, 59X05, 59X39 e 60X39. *Idem*.

³⁶⁹ *NDS* 56X12, 57X45, 58X02, 58X30, 58X40, 59X02, 59X42, 60X22, 60X38, 60X39, 60X47, 60X51 e 61X19. *Idem*.

³⁷⁰ *NDS* 56X46, 56X47, 57X23, 57X43, 57X48, 57X52, 57X53, 58X04, 59X42, 59X48, 60X12, 60X50 e 61X48. *Idem*.

³⁷¹ *NDS* 56X41 (exposição da indústria mecânica), 56X25, 57X49, 58X44, 59X40 e *ATA* 61X40 (brinquedos da fábrica Estrela), 59X30 (inauguração de concessionária automotiva), 60X14 (exposição de utilidades domésticas), 60X37 (carro de luxo produzido no Brasil), 60X49 (primeiro Salão Brasileiro do Automóvel), 60X33 (exposição de produtos têxteis nacionais), 58X07 (inauguração de reator atômico brasileiro), 60X39 e 60X43 (o primeiro “cérebro eletrônico” no Brasil). *Idem*.

³⁷² Como veremos no próximo capítulo, o *NDS* 60X23 anunciou a decisão do Serviço de Censura e Diversões Públicas, que permitiu a veiculação de material estrangeiro em complementos nacionais. A partir da aí até a edição *NDS* 61X52, foram 57 edições com matérias internacionais majoritariamente norte-americanas. Para o GSR tratava-se de um “novo passo” para a indústria cinematográfica brasileira.

Ainda por esse caminho, notícias de um Brasil aliado aos Estados Unidos e ao bloco ocidental eram frequentes,³⁷³ bem como críticas e manifestações cotidianas contra o comunismo³⁷⁴ que, decerto, contribuíram para lapidar, sob o clima da Guerra Fria, posicionamentos conservadores da classe média em defesa da família e da propriedade, além das notícias com o governador Carlos Lacerda, em seu americanismo incontido e estilo personalista à frente da Guanabara.³⁷⁵ Nesse sentido, além de sintomáticas de uma modernidade conservadora, o tom autoritário em nome da normalidade democrática persiste, com notícias que apelavam à manutenção da ordem sob uma lógica da desconfiança como, por exemplo, eventos sobre o aperfeiçoamento de setores “especializados” como o Departamento de Ordem Política e Social e demonstrações públicas da Polícia Militar sobre como debandar manifestações.³⁷⁶ Tais observações apontam para um discurso que acenava aos setores médios com uma modernidade que precisava ser preservada de possíveis retrocessos, e mantivesse no seu horizonte o bem-estar oferecido pelo capital. Estes retrocessos eram, nas notícias do *NDS* e do *ATA*, travestidos ideologicamente, no perigo comunista que ameaçava a paz social e a necessária segurança contra a subversão interna, e o inimigo externo da democracia ocidental, muitas vezes personificado na ameaça mais vizinha: Fidel Castro e Cuba.³⁷⁷

Em contrapartida, a parcela popular da sociedade cumpriu uma pauta diferente nas notícias do *NDS* e do *ATA*. Em grandes acontecimentos políticos do período, como

³⁷³ Para exemplificar apenas com as visitas diplomáticas, temos: Alemanha: *NDS* 56X09, 56X10, 59X21, 59X51, 61X34 e *ATA* 56X36; Espanha: *NDS* 57X23, 57X43, 58X47 e *ATA* 56X44; França: *NDS* 56X14, 57X36, 57X49, 57X51, 58X03, 58X07, 58X25, 58X36 e *ATA* 56X14, 56X22, 56X23 e 61X14; Itália: *NDS* 58X37, 58X38, 58X44, 59X01, 60X06, 61X05 e *ATA* 56X10, 56X25, 58X36; Portugal: *NDS* EXTRA, 56X27, 57X24, 57X25, 57X27, 57X28, 58X29, 58X35, 58X36, 59X19, 59X32, 60X01, 60X33, 60X34, 61X25 e *ATA* EXTRA, 57X20, 57X24, 57X26, 57X28, 60X32, 60X50 e 61X34; Reino Unido: *NDS* 59X12, 61X25, 61X26; Japão: 58X25, 58X34, 59X01, 61X39 e *ATA* 60X04. Holanda: *NDS* 61X45 e *ATA* 59X08 e 60X50. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

³⁷⁴ *NDS* 56X04, 56X33, 56X48, 56X49, 56X50, 56X51, 57X09, 58X05, 58X26, 58X32, 58X42, 58X46, 59X21, 59X24, 60X33, 60X35, 60X36, 60X37, 60X41, 60X42, 60X43, 61X04, 61X12, 61X21, 61X22, 61X34, 61X36, 61X38, 61X44, 61X47, 61X50; *ATA* 56X32, 56X50, 57X50, 58X30, 61X12, 61X24, 61X30, 61X30A, 61X38, 61X44, 61X46, 61X48. *Idem*.

³⁷⁵ *NDS* 60X43, 60X50, 61X13, 61X19, 61X21, 61X43, 61X49; *ATA* 60X44, 60X50, 61X06, 61X12, 61X26, 61X28, 61X30, 61X30A, 61X32, 61X34, 61X36, 61X36, 61X44, 61X46, 61X46A, 61X52. *Idem*.

³⁷⁶ *NDS* 58X05 (exposição sobre material comunista apreendido), 58X16 e 58X18 (sobre a ida e retorno de autoridades brasileiras para treinamento junto ao FBI), 58X42 (conferência do diretor da Divisão de Polícia Política e Social, sobre a apreensão de material subversivo do “agente vermelho”), 61X21 (sobre a disponibilidade de vagas para treinamento das Polícias Militares no Exército Norte-Americano), 58X19 e 61X52 (solenidades em que Polícia Militar do Exército realizou demonstração de exercícios táticos para dispersar “aglomerações populares”). *Idem*.

³⁷⁷ *NDS* 59X20, 60X01, 60X42, 61X04, 61X21, 61X23. *ATA* 61X46. *Idem*.

as posses de Juscelino Kubitschek³⁷⁸ e Jânio Quadros,³⁷⁹ a menção à participação popular se dá na chave da *massa*.³⁸⁰ Na posse de João Goulart, por outro lado, não há qualquer menção a figura do *povo*.³⁸¹ Assim como ocorre na cobertura especial da maior festividade política do período, a inauguração de Brasília,³⁸² em que o elemento popular não aparece no roteiro da locução – sua menção ocorrerá ao final de um curto segmento de uma edição do *NDS* exibido quase duas semanas após a inauguração da nova capital.³⁸³ Por outro lado, e até por razões óbvias, a comemoração do Campeonato Mundial de Futebol de 1958 traz a notícia de que o <*Carnaval ganhou as ruas*>,³⁸⁴ no que se denota a participação do povo festejando pelas ruas do Rio de Janeiro.³⁸⁵ No mesmo sentido, nas coberturas sobre o Carnaval, a tônica reinante são os “tradicionais” bailes de salão, com seus concursos de fantasias, embora estejam presentes, mas em

³⁷⁸ Posse de Juscelino foi registrada pelo *NDS* em duas semanas: 56X06 e 56X07. Em 56x06, o último segmento (1min29seg), intitulado “Diplomação e posse de JK”, faz menção apenas à entrega de diplomas. Em 56X07, “Posse do Sr. Juscelino Kubitschek”, o último segmento (2min30seg) descreve o protocolo seguido no Palácio Tiradentes e, ao final da solenidade, segue em carro aberto para o Palácio do Catete, acompanhado pela massa popular. *Idem*.

³⁷⁹ Tanto o *ATA* como o *NDS* abordava a posse de Jânio Quadros. Em *ATA 61X06*, o último segmento “Festa inaugural do governo Jânio” (1min35seg) indica apenas nomes de autoridades do mundo político (sobretudo udenistas), imprensa, e outros setores da sociedade civil. Em “Posse do senhor Jânio Quadros”, último segmento (4min11seg) de *NDS 61X06*, há menção a <*milhares de pessoas portando vassouras (...), bandeiras e retratos estacionadas diante do Palácio dos Três Poderes*>. E que a aclamação do povo a Kubitschek em sua despedida, confundiu-se com as saudações ao novo presidente. *Idem*.

³⁸⁰ O que, no limite, sugere uma representação na chave das comemorações cívicas, tal qual representado na propaganda varguista com uma massa “comportada” e até grandiloquente. A respeito do papel da *massa* na mitologia varguista, cf. Silva, Zélia Lopes da. *A domesticação dos trabalhadores nos anos 30*. Marco Zero, São Paulo, 1991; cf. Capelato, Maria Helena R., *Multidões em cena – propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998; cf. também Pereira, Wagner Pinheiro. “O espetáculo do poder: políticas de comunicação e propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latino-americanos (1922-1955)”, In: Sebrian, Raphael N. Nicoletti et. ali (org.). *Do político e suas interpretações*. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 45-88.

³⁸¹ Em *NDS 61X38*, o último segmento, “A recente crise político-militar” (5min35seg) apresenta uma narrativa de episódios desde a renúncia de Jânio à conturbada posse de João Goulart. Menciona, inclusive, a disposição do 3º Exército e do governador gaúcho Leonel Brizola em lutar pela legalidade constitucional. E finaliza com o aceite de Goulart pela <*solução parlamentarista*>, mostrando as posses do mesmo e do primeiro-ministro Tancredo Neves. Em todo este percurso, não há qualquer menção ao povo. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira, op. cit.*

³⁸² Em *ATA 60X18*, “Acontecimento do século no Brasil: Brasília, nova Capital Federal” (8min43seg), não quaisquer menções ao povo, nem qualquer segmento popular. *Idem*.

³⁸³ A menção ao elemento popular neste episódio viria na edição *NDS 60X19*, quase duas semanas após o evento, e numa curta referência de um penúltimo segmento (57seg), intitulado “Brasília em ritmo de capital”, em que cita o <*desfile de candangos*>. *Idem*.

³⁸⁴ A vitória brasileira na Copa do Mundo de 1958 foi tratada em *NDS 58X27* e *58X28*. No primeiro, seu último segmento “Brasil 5 X Suécia 2” (48seg) traz a descrição de um Carnaval nas ruas do Rio de Janeiro. Já o *58X28* contém apenas o título do segmento “Chegada dos campeões” (1min22seg), porém, a folha do roteiro de locução não existe mais. *Idem*. Todavia, este assunto foi abordado noutro cinejornal do GSR, o *Esporte na Tela (ENT)*, mas que não participa do escopo desta pesquisa.

³⁸⁵ As ocorrências sobre esporte não são poucas dentre o período: 214 ao todo. Destas, 108 fazem referência ao esporte futebol, seguido por natação (45), tênis (36), basquete (25), iatismo (25), vôlei (13) e boxe (10).

menor número, as escolas e sociedades carnavalescas, bem como o próprio “carnaval de rua”.³⁸⁶

Todavia, o que recai sobre a parcela pobre da sociedade brasileira, nas notícias do *NDS* e *ATA*, é o manto assistencialista do amparo como contrapartida para um desenvolvimento que os excluía,³⁸⁷ ou mesmo das ações filantrópicas mencionadas linhas acima. Neste aspecto, são raras as notícias objetivas quanto à resolução dos problemas sociais,³⁸⁸ porém, e em maior número, as notícias condolentes ao sofrimento, à falta de estrutura nos espaços da população carente, ou às tragédias específicas como, por exemplo, os desabrigados de enchentes ou de incêndio em favelas.³⁸⁹ Obviamente, a fatalidade foi um dado a ser noticiado por um “jornal cinematográfico”, mas o que predomina é o elogio ao “povo brasileiro”, na sua sina de enfrentar esses infortúnios e vencer obstáculos, a exemplo dos candangos na construção de Brasília,³⁹⁰ ou da pobreza no Nordeste.³⁹¹ A falta de um protagonismo do povo, ou a sua “contenção”, por assim dizer, também é notada nas críticas aos movimentos de greve,³⁹² e na quase total ausência de referências a sindicatos e associações trabalhistas,

³⁸⁶ Ao todo, são 40 ocorrências com o tema Carnaval entre 1956 e 1961, dentre as quais, citemos as edições dedicadas às coberturas anuais do “Carnaval carioca”: *NDS* 56X08, 57X11, 58X08, 59X07, 59X08, 60X10, 61X08; *ATA* 56X08, 57X12, 58X08-A, 59X06-A, 60X10, 61X08.

³⁸⁷ Por vezes, uma exclusão bastante evidente, como no *ATA* 61X10, a respeito das <mazelas, sujeiras e desajustes> de <dezenas de barracos> no Leblon; ou no *NDS* 58X46, no segmento que o abre: “A praga dos camelôs”, também em 59X04 (onde há um clamor ao poder público pela não proliferação de favela no Rio de Janeiro), ou então uma sutil crítica, como no 59X43 (a vida infantil nas favelas). *Idem*.

³⁸⁸ Como o *NDS* 56X34 (ação cristã para limpeza de favelas no Rio de Janeiro), 56X48 (inspeção para abastecimento em favela do Rio de Janeiro) ou 57X04 (a *Cruzada São Sebastião* para remoção de favelas no Rio de Janeiro). *Idem*.

³⁸⁹ Por exemplo, o *NDS* 57X36 (vítimas no incêndio em favela no Rio de Janeiro), 59X02 (inundação em favela em Duque de Caxias), 61X03 (vítimas de enchente em favela em São Paulo), 60X16, 60X17 e 60X19 (sobre a tragédia do alagamento do Açude Orós, em Orós). *ATA* 60X10 (vítimas de enchente na Favela Canindé, em São Paulo). *Idem*.

³⁹⁰ Os “candangos” pouco aparecem nos cinejornais do GSR. Por exemplo, o já citado *NDS* 60X19 (que contém breve ao “desfile de candangos”, <operários anônimos que vieram de todo o Brasil para construir Brasília>); ou o 60X37, em que um <candango cearense> foi contemplado com um carro, podendo, então, vencer facilmente as distâncias da <metrópole que ele ergueu com seus bravos companheiros>. Ou o *ATA* 61X42, com seu registro de uma “feira de candangos” e do trabalho das lavadeiras de roupas em Brasília, que trabalham para ajudar seus maridos, os “candangos”. *Idem*.

³⁹¹ Para citar alguns: *NDS* 57X18 (sobre a falta de estradas para o Nordeste), 57X06, 57X07, 57X08, 58X21, 59X03, 59X08 e 61X31 (sobre o drama da seca no Nordeste), 58X18, 61X19, 61X33 e 61X47 (ajuda norte-americana para os problemas nordestinos), 61X50 (ação do governamental para o problema da seca do Estado da Bahia) e 60X16 (ajuda aos flagelados). *ATA* 60X16 (ajuda ao Nordeste, em especial ao Piauí), 61X32 (mais ajuda dos EUA ao Nordeste), 61X46 A (“Corpos da paz olham pelo Nordeste”). *Idem*.

³⁹² Por exemplo, as edições: *NDS* 56X31 (“Greve dos aeroviários em São Paulo”) e *ATA* 56X29 (“movimento de greve paralisa a cidade” - RS); *NDS* 57X14 (“Greve do comércio em Recife”), 57X29 (“Forfait ferroviário” - RS); *NDS* 58X24 (“Greve de ônibus” - DF) e 58X48 (“Greve de bondes” - Santos-SP); *NDS* 59X13 (“Professores em greve” - DF), 59X14 (“Greve dos transportes” - DF), 59X22 (“Greve em Niterói”), 59X23 (“Consequências da greve”), 59X42 (“Greve das barcas” - DF), 59X51 (“Aeroviários

³⁹³ tanto urbanas como rurais. ³⁹⁴ Por outro lado, foi dada ênfase em iniciativas dos poderes públicos em conjunto com empregadores para a emancipação nacional, gerando o bem-estar do povo com indústrias, empreendimentos comerciais, cursos de ensino técnico e profissionalizante, ³⁹⁵ e certos melhoramentos em regiões mais carentes, como o Nordeste. ³⁹⁶

Com este mosaico de informações colhidas dos roteiros de locução, partimos para os materiais fílmicos remanescentes. E nestes, procuramos nas imagens e nas mediações as tensões na representação da modernidade e da política no período. Para isso, apresentaremos alguns apontamentos teóricos necessários para balizar a análise audiovisual dos materiais escolhidos mediante a equação entre disponibilidade de fontes fílmicas (como vimos no capítulo anterior) e as questões trazidas à tona nos roteiros de locução. Destarte tentaremos abordar, com o ferramental teórico exposto a seguir, aspectos da *prosperidade* representada na nação cinematográfica mostrada no *NDS* e no *ATA*; bem como descortinar certos posicionamentos ideológicos e opções formais detectados em alguns rituais da política nestes cinejornais, inclusive nas notícias sobre os contextos de crises e conciliações no cenário nacional e internacional.

Para começar, observamos que o nosso foco principal não é desconstruir a *mitologia política* das lideranças mais proeminentes no cenário apresentado pelos roteiros de locução, mas evidenciar tonalidades ideológicas mais gerais do *NDS* e *ATA*. Decerto, devemos considerar o que pôde ser resgatado de imagens acerca dos rituais do poder envolvendo os presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros; ou o presidente João Goulart nos poucos meses de 1961 à frente de um sistema misto de governo; ou, ainda, o governador Carlos Lacerda, pela recorrência com que foi noticiado enquanto

em greve” DF e SP); *NDS 60X13* (“Greve dos ferroviários em SP”); *ATA 61X42* (“greve injusta gera milhões de prejuízos” - GB); *NDS 61X44* (“Greve dos bancos” - GB). *Idem.*

³⁹³ Quando aparecem, são na chave conciliatória com a contraparte patronal, ou na atuação de profissionais liberais como, por exemplo, o Sindicato dos Advogados do Rio de Janeiro, *NDS 56X18*. Sindicato das Empresas de Seguros Privados e Capitalização, *NDS 58X14* e *ATA 56X16*. Sindicatos dos Advogados da Guanabara, *NDS 60X27*. Sindicato das Indústrias e Fiação e Tecelagem de São Paulo, *NDS 60X33*. Sindicato da Indústria de Máquinas, *NDS 61X4*. Sindicatos dos Hotéis e Similares do Rio de Janeiro, *NDS 56X42*. Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, *NDS 57X09*. E Sindicato dos Lojistas do Rio de Janeiro, *NDS 57X51*. *Idem.*

³⁹⁴ Com exceção ao *ATA 60X10*, em seu quinto segmento, intitulado de “Camponeses em festa”. *Idem.*

³⁹⁵ Para ações do SESC, o SESI e o SENAI, ver: *NDS 57X20, 57X47; ATA 57X50 e 59X02*. *Idem.*

³⁹⁶ *NDS 57X07* (Construção de açude na Paraíba), *59X08* (Reuniões de governadores do Nordeste com o JK), *N.59X18* (inauguração de ponte sobre o Rio São Francisco), *60X40* (siderúrgica em Pernambuco), *60X42* (incentivo ao comércio em Recife), *61X13* (progresso industrial no Nordeste) e *61X27* (usina de leite em Recife-PE). *Idem.*

governador do Estado da Guanabara. Desta forma, na medida em que nos depararmos com estes políticos, tomados na dimensão dos interesses do GSR, atentaremos aos conselhos do historiador Raoul Girardet, acerca de certos componentes que estruturam a visão em torno de um “mito político”. Neste sentido, tentaremos enxergar como elementos do imaginário coletivo que gravitam em torno da *imagem pública*³⁹⁷ destas figuras, eventualmente migraram às representações nos cinejornais do GSR. E o que um ritual do poder com esses personagens podem dizer a respeito de atores e lugares numa determinada tessitura social.³⁹⁸

Prosseguindo com as contribuições de Girardet, ficaremos atentos, inclusive, aos traços que eventualmente desvelem certos *processos de heroificação*.³⁹⁹ O que significa aferir, tanto em personalidades políticas como em autoridades de outras esferas de poder, a chave de uma “naturalidade encenada”⁴⁰⁰ diante das câmeras que registram o evento.⁴⁰¹ Nesse sentido, tomando a política na sua dimensão cultural, enquanto prática para onde confluem diversas esferas da coletividade,⁴⁰² ficaremos atentos ao aspecto do ritualismo diante do *público espectador* – noção esta que, no espaço de circulação do cinejornal, corresponde à própria sociedade.⁴⁰³ Neste eixo de análise, recorreremos à questão da *mise-en-scène* do poder perante o todo social. Ou melhor, ao que o antropólogo Georges Balandier aponta como aspectos do “poder em cena”, sempre tributário de comportamentos e compromissos desejados pelos grupos sociais que lhe dá suporte.⁴⁰⁴ Nesta relação, que não se restringe à política partidária, esperamos encontrar resquícios de valores culturais que dizem respeito à participação de certas forças

³⁹⁷ Cf. Girardet, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 92.

³⁹⁸ *Idem*, p. 13.

³⁹⁹ Uma vez que, segundo Girardet, um “mito político” nunca deixa de enraizar-se numa forma de realidade histórica, pois “não foge ao fato dele surgir a partir de um (...) ser de carne e osso, historicamente definível”. *Idem*, p. 81.

⁴⁰⁰ Como numa mitologia política centrada na figura do homem providencial, que procura “banalizar o grande homem, para permitir que cada um de seus concidadãos se reconheça nele”. Cf. Girardet, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁰¹ Conforme propõem os críticos Furhammar e Isaksson, que identificam na própria encenação do político ou homem público o esforço em demonstrar naturalidade, de mostrar-se a sua qualidade de *comum*. Ou seja, “ser qualquer um, mas ao mesmo tempo é algo mais (...) e estabelecer um elemento de identificação (...) nas respostas emocionais de um amplo público”. Cf. Furhammar, Leif e Isaksson, Folke. *Cinema & Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 160.

⁴⁰² Dai a natureza interdisciplinar da própria história política, ou melhor, o seu aspecto de “ciência-encruzilhada”, cf. Rémond, René. “Uma história presente”, *In*: _____ (org.) *Por uma História Política*, *op. cit.*, p. 13-36, p. 29.

⁴⁰³ Conceito de “público” que, na comunicação em massa, ocupa o lugar da própria noção de sociedade. Cf. Certeau, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995, p. 52.

⁴⁰⁴ No que o autor qualifica como sendo uma espécie de “pedagogia coletiva”. Cf. Balandier, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UnB, 1982, p. 21.

decisórias do poder.⁴⁰⁵ E, ao nível do próprio comportamento diante das câmeras, traços reveladores do contexto e da circunstância.⁴⁰⁶ Desta forma, também estaremos atentos aos conselhos do historiador Michel de Certeau, a respeito dos cuidados na observação de um universo sociocultural de onde é retirado o substrato das representações. Ou seja, se os elementos transpostos para o discurso cinematográfico são “signos críveis” de uma experiência concreta, ou pura ficção a serviço da encenação do poder.⁴⁰⁷

Sem a pompa de antes, a entrega das credenciais de embaixadores estrangeiros, no Palácio do Planalto, sofreu <mudança de protocolo determinada pelo novo presidente>. Uma extensão do gesto populista de Jânio Quadros? Para o GSR, uma medida mais <de acordo com a vivência democrática>. *Notícias da Semana*. N.61X12. Acervo Cinemateca Brasileira.

“JK embarca para Portugal”. No Aeroporto do Galeão, tomadas em *plano geral* com tropas e membros de associações portuguesas; *meio primeiro plano* de d. Sarah sendo homenageada e *plano americano* de JK com militares. Notícia finalizada num *plano geral* de JK acenando, sorrindo e conduzindo sua família nas escadas. Uma contribuição do GSR à valorização da imagem de JK. *Notícias da Semana*. N.60X33. Acervo Cinemateca Brasileira.

Há um mês à frente do governo, Jango ainda se adequava à superação da crise, num contexto de animosidade entre setores militares, burguesia e grande parte de imprensa para com presidente trabalhista. Nas notícias do GSR, como nesta visita de Jango ao Pará, é possível aferir resquícios deste contexto? Num *plano americano*, o descompasso entre gestos. *Notícias da Semana*. N.61X45. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em edição especial do ATA, a ida de Lacerda à Miami ao encontro de <líderes democráticos> americanos. Versado na força dos holofotes da imprensa, o governador da Guanabara capitalizou sua imagem e discurso anticomunista com o auxílio do GSR: Lacerda, em *plano americano*, discursa segurando a chave de ouro que recebera do prefeito. *Atualidades Atlântida*. N.61X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁰⁵ . *Idem*, p. 20.

⁴⁰⁶ Retomando os “elementos discretos que se encontram nos planos”, bem como o próprio olhar para a câmera, como propõe a historiadora Sylvie Lindeperg, cf. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”, *op. cit.*, p. 10 e 19.

⁴⁰⁷ Cf. Certeau, Michel de, *A cultura no plural*, *op. cit.*, p. 35.

A sintonia entre o discurso apreendido nos cinejornais do GSR com a sociedade, ou segmentos dela, também deve ser considerada em sua dimensão simbólica. Ou seja, no que o sociólogo Pierre Bourdieu acrescenta enquanto *sistema simbólico* implícito nas representações individuais e coletivas do mundo social.⁴⁰⁸ Nestas representações, há o dado revelador da *distinção*,⁴⁰⁹ expressa em posições, juízos de valores e práticas num determinado espaço sociocultural.⁴¹⁰ O que, no limite, demonstra comportamentos indiciários não só das efetivas fronteiras de um determinado espaço social, mas da retroalimentação das regras de *distinção social*. Neste sentido, a estratégia de distanciamento, ou demarcações sociais, pode estar tanto no gestual representado em cena;⁴¹¹ como na própria montagem entre os segmentos de notícias de uma mesma edição do cinejornal – a fim de que se dê uma associação, pela continuidade ou contraste, entre os assuntos.⁴¹²

No segmento “Fidel Castro” <centenas de pessoas chegaram espontaneamente> na Esplanada do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, para ouvir a palavra do <vencedor da Revolução Cubana>...

Planos de conjunto, meio primeiro plano e plano geral (fot. 2 ao 4) denotam o gestual desinteressado dos cidadãos (inclusive para com a câmera), num indício de cenas cotidianas, sem relação com o evento da notícia. A panorâmica em plano geral (fot. 5 e 6), o sétimo plano-sequência, com público reunido...

⁴⁰⁸ Um sistema simbólico regido por um *poder simbólico*, valorado pelo grau de reconhecimento que um ente social possui nas relações socioculturais, políticas e econômicas. Nesse sentido, quanto mais “reconhecimento”, maior o seu *capital simbólico*. Cf. Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 187-188.

⁴⁰⁹ Bourdieu, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 163, 184.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 158-159.

⁴¹¹ Neste caso referimo-nos à acepção do conceito de *habitus*, pensada por Pierre Bourdieu, mas na leitura feita pelo historiador Roger Chartier, que o toma na chave de “algo que está no corpo”, e que “aponta para um sistema de esquemas e percepção, de juízo, de apreciação e de ação inscritos no corpo pelas experiências passadas e permitindo atos de conhecimento prático”. Cf. Bourdieu, Pierre e Chartier, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 120-121.

⁴¹² Sendo a ordenação dos segmentos um dos níveis mais importantes na montagem nos cinejornais, por isso indispensável à análise de uma determinada edição. Cf. Lagny, Michèle “Il formato dei cinegiornali francesi degli anni 50, un problema sottovalutato”, *op. cit.*, p. 67-68.

Indica ser a primeira cena tomada no contexto do evento (mostrado em nove *planos-sequência* num total de 40seg) ao cair da noite, quando ocorre a chegada de Fidel Castro, mostrado rapidamente em um único *plano de geral*, aproximando-se pela profundidade de campo, mas sem chegar à centralidade do enquadramento (fot. 7 ao 9). Num curto registro, nota-se a pouca receptividade do GSR para com o visitante revolucionário, mesmo antes da aproximação cubana com a URSS. *Notícias da Semana*. N.59X20. Acervo Cinemateca Brasileira

Em NDS 60X07, a opção política do GSR. Em São Paulo, o contraste entre o legado janista e o adhemarista, adversários na corrida presidencial. No 1º aniversário da gestão estadual de Carvalho Pinto, sucessor de Jânio Quadros, dez *planos-sequência* exploram o desfile do <verdadeiro exército motorizado contra o crime, a doença e outros fatores de subdesenvolvimento>: as <viaturas recém-incorporadas ao serviço público>. 48seg de *planos gerais* e *planos de conjunto* realçam os diferentes modelos de viaturas e o público que assiste do Viaduto do Chá (fot. 2 e 4), e Carvalho Pinto falando no palanque (fot. 3)...

No penúltimo segmento, o problema do <depósito de lixo da Prefeitura de São Paulo>, administrada por Adhemar de Barros. O uso imagético de “signos críveis” contrastantes: de um lado, o desfile de viaturas (exibido no 2º segmento) denota a eficiência, modernidade e o compromisso. Do outro, o atraso, miséria e descaso com o povo, em *planos gerais* e *planos médios* do local com lixo e urubus (fot. 2), a vida insalubre das famílias vizinhas (fot. 3), a precária carroça da Prefeitura (especialmente enquadrada pela câmera de Pompilho Tostes, fot. 4) e as catadoras de lixo (fot. 5 e 6). Drama do cenário paulista, com mulheres e crianças no lixo, explorados politicamente pelo GSR. *Notícias da Semana*. N.60X07. Acervo Cinemateca Brasileira.

2.1.1. O elogio e a visibilidade: as mediações no espaço negociado.

Para prosseguir com a análise do *ritualismo* observado nos cinejornais do GSR, também é necessário seguir por outro flanco. Colhidas as informações dos roteiros de locução, e mantendo a premissa de uma *história cultural da política* (porque disseminada em várias atividades noticiadas nos cinejornais), nos interessa investigar as *mediações* que o NDS e o ATA encerraram. Ou seja, para além da representação em imagens, o que sustenta as notícias, e os empreendimentos do GSR. Neste esforço de compreensão, três eixos serão fundamentais: os conceitos de *encomenda* e *campo*, e a perspectiva de uma *pauta de notícias*.

Mesmo em se tratando de uma aceção pensada para outro contexto histórico, o conceito de *encomenda*, trabalhado pelo historiador Michael Baxandall, contribui para pensar as mediações que um “produto” visual carrega da relação cliente-artista.⁴¹³ E ainda que o cinejornal não seja uma “pintura artística”, sua visualidade colhe aspectos de certa “cultura visual”⁴¹⁴ – neste caso, adequando-se o termo para *cultura audiovisual* –, que podem ser investigada e compreendida na chave de uma encomenda levada às telas. Vale lembrar que as edições semanais trazem um conteúdo audiovisual pertinente à experiência e aos hábitos do grande público – sobretudo dos grandes centros; e pensar-las nos termos de uma encomenda implica compreender seus elementos constitutivos – retrabalhados em imagens e sons (não esquecendo a narração) – na dimensão do ritualismo que comporta.

Porém, o desafio maior é identificar, nas relações do GSR com segmentos políticos, econômicos e até profissionais, indícios de certas afinidades políticas e ideológicas. Até traços de certa *cultura política*, vislumbrada na forma de representar comportamentos, segmentos de classes e hierarquias sociais, atinentes aos interesses envolvidos na produção das notícias. O que não significa simplesmente assumir o

⁴¹³ No caso, trata-se de uma aceção inserida no âmbito da História Social da Arte do século XV. Cf. Baxandall, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, op. cit., p. 11-35.

⁴¹⁴ O termo “cultura visual”, segundo Baxandall, está voltado à compreensão de um olhar de época (neste caso, da arte do *Quattrocento*), tendo por analogia a sensibilidade do pintor em captar a *capacidade visual* de seu público-clientela. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa do historiador britânico também é exemplo de criatividade investigativa, que se apoia sobre as mais variadas fontes de pesquisa para apurar elementos constitutivos da cultura visual do contexto: de contratos de encomenda à retórica dos sermões; do significado histórico de certas cores ao cálculo matemático de uso prático. *Idem*, p. 48.

sentido antigo da cavação, como já observado na história do cinema brasileiro,⁴¹⁵ muito embora tenham ocorridos críticas a respeito da propaganda velada nos cinejornais – como veremos neste capítulo. Contudo, para pensar as aproximações ou “afinidades” subjacentes ao conteúdo levado às telas, é necessário avançar em mais um conceito.

No que concerne à ideia de *campo*, recorremos ao sociólogo Pierre Bourdieu⁴¹⁶ para melhor compreender as relações do GSR com outros *campos* de atividades, observadas em seus próprios cinejornais. Embora este eixo conceitual esteja afeito ao âmbito da sociologia da arte, e existam riscos em sua aplicação,⁴¹⁷ nos parece seguro usá-lo para pensar o campo cinematográfico como um solo concreto das opções tomadas em relação a outros campos de atividade. Nesse sentido consideramos, inclusive, as *posições* do GSR nas próprias instâncias definidoras da atividade cinematográfica (*subcampos* do campo), e como estas relações foram *simbolicamente capitalizadas*,⁴¹⁸ na visibilidade de seus cinejornais, a fim de fortalecer cada vez mais a posição do GSR na relação com outras posições, tanto internamente como em outros campos, além do cinematográfico.

Assim, vale estar atento às movimentações do GSR nos subcampos que definem o campo da atividade cinematográfica como um todo. Por exemplo, no autoelogio proporcionado pelo NDS e ATA no campo de produção de longas-metragens, no caso da Atlântida Cinematográfica. Como fortalecia a sua posição no campo da distribuição, seja nas aproximações com produtores como Jean Manzon (como veremos adiante), ou em suas conexões com a importação de filmes estrangeiros junto a MPA (personificada em Harry Stone). De que forma sua posição foi fortalecida ao explorar certa influência junto ao campo regulador da atividade cinematográfica, como o Serviço de Censura; ou mesmo noticiar decisões sobre o futuro do cinema brasileiro. Quais reações – por sua posição no campo da produção e distribuição de complementos nacionais – foram provocadas no campo da crítica cinematográfica. E a visibilidade de sua posição no campo da exibição, sistematicamente capitalizada em filmagens de *avant-première*,

⁴¹⁵ Cf. Bernardet, Jean-Claude, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. *op. cit.*, p. 26.

⁴¹⁶ Cf. Bourdieu, Pierre. "O ponto de vista do autor. algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural", In: *As regras da arte*, *op. cit.*, p. 243-316.

⁴¹⁷ Sobretudo a crítica feita por Roger Chartier, ao cuidado em sua aplicação “mecânica” em contextos históricos distintos, por exemplo: a situação do artista do século XVI para o do século XX, onde não há mais corporações e grêmios. Bourdieu, Pierre e Chartier, Roger, *op. cit.*, p. 118.

⁴¹⁸ Recorrendo, uma vez mais, à ideia do “reconhecimento” como proporcional ao *capital simbólico* adquirido. Cf. Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*, *op. cit.*, p. 188.

além da inauguração de duas novas salas no período, e até mesmo a exploração de conexões com outras praças de exibição onde não tinha domínio.⁴¹⁹

Por outro lado, a posição do GSR no campo cinematográfico também se fortalecia ao dar visibilidade as suas relações com outros campos, noticiadas semanalmente em seus cinejornais. Por exemplo, o *NDS* e o *ATA* mostraram incontestáveis aproximações com o campo político, em distintos níveis de governo; além de suas preferências por certos políticos, inclusive em campanha eleitoral. No campo econômico, o GSR cortejou figuras proeminentes do patronato, sobretudo da burguesia comercial. Notícias sobre eventos ou associações de profissionais liberais classistas, como advogados, médicos e jornalistas, também ilustram a aproximação da posição do GSR com campos bastante representativos dos setores médios, e com influência e respeito junto à opinião pública. Não se esquecendo, também, da aproximação com autoridades eclesiásticas, sobretudo nas principais liturgias da Igreja Católica, num mesmo movimento de fortalecimento da posição do GSR pela associação aos valores cristãos, que eram expostos no âmbito do lazer do espectador. De igual modo, a simpatia do GSR para com as Forças Armadas e demais órgãos de segurança e vigilância, como a própria Polícia, também colocados em cena. No âmbito das relações internacionais, a clara visibilidade às potências ocidentais e sua associação aos Estados Unidos – lapidando, assim, a posição do GSR como seu forte parceiro nos interesses cinematográficos. E a aproximação efetiva com a imprensa, não apenas pela visibilidade à dita *grande imprensa* – que, por sua vez, divulgava as programações do seu circuito exibidor do GSR⁴²⁰ –, mas por apresentar os próprios *NDS* e *ATA* como participantes desse campo da informação jornalística. O que nos leva à perspectiva da valorização de uma *pauta de notícias*, como indicamos linhas acima.

Para entender esse caráter de notícia no *NDS* e *ATA*, recorremos a algumas noções circunscritas à dinâmica empresarial de um grande grupo de imprensa. O teórico da comunicação Ciro Marcondes Filho, ao discutir algumas acepções sobre a prática jornalística, bem como o próprio conceito de *notícia*, expõe a falsa objetividade da “grande imprensa” numa sociedade capitalista. A atuação dos grandes grupos de imprensa, nesse sentido, se dá em conjunto com as grandes forças econômicas que os

⁴¹⁹ Como no caso do Cine Marrocos, em São Paulo. Evento este registrado no *NDS 60X16*, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.. Analisamos esta notícia no capítulo II.

⁴²⁰ O trabalho de publicidade das programações das salas junto à grande imprensa escrita, sobretudo no Rio de Janeiro, foi desempenhado pela Publicidade São Luiz, uma das empresas do GSR.

sustentam enquanto empreendimentos, no que a isenção da notícia, simplesmente, não existe. Por isso ela mesma, a *grande imprensa*, se configura uma instituição de suporte ao capital.⁴²¹ Nesse sentido, o seu principal produto, as notícias, são como “pontas de iceberg”, tanto por externarem uma democracia formal, homogeneizando diferenças; como por esconderem, no fundo, as mediações do poder político e econômico que sustentam a prática do seu jornal.⁴²²

Na perspectiva de um “conjunto de notícias”, ou melhor, a *pauta*, Marcondes Filho ressalta a capacidade da grande imprensa em promover e cultivar cenários. Para isso, faz uso das mesmas dimensões dos conteúdos de comunicação para as massas, ou seja, valores culturais, imaginário, ansiedades, angústias, etc.⁴²³ O autor também relembra que tais cenários, produzidos pelos grandes grupos de comunicação, têm por função apaziguar o contraditório do mundo real, promovendo uma ideologia do “não conflito” quando convém aos seus interesses políticos e econômicos. Nesse sentido, se expõem promessas da felicidade, da prosperidade e tranquilidade oferecidas pelo capital; mas também propagam representações do martírio, da pobreza e da desgraça, nem que para isso seja preciso promover um medo direcionado pelo jornalismo, que se utiliza de representações acerca de virtuais causadores de conflitos, muitas vezes viabilizados pela adoção de estereótipos tirados das próprias diferenças da trama social.⁴²⁴

Esta reflexão traz à tona o papel da imprensa como instituição replicadora das forças políticas, econômicas e sociais no controle do Estado, e que atua no sentido de impor a ideologia destes grupos sobre o restante da sociedade.⁴²⁵ Diante disto, no

⁴²¹ Marcondes Filho, Ciro. *O capital da notícia – jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 12.

⁴²² Poder político ou econômico que é “incomparavelmente diferenciado de um jornal para outro em relação ao seu tamanho e importância”. *Idem*, p. 13.

⁴²³ *Idem*, p. 14.

⁴²⁴ *Idem*, p. 16-19.

⁴²⁵ Em que Marcondes Filho se vale do conceito de gramsciano de *hegemonia*, no qual a dominação ideológica do Estado compreende mais do que sua estrutura elementar de governo. Para isso retoma outro conceito gramsciano: a *sociedade civil*, uma esfera do Estado formada por níveis não diretamente estatais, mas igualmente reprodutores das relações sociais. Os jornais estão nesta categoria, e atuam na reprodução ideológica à relativa estabilidade do sistema econômico. Por ser empresa, portanto um empreendimento burguês, os grandes jornais e grupos de imprensa tendem a se aproximar de um estado que privilegie a reprodução do capital. Trata-se, na análise de Marcondes Filho, de observar a grande imprensa, com o Estado burguês, impondo uma “hegemonia”, ideologia burguesa, às classes ou camadas sociais da base de apoio, ou submetidas a ele na correlação de forças. *Ibidem*. Quanto à aplicação do conceito de *hegemonia*, há de se considerar uma série de variantes teóricas que o compõem (e que, por vezes, não se aplicam

mosaico de notícias que pudemos compor com a sistematização dos textos de locução, as *pautas semanais* demonstram a aproximação (pelo elogio e visibilidade oferecidos) do GSR junto aos núcleos decisórios do poder político e econômico. Nesse sentido, a sua dinâmica, aferida a partir da documentação não fílmica, segue parâmetros semelhantes ao de um grupo de imprensa fortalecido em suas relações com forças políticas e econômicas. Por outras palavras, o *NDS* e *ATA* são, entre 1956 e 1961, porta-vozes do discurso desenvolvimentista – e na sua dimensão conservadora de modernidade, como veremos a seguir. Assim, tornam-se claras as movimentações do GSR para transformar os seus complementos nacionais em algo menos marginal nos programas oferecidos pela UCB e exibidos em suas salas.

Se as notícias nos cinejornais não possuem um valor imediato (como nos jornais, rádio e, mais tarde, televisão), o *NDS* e o *ATA* ofereciam uma sobrevida à *pauta de notícias* (mesmo que lançadas com uma semana de atraso em relação aos outros meios) que nenhuma outra mídia proporcionava à época. Uma vez que as suas edições estendiam-se por semanas adentro, seguindo uma hierarquia de salas de exibição atendidas pelos pacotes de programas da UCB. Portanto, se o valor de troca da notícia não se realizava no ato,⁴²⁶ ele se concretizava como uma “moeda-de-troca”, nas relações de *encomenda* com diferentes *campos* de atividade, e por um prolongado tempo de *elogio* e *visibilidade* em amplo circuito exibidor.

Desta forma, compreende-se o investimento do GSR para deixar sua cobertura cinejornalística mais “respeitável”, lapidando o *status* do *NDS* e do *ATA*. Seja noticiando instituições e assuntos da imprensa em várias edições, trazendo os seus cinejornais à esfera de protagonistas do *campo* da imprensa;⁴²⁷ seja investindo na contratação de um dos mais conhecidos locutores da grande imprensa para redigir e narrar seus cinejornais, o radialista-jornalista Heron de Lima Domingues – que trazia um *know-how* de elogio ao poder econômico, sobretudo norte-americano, algo precioso aos negócios do GSR.⁴²⁸ Nesse sentido, ao alavancar o *status* dos seus cinejornais

conjuntamente), assim como as correlações de força no contexto histórico. Cf. Macciocchi, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 148-149.

⁴²⁶ Como nas manchetes de jornais. Cf. Marcondes Filho, Ciro, *op. cit.*, p. 26.

⁴²⁷ Como já mencionado, o termo “imprensa” ocorre 191 vezes nas edições entre 1956 e 1961, tendo a sua maior instituição, a Associação Brasileira de Imprensa, com 38 ocorrências – algumas citadas em nota anterior. Já o seu presidente, o jornalista Herbert Moses, aparece em 41 do período. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.* Vale dizer que a Associação Brasileira de Críticos de Cinema.

⁴²⁸ Como veremos o capítulo a seguir.

compunha com a estratégia de oferecer *visibilidade* e *elogio* aos setores mais conservadores numa *pauta de notícias* palatável ao capital; e intercalando segmentos diversos, inclusive estrangeiros (sobretudo notícias norte-americanas), sem tanta descontinuidade formal ou ideológica.

No Aeroporto Internacional do Galeão, o embarque de Dr. João Alcântara (fot. 1, com esposa), <prestigiado cirurgião na classe médica>, e Dr. Raul de Oliveira (fot. 2), para a América do Norte, onde estarão <aperfeiçoando seus conhecimentos>. Num único segmento, *planos gerais* de familiares e amigos, *plano americano* (fot. 1) e *primeiro plano* (fot. 2) dos <ilustres viajantes>, pequena *panorâmica em plano geral* (fot. 3) nas escadas da aeronave e o locutor indicam a *encomenda* do registro e o elogio ao *campo* de influente classe profissional: a confraternização e o compromisso da categoria médica; a oportunidade de viagem proporcionada pelo programa da <Óticas Fluminense> e o embarque no <avião Super Constellation International da Varig>. *Atualidades Atlântida*. N.58X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em “Recepção à estrela de Hollywood”, <personalidades do mundo político e social> misturam-se ao mundo artístico, representado pelo cinema, num <jantar-dançante> no Restaurante Mesbla, no Rio de Janeiro. Em 14 *planos-sequência*, o NDS homenageia a atriz Janet Leigh (fot. 2, centro), ladeada pelo dep. Ranieri Mazzilli (esq.), que há pouco presidira do país em recente crise política, e o gal. Pedro Geraldo de Almeida (dir.). Na sequência, o GSR – representado na figura de sua “primeira-dama” Lélia Tinoco Ribeiro (fot. 3, esq.) – explora proximidade com o dep. Mazzilli e, por conseguinte, o *campo* da política. O promotor do evento, o “embaixador de Hollywood” Harry Stone (fot. 4), observa a câmera que lhe dará visibilidade em amplo circuito de salas do seu parceiro Luiz Severiano Ribeiro Jr. (fot. 5, esq.). Na mesma edição NDS 61X47, mais quatro segmentos foram dedicados ao elogio norte-americano. *Notícias da Semana*. N.61X47. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim, para se compreender os diversos ritualismos nas imagens dos cinejornais *NDS* e *ATA*, julgamos necessário não perder de vista ideias como *encomenda* e a aproximação com distintos *campos* de atividade, bem como o espaço numa *pauta de notícias*. Pois estes três elementos estão na base do emaranhado de interesses escoado no ritualismo dos cinejornais do GSR. É por este caminho, a bem dizer, que as ramificações dos centros decisórios, da política (na acepção de René Remond), estão presentes nos segmentos das edições semanais. Contudo, estas observações encerram outra questão, em relação à representação da política conectada a diversos setores da sociedade civil. A saber: o tipo de tecido social representado enquanto nação brasileira e qual seu lugar na prática democrática e no usufruto do desenvolvimento econômico.

2.1.2. Apontamentos para uma nação cinematográfica no *NDS* e no *ATA*.

Para avançar na noção de uma *nação cinematográfica* representada nos dois maiores cinejornais do GSR, observemos a reflexão do historiador Pierre Sorlin acerca de uma série de cinejornais italianos: o *Settimana Incom*, produzidos entre 1946 e 1965 pela companhia Industria Cortometraggi Milano.⁴²⁹ Detendo-se até o ano de 1955 dessa série, Sorlin identifica, sobretudo em comparação com o *Giornale Luce*,⁴³⁰ que além de haver um realizador bastante atuante e influente nos bastidores do empreendimento,⁴³¹ o *Settimana Incom* era muito menos uma *propaganda de um governo*, e mais um instrumento de comunicação do próprio capitalismo, principalmente no contexto de

⁴²⁹ Cf. Sorlin, Pierre. “‘La Settimana Incom’ messagera del futuro: verso la società dei consumi”, In: Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*, op. cit., p. 71-77.

⁴³⁰ O *Giornale Luce* foi instrumento oficial de propaganda cinematográfica fascista do regime de Benito Mussolini (1922-1943), foi produzido pela L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.), entre 1927 e 1945. Cf. Argentieri, Mino. *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

⁴³¹ A figura de Sandro Pallavicini, que fazia questão de assinar as cartelas de apresentação dos seus cinejornais, a fim de que o público tomasse conhecimento de seu nome, e gozava de uma reputação equivalente a de um diretor de grande jornal. O que lhe fornecia, obviamente, ganhos para um cinejornal que, no ano de 1948, por exemplo, chegou produzir 124 edições – pouco mais que duas edições semanais. Cf., Sorlin, Pierre. “‘La Settimana Incom’ messagera del futuro: verso la società dei consumi”, op. cit., p. 71-72.

reconstrução da Itália no pós-guerra.⁴³² De maneira que o discurso de prosperidade para vários setores daquela sociedade italiana recaia sobre os avanços da democracia e do capital, representados nas chances de consumo e bem-estar do indivíduo, e na ação dos agentes promotores deste progresso capitalista, neste caso, os políticos, os patrões e o clero.⁴³³ Para Sorlin, a ideia predominante no conjunto analisado é que a divulgação da democracia se fazia pela representação de um povo, sobretudo, feliz.⁴³⁴

As conclusões do historiador francês são bemvindas para refletirmos sobre o conjunto das edições do *NDS* e *ATA*, sobretudo em um contexto brasileiro de *modernização e emancipação nacional*, promovida pelo avanço do capital em um regime democrático. Nesse sentido, as observações de Pierre Sorlin nos ajudam a situar os cinejornais do GSR em duas direções: se eles responderiam à exclusiva propaganda dos governos federais, sobretudo o governo Kubitschek e o seu *Programa de metas*. E em que perspectiva eles representaram a felicidade do povo, a *prosperidade*, num país que se modernizava. Quanto a este aspecto, traremos uma análise com alguns exemplos no terceiro capítulo, com base num esboço do panorama histórico do período – a ser feito logo a seguir, ainda neste capítulo. Sobre a primeira observação, poderíamos assumir o *NDS* e o *ATA* como cinejornais exclusivamente propagandísticos dos governos federais? Ou, antes, teriam respondido às próprias escolhas do GSR enquanto empreendimento em busca das melhores oportunidades econômicas e políticas nos anos entre 1956 e 1961?

Para isso, vejamos dois exemplos de propagandas governamentais em cinejornais brasileiros, ainda que situadas em contextos ditatoriais: o *CJB* (1938-1946), produzido pelo Departamento e Imprensa e Propaganda (DIP)⁴³⁵ do Estado Novo (1937-1945); e a propaganda “oficiosa” do *Canal 100* em 1970, cinejornal produzido pela Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., e que foi subsidiado pelo Regime Militar (1964-1985), principalmente no seu ápice econômico e repressivo – onde se situa o evento que tomaremos de exemplo: o tricampeonato de futebol conquistado em 1970, no México. A partir destas duas manifestações, veremos algumas referências ao que

⁴³² *Idem*, p. 72.

⁴³³ *Idem*, p. 74.

⁴³⁴ Ao contrário de um povo “forte” da propaganda fascista no *Giornale Luce*. *Ibidem*.

⁴³⁵ Em seu primeiro ano, foi produzido pelo Departamento Nacional de Propaganda (DNP), quando este órgão deu lugar, em dezembro de 1939, ao DIP.

concerne à efetiva propaganda (clara ou indireta) de um projeto de governo, bem como exemplos de como representar uma *nação cinematográfica* em duas séries cinejornais.

Todavia, gostaríamos de observar que, a respeito da propaganda em cinejornais, são inúmeros os exemplos que atenderam a propagandas e projetos nacionalizantes específicos pelo mundo (muitos em regimes ditatoriais contemporâneos ao *CJB*), e mesmo ao esforço da propaganda na Segunda Guerra. Por exemplo, o *Die Deutsche Wochenschau* (*Jornal Cinematográfico Alemão*), com sua apurada persuasão estética à propaganda de guerra nazista.⁴³⁶ A ampla produção “newsreels” das *majors* norte-americanas, muitos dos quais abasteceram, inclusive, a “política de boa-vizinhança” nos países da América Latina.⁴³⁷ Os cinejornais britânicos, em seu trabalho complementar à cobertura radiofônica e impressa durante a Segunda Guerra.⁴³⁸ O já mencionado *Giornale Luce*, largamente utilizado na implementação de uma “política do consenso” (de um pensamento totalitário para toda a nação).⁴³⁹ Na mesma linha, a “Política do Espírito” encenada no *Jornal Português*.⁴⁴⁰ E o longevo *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales*), em suas diferentes fases de representação do projeto nacional franquista.⁴⁴¹ Contudo, não se trata, aqui, de uma análise comparativa com estes

⁴³⁶ Realizados pelo Ministério Nacional para Informação Pública e Propaganda da Alemanha, entre 1938 e 1945, e com especial cuidado do ministro Joseph Goebbels, Cf. Kallis, Aristotle A.. *Nazi propaganda and the second world war*. New York: Palgrave MacMillan, 2005, p. 185-194. Um apuro estético não só em relação ao som, como já dito, mas também nos enquadramentos de câmera, seja na captação das colunas de soldados em marcha, ou nas panorâmicas sobre as multidões, numa representação das mesmas enquanto “entidade”. Cf. Kracauer, Siegfried *The conquest of Europe on the screen: the nazi newsreel (1939-1940)*, *op. cit.*, p. 28.

⁴³⁷ Cf. Fielding, Raymond. *The american newsreel*, *op. cit.*, p.147-151. Ver também Tota, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor – a americanização do Brasil na época da segunda guerra*, *op. cit.*, p. 68.

⁴³⁸ Sobre tudo em relação às ações da Força Aérea Real (RAF). Dentre os cinejornais ingleses, destacam-se o *Gaumont British News*, *British Movietone News* e *British Paramount News*. Cf. Champion, Gary. *The good fight - battle of britain propaganda and the few*. New York: Palgrave MacMillan. 2009, p. 161-188.

⁴³⁹ Tarefa em que já se debruçaram vários estudiosos do cinema na Itália, destacando-se a pesquisa mais abrangente de Miro Argentieri. *L'occhio del regime*, *op. cit.*; Quazza, Guido. “La política del consenso nei giornali LUCE”, *In: LUCE e dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza. Vincere, vinceremo - la guerra fascista (1940-1943)*. Roma: Tipografia Grilanda, 1975, p. 3-7; Bruneta, Gian Piero. “Los sueños del fascismo y la guerra de España”, *In: Mostra de Valencia. Guerra civil y cine*. Valencia, 1985, p. 26-41.

⁴⁴⁰ Em linhas gerais, a política cultural idealizada pelo escritor António Ferro durante o Estado Novo salazarista (1933-1974). Segundo Maria Piçarra, o *Jornal Português* (1938 a 1951) chegou a “materializar” esta política. Cf. Piçarra, Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema II – a “Política do Espírito” no Jornal Português*, *op. cit.*, p. 84-103.

⁴⁴¹ Sobre tudo na Segunda Guerra, com destaque à ideologia “nacional-catolicista”, cf. Cirici, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 39-40, 44-48. Quanto ao *NO-DO*, produzido entre 1942-1976, uma análise sobre diferentes fases de Franco representadas neste cinejornal pode ser encontrada em Sanchez-Biosca, Vicente. *Cine de história, cine de memoria – la representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006, p. 45-64.

cinejornais, mas de apenas constatar a relevância desta categoria de filme na tarefa propagandística de governos, sobretudo em tempos de acirramentos ideológicos.

Na primeira experiência ditatorial da República brasileira a obrigatoriedade de exibição dos complementos nacionais (curtas metragens ou cinejornais) nas sessões de cinema já vigorava, por decreto assinado pelo próprio Getúlio Vargas no início dos anos 1930.⁴⁴² Assim, os planos do Estado Novo no cinema⁴⁴³ podiam contar com certo caminho pavimentado, no qual o *CJB* se consolidou como a primeira experiência de propaganda cinematográfica oficialmente estatal.⁴⁴⁴ Com marcante presença no circuito exibidor brasileiro, este cinejornal deu a ver uma ampla agenda de realizações em torno da figura do então ditador Vargas. O DIP se inspirou nos cenários de regimes totalitários e emulou, por afinidade ideológica, um estilo tributário das propagandas nazifascistas,⁴⁴⁵ numa estética de culto ao líder⁴⁴⁶ que perdurou mesmo após o rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo, no início de 1942.

Em seus quase oito anos de existência, o *CJB* possuiu uma sequência de abertura contendo várias atividades de um Brasil em marcha,⁴⁴⁷ com imagens em movimento que compunham um caleidoscópio similar ao formato da bandeira nacional brasileira. Esta representação da uma nação *una*, semanalmente exibida em sua pujança, era a própria obra de Getúlio Vargas, e o uso do cinema para o recorrente autoelogio compôs com a estratégia – capitaneada pelo rádio e a imprensa escrita – de harmonizar os diferentes papéis dentro de uma ditadura. Em repetidas edições, a falta de democracia foi compensada com demonstrações de idolatria ao atencioso e onipresente líder

⁴⁴² A primeira lei foi promulgada em 1932 (decreto 21.240/32), entrando em vigor apenas em 1934.

⁴⁴³ Como o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), oficializado em 1937 (seguindo ativo até 1966), cuja proposta foi produzir filmes como elemento de aprendizado e integração nacional, cf. Schwartzman, Simon (et.al.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000, p. 104-07. Assim como os longas-metragens *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940), dirigidos por Humberto Mauro, inserem-se no projeto de fortalecimento de valores nacionais do regime varguista. Para uma análise detalhada destas duas produções, cf. Morettin, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

⁴⁴⁴ A respeito do *CJB*, a nossa referência é o trabalho pioneiro de Souza, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889 – 1945)*, op. cit..

⁴⁴⁵ Para Lourival Fontes, idealizador e diretor do DIP até 1942, o objetivo de divulgar um projeto de nação em torno da liderança de Getúlio Vargas seria alcançado com a ajuda da propaganda particularmente inspirada no fascismo, do qual era abertamente simpático. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 2001, Volume 2, p. 2260-2264.

⁴⁴⁶ Cf. Capelato, Maria Helena R. *Multidões em cena*, op. cit..

⁴⁴⁷ “(...) com sucessivas aparições de navios de guerra em construção nos estaleiros, colheitas agrícolas abundantes, escolares em marcha, aviação”, cf. Souza, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, op. cit., p. 123.

carismático⁴⁴⁸ por parte do “trabalhador brasileiro”, que era representado na chave de uma massa comportada em grandiloquentes comemorações cívicas.⁴⁴⁹

Na chave de uma nação *una*, durante seus quase oito anos de existência o *CJB* abria suas edições semanais com um caleidoscópio de imagens em forma da bandeira nacional...

... Representando, em cada gomo, diferentes atividades de um todo que compunha um “Brasil em marcha”. *Cine Jornal Brasileiro*. Vol. 2, nº 155. (1942). Acervo Cinemateca Brasileira.

As festividades do Primeiro de Maio e do Sete de Setembro foram exemplos claros do ritualismo característico no governo estadonovista. Nesses eventos desfilaram o chefe da nação e as Forças Armadas (representadas também, enquanto forças de segurança, pelas auxiliares Forças Públicas Estaduais e a Polícia Militar) como agentes ativos na condução do Brasil. E em todos os quadrantes da nação brasileira mostrados no *CJB*, estes dois polos exprimiam uma unidade nacional em que o povo – ou o trabalhador brasileiro – era o elemento passivo dessa equação. Enquanto Getúlio Vargas faria de si um signo para os brasileiros, os militares encarnariam a segurança e a tranquilidade da manutenção territorial.⁴⁵⁰ Nesse sentido, o objetivo foi fortalecer nacionalmente a personalidade de Vargas entrelaçando-a a temas como, por exemplo, economia, agricultura, indústria, progresso, etc., que sempre foram abordados de forma eloquente no *CJB*. Porém, vale lembrar que nesta *representação da nação*, o tema “trabalho” teve uma frequência indireta, na medida em que tomava o trabalhador na

⁴⁴⁸ Que “[...] visita, recebe, preside, assiste, discursa, excursiona, veraneia, embarca, retoma, parte, passeia, inicia, encerra, exorta, soluciona”, cf. Tavares, Zulmira *apud* Souza, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação*, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁴⁹ Cf. Silva, Zélia Lopes da. *A domesticação dos trabalhadores nos anos 30*, *op. cit.*; Gomes, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. *op. cit.*; Capelato, Maria Helena R. *Multidões em cena*, *op. cit.*.

⁴⁵⁰ Souza, José Inácio de Melo, *op. cit.*, p. 211.

chave do assistencialismo governamental, ou organizado em *massa*, enquanto adorno para os festejos oficiais, incluindo também o aniversário do próprio presidente.⁴⁵¹

No Estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, a última manifestação da Semana da Pátria, seguindo um rito existente em todo o Estado Novo. Entre *primeiro plano* de Vargas, o líder, e *planos gerais* da massa organizada, os trabalhadores, numa representação característica da ideia de nação em cena. *Cine Jornal Brasileiro*. Vol. 4, nº 048. (1945). Acervo Cinemateca Brasileira.

Grande plano geral da fachada do Palácio Tiradentes, onde mais um ritual do poder varguista é registrado pelas lentes do *CJB*. Na ocasião, uma dose maior de simbolismo: a massa reunida em comemoração ao aniversário do líder, a dezenove de abril. *Cine Jornal Brasileiro*. Vol. 2, nº 121. (1942). Acervo Cinemateca Brasileira.

Constitutivo do ritualismo varguista no Estado Novo: cenas de embarque e desembarque do líder onipresente, deslocando-se por toda a nação (que sempre é lembrada nos quadrantes da bandeira-título do *CJB*). *Cine Jornal Brasileiro*. Vol. 2, nº 180. (1943). Acervo Cinemateca Brasileira.

Por outro lado, o tema “segurança nacional” foi o elo mais forte na aliança entre o ditador e os militares. Se a vigilância sobre a ameaça interna foi o mote para o combate ao comunismo, recorrentemente noticiado no *CJB*;⁴⁵² a ameaça externa

⁴⁵¹ Que foi noticiado como parte do calendário oficial das comemorações cívicas. *Idem*, p. 215-216.

⁴⁵² Entre as edições sobre este tema, destacamos o *CJB Vol.1 N.015* (1939), com a notícia “Luta contra o extremismo”; *CJB Vol.1 N.075* (1939), “(...) Homenagem aos que tombaram na defesa das instituições

ganhava impulso no contexto pós 1942, com a propaganda cinematográfica de um Brasil que não media esforços para cumprir seu papel de *aliado*, fossem com as participações da Força Expedicionária Brasileira e da Força Aérea Brasileira, ou nas imagens das ações de vigilâncias pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Nesse sentido, a propaganda feita em edições dos cinejornais do DIP⁴⁵³ visava estimular a criação de um “inimigo nacional” disseminando o medo no imaginário coletivo, moldando, assim, a ideia de uma *nação* enquanto atenta às ações inimigas;⁴⁵⁴ e também imersa numa atmosfera de incerteza, situação propícia às ações da ditadura em curso. Assim, o Brasil representado semanalmente na propaganda oficial do *CJB* legou à experiência de cinejornais brasileiros não apenas uma narrativa do culto ao líder, mas fixou posicionamentos políticos e sociais nas telas de cinema.⁴⁵⁵ Nesta *nação cinematográfica*, o elogio à autoridade bebeu na estética fascista, ao estabelecer contornos do povo protagonista apenas enquanto ente massificado, e sob um clima de vigilância, apresentando-se como o maior ornamento simbólico à legitimidade da ditadura varguista.

brasileiras [no levante de 27 de Novembro de 1935, também conhecido por Intentona Comunista]”; *CJB Vol.1 N.101* (1940), “(...) Escoltado pelos policiais paraenses, chega o carrasco do Partido Comunista.”; *CJB Vol.1 N.178* (1940), “Heróis do Brasil - Rio: a inauguração do Mausoléu dos militares mortos na Defesa da Pátria, em novembro de 1935”.

⁴⁵³ Por exemplo, o *CJB Vol.2 N.131* (1942), vítimas do bombardeamento de navios alemães; o *CJB Vol.2 N.136* (1942), manifestação estudantil contra as forças do Eixo; o *CJB Vol.2 N.169* (1942), missa em memória das vítimas de Pearl Harbor; o *CJB Vol.3 N.092* (1944), edição especial com o “esforço de guerra” brasileiro; e o *CJB Vol.4 N.023* (1945), festejo da vitória do Brasil no fim da guerra. Destaca-se o *CJB Vol.2 N.117* (1942), exposição com materiais de propaganda dos súditos do eixo, porém, também são expostos materiais comunistas e outras vertentes “subversivas”. Sobre a apreensão desses materiais “subversivos” durante o Estado Novo, um completo panorama da ação do Deops de São Paulo na apreensão de jornais pode ser visto em Carneiro, Maria Luíza Tucci. “Imprensa irreverente, tipos subversivos”, In: Carneiro, Maria Luíza Tucci e Kossoy, Boris. (org.). *A imprensa confiscada pelo Deops (1924-1954)*. São Paulo: Ateliê Editorial: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: APESP, 2003, p. 19-59.

⁴⁵⁴ Vale lembrar que o clima de incerteza e medo é um dos elementos “rentáveis” às construções mitológicas de regimes autoritários, cf. Giradet, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*, op. cit., p. 53-34.

⁴⁵⁵ O simbolismo destas imagens produzidas pelo *CJB* durante o Estado Novo à mitologia varguista ganhou força após o fim do regime ditatorial. Numa análise da ressignificação destes cinejornais, Mônica Kornis investiga como a própria campanha de Getúlio Vargas à Presidência da República, em 1950, se valeu de imagens de um regime ditatorial com aporte à promessa de um futuro democrático. Cf. Kornis, Mônica Almeida. “Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950”, In: Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Kornis, Mônica (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 67-88.

Antes de passar ao *Canal 100*, gostaríamos de evidenciar uma questão teórica subjacente à *nação cinematográfica* que emerge do conjunto audiovisual de cinejornais. Para isto, retomamos a reflexão acerca do conceito de *comunidades imaginadas* do sociólogo Benedict Anderson. Das duas palavras que compõem esta acepção, a própria ideia de “comunidade”, segundo Anderson, suporta a construção da nação enquanto sentimento agregador, comunitário – e ao mesmo tempo uma fraternidade apaziguadora –, que suplanta a desigualdade e a exploração que concretamente nela ocorrem.⁴⁵⁶ Já a *nação* enquanto “imaginada” significa que, necessariamente, os indivíduos só podem se imaginar como parte de um todo nacional, dada a impossibilidade concreta de que todos venham realmente a se conhecer.⁴⁵⁷ Anderson também acrescenta que à efetivação de uma consciência nacional, do *nacionalismo* por assim dizer, há de se considerar a importância histórica do “capitalismo de imprensa”. Pois na evolução técnica dos meios de comunicação em massa (pela imprensa escrita, livros, revistas, romances, peças teatrais, óperas), foi o que possibilitou maior difusão e aprimoramento da língua, da história e da cultura em comum, enfim, de conhecimento, reconhecimento e imaginação dos elos e contornos nacionais.⁴⁵⁸ Contudo, é nesta acepção do “capitalismo de imprensa” que repousa o papel do próprio Estado, por ser capaz de despertar a imaginação social, de oferecer territorialidade à linguagem e à monumentalização da vida pública, como nos rituais do poder observados em festividades e efemérides.⁴⁵⁹

Portanto, as três chaves “comunidade”, “imaginação” e “Estado”, presentes na proposição de Benedict Anderson, são eixos basilares ao entendimento da representação da nação em certos períodos das séries de cinejornais. No caso do *CJB*, por exemplo,

⁴⁵⁶ Na definição mais elementar de Anderson sobre o conceito de nação também participam ideias sobre a sua característica *limitada*, principalmente em termos territoriais; bem como o aspecto da sua *soberania*, que ganhou corpo em sua evolução histórica, sobretudo em comparação às antigas formas de dominação – dinástica, religiosa, etc., embora tenham sido criadas, em nome da nação, novas formas de controle e dominação. Cf. Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31-34.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 32.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 79-83. Obviamente, estes exemplos se referem ao contexto histórico da era moderna da evolução dos estados nacionais. Cf. Smith, Anthony D. “O nacionalismo e os historiadores”, In: *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2000, p. 185-208, p. 199.

⁴⁵⁹ Assumimos, aqui, algumas críticas do historiador Gopal Balakrishnan a certos conceitos que compõem a tese de Anderson (as *comunidades imaginadas*). Embora Balakrishnan reconheça, por exemplo, que o conceito e “capitalismo de imprensa” é válido para pensar a difusão de um sentimento nacional através da língua, ele é insuficiente para explicar, por exemplo, sentimentos mais arraigados como família ou afinidades culturais como religião e mesmo a “vontade de morrer pela pátria”. É nesse sentido, portanto, que Balakrishnan iguala o “capitalismo de imprensa” a uma esfera mais estruturante, como o próprio papel do Estado na vida pública. cf. Balakrishnan, Gopal. “A imaginação nacional”, In: Balakrishnan, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*, op. cit., p. 209-225, p. 214-221.

esses eixos se cruzam na intenção do Estado Novo em querer representar seu projeto nacional em termos cinematográficos: alimentando a *imaginação* de uma nação ordeira, com papéis definidos; e promovendo a *comunhão* acima das diferenças, sem conflitos. Isto pela difusão estatal das mensagens semanais pelo cinema,⁴⁶⁰ um dos mais acabados meios de comunicação em massa, igualmente potencializado pela evolução do *capitalismo de imprensa*.⁴⁶¹ Nesse sentido, que tipo de *comunidade imaginada* pode-se observar nos aspectos que conferiram ao *Canal 100* o status de um discurso efetivo do Regime Militar?

Fundada em dezembro de 1959, a Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda. teve por único objetivo a produção de cinejornais, e o título *Canal 100*⁴⁶² aludia à televisão brasileira, à época com pouquíssimos canais e muito longe de sintonizar três dígitos nos televisores domésticos. Com produção contínua até 1986, eles foram exibidos semanalmente no eixo Rio-São Paulo⁴⁶³ e em outras salas pelo país.⁴⁶⁴ As edições desses cinejornais quase sempre terminavam com partidas de futebol, sua principal característica. Nesse sentido, vale dizer que o futebol mostrado no *Canal 100* talvez seja o dado mais imediato na memória coletiva sobre um cinejornal brasileiro, lembrado, principalmente, pelo acompanhamento da música *Na cadência do samba* de Luís Bandeira, em seu célebre refrão “que bonito é...”. Contudo, suas edições também se notabilizaram pela amplitude dos temas noticiados nos anos 1960 e 1980: padrões

⁴⁶⁰ Considerando, aqui, apenas a propaganda em cinejornais, uma vez que se sabe, pelos estudos sobre o tema, a amplitude do arsenal mobilizado pelo DIP (sobretudo a imprensa escrita e o rádio) à consecução da propaganda varguista. A esse respeito confira Goulart, Silvana. *Sob a verdade oficial – ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990; Cf. também Capelato, Maria Helena R., *Multidões em cena*, op. cit..

⁴⁶¹ Bem sabemos, a natureza e o potencial do cinema são tributários da sua reprodutibilidade e disseminação na sociedade de massas. Cf. Benjamin, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

⁴⁶² A princípio o “selo” Canal 100 dividia-se em três series: *Canal 100 Jornal*, *Canal 100 Atualidades* e *Canal 100 Revista*. Cf. Pinheiro, Cláudia e Niemeyer, Carla (org.). *Canal 100 – uma câmera lúdica, explosiva e dramática*. Rio de Janeiro: Dois Um Produções, 2014, p. 13.

⁴⁶³ Como já foi dito, a produtora e distribuidora paulista Cinedistri ficou conhecida, nos anos 1960 e 1970, pela distribuição do *Canal 100*, embora também tenha distribuído cinejornais do GSR no mesmo período. Cf. Massaini Neto, Anibal, entrevista concedida à Cinemateca Brasileira, op. cit..

⁴⁶⁴ Segundo publicação institucional mais recente, o *Canal 100* chegou a ser exibido em “1.600 salas de todo o Brasil”, cf. Pinheiro, Cláudia e Niemeyer, Carla (org.). *Canal 100 – uma câmera lúdica, explosiva e dramática*, op. cit., p. 13. Contudo, sabemos que no ano de 1961 o *Canal 100* chegou a noticiar melhoramentos da cadeia exibidora do também produtor Lívio Cecchini Bruni (1925–2003), cf. *Canal 100 – Atualidades*. N.61X03, Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit., acessado em: 23 de setembro de 2014. Vale mencionar que durante a década de 1960, a Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A. (CDLB) chegou a possuir 78 salas na Guanabara, constituindo-se o maior rival do GSR. Cf. Gonzaga, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, op. cit., p. 216-219.

comportamentais da juventude;⁴⁶⁵ sucessos da indústria musical e do entretenimento;⁴⁶⁶ melhoramentos nas capitais brasileiras;⁴⁶⁷ beldades como a garota de Ipanema Helô Pinheiro e a estrela Brigitte Bardot;⁴⁶⁸ dentre várias visitas diplomáticas, a do xá iraniano Reza Pahlavi⁴⁶⁹ e da rainha Elizabeth II;⁴⁷⁰ a fé católica arregimentada contra a “ameaça comunista”;⁴⁷¹ e outros esportes como as corridas de F-1 de Emerson Fittipaldi,⁴⁷² bem como os eventos de jiu-jitsu da reconhecida família Grace.⁴⁷³ Em meio a este variado cenário, a visibilidade proporcionada pelo *Canal 100* também esteve à disposição dos militares no poder. Aliás, o tom elogioso na divulgação da agenda do Governo Federal não era sem razão: o produtor Carlos Niemeyer (1920-1999) “cavara” subsídios junto à esfera federal, como os bancos Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil, que duraram até o fim do Regime Militar⁴⁷⁴ – além do patrocínio, em troca da propaganda na cartela final de certas edições, de empresas ligadas ao capital estrangeiro, como Shell Brasil S.A..⁴⁷⁵ Nesse sentido, entende-se o apoio à ditadura desde o seu início, como verificado na edição retrospectiva exibida em janeiro de 1965, que cobre e elogia o golpe civil-militar em 31 de março de 1964.⁴⁷⁶

⁴⁶⁵ Roteiro de locução *Canal 100*. N.67X39. Citaremos, daqui por diante, observações dos roteiros de locução consultados entre janeiro e junho de 2012, então disponíveis no *Fundo Canal 100*, na CB. As imagens aqui utilizadas também pertencem ao mesmo fundo, e foram captadas e tratadas na própria CB, em razão de nosso artigo publicado em setembro de 2012. Cf. Archangelo, Rodrigo. “O papel dos cinejornais: os documentos da Atlântida Cinematográfica e do Canal 100”, In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, op. cit..

⁴⁶⁶ Roteiro de locução *Canal 100*. N.69X41 e N.70X35. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁶⁷ Roteiro de locução *Canal 100*. N.68X05 e N.70X01. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁶⁸ Roteiro de locução *Canal 100*. *Atualidades*. N. 65X01 e *Canal 100 Revista*. N.64X03. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁶⁹ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N. 65X20. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷⁰ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N. 68X47. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷¹ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N. 65X01. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷² Roteiro de locução *Canal 100*. N.73X09. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷³ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N. 74X23 e N.75X29. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷⁴ Segundo Paulo Maia: “Carlos Niemeyer, contando com amizades poderosas e o prestígio até mesmo de um parente próximo, Oscar Niemeyer, arquiteto de Brasília, não teve dificuldades para conseguir um patrocínio do Estado, o que viabilizou o *Canal 100* durante toda a sua existência (...) o interessante não é o fato de se conseguir patrocínio, mas principalmente o fato de se manter um patrocínio por tanto tempo. A Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil foram, de forma alternada, os investidores no empreendimento cinejornalístico”. Cf. Maia, Paulo Roberto Azevedo. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto e Artes da Unicamp, 2006, p. 35.

⁴⁷⁵ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N. 64X03. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁷⁶ Roteiro de locução *Canal 100*. *Jornal*. N.65X01, op. cit..

O golpe civil-militar nas lentes do *Canal 100*: tanques do Exército nas ruas, tomados na perspectiva de um *plano de conjunto* a diminuir o elemento humano ao seu redor. Um ato que tirou o país <da beira de um abismo> e banuiu a <corrupção e a subversão> e que <levou às ruas tanques e armas, mas não derramou sangue de ninguém>, reunindo <todas as camadas em torno da mesma ideia>...

... Como na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em abril de 1964, na Guanabara. *Grande plano geral* da massa que flui, em aluvião, numa demonstração pública da força do conservadorismo católico em favor do golpe civil-militar: <a fé sempre existiu, com Deus e pela liberdade o povo foi às ruas para saudar a nova era que se afirmava no país>...

... Em *meio primeiro plano*, o marechal Castelo Branco (esq.) recebe a faixa presidencial e Pascoal Ranieri Mazzilli – então presidente interino da República, como fora em 1961, após renúncia de Jânio Quadros. Para o *Canal 100*, o marechal era <o homem certo para o momento difícil>. *Canal 100 Jornal*. N.65X01. Acervo Cinemateca Brasileira.

Após uma sequência harmônica entre atividades que representativas do ritual do poder e do berço esplêndido, que encerram anunciando o elo ufanista mais exposto no *Canal 100*: o futebol. *Canal 100 Jornal*. N.64X51. Acervo Cinemateca Brasileira.

Como observado no *CJB* durante o Estado Novo, o *Canal 100* também apresentou um ritual do poder sintomático de sua adesão ao discurso nacionalizante do Regime Militar. Porém, a julgar pela maior contribuição oferecida por este cinejornal, o futebol, o elogio ao poder repousou na exaltação do “berço esplêndido”,⁴⁷⁷ entendido numa dupla chave de identidade cultural e nacional. Ou seja, o esporte agregador e a beleza natural dos cenários brasileiros. Por exemplo, na sequência de abertura mais conhecida deste cinejornal, a nação foi representada numa montagem que harmonizava, em uma mesma sequência, desfiles e atividades militares, comemorações cívicas, a beleza brasileira (representada na geografia da capital carioca e nas curvas de suas banhistas) e finalizava com o futebol – que para o governo foi o elo ufanista mais proveitoso neste cinejornal, apesar de todo o simbolismo e complexidade que este esporte encerra.⁴⁷⁸

As coberturas deste esporte colocaram, de forma inédita, sobretudo em jogos da Copa do Mundo, o Governo Federal no epicentro desta importante manifestação do imaginário coletivo. As imagens e sons registrados pelo *Canal 100* legaram um padrão inovador à representação do futebol, elevando-o à categoria de poderoso autoelogio à brasilidade, abertamente utilizado a favor do Regime Militar. Numa narrativa audiovisual monumental, dramatizou-se o espetáculo em todas as instâncias: os acertos e os erros dos jogadores em ângulos e tomadas inéditos; a ida do torcedor até o estádio, ligando o evento da partida ao cotidiano dos cidadãos; rostos, gestos e comportamentos de uma torcida entusiasmada, captada em *primeiro plano*, denotando sensações e identificação emocional com os ídolos, equipes e a Seleção Brasileira. Nesse sentido, o culto ao poder no *Canal 100* concedeu protagonismo à *massa*, mas despidendo-a de conotações político-ideológicas em prol da ditadura em curso. A própria torcida mostrada nas arquibancadas e noutros lugares do estádio foi a representação da sociedade brasileira e do sentimento nacional: subordinados e superiores, pobres e ricos, pretos e brancos, mulheres e homens participando do mesmo evento.

⁴⁷⁷ Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles, “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930)”, *op. cit.*.

⁴⁷⁸ Nesse sentido, concordamos com Denaldo de Souza, que compreende o futebol numa chave que encerra inúmeros elementos, tais como o “uso político”, o “espaço de congraçamento” ou mesmo a “exacerbação de conflitos”. E, por isso, ele é um dado da cultura nacional irredutível a qualquer um destes elementos. Ou seja, o futebol é, enquanto *identidade nacional*, “invenção e reinvenção de governantes e governados, dominantes e dominados. É espaço de integração e espaço de conflito”. Cf. Souza, Denaldo Achorne de. *O Brasil entra em ação! Construções e reconstruções da identidade nacional (1930-1947)*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 26. Contudo, nesta breve análise do *Canal 100*, focamos somente o seu efetivo uso político pelo Regime Militar.

O retorno à vida cotidiana: torcedores saem do Maracanã após a vitória do Botafogo sobre o Flamengo: *<a cidade ficou triste, porque 80% de sua gente deixou de sorrir>*. Canal 100 Jornal. N.64X51. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em *primeiro plano*, gestos e rostos de uma sociedade que participava só das arquibancadas. No Estádio do Maracanã, uma partida entre Botafogo X América. Canal 100 N.67X35. Acervo Cinemateca Brasileira.

O protagonismo da torcida, com seus rádios à pilha, no Estádio do Maracanã durante a final do Campeonato Carioca de 1967, entre Botafogo X Bangu. Canal 100 N.67X52. Acervo Cinemateca Brasileira.

<"Fla X Flu", a festa de todos: dos torcedores ilustres e da multidão empolgada>. No Estádio do Maracanã, o presidente Emílio Garrastazu Médici é a representação do governo unido ao povo, graças aos dispositivos cinematográficos: a "expressividade da câmera", em *zoom out* - de um *plano de conjunto* para um *grande plano geral*, cria a interação do presidente militar com as pessoas ao seu redor; pela *montagem* estabelece-se a continuidade entre a sua presença e as torcida rubro-negra e tricolor, ou seja, com o povo. Canal 100. N.72X19. Acervo Cinemateca Brasileira.

O *Canal 100* oferecia imagens de uma nação brasileira que se sobrepunha às enormes diferenças sociais e econômicas, alimentando uma *comunidade imaginada* conveniente à ditadura em curso. Nas atuações da Seleção Brasileira, por exemplo, as cinematográficas vitórias simularam a experiência de igualdade e justiça social, num cenário de regras simples e de plena liberdade de opinião, onde a autoridade personificada no juiz era contestada e até xingada pelo cidadão brasileiro mais pobre, ou melhor, por um legítimo representante da massa. Com o contributo do *Canal 100*, fortalecia-se semanalmente a pseudodemocracia do Regime Militar em inúmeras salas de cinema, uma vez que era mostrada a alternância entre vitoriosos e perdedores, de opostos com chances iguais, uma situação completamente fictícia na vida real fora do campo e das sessões desses cinejornais. Dos estádios aos circuitos exibidores de várias cidades brasileiras, o espetáculo das massas nas partidas de futebol foi a maior contribuição do *Canal 100* ao governo brasileiro ditatorial, pois franqueou o seu discurso de crescimento, progresso e felicidade.

Logo, o Brasil *acontecia* dentro e fora do campo, conectando uma prática popular ao poder constituído do Estado nacional, que era apanágio de uma elite que o tomara num golpe civil-militar. Em inúmeras edições desse cinejornal, o futebol foi o assunto semanal que encerrava as representações, nos segmentos anteriores, da vida social, política e econômica dessa *nação cinematográfica*. Nas arquibancadas, a tensão e a expectativa nos rostos populares eram o encomendado retrato de um povo torcendo para que o Brasil da “revolução de 64” desse certo. Nesta ótica, avançar no gramado significava avançar nos rumos do país, um discurso que se viu reforçado na Copa de 1970,⁴⁷⁹ em pleno ápice do “milagre econômico brasileiro”. Na partida final deste evento,⁴⁸⁰ o *Canal 100* estabeleceu, pelos dispositivos cinematográficos, a continuidade

⁴⁷⁹ Roteiro de locução *Canal 100*. N.70X28. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁴⁸⁰ As “imagens oficiais” da Copa de 1970 para o Brasil foram realizadas pelo próprio *Canal 100*, dado o acordo entre Carlos Niemeyer e a empresa mantenedora dos direitos de transmissão do evento. Com cinco cinegrafistas em campo, a equipe do *Canal 100* teve livre trânsito para colher as imagens necessárias à sua cobertura (Cf. Pinheiro, Cláudia e Niemeyer, Carla (org.). *Canal 100 – uma câmera lúdica, explosiva e dramática*, op. cit., p. 124-131). O acerto da transmissão da Copa de 1970 pelo *Canal 100* foi saudado com grande entusiasmo pelo jornalista e escritor Nélson Rodrigues, que previa: “(...) Carlinhos Niemeyer vai inventar uma nova distancia entre o torcedor e o craque, entre o torcedor e o jogo (...) imaginem Pelé, em dimensão miguelangesca, em plena cólera de gol (...) tudo que a vitória possa ter de lírico, dramático, delirante estará esculpido na luz”. Cf. Melo, Victor Andrade de. “Eficiência x jogo de cintura: Garrincha, Pelé, Nélson Rodrigues, cinema futebol e construção da identidade nacional”, In: Silva, Francisco Carlos Teixeira da, e Santos, Ricardo Pinto dos. *Memória social dos esportes: futebol e política: a construção de*

entre o Regime Militar e o que o Brasil tinha de melhor a mostrar aos próprios brasileiros. Naquele contexto, nenhum cinejornal representou tão bem o poder se apropriando de uma manifestação legítima da cultural brasileira.

Após o passe de Pelé, o capitão Carlos Alberto Torres chuta para selar a vitória sobre os italianos: <4 X 1, score que o presidente Médici havia apontado>, informa o conhecido locutor Cid Moreira...

... Um gesto consagrado em três conquistas mundiais: o capitão da Seleção Brasileira, Carlos Alberto Torres, ergue a taça Jules Rimet...

... E, em Brasília, o abraço entre os dois grandes líderes brasileiros: o de dentro e o de fora do campo, que seguirá o mesmo ritual do poder diante do *Canal 100*, que...

... Quase no mesmo enquadramento, registra o presidente Médici emulando para a câmera o gesto de campeão, mostrando ao povo o sucesso de um país bem governado. *Canal 100*. N.70X28. Acervo Cinemateca Brasileira.

Nesta breve exposição, os exemplos escolhidos – sobre os quais enfatizamos apenas alguns aspectos – mostram em que medida duas séries de cinejornais brasileiros

uma identidade nacional, Volume 2. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2006, p. 259-280, p. 268. Vale lembrar que estas imagens, naturalmente, compuseram a propaganda do governo que patrocinava o próprio cinejornal.

veicularam, semanalmente, mais do que atos de uma agenda de governo: e sim uma *nação cinematográfica* (emulando uma *comunidade imaginada*) na qual o *ritualismo* encenado atendia a mediações voltadas a projetos políticos específicos. Em rápida recapitulação, se no contexto do Estado Novo, o *CJB* (produzido pelo próprio governo) representou uma *nação imaginada* como *una*, com o claro elogio ao líder e uma *comunidade* sem conflitos; no *Canal 100* (com patrocínio governamental) o Regime Militar se valeu de um dado da identidade cultural para, ao mesmo tempo, promover seu autoelogio e *imaginar* uma *nação* contida nas arquibancadas, tendo o povo como protagonista, com suas diferenças, mas numa *comunhão* pelo Brasil (dos militares) em campo.

Enfim, mesmo tratando-se de céleres interpretações dentre inúmeras possíveis, as julgamos aceitáveis para observar – adiantando algumas descobertas desta pesquisa – que a *nação cinematográfica* mostrada no *NDS* e no *ATA* correspondeu, antes de qualquer projeto governamental entre 1956 e 1961, aos interesses do GSR que, não por acaso, eram os mesmos do capital (sobretudo o estrangeiro), propulsor do desenvolvimentismo do período. Dado o contexto democrático que envolveu o governo de Juscelino Kubitschek, o curto mandato de Jânio Quadros e a chegada de João Goulart, a comparação com o *CJB* e o *Canal 100* enquanto veículos de propaganda que atendeu a regimes ditatoriais pode soar algo desconexo. Até porque o próprio Governo Federal, através da Agência Nacional,⁴⁸¹ possuía a divulgação de sua agenda política no *Cine Jornal Informativo (CJI)*,⁴⁸² embora numa periodicidade menor.⁴⁸³ Todavia, as

⁴⁸¹ Criada em 25 de maio de 1945, pelo decreto-lei nº 7.582, quando foi extinto o DIP e instituído o Departamento Nacional de Informações (DNI) – subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. A Agência Nacional integrava o novo departamento como uma unidade administrativa com atribuições específicas, dentre as quais a produção do *CJI* (imediate sucessor do *CJB*), que foi produzido até 1969, cf. 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, p. 7.

⁴⁸² O acervo fílmico remanescente do *CJI*, referente aos anos 1950 e 1960, encontra-se no Arquivo Nacional, cf. Arquivo Nacional, Brasil. *Catálogo de filmes da Agência Nacional*. Rio de Janeiro, 2000. E o respectivo conjunto de imagens em movimento para consulta, encontra-se disponível em: <http://zappiens.br/portal/BuscaRapida.do>. Para uma análise possível do *CJI* sobre temas para além da agenda político do governo, cf. Gomes, Renata Vellozo. “As possibilidades de pesquisa histórica em arquivos audiovisuais: um estudo das imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da Agência Nacional nos anos 50”, In: CD dos *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH*. Unisinos: São Leopoldo, 2007.

⁴⁸³ Sobre o *CJI*, segundo “o artigo 4º do decreto nº 9.788, de 6 de setembro de 1946, tinha prioridade para a exibição em todo o território nacional. A Agência Nacional escolheria, *alternadamente*, os principais circuitos lançadores das capitais em *programação mensal*, expedindo comunicações prévias aos estabelecimentos exibidores. As sucursais da Agência Nacional nos estados, por si ou por delegação a terceiros, distribuiriam os jornais e documentários cinematográficos, fiscalizando a sua exibição”.

informações colhidas dos roteiros de locução, os apontamentos sobre as mediações em torno da pauta de notícias (o GSR em suas aproximações com diferentes campos do poder político e econômico), e as primeiras incursões sobre o conjunto de imagens remanescentes, trazem elementos para se pensar uma *nação cinematográfica* voltada aos interesses do capital (e do próprio GSR, obviamente), do que uma efetiva fidelidade a um projeto político de governo. No sentido sugerido por Pierre Sorlin,⁴⁸⁴ pode-se dizer que o *NDS* e o *ATA* foram menos a propaganda de um governo e mais um instrumento de comunicação do próprio capitalismo, ou melhor, do desenvolvimento econômico e dos seus agentes promotores.

Na sua dimensão empresarial, os cinejornais *NDS* e *ATA* foram, portanto, vetores e testemunhas de um discurso de modernização e democracia, e vitrine dos empreendimentos do GSR no mesmo contexto. E o seu conjunto, por mais lacunar que se encontre, apresenta o panorama de um “contrato social”⁴⁸⁵ desse período *desenvolvimentista*, verificável em diferentes atores, sejam os citados nos roteiros de locução, os mencionados na fala do locutor, ou os colocados ou não em tela. Assim sendo, na *comunidade imaginada* no *NDS* e *ATA*, o desafio é compreender as tensões, contidas ou incontidas, que compõem a sua *comunhão*, bem como o todo *imaginado* enquanto *nação cinematográfica* levada às telas.

Nesse sentido, as propostas teórico-metodológicas aqui apresentadas serão desenvolvidas no âmbito de uma história cultural da política, tentando concretizar a ambição de aferir eventuais tonalidades de certa *cultura política* – por sua vez representada tanto em rituais do poder, como na exploração da angústia, no discurso de pertencimento ou na promessa de felicidade.⁴⁸⁶ Uma tarefa que implica compreender o visível e o extracampo da notícia, seja nas suas relações de *encomenda* e de *campo*, como também nas escolhas do GSR em construir certos cenários por uma *pauta de*

Arquivo Nacional, Brasil. *Fundo Agência Nacional (EH): catálogo de documentos sonoros, subsérie discursos*, op. cit., p. 9. Grifo nosso.

⁴⁸⁴ A respeito do cinejornal *Settimana Incom*, no contexto da reconstrução italiana nos anos 1950. Cf. Sorlin, Pierre. “‘La Settimana Incom’ messagera del futuro: verso la società dei consumi”, op. cit., p. 72.

⁴⁸⁵ Estamos cientes da gama de conceitos, e da historicidade, que a expressão “contrato social” encerra. Contudo, tomamos no sentido e num contexto semelhante – o de forte industrialização nos anos 1950 – utilizado pelo crítico cinematográfico Augusto Sainati; que a utiliza para designar as movimentações de um todo social verificadas no conjunto de uma série de cinejornais, a partir das posições em que cada “ator” é posto em tela, tendo uns com maior e outros com menor visibilidade. Cf. Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*, op. cit., p.27-28.

⁴⁸⁶ Cf. Berstein, Serge. “A cultura política”, op. cit., p. 363.

notícias, que homogeneizava e reafirmava diferenças e distâncias sociais nas exibições semanais em seu amplo circuito de salas.

A este respeito, poderíamos começar, por exemplo, pelos próprios créditos de apresentação. Se a famosa cena do “chafariz” da Atlântida Cinematográfica,⁴⁸⁷ também presentes nos seus cinejornais, alude ao glamour dos musicais hollywoodianos – muito embora tenha sido tomada de um documentário nazista;⁴⁸⁸ as cenas seguintes com a sequência de abertura remetem, em ambas as séries *NDS* e *ATA*, uma solução cinematográfica para evocar a nação brasileira em sua unicidade: um caleidoscópio em tela cujos quadrantes representam atividades e cenários que convergem para um todo nacional. Um artifício igualmente explorado pelo *CJB* no formato da bandeira nacional (como já comentamos acima, embora este e o *Canal 100* tivessem suas respectivas ideias de unidade nacional ancoradas nos projetos políticos que lhes sustentaram), mas que segue o exato padrão da abertura utilizada nos anos 1940/1950 pelo *Fox Movietone News*, um dos mais importantes cinejornais norte-americanos.⁴⁸⁹ Uma informação importante, que deve ser considerada em relação à composição de uma *nação cinematográfica* pelo GSR. Primeiro porque denota a opção por um modelo de representação afeito a uma sociedade capitalista próspera; e também por ser mais um indicador da estratégia do GSR, em se associar ao capital norte-americano no campo cinematográfico, produzindo um formato de cinejornal semelhante, apto a retransmitir segmentos norte-americanos em sua pauta de notícias.

⁴⁸⁷ Segundo o diretor Carlos Manga, as produções da Atlântida Cinematográfica estavam associadas a dois símbolos: o chafariz, que abria os filmes, e Oscarito. Cf. Ciocci, Sandra; Carrasco, Ney. “Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida”, In: *Música Popular em Revista*, ano 2, v. 1, Campinas, jul./dez. 2013, p. 74-98, p. 93.

⁴⁸⁸ Em relação aos anos 1950, o crítico Adhemar Carvalhaes relembra os “grandes cinejornais” e cita o *Atualidades Atlântida* entre os exemplos brasileiros, a respeito do qual menciona sua antiga apresentação com “a maquete de uma praça futurística, com a câmera se afastando e um repuxo de água subindo” fora cortada e copiada de um velho documentário de propaganda nazista, cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”. *Jornal da Tarde*, op. cit.. Não conseguimos apurar o documentário original, mas a referida cena é uma das imagens de arquivo utilizadas no documentário em longa-metragem *Arquitetura da Destruição*, produzido e dirigido pelo cineasta sueco Peter Cohen, em 1989.

⁴⁸⁹ Produzido pela 20th Century Fox entre 1928 e 1963, o *Fox Movietone News* foi um dos cinejornais norte-americanos que mais se destacou em toda a história desta categoria de filme nos Estados Unidos. Nos anos 1930, sob o comando do produtor Truman Talley, foi o cinejornal que mais obteve investimentos, chegando a possuir uma equipe com cerca de 100 cinegrafistas profissionais, todos equipados com aparelhos de som, caso o evento filmado permitisse usá-los. Cf. Fielding, Raymond. *The american newsreel*, op. cit., p.113-116. A respeito da sequência de abertura, o crítico Adhemar Carvalhaes comenta que o cinejornal da Fox, nos anos 1940/1950, “trazia na apresentação flagrantes variados, sempre os mesmos”. Cf. “O verdadeiro cine-jornal já está morto e enterrado desde os anos 50”. *Jornal da Tarde*, op. cit..

Sequência de abertura do *NDS*, com o caleidoscópio de imagens também utilizado no *ATA*. Em um fundo subdividido em quatro quadrantes, atividades independentes e concomitantes harmonizam a apresentação de uma *nação cinematográfica* editada para “todo o Brasil”. Comemorações cívicas, desfiles militares, modalidades esportivas, turmas escolares, desfile de modas, exercícios de guerra, e a porção exótica nas imagens de florestas e rios. Entre 1956 e 1961, quais elos dessa nação podem ser encontrados no Brasil representado pelo GSR? *Notícias da Semana*. N.61X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

Para continuar nesta perspectiva de compreender como os cinejornais do GSR representaram a democracia e a participação do povo brasileiro num projeto de prosperidade, de futuro da nação em desenvolvimento, faz-se necessário restabelecer, em linhas gerais, o traçado histórico do período, e enfocar cenários que nos ajude a situar certas representações elogiosas ao desenvolvimento econômico, bem como aferir eventuais posicionamentos ideológicos do GSR nos contextos de crises e conciliações do momento político – seja nos acirramentos internos ou externos, mostrados tanto nos segmentos de notícias nacionais ou internacionais de suas edições.

2.2 - Um contexto histórico para duas séries de cinejornais.

Repassar a trajetória de duas séries de cinejornais num cenário tão extenso quanto transformador da história brasileira exige certas escolhas sobre o que observar, sobretudo quando devem ser considerados os limites do *corpus* que se tem em mãos. Assim, faremos uma breve exposição sobre a dinâmica das forças políticas e econômicas presentes no governo Kubitschek, bem como algumas chaves do discurso nacional desenvolvimentista que embalaram os “anos dourados” (1956-1960). Em seguida, passaremos ao contexto do curto mandato de Jânio Quadros, no qual focaremos algumas características de seu breve governo, sobretudo a sua PEI. Ao fim deste, em um cenário de crise, também serão contextualizadas as figuras de João Goulart, líder trabalhista empossado presidente da República após impasse político-militar; setores das Forças Armadas que se reapresentam com as tonalidades oposicionistas de 1954-55, mas revigoradas pelo acirramento ideológico anticomunista; e Carlos Lacerda, chefe do Estado da Guanabara, e fervoroso direitista defensor dos laços com a democracia ocidental cristã no contexto da Guerra Fria.

O objetivo deste subitem não é promover uma análise aprofundada das transformações políticas e econômicas dos anos entre 1956 e 1961, tampouco adentrar nas trajetórias e especificidades dos principais personagens políticos, seus “populismos” – embora se reconheça tratar de um conceito cuja historicidade e validade acadêmica é importante à compreensão da dinâmica entre Estado e as classes trabalhadoras durante os anos 1946 e 1964, período também conhecido por “República populista”⁴⁹⁰ –, e sim recompor um cenário histórico onde poderão ser compreendidas as análises sobre os

⁴⁹⁰ Para este aspecto da historicidade do populismo enquanto conceito, Ângela de Castro Gomes apresenta diferentes interpretações, conectando-as às discussões acadêmicas e dimensões sociopolíticas em curso dos anos 1950 aos 1990. Neste cenário, em que escrever sobre o populismo é “sempre um risco”, Gomes resgata: as primeiras formulações *isebianas* dos anos 1950, às quais o populismo, surgido nos anos 1930, teria como características a falta de consciência de classe das massas, a crise de hegemonia das classes dominantes e a presença do líder carismático; analisa, na segunda metade dos anos 1950 e início dos 1960, a imersão do termo populismo numa temática maior, a do *nacional desenvolvimentismo* (discutido neste capítulo); nos anos 1960 e 1970, já num contexto de compreensão do *colapso do populismo* (do golpe civil-militar de 1964), realiza um balanço das contribuições de Francisco Weffort, no que este autor preconizou como a eclosão do “Estado de compromisso” (pactuado entre o Estado com os grupos dominantes e as classes populares); e mesmo a sua insuficiência teórica, em que Gomes, no seu mais conhecido trabalho, propôs substituir o conceito populismo pela chave analítica do “pacto trabalhista”, para pensar as relações construídas entre Estado e a classe trabalhadora. Cf. Gomes, Ângela de Castro, “O populismo nas ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito”, In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 17-57.

cinejornais do GSR. Nesse sentido, o contexto histórico aqui reconstituído nos guiará a descortinar opções formais e ideológicas da *nação cinematográfica* representada no *NDS* e *ATA*, a ser observada no próximo capítulo.

Ao analisar a “construção do capital” no Brasil, o sociólogo e economista Pedro Fonseca nota, após a morte de Getúlio Vargas, uma diferença marcante de projetos nacionais, especificamente entre o trabalhismo varguista e o nacional desenvolvimentismo de 1956 com Juscelino Kubitschek. Neste, a racionalidade burguesa, de forma crua e pragmática, assumiria o desenvolvimento sem distribuição e com acumulação (ou seja, assumiria o paradoxo que derrotou o “trabalhismo varguista”), aguçando contrastes, mas industrializando o país.⁴⁹¹ Nesta “consolidação burguesa” do Estado, a retórica distributiva estava, portanto, não só abandonada,⁴⁹² mas substituída pela ideia dos “50 anos em 5”, lema juscelinista cujo apelo ideológico era o crescimento acelerado, a substituição das importações e o lucro como motor do desenvolvimento.⁴⁹³ enfim, um capitalismo com “pretensões futurísticas”.⁴⁹⁴ A esta proposta, também aderiram certos setores contrários a uma coligação partidária herdeira do simbolismo varguista (principalmente o trabalhismo do PTB), mas que se acomodaram à proposta de um Estado burguês em pleno desenvolvimento econômico, sob o guarda-chuva do *Programa de metas*. Destes setores, antes opositores, destacam-se segmentos da burguesia comercial (sobretudo cafeicultores)⁴⁹⁵ e até uma classe média liberal conservadora.⁴⁹⁶

Para o historiador Thomas Skidmore, “os anos de confiança” do governo Juscelino Kubitschek abriam, sobretudo à burguesia industrial e às Forças Armadas, um período arraigado na crença no futuro pelo desenvolvimento das forças produtoras, e na adesão ao discurso de compromisso entre diferentes grupos do poder – em que cada

⁴⁹¹ Cf. Fonseca, Pedro Cezar. *O capitalismo em construção. (1906-1954)*, op. cit., p. 463.

⁴⁹² “Mantendo a *excludência* de grande parte da população da economia capitalista propriamente dita”. *Ibidem*.

⁴⁹³ Nesse sentido, se a finalidade do governo Kubitschek, em termos gerais, pode ser vista em seu discurso como sendo ‘a valorização do homem’. Em termos objetivos – segundo a própria formulação do seu discurso – ela é “ eminentemente econômica”, e não social. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 94.

⁴⁹⁴ Fonseca, Pedro Cezar, op. cit., p. 464.

⁴⁹⁵ Cujo poder político já havia sido provado na correlação de forças entre as facções burguesas durante a queda de Getúlio Vargas em 1954. Cf. Boito Jr., Armando. *O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo*, op. cit., p. 114.

⁴⁹⁶ Comumente composta de profissionais liberais (médicos, advogados, engenheiros) e caracterizada por marcar sua prática política como símbolo de prestígio frente ao proletariado. Saes, Décio *apud* Boito Jr., Armando, op. cit., p. 66-67.

um teria algo a ganhar, ou nada a perder.⁴⁹⁷ Nesta proposta de prosperidade, engendrada pelo ideal *nacional desenvolvimentista*,⁴⁹⁸ amplamente manifesto do governo Kubitschek,⁴⁹⁹ o ícone foi a cidade de Brasília, tanto compreendido pelo povo como aceito pelos representantes do capital.⁵⁰⁰ Ainda nesse contexto, Kubitschek adaptou o seu nacional desenvolvimentismo a fim de ganhar adesão e simpatia máxima de cada classe, sobretudo da burguesia industrial paulista, com o financiamento do parque automotivo e as facilidades de crédito.⁵⁰¹

Nesse sentido, o sociólogo Lúcio de Almeida aponta sobre como a própria FIESP, representante máxima da burguesia industrial, compartilhava de igual “onda” de otimismo desenvolvimentista,⁵⁰² resultando, daí, um importante contributo por parte das fábricas: a transfiguração da vida fabril no “enquadramento” do bom trabalhador.⁵⁰³ Neste caso, Almeida explicita no ideário nacional desenvolvimentista uma significativa diferença entre a nação proferida por Getúlio Vargas e a de Juscelino Kubitschek: este último, em nenhum momento, acenou com a perspectiva de que algum dia os

⁴⁹⁷ Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, op. cit., p. 208.

⁴⁹⁸ Ideal inicialmente formado e embasado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Criado a 14 de julho de 1955 (Decreto nº 37.608), o ISEB foi um dos núcleos mais importantes da elaboração da ideologia “nacional desenvolvimentista”, em que o desenvolvimento pela industrialização do país, grosso modo, era a condição de superação da estrutura subdesenvolvida. A política de desenvolvimento, neste projeto, só comportaria uma saída *nacionalista*, a única capaz de conduzir à emancipação e à plena sabedoria. Cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*. op. cit., p. 2801-2803. Caio Navarro de Toledo observa que o ISEB pretendia dispor de teorias das classes e das contradições sociais que fundamentariam a prática ideológica nacional desenvolvimentista – núcleo de pensamento isebiano durante o governo JK. Todavia, o ISEB manifestaria, nos anos finais do governo JK, uma relativa autonomia em termos dos padrões da “ideologia oficial de governo”. Ou seja, se no início do governo JK o ISEB serviu aparelho instrumento ideológico para a produção científica e propaganda do nacional desenvolvimentismo, aos poucos deixará este propósito, em razão de certa discrepância (pelos seus participantes) quanto à compreensão do que possa vir a ser “desenvolvimento nacional”. Cf. Toledo, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1982, p. 117, 148.

⁴⁹⁹ Entendemos o nacional desenvolvimentismo na chave da manifestação político-ideológica do governo JK, do seu *nacionalismo populista* por assim dizer. Nesse sentido, ele engendra, segundo Miriam Limoeiro, uma ideia de desenvolvimento (prosperidade) num percurso que se fará pela paz social (ordem) em direção ao destino (grandeza) da nação brasileira. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro, op. cit., p. 97. Contudo, também nos ancoramos na acepção do sociólogo Lúcio Almeida, que considera a ideologia da burguesia (sobretudo da fração industrial) como participante e constitutiva desta corrente ideológica. Mais adiante, Almeida reitera esta ideologia enquanto um “nacionalismo triunfante” próprio dos anos dourados, tributário não só do aparato burguês/industrial de dominação de classe, mas também apoiado no segmento repressivo do Estado brasileiro, em especial o Exército. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento – nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2006, p. 31, 33, 311.

⁵⁰⁰ Skidmore, Thomas, op. cit., p. 208-209.

⁵⁰¹ Protegendo-lhes das importações e apontando para grandes benefícios no mercado interno em rápida expansão. Cf. *Idem*, p. 209.

⁵⁰² Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 185.

⁵⁰³ Para este aspecto, cf. Trevisan, Maria José. *50 anos em 5... A Fiesp e o desenvolvimentismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 153-178.

trabalhadores chegariam ao poder. Assim, pode-se dizer que Kubitschek não se desgastou perante a burguesia industrial, no que tange à questão do sindicalismo, e até enfraqueceu os frequentes ataques da imprensa liberal, com as comuns acusações de comunismo.⁵⁰⁴ Por seu turno, e em prol da governabilidade, o vice-presidente João Goulart – visto como o herdeiro do trabalhismo varguista – contemporizou com as facções mais conservadoras do espectro político, e com os militares antigetulistas,⁵⁰⁵ mesmo as Forças Armadas estando sob o comando do “legalista” Ministro da Guerra mal. Henrique Teixeira Lott.⁵⁰⁶ Nesse sentido, Goulart assumiu tons menos esquerdistas em seus discursos,⁵⁰⁷ em prol da barganha política que concedera ao seu partido o Ministério do Trabalho, e a ascendência em órgãos da burocracia estatal ligados à esfera previdenciária e sindicatos.

Para Skidmore, Juscelino Kubitschek encarnou o político pleno na arte de convencer outros políticos por meio de concessões. Neste caso, sua maior moeda de troca, Brasília, foi negociada não só com o Congresso (enquanto sua futura residência, por exemplo), mas também nos ganhos em suas melhorias, como a construção de estradas e o incentivo à fabricação de transportes, no que favoreceria tratativas com políticos de outros partidos e cargos executivos, como governadores estaduais.⁵⁰⁸ Kubitschek também foi astuto no início da fase crítica do seu mandato, a partir de 1958,

⁵⁰⁴ Almeida, Lúcio Flávio R. de., *op. cit.*, p. 201.

⁵⁰⁵ O que remonta ao já citado período entre a eleição e a posse de JK e Jango, em que Carlos Lacerda liderou ampla campanha adversária, em prol da suspensão da Constituição e das eleições. Contexto este em que “antigetulistas intransigentes” (principalmente políticos e militares do “movimento 24 de agosto”, para quem a morte de Getúlio iniciara uma revolução) argumentavam que o país vivia um “regime de emergência”, sem condições apropriadas para processos eleitorais. Cf. Corbisier, Roland. *JK e a luta pela presidência – uma campanha civilista*. São Paulo, *op. cit.*.

⁵⁰⁶ Articulador do golpe “preventivo”, ou “legalista”, responsável por manter o cenário político para as posses de JK e Jango, a 31 de janeiro de 1956. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 188-198.

⁵⁰⁷ Inclusive reafirmando seus “valores democráticos” em visita aos Estados Unidos, em 1958. *Idem*, p. 213. Contudo, sabe-se que a liderança de Goulart no PTB foi combatida, sobretudo, por uma vertente mais “doutrinária” dentro do próprio partido. Vertente esta representada, grosso modo, por quadros intelectuais e profissionais liberais, de formação universitária, que preconizavam um projeto trabalhista mais voltado à social democracia (e não ao comunismo), independente do aparelho burocrático do Estado e de projetos personalistas de quaisquer líderes políticos (estes dois últimos aspectos diretamente contrários à aliança PSD/PTB no governo JK). Cf. Neves, Lucília de Almeida, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, *In*: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história*, *op. cit.*, p. 167-203, p. 187. Desta ala do PTB, destaca-se o deputado Fernando Ferrari, que romperia com o partido nas eleições de 1960.

⁵⁰⁸ A título de exemplificação, vale mencionar a implementação do “cruzeiro rodoviário”, grande obra que ligou Estados à nova Capital Federal, pelas rodovias Belém/Brasília (2.000km), Acre/Brasília (2.500km), Fortaleza/Brasília (1.500km), Belo-Horizonte/Brasília (700km) e Goiânia/Brasília (200km). Cf. Moreira, Vânia M.L. *apud* Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p. 226; Segundo Almeida, este complexo de rodovias trouxe benefícios para as classes dominantes agrárias mais conservadoras e, em contrapartida, resultados desastrosos para as classes populares do campo.

em protelar o aumento dos custos do financiamento estrangeiro ao seu projeto de governo e em contemporizar a alta da inflação com diferentes setores. Da mesma forma, teve de lidar com o fortalecimento da base partidária trabalhista na coligação PSD/PTB, após as eleições de 1958 – no que forçaria certo reequilíbrio na equação político-partidária à frente do governo;⁵⁰⁹ assim como ouvir o reclame de empresários industriais paulistas, pelo corte de créditos e a burguesia comercial (os cafeicultores, sobretudo) pela interrupção de subsídios.⁵¹⁰

Contudo, foi duro com os reclames da classe trabalhadora, principalmente em momentos de greve. Neste particular, Lúcio Almeida argumenta que “sorriso e a espada”⁵¹¹ imbricavam-se completamente no nacional desenvolvimentismo dos “anos dourados”. Ou seja, o governo Kubitschek não deixou de expressar “inabalável convicção” em não permitir a “perturbação da ordem” e das “liberdades públicas”; ou melhor, que nada ameaçasse a “ordem e a paz” do povo brasileiro através da deflagração de “greves ilegais” e “inspiradas por entidades marginais da vida sindical”, postura que expõe evidente aspecto de um Estado tanto autoritário como atrelado aos interesses burgueses.⁵¹² Enfim, Juscelino Kubitschek revelou-se firme no propósito de concluir o *Programa de metas* e a meta-síntese (Brasília),⁵¹³ mesmo diante do conflito por mais financiamento para o seu governo contra o pacote de contenção de gastos de 1958 para a estabilização econômica.⁵¹⁴ Nessa contenda, rompeu com o Fundo

⁵⁰⁹ Nestas eleições, enquanto o PSD e a UDN, os dois maiores partidos nacionais, permaneceram com praticamente as mesmas posições no Congresso, o PTB obteve mais de 10 cadeiras em relação ao último pleito. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 216.

⁵¹⁰ *Idem*, p. 219-220.

⁵¹¹ Obviamente uma clara referência às figuras de JK e mar. Lott. Quanto à construção da imagem pública de JK, revistas semanais como *O Cruzeiro* e *Manchete* ilustram quanto o sorriso foi peça constitutiva dos rituais do poder que o presidente protagonizou, cf. Bizello, Maria Leandra. *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa e Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2008, p.296.

⁵¹² Nestes trechos de nota à imprensa de JK, publicada a 04 de setembro de 1959, é clara a composição tanto com o anseio da burguesia quanto com o das forças de segurança, ao desqualificar a luta das classes trabalhadoras. Sobre tudo ao destacar ideias como “ordem e paz” e “liberdades públicas” para pretexto de ameaçar, com o exercício da violência física; além de sugerir a participação de entidades marginais, traduzidas na ameaça de elementos subversivos, em última instância, comunistas. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p. 289.

⁵¹³ Que, em síntese, incorporou aspectos de planos anteriores (Comissão Mista Brasil-Estados Unidos (desde 1951); Cepal/BNDE (desde 1952) e consistia em desenvolver 30 metas, distribuídas em grandes grupos de atividades, como energia (metas 1 a 5), transportes (6 a 12), alimentação (13 a 18), indústria de base (19 a 29), educação (meta 30). A construção da nova capital Brasília foi a meta-síntese. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek – desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*, *op. cit.*, p. 210.

⁵¹⁴ Trata-se do *Plano de Estabilização Monetária* (PEM) proposto pelo ministro da Fazenda Lucas Lopes, e pelo presidente do BNDE Roberto Campos. *Idem*, p. 217.

Monetário Internacional (FMI), cujo aval para empréstimo exigia, como contraparte, o sacrifício do corte de gastos com rígida austeridade econômica.⁵¹⁵

Por outro lado, Skidmore analisa que Juscelino Kubitschek, e todo o seu governo, debatiam-se nos limites de sua própria improvisação, configurada nas administrações *ad hoc's* criadas para não interferirem nas estruturas das instituições constitucionais e administrativas já existentes. Sendo este um componente do fragmentado legado político de Kubitschek ao aprimoramento da administração nacional, ao mesmo tempo revelador do real esgotamento da sua política.⁵¹⁶

Em contraposição a esta visão, a socióloga Maria Benevides não enxerga nestas saídas possíveis à governabilidade algo de imprevisto em Juscelino Kubitschek, e sim o ajuste possível, e até exitoso, dentro do rearranjo das forças disponíveis para alcançar estabilidade (política e econômica) no período, caracterizado pelo seu desenvolvimento econômico.⁵¹⁷ Vale lembrar que Kubitschek foi o único presidente civil, entre 1930 e 1964, que se manteve no mandato até o fim por meios constitucionais, apesar de uma campanha eleitoral difícil num contexto conturbado de imediato pós 1954, e de tentativa de impugnação de posse.⁵¹⁸ Nesse sentido, o *Programa e metas* foi um rearranjo bem sucedido em termos de conciliação entre os interesses da elite urbana e rural,⁵¹⁹ das Forças Armadas e o povo, ainda que a realidade do governo Kubitschek não prescindisse da tônica nacional desenvolvimentista que lhe dirimisse as diferenças

⁵¹⁵ Como resultado desse processo, JK nomeou ministro da Fazenda Sebastião Paes de Almeida; e como presidente do BNDE o então ministro da Viação e Obras Públicas, o alm. Lúcio Meira.

⁵¹⁶ Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 225-226.

⁵¹⁷ Segundo a autora, entre 1957 e 1961, o Brasil teve um crescimento de 7% no PIB, e 3,8% da renda *per capita*, em comparação com os respectivos 5,2% e 2,5% do período entre 1945 e 1956. Entre 1955 e 1961, a atividade industrial brasileira cresceu 80%, e nos anos 1950 o crescimento do país (*per capita*) ficou três vezes maior que o restante da América Latina. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, *op. cit.*, p. 204.

⁵¹⁸ Vale acrescentar, em contexto descrito em notas anteriores, tratar-se, sobretudo, de uma oposição civil liderada pela UDN, com apoio de importantes setores da imprensa, que visavam obstar uma “restauração”, ou seja, o retorno dos políticos afastados em 1954 (pertencentes aos quadros do PSD e do PTB fundados por Vargas). Para tanto, tentou-se a tese da “maioria absoluta” (JK recebera 36% do total dos votos) e a revisão do pleito, sob o pretexto de fraude e apoio dos comunistas. O líder udenista Carlos Lacerda defendia, nesse contexto, a ideia de um “estado de exceção”. *Idem*, p. 23.

⁵¹⁹ Pontos em comum não faltavam às diferentes frações burguesas. Os industrialistas, por exemplo, nunca foram contra a exportação do café, ao contrário, tinham plena consciência da importância para a obtenção de divisas preciosas para a compra de meios de produção no exterior. Neste sentido o pragmatismo também era outro ponto em comum. Por exemplo, entre a burguesia cafeeira e a burguesia “mercantil-bancária” que, apesar do anticomunismo, eram favoráveis aos negócios com o leste europeu. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p., p. 187.

sociais inerentes, apelando ideologicamente à eterna conquista do “progresso” e da “paz social”.⁵²⁰

Contudo, Benevides procura ir além do “estilo conciliatório” de Kubitschek para compreender, na aliança político-partidária, no papel das Forças Armadas e na tática administrativa do Executivo, as linhas que compuseram a estabilidade possível naquele período – para um governo que, de certo modo, foi um paradoxo, porque apoiado pelas forças sociais de tradição varguista (trabalhista-nacionalista) ao mesmo tempo claramente dependente do capital estrangeiro e da burguesia (sobretudo industrial). O inegável avanço econômico do governo Kubitschek, observado, por exemplo, na consolidação de um parque industrial (destacadamente os setores automobilístico, bens de consumo e indústria de base), lidou com questões sobre como viabilizar a entrada e o financiamento de capital (sobretudo estrangeiro), a valorização e exportação de produtos brasileiros (o café, por exemplo), e o investimento prioritário no *Programa de metas*. Tudo numa congregação da iniciativa privada – ancorada no capital e tecnologia estrangeiros – com a interlocução contínua do Estado. Neste ponto, segundo Benevides, reside um aspecto característico do governo Kubitschek, a chamada “hipertrofia do Executivo”, em que o Governo Federal buscou meios para orquestrar ministérios, grupos executivos, empresas, conselhos/confederações, bem como instrumentos de controle da política financeira.⁵²¹

Pela via de uma “administração paralela”, o compromisso prioritário com a implementação do *Programa e metas* foi posto em prática. Nesta solução, o Executivo alcançou grande autonomia frente ao Legislativo, amparado que estava na aliança majoritária do Congresso, PSD/PTB,⁵²² e no apoio das Forças Armadas, que tinham seus quadros nomeados para postos de importância em comissões, grupos de trabalho

⁵²⁰ Como demonstra a análise de Lúcio Almeida, ao citar pronunciamento de JK no Congresso Nacional, em 1958, exemplificando o sentimento nacional necessário ao nacional desenvolvimentismo. Segundo Almeida, o apelo se traduz em que a nação só triunfaria se todas as classes se convencessem de que “o desenvolvimento aproveita toda a coletividade não apenas uma parte dela”. Convictos de que viverão melhor, “o trabalhador rural, o operário das fábricas, o artesão, o profissional liberal, o homem de empresa, servidor público, todos, enfim”, participariam, renovados, da “obra nacional de tamanha amplitude e complexidade”. *Idem*, p. 302.

⁵²¹ Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek, op. cit.*, p. 202.

⁵²² O que não impediu, contudo, momentos de atritos dentro do próprio “grupo de apoio”, como no episódio do Plano de Estabilização Monetária (PEM), que resultou em mudanças internas nos centros de decisão sob influência do PSD, a saber, o Ministério da Fazenda e o BNDE. *Idem*, p. 220, 221-223.

ou grupos executivos,⁵²³ estas sim os verdadeiros centros de decisão a concretizar os passos do *Programa de metas*. Por outro lado, o historiador René Dreifuss acrescenta que esta mesma dinâmica proporcionou proeminência a representantes de um pensamento “modernizante conservador” no cenário desenvolvimentista. Ou melhor, de tecnocratas ligados às elites econômicas e setores militares simpáticos aos interesses do capital estrangeiro – segundo Dreifuss, componentes do “bloco multinacional associado”.⁵²⁴ Uma burocracia que passaria a ter influência em canais parapolíticos de acesso aos centros de poder;⁵²⁵ bem como sua contraparte militar mais participação nas políticas de segurança.⁵²⁶ Assim, no cenário político e econômico, o governo Kubitschek criou eficiência nas limitações, costurando certa arquitetura política em que decisões prioritárias ficavam à parte da disputa no Congresso, assim como “questões de ponta”, finalísticas de qualquer processo, pouco atingiam o Executivo, uma vez que eram de competência de cada órgão responsável. Por exemplo, problemas na construção de rodovias (meta 9) não eram tratados diretamente com o Executivo, pois participavam das atribuições do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER).⁵²⁷

Em relação à base partidária, a aliança PSD/PTB representou o ápice de um acordo para o escoamento de demandas, tanto das suas respectivas bases (grosso modo, tradicionais e rurais para o PSD; modernas e urbanas para o PTB), como as demandas do Executivo no Congresso Nacional, ao atuarem como um “bloco de apoio” contra uma agressiva oposição.⁵²⁸ Em relação ao ganho específico destes dois partidos, vale dizer que a moeda de troca deu-se numa base clientelística: ao PSD, o controle

⁵²³ Em termos concretos, a “administração paralela” era conduzida pelo Executivo através do controle sobre órgãos já existentes, como a Carteira de Comércio Exterior (CACEX) do Banco do Brasil, o BNDE e a Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC); além do Conselho de Política Aduaneira (CPA) criado em 1957 – e de forte interesse à burguesia industrial. Entre 1956 e 1958 foram criados “grupos de trabalho” e, destes, “grupos executivos” para gestão de frentes do *Programa de Metas*. Dentre os quais se destacam: a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), em 1956; o Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA), em 1956; o Grupo Executivo da Construção Naval (GEICON), em 1958; o Grupo Executivo da Indústria de Maquinário Pesado (GEIMAPE), 1959; a SUDENE em 1959, etc.. *Idem*, p. 229-31.

⁵²⁴ Cf. Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, op. cit., p. 105-106.

⁵²⁵ *Idem*, p. 37, 106.

⁵²⁶ *Idem*, p. 78.

⁵²⁷ Muito embora a própria controvérsia do PEM, com demissões de técnicos e troca de ministros, contribua para questionar o mito da “administração paralela”, que teria implementado linearmente o *Programa de Metas*. Cf. Almeida, Lúcio Flavio Rodrigues de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 299.

⁵²⁸ No Congresso Nacional, aliança PSD/PTB também contava com o apoio de partidos pequenos, como o PTN e o PRT, somando, ao todo 226 parlamentares no período entre 1956 e 1960 – considerando-se a renovação do Congresso com o pleito de 1958. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 70.

burocrático dos Ministérios e instituições ligados à engrenagem financeira;⁵²⁹ ao PTB, o controle do Ministério do Trabalho⁵³⁰ e os órgãos de Previdência Social e política sindical.⁵³¹ Como resultado, fundos destinados ao *Programa de metas* eram aprovados em votações praticamente simbólicas, enquanto movimentações em prol de reformas como a agrária, tributária e educacional não ocorriam, em razão da ameaça que representavam ao poder do próprio “bloco de apoio”. Quadro este explicativo da própria ideologia manifestada no governo Kubitschek, que obscurecia os processos de relações de dominação social pelo discurso do desenvolvimento econômico; contando com o próprio aparelho repressivo como parte estruturante e se travestindo de um conveniente caráter puramente tecnocrático.⁵³²

Quanto ao PTB do vice-presidente João Goulart, a relação com o Ministério do Trabalho se fortaleceu ao capilarizar sua zona de influência trabalhista sobre a população urbana, haja vista a estrutura sob a tutela do Ministério: o Departamento Nacional de Previdência Social e o Departamento Nacional do Trabalho, que continha o “centro nevrálgico” em termos de processos decisórios: o Fundo Sindical (que controlava o imposto sindical) e o Departamento Intersindical, que controlava a escolha dos intermediários do Governo Federal nos sindicatos dos empregados e empregadores. Se, nesta dinâmica do “bloco de apoio” partidário, Juscelino Kubitschek mantinha o controle das lideranças em altos postos da estrutura sindical ao nomear ministros como José Parsifal Barroso (1956-1958) e Fernando Nobrega (1958-1960) – petebistas, embora mais ligados a setores do PSD e da própria UDN, do que com a massa

⁵²⁹ Como o Ministério da Fazenda, da Justiça, de Viação e Obras Públicas (este, crucial ao *Programa de metas*), o Banco do Brasil, o BNDE e demais instâncias que garantissem o poder, por exemplo, da burguesia rural, sobretudo com subsídios à produção agrícola. *Idem*, p. 70, 72, 84-45.

⁵³⁰ Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, cuja denominação foi alterada para Ministério do Trabalho e Previdência Social, em 22 de julho de 1960, concomitante à criação do Ministério da Indústria e Comércio.

⁵³¹ Administrando, assim, as novas camadas urbanas. Vale dizer que os institutos de pensões como o IAPI (industrializados), IAPC (comerciantes), IAPB (bancários), IAPTEC (empregados de transporte e carga), IPASE (servidores do Estado), IAPM (marítimos) eram verdadeiros “feudos” burocráticos do PTB. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, *op. cit.*, p. 70, 72, 75.

⁵³² Um exemplo pode ser observado na figura do economista Celso Furtado, principal articulador da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), cuja faceta técnica nunca avançou à questão da Reforma Agrária, ou melhor, para além dos limites impostos pelos interesses contemplados pelo pacto nacional desenvolvimentista. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p. 163, 165, 169. Neste particular, Celso Furtado reconhece a crítica. Cf. Camargo, Aspásia de Alcântara, “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”, *In*: Fausto, Boris (dir.) *O Brasil republicano*, v. 3: *sociedade e política (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 121-224, p. 165.

trabalhadora;⁵³³ Goulart permitia certa liberdade nos níveis mais baixos da estrutura, ainda que dentro de um limite conciliatório ditado pela governabilidade.⁵³⁴ Contudo, o vice-presidente também não deixou de exercer seu papel de líder trabalhista em determinados momentos, como em algumas greves ocorridas no período.⁵³⁵

Na composição de forças, o governo Kubitschek ainda contava com o apoio de órgãos patronais, tais como a Confederação Nacional das Indústrias (CNI) e as confederações estaduais (como a FIESP em São Paulo, ou a FIERJ no Rio de Janeiro)⁵³⁶ e o CONCLAP.⁵³⁷ Por outro lado, o desenvolvimentismo de Kubitschek também manifestou limites à coerção da classe trabalhadora, tanto por causa da aliança partidária PSD/PTB, como pelo próprio caráter estratégico desempenhado pelas forças populares à composição do populismo em cena. Neste aspecto, porém, o nacional desenvolvimentismo não deixou de encontrar saídas para reiterar suas premissas, como a manutenção da ordem. Por exemplo, ao explorar na própria angústia do povo a figura de um inimigo a ser combatido: os “especuladores”, os reais “agitadores” da classe trabalhadora. Legitimando, na prática, a repressão que, em tese, não era sobre o povo em si, (e seus movimentos populares), mas sobre aqueles que o “exploravam”.⁵³⁸

Contudo, ao nível político da aliança PSD/PTB, as pretensões destas siglas sofreram influências da própria dinâmica desenvolvimentista. Por exemplo, no gradual aumento da base do PTB no cenário urbano, mediante a política industrializante do Governo Federal; bem como o avanço sobre as bases rurais do PSD, ou seja, na própria

⁵³³ Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, *op. cit.*, p. 90-91.

⁵³⁴ O que evidencia a própria política sindical em seu viés de controle da classe trabalhadora. Nas decisões de dissídios locais, por categorias, as Delegacias Regionais e Tribunais do Trabalho seguiam orientações do governo com níveis de salário para barganha antecipadamente combinados. Nesse sentido, vale lembrar que a Delegacia Regional do Trabalho de São Paulo era considerada um segundo Ministério do Trabalho em termos de quantidade de pessoal, verbas e política partidária. *Idem*, p. 92-93.

⁵³⁵ Segundo Moniz Bandeira, houve momentos em que Goulart se posicionou a favor de certos movimentos de greve. Em situações de acirramento entre o próprio vice-presidente e o governo, acentuadas em 1959, durante o programa de estabilização monetária do ministro da Fazenda Luca Lopes. Cf. Bandeira, L. A. Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 140-141.

⁵³⁶ Para este tipo de relação entre órgãos patronais com o Governo Federal, Benevides lança mão do termo “peleguismo durado”. Benevides, Maria Victória de Mesquita, *op. cit.*, p. 94.

⁵³⁷ Relembrando que tal conselho, na seção carioca, englobava a ACRJ e o Centro de Indústrias do Rio de Janeiro (CIRJ), e tinha seus membros intimamente ligados a ESG. Foi poderoso e expressivo na defesa dos interesses das classes economicamente e do capital estrangeiro. Cf. Dreifuss, René Armand. *1964: a conquista do Estado*, *op. cit.*, p. 97.

⁵³⁸ Para o nacional desenvolvimentismo, tanto aos “especuladores” como aos “agitadores” não seria permitido que atrapalhassem os padrões político-ideológicos dominantes no período. É o que se depreende da manchete “Governo combaterá a agitação e a especulação, mas preservará a qualquer preço a legalidade”. Cf. Última Hora, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1959, *apud* Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p. 290-291. Grifo nosso.

ascensão de um sindicalismo rural mais organizado, a exemplo das Ligas Camponesas, cuja expansão na cena política ocorre nos anos finais do período juscelinista.⁵³⁹ Tais aspectos são sintomáticos da difícil continuidade da aliança PSD/PTB, uma vez que, na defesa da gestão de suas bases eleitorais rurais, o PSD se aproximava muito mais da própria UDN – no primeiro caso prevalecendo, ainda, relações mais personalistas de interlocução com o poder local, com a anacrônica figura do *coronel*;⁵⁴⁰ no segundo, os udenistas representados noutra classe econômica dominante do mundo rural, os senhores de engenho, usineiros e seus fornecedores.⁵⁴¹ Enfim, partidos que, na defesa de suas bases, alinhavam-se na oposição ao PTB – tendo este cada vez mais engajamento junto a cabos eleitorais no campo.⁵⁴² A crescente influência do PTB também pode ser observada no aumento de deputados federais da bancada trabalhista no pleito de 1958, ao passo que o próprio PSD, assim como a UDN (partidos mais conservadores e tradicionais) não obtiveram mudanças significativas.⁵⁴³

Ainda no quadro da composição partidária, fatores internos dos próprios partidos explicam a fragilidade da continuidade da aliança entre as siglas PSD/PTB às eleições de 1960, tais como rearranjos específicos em âmbito regional⁵⁴⁴ e no Congresso

⁵³⁹ Para Aspásia Camargo, 1959 e 1960 marcaram a expansão e a inserção do movimento das Ligas Camponesas na política nacional. Se a substituição do *Estatuto do Trabalhador Rural* por uma saída técnica (a aprovação da *Operação Nordeste* e a posterior SUDENE) beneficiou a prática conciliatória das forças de sustentação do governo JK. Por outro lado causou impacto, ao trazer à esfera da opinião pública um programa governamental voltado à questão do Nordeste. Nesse sentido, em 1960 surge uma nova mentalidade na cena política em relação ao campo e suas organizações, com a Igreja, partidos de esquerda, intelectuais e estudantes, e o próprio Estado, fazendo coro aos reclames do mundo rural. O que trouxe importantes mudanças no âmbito regional (como o enfraquecimento da oligarquia agrária) e no âmbito nacional, em que novos fatores foram pesados no pacto político PSD/PTB. Cf. Camargo, Aspásia de Alcântara, “A questão agrária...”, *op. cit.*, p. 167-168. Para Lúcio Almeida, a questão agrária se articulou antecipadamente à da participação política e, ambas, “forçaram” a questão nacional já nos anos JK, apontando para além dos horizontes do nacional desenvolvimentismo (ou do nacionalismo burguês, nas palavras do autor), *idem*, p. 226.

⁵⁴⁰ Personagem ligado ao passado político do próprio PSD, cujas bases no campo estavam sedimentadas desde os tempos das interventorias do Estado Novo; mas ainda atuante como interlocutor entre o voto do campo e os recursos do Estado. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁴¹ Enfim, representantes de uma burguesia comercial do campo. *Idem*, p. 113

⁵⁴² Às vezes, o próprio empregado do coronel. *Idem*, p. 115.

⁵⁴³ Como lembrado em nota anterior, o PTB obteve mais de dez cadeiras em relação ao pleito anterior de 1954, enquanto o PSD passou a 117 cadeiras (apenas três a mais do que o pleito de 1954) e a UDN alcançou 70 cadeiras (perdendo quatro em relação ao pleito de 1954). Cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*. *op. cit.*, p. 4425, 4385, 5838.

⁵⁴⁴ Nesse sentido, três exemplos ilustram o desgaste da aliança nacional entre PSD/PTB: a candidatura própria e vencedora ao governo do Estado do Rio de Janeiro do petebista Roberto da Silveira, com apoio da UDN fluminense; na Bahia, o apoio petebista à candidatura vencedora do udenista Juracy Magalhães – contrariando diretrizes janguistas; e o apoio de grupo dissidente do PTB à candidatura campeã do udenista Cid Sampaio, em Pernambuco. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, *op. cit.*, p. 123.

Nacional, sobretudo após as eleições de 1958. Por exemplo, as cisões internas no PSD, com a contenda entre a chamada “ala moça” e os antigos “caciques”.⁵⁴⁵ Ou no PTB, com destaque para o deputado Fernando Ferrari – o deputado mais votado em 1958 – que viria a disputar a vice-presidência em 1960 na chapa de Jânio Quadros, após romper com o partido que ajudara fundar.⁵⁴⁶ Soma-se a isto a atuação de frentes intrapartidárias “de pressão”, reforçando não apenas o declínio da composição PSD/PTB, mas representando a insatisfação quanto às questões relativas ao próprio nacional desenvolvimentismo engendrado pela aliança no poder. Como a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), composta de deputados de diversos partidos (majoritariamente do próprio PTB e PSD),⁵⁴⁷ cuja plataforma nacionalista condenava a dependência ao capital estrangeiro, principalmente em relação ao petróleo e à remessa de lucros;⁵⁴⁸ e a Ação Democrática Parlamentar, que reunia grupos ultraconservadores, sobretudo da UDN, mas que só teria uma atuação maior em 1962.⁵⁴⁹ É neste quadro, portanto, que se dá a indicação do mar. Henrique Teixeira Lott para encabeçar a aliança PSD/PTB na campanha presidencial de 1960, ainda que a figura do marechal não agradasse politicamente o PSD (pelo extremo nacionalismo), nem ideologicamente o PTB (pelo arraigado anticomunismo) – mesmo tendo recebido apoio formal por parte de Juscelino Kubitschek.⁵⁵⁰

Ainda assim, convém ressaltar a importância do mar. Lott, e das Forças Armadas, no próprio “bloco de apoio” ao governo Kubitschek. Segundo Maria Benevides ela se deu por afinidades de interesses em torno dos valores práticos, que

⁵⁴⁵ Expondo brevemente: jovens políticos como Ulysses Guimarães, Cunha Bueno, Renato Archer, entre outros, pregando renovação no comando do partido contra os “caciques”, dentre os quais Paschoal Ranieri Mazzilli, Benedito Valadares, Nereu Ramos, mais ligados à UDN. *Idem*, p. 125.

⁵⁴⁶ Cujo lema de sua “Campanha das mãos limpas”, de caráter mais conservador, o aproximava do leitorado janista e udenista. Cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*, op. cit., p. 2151-2152.

⁵⁴⁷ *Idem*, p. 2397-2403.

⁵⁴⁸ Uma crítica nacionalista amplamente manifesta contra JK, e publicada periodicamente em seu jornal “O Semanário”, que, grosso modo, também era ferrenho apoiador do mar. Lott no Ministério da Guerra, por entender que se o mesmo caísse, a próxima seria a Petrobras. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 211-212.

⁵⁴⁹ Propunha, sobretudo, combater o comunismo e opor-se à Frente Parlamentar Nacionalista. Cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*, op. cit., p. 24-25.

⁵⁵⁰ Benevides especula que JK queria um candidato de oposição no poder, como Juracy Magalhães da UDN, para dar oportunidade à oposição chegar ao governo e, assim, quebrar o combate sistemático deste partido contra a “situação”. Para a autora, o motivo maior seria a pretensão de JK em seu retorno nas eleições de 1965. Contudo, a candidatura de Jânio assumiu, para o próprio JK, o papel que teria Juracy. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 128.

fortaleciam a manutenção da ordem pelo “tripé da segurança nacional”,⁵⁵¹ por exemplo, a sustentação da cúpula militar junto ao Governo Federal no que tange ao atendimento a salários, equipamentos e promoções. E também o interesse no próprio *Programa de metas*, com sua defesa à Petrobras (agradando as alas mais nacionalistas dos militares, da qual o mar. Henrique Teixeira Lott fazia parte⁵⁵²) e a participação mais efetiva das Forças Armadas nos centros de decisões políticos e administrativos do país. Nesse sentido, a presença de um Ministério da Guerra forte seria mais um aporte ao “bloco de apoio” ao governo, em que se destacaria, por exemplo, a própria figura do mar. Lott, por sua disciplina e respeito à Constituição reconhecido por seus pares, principalmente nos eventos que garantiram a posse de Kubitschek.

Contudo, Lúcio Almeida expõe, por um viés menos utilitarista dos militares, a função do Exército junto ao desenvolvimentismo, ao analisar o próprio papel do mar. Lott – bem como sua ascendência sobre o Clube Militar, instância reguladora das discussões militares, cujas presidências nos anos entre 1956 e 1960 foram tributárias da influência do marechal.⁵⁵³ Para Almeida, os militares tinham plena consciência de seu papel político, pois nas próprias publicações da *Revista do Clube Militar*⁵⁵⁴ observa-se um discurso para além da preservação das fronteiras nacionais, e mais na direção de garantir o funcionamento do sistema democrático de governo, em que os militares serviriam de esteio à política de desenvolvimento exigida pelo atual estágio da evolução nacional.⁵⁵⁵ Nesse sentido, tratava-se mais do que meras escolhas de Juscelino

⁵⁵¹ O “tripé da segurança nacional” formado pelo Ministério da Guerra (mar. Lott), pelo 1º Exército (sob o comando do gal. Odilon Denys) e pela Chefia do Departamento de Polícia do Distrito Federal (com vários chefes, dentre os quais o gal. Amaury Kruehl), todos atuando em conjunto com as diretrizes do Governo Federal. Nesta composição, Benevides ressalta que a “válvula de escape” do governo era a possibilidade de troca do Chefe de Polícia, dada a importância do mar. Lott e do gal. Denys junto aos ciclos militares e civis. A autora informa que, entre 1956 e 1960, foram gastos 23% do PIB com as Forças Armadas *Idem*, p. 165, 171.

⁵⁵² Que pode ser resumida na célebre frase de Lott quando da visita do secretário norte-americano Foster Dulles ao Brasil, em 1958: “A Petrobras é intocável”. *Idem*, p. 173.

⁵⁵³ Para Benevides, o Clube Militar, fundado em 1887, cuja diretoria era eleita pelos renomados oficiais membros, e seus escalões superiores eram nomeados pelo presidente da República ou pelo Ministro da Guerra, era um sólido “barômetro político” das Forças Armadas. *Idem*, p. 158-159.

⁵⁵⁴ Lúcio Almeida, ao analisar edições da *Revista do Clube Militar*, identifica a total aproximação do “barômetro político” (citado em nota anterior) com o nacional desenvolvimentismo, inclusive com artigos teóricos de autores *isebianos*. Em suma, os militares, na segunda metade dos anos 1950 “faziam política pra valer”. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 147.

⁵⁵⁵ Cf., *idem*, p. 147-148.

Kubitschek, e sim uma exigência dos próprios militares em assumirem uma posição dirigente na política brasileira.⁵⁵⁶

Em temas de compensação, as Forças Armadas estavam comprometidas com o governo Kubitschek, e corresponderiam aos objetivos fundamentais da industrialização e da emancipação nacional. Até mesmo o discurso da defesa nacional foi contido em prol do afluxo necessário de capital estrangeiro ao *Programa de metas*, bem como o fornecimento de material bélico norte-americano. Todavia, os militares apoiaram atitudes do Governo Federal em defesa dos interesses nacionais contra o capital internacional. Por exemplo, o rompimento com o FMI, ocorrido em junho de 1959, ação que foi, inclusive, capitalizada por Kubitschek junto aos próprios círculos militares,⁵⁵⁷ reafirmando a questão da segurança nacional enquanto constitutiva da política nacional desenvolvimentista. Nesse sentido, reiteravam-se os pressupostos da OPA proposta em meados de 1958, donde tivera início a “política de barganha” mais pragmática na Política Externa brasileira, retomando a luta contra o subdesenvolvimento da América Latina como condição à segurança do continente, e trazendo os Estados Unidos para uma discussão de política social e economia estratégica à defesa hemisférica.⁵⁵⁸

Muito mais do que um “grupo de pressão” junto ao Governo Federal, os militares legitimaram uma homogeneidade de perspectivas contida na política

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 149.

⁵⁵⁷ No Clube Militar, JK conferenciou sobre a “política de desenvolvimento de seu governo”, onde expôs os desafios dos seus três primeiros de mandato, mas também o conceito de um “novo nacionalismo brasileiro”, desejoso por “respostas brasileiras”. Assim, afirmou serem inaceitáveis “atividades estrangeiras especuladoras, insensíveis a qualquer outra voz que não a do puro interesse, incapazes de considerar o nosso país em termos da necessidade de crescer e desenvolver-se”. E que a “defesa da ordem, da paz, da harmonia social é um imperativo a política nacionalista”. Percebe-se a preponderância do tom nacionalista – embora reconhecendo a importância do capital estrangeiro – sobretudo num círculo comandado por Lott, um nacionalista convicto. Cf. Kubitschek, Juscelino. “Conferência pronunciada no Clube Militar sobre a política de desenvolvimento de seu governo”, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1959, p. 204-210. In: *Biblioteca da Presidência da República*. Disponível em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jk/discursos-1/1959/30.pdf/at_download/file, acessado em: 28 de janeiro de 2015.

⁵⁵⁸ Segundo Paulo Vinentini, a *Operação Pan-Americana*, proposta encaminhada pelo presidente brasileiro ao norte-americano em junho de 1958, preconizava os laços entre os países americanos sob a liderança dos Estados Unidos, uma vez que estes ajudassem o desenvolvimento econômico e social de todos os demais países. Uma proposta inserida, naturalmente, no alinhamento pró-ocidente no contexto bipolar da guerra-fria. A OPA não teve o retorno pretendido por JK, embora algumas interpretações apontem, por exemplo, a criação do BID por influência dela. Em episódios tensos (como o rompimento com o FMI, em junho de 1959) JK sempre reafirmou os ideais da OPA em negociações e foros internacionais, visando forçar, politicamente, a ajuda norte-americana – sobretudo à consecução do *Programa de metas*. Cf. Vinentini, Paulo Fagundes, “A política externa do governo JK”, In: Albuquerque, José Augusto Guilhon et.al. (coord.). *Sessenta Anos de Política Externa Brasileira (1930-1990)*. Volume 1 – Crescimento, Modernização e Política Externa. Rio de Janeiro: Lumen Juris 2006, p. 291-318.

desenvolvimentista, pois foram rostos presentes na esfera da administração pública, da economia, ao mesmo tempo em que consolidaram a segurança do sistema. Nesse sentido, a participação militar em postos-chave de estreita colaboração com a administração civil foi fundamental à governabilidade,⁵⁵⁹ assim como em relação à questão da legalidade constitucional, em que a democracia não seria pensada sem a segurança contra subversão. Contudo, para além do próprio anticomunismo do mar. Henrique Teixeira Lott e de Juscelino Kubitschek,⁵⁶⁰ toda uma convergência de interesses engendrou a política nacional desenvolvimentista em uma chave da “ordem”.⁵⁶¹ Nesse sentido, três exemplos tomados por Lúcio Almeida são esclarecedores desta vertente da ordem, senão vejamos.

Em uma visita a duas Escolas do Senai, no Rio de Janeiro, o mar. Lott cumprimentou a CNI não só pelo seu trabalho educacional específico de estar “preparando melhor nossos futuros operários”, mas por estar “preparando-os como cidadãos”, para que soubessem o “valor da *disciplina* e da cooperação entre homens para felicidade de uma nação”.⁵⁶² Na inauguração de uma fábrica de automóveis, Juscelino Kubitschek fala de um “*nacionalismo sadio*” para a “elevação do nível de vida dos operários e das classes menos favorecidas”.⁵⁶³ Já o presidente da FIESP, Antônio Devisate, manifestou sua certeza de que o país teria encerrado o “período de intolerância em relação aos pregadores da *desordem*” e que para garantir a continuidade

⁵⁵⁹ Por exemplo, na presidência da Petrobras (cel. Janarí Nunes, entre outros); Ministério da Viação e Obras Públicas (alm. Lúcio Meira); Casa Militar e Chefe da Comissão Nacional de Energia Nuclear (gal. Nelson de Melo); Companhia Siderúrgica Nacional (gal. Edmundo Macedo Soares); Secretaria Geral da Cofap (gal. Ururá Magalhães); além de outras comissões e grupos de trabalho. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 188.

⁵⁶⁰ Benevides observa que os encarregados do ramo repressivo durante o governo de JK eram todos anticomunistas, a começar pelos chefes de Polícia do Distrito Federal. *Idem*, p. 98. Da mesma forma, Miriam Limoeiro demonstra que a ideologia desenvolvimentista, lida nos discursos de JK, se opunha às ideologias “antidemocráticas”, “antinacionais” e “anticristãs”, no sentido de identificar-se com uma comunidade ocidental, democrática, autodeterminada e cristã – sob a égide da liderança norte-americana. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*, op. cit., p. 149-152.

⁵⁶¹ Para Miriam Limoeiro, o elemento da “ordem” é um dos mais importantes fatores estruturantes do nacional desenvolvimentismo. Ou seja, “o que fundamenta ideologicamente o próprio desenvolvimento econômico e social (...) a preservação da civilização cristã, em suma, a segurança do sistema”, a manutenção da ordem “(...) aparece no desenvolvimentismo como a aspiração mais profunda, a meta que confere significado a todas as preocupações”. *Idem*, p. 261.

⁵⁶² Visita realizada a junho de 1956, em que o ministro da Guerra, acompanhado do ministro do Trabalho José Parsifal Barroso, foram recepcionados pelo presidente da CNI, Augusto Viana dos Santos, que também exaltou o trabalho da vida na fábrica como forjador de “comportamentos humanos”. *Diário de S. Paulo*, 1 de julho de 1956 apud Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 206. (griso nosso).

⁵⁶³ Trata-se do discurso de JK à inauguração da fábrica da DKW-Vemag, em São Paulo, a 19 de novembro de 1958. O “nacionalismo sadio”, citado por JK, diz daquele que corre dentro de uma ideia de ordem. *Idem*, p. 200. (grifo nosso)

do desenvolvimento econômico do país era preciso estar seguro de que a “*ordem e a paz*” seriam mantidas.⁵⁶⁴ Ou seja, ideias como *nacionalismo sadio, disciplina, ordem e paz*, proferidas por representantes de centros decisórios entre 1956 e 1960, dão ideia do quão sujeitas estavam as classes populares sob o designo da ordem em favor do capital. Pode-se dizer, assim, que o nacional desenvolvimentismo, ou “nacionalismo triunfante” (expressão cunhada por Lúcio Almeida) contou com uma configuração em que decisões políticas eram mediadas tanto pelo poder político (governo), econômico (burguesia industrial, sobretudo) e repressivo (Forças Armadas).

Contudo, nestes mesmos anos dourados, governo Kubitschek no seu discurso desenvolvimentista não escapou de um dado concreto: a marcante inflação durante a sua gestão. Pode-se dizer que foi este mesmo processo inflacionário, a roldão da dependência ao capital estrangeiro, o elemento viabilizador do próprio *Programa de metas*, todo ele entremeado por empréstimos e juros altos aos credores internacionais.⁵⁶⁵ Por este lado, se o *Programa de metas* do governo de JK foi uma “catálise política através da qual a ligação governo-sociedade seria finalmente conseguida”, como coloca Benevides,⁵⁶⁶ em que medida segmentos mais afetados pela inflação fizeram parte desse processo?

Neste ponto, acreditamos ser bem-vinda a crítica do sociólogo Renato Ortiz acerca do pensamento isebiano que alicerçou o ideal desenvolvimentista do governo Kubitschek, cuja *modernização conservadora* – superficial por emular as economias desenvolvidas, e rasa nas transformações socioeconômicas e culturais para superação do nosso subdesenvolvimento – engendrou exclusões sociais concretas.⁵⁶⁷ Um conservadorismo melhor compreendido à luz do contexto esclarecido pelo sociólogo

⁵⁶⁴ Trechos retirados da matéria “Agitação barra desenvolvimento do país”, publicada no jornal *Última Hora*, São Paulo, 04 de outubro de 1960 *apud idem*, p. 307-308.

⁵⁶⁵ Pois, segundo Benevides, combater-la seria atrasar a implementação do *Programa de Metas* e, assim, o ritmo de desenvolvimento do país. Vale lembrar que se em 1956 a inflação foi de 19,28%, ela atingiu 30,91% em 1960. Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek, op. cit.*, p. 235-236.

⁵⁶⁶ *Idem*. p. 212.

⁵⁶⁷ Ainda que o ISEB, enquanto grupo, não tenha participado de forma uniforme e homogênea do início ao fim do governo JK. Contudo, suas formulações teóricas sobre a questão nacional e o desenvolvimento engendraram a ideologia nacional desenvolvimentista posta em prática nos anos dourados. Para Ortiz, “no momento em que os intelectuais do ISEB escrevem (...) Ao se colocarem como representantes legítimos do “povo”, o que eles de fato estão procurando realizar é dar às classes média um papel político que elas não possuíam até então. Neste sentido a proposta política só pode ser reformista, nunca revolucionária”. E continua: “(...) o reformismo do ISEB não se deve tanto a se pensar a questão nacional em oposição à luta de classes, mas de pensa-la a partir de uma determinada posição social no interior da história brasileira. O que para alguns era utopia revolucionária torna-se, para outros, programa de modernização”. Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 64, 67.

Florestan Fernandes, a respeito da afirmação política e social da *burguesia nacional* na sociedade brasileira (grosso modo reunida sob a alcunha de “classes produtoras”) durante a segunda metade dos anos 1950.⁵⁶⁸ E um processo que ocorreu no seio do próprio *desenvolvimentismo*, diante do atrelamento burguês ao poder do capital estrangeiro,⁵⁶⁹ e a ampliação do seu poder de barganha junto à máquina do Estado.⁵⁷⁰ Assim sendo, dentre as consequências que resultaram deste processo, a desigualdade social advinda da modernização conservadora é a mais evidente. Pois ela se desdobra no controle intimidador e violento sobre as reivindicações das camadas populares, que são arregimentadas por um desenvolvimento econômico que lhes promete, mas não lhes entrega a esperada prosperidade.

Portanto, vale dizer que entre as contradições mais visíveis e sensíveis no discurso e na práxis *nacional desenvolvimentista*, a desigualdade e o conservadorismo se destacaram. No que muito lembram as observações do crítico Roberto Schwarz, a respeito da distância entre as “aspirações de modernidade” e a “experiência efetiva” ocorrida na dinâmica do *nacionalismo desenvolvimentista*.⁵⁷¹ Nesse contexto, ressalta-se o que o crítico chama de “desajuste extravagante”, observado no confronto entre o *tradicional* e o *moderno*, personificado no êxodo da massa trabalhadora em busca de oportunidade nos centros brasileiros que se modernizavam, tal era a promessa de felicidade do projeto nacional em curso. Assim, como ressaltado por Schwarz em suas observações sobre o governo Kubitschek e o início dos anos 1960, a verdadeira emancipação nacional, em sua atitude anti-imperialista e com real mudança na correlação de força e *status quo* entre as classes sociais dentro do próprio país, jamais foi uma opção à burguesia brasileira.⁵⁷² Neste sentido, ao fim do governo Kubitschek o Brasil vivia um cenário em que as camadas populares – tanto a classe trabalhadora urbana como a do campo – haviam sido alçadas ao primeiro plano das questões econômicas e sociais. Com isso, novas demandas causaram rupturas no discurso e na

⁵⁶⁸ Conforme já observamos na introdução deste trabalho, trata-se da própria “revolução burguesa”, embora tal conceito seja de difícil precisão quanto a sua exata etapa evolutiva, porque comporta “(...) um conjunto de transformações econômicas, tecnológicas, sociais, psicoculturais e políticas que só se realizam quando o desenvolvimento capitalista atinge o clímax de sua evolução industrial”. Cf. Fernandes, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁶⁹ Ou “capital monopolista”, assim denominado por se tratar de capital estrangeiro ligado às empresas e corporações multinacionais. *Idem*, p. 258.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 254-255. Ou mesmo a tentativa do seu controle, como ocorreu na posse de João Goulart, em 1961, e na sua queda, em 1964.

⁵⁷¹ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.

⁵⁷² Cf. Schwarz, Roberto, *op. cit.*, p. 157-58.

prática política em geral, sobretudo nas tensões e no esgotamento de um projeto político, evidentes ao final do período Kubitschek com o desgaste da aliança PSD/PTB. O que abriu espaço, na disputa político-partidária, para um discurso emergente na disputa eleitoral: o do nada ortodoxo candidato Jânio Quadros.⁵⁷³

Eleito presidente no pleito de 1960, a vitória de Jânio Quadros encerra várias questões – muitas das quais fogem ao breve panorama histórico aqui traçado. Retomando o eixo do parágrafo anterior, a “inflação” foi uma das críticas, senão a maior, da oposição ao governo Kubitschek. Não por acaso, “estabilidade de preços” e “política de austeridade” foram motes da campanha janista em 1960,⁵⁷⁴ num cenário de alta do custo de vida e do despertar de novas camadas sociais – frutos do próprio nacional desenvolvimentismo. Também não se pode esquecer o contexto de crise conciliatória da aliança PSD/PTB, da qual surgira a candidatura do respeitável, mas eleitoralmente fraco mar. Henrique Teixeira Lott, na chapa com o já conhecido (e indesejado pela elite) líder trabalhista João Goulart.

Nesse sentido, ao se apresentar como um candidato “acima dos partidos”,⁵⁷⁵ Jânio reuniu descontentes e associados ao capital estrangeiro⁵⁷⁶ e sem partidos (dissidentes)⁵⁷⁷ que se identificaram com o seu discurso.⁵⁷⁸ O político de meteórica trajetória na cena política paulista,⁵⁷⁹ com um eleitorado fortemente arraigado num

⁵⁷³ Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, op. cit., p. 236.

⁵⁷⁴ Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 235.

⁵⁷⁵ Algo pronunciado desde a sua confirmação como candidato, cuja pregação oposicionista violenta, nos termos da moralização, racionalização, liberdade e combate a privilégios da política nacional, rejeitava toda a dinâmica de uma máquina política já implantada. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*, op. cit., p. 320-321.

⁵⁷⁶ Por exemplo, setores militares descontentes com as próprias posições nacionalistas do mar. Lott; assim como representantes do meio empresarial, reunidos no CONCLAP. Também colaboraram com a campanha janista membros da ESG e do IBAD, que vislumbrariam na sua candidatura a possibilidade de governarem o país com o auxílio do capital estrangeiro. Cf. Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga-SP: Humanidades, 1991, p. 167-168.

⁵⁷⁷ Além do PTN (sigla de Jânio), participaram da base de apoio a maioria da UDN, que indicara Milton Campos para vice-presidente; e o Partido Democrata Cristão (PDC) que comportou a candidatura também para vice-presidente do deputado Fernando Ferrari do Movimento Trabalhista Renovador (dissidência do PTB gaúcho), *idem*, p. 27. Assim como vários dissidentes do próprio PSD e PTB “que não quiseram segurar o caixão de chumbo da candidatura de Lott”, Cf. Pinheiro, Luiz Adolfo. *JK, Jânio e Jango: três jotas que abalaram o Brasil*, op. cit., p. 102. Não esquecendo a própria infidelidade de Jânio às siglas UDN e PDC, ao tolerar os comitês “Jan-Jan” que solicitavam aos eleitores que dividissem seus votos, escolhendo Jânio e Jango. Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, op. cit., p. 235.

⁵⁷⁸ Cabe ressaltar a criação, em abril de 1959, no Rio de Janeiro, do Movimento Popular Jânio Quadros, com o objetivo de desenvolver, nas ruas, a campanha. Cf. Chaia, Vera L. M., op. cit., p. 157.

⁵⁷⁹ Para conhecimento das passagens de Jânio como vereador paulistano (1947-1951), deputado estadual paulista (1951-1952), prefeito paulistano (1953-1954), governador paulista (1955-1959) e novamente prefeito paulistano (1986-1989), cf. Chaia, Vera L. M., op. cit..

apelo moralista,⁵⁸⁰ não tinha apenas a inflação como crítica, mas também a “corrupção do governo anterior” – aliás, tema central de sua campanha com o *slogan* da vassoura.⁵⁸¹ E por esta razão, um discurso bastante atraente ao eleitorado udenista, especialmente a Carlos Lacerda e suas teses anticorrupção.⁵⁸²

Se a UDN, pela primeira vez sairia “vitoriosa”⁵⁸³ com a eleição de Jânio Quadros, sua derrota se dava na eleição do candidato à vice-presidente na chapa adversária, o petebista João Goulart, por vencer o candidato udenista Milton Campos, pela segunda vez.⁵⁸⁴ Por seu turno, Goulart pôde atestar que o seu nome saíra fortalecido do governo Kubitschek, sobretudo entre a classe trabalhadora (na cidade e no campo) – motivo pelo qual era hostilizado pelas Forças Armadas e as classes mais conservadoras.⁵⁸⁵ Contudo, a máquina trabalhista do PTB não pôde ser posta em funcionamento nos moldes dos últimos cinco anos, pois Jânio entregaria o Ministério do Trabalho a Francisco Carlos de Castro Neves, formalmente ligado ao PTB,⁵⁸⁶ porém pertencente à FIESP,⁵⁸⁷ evidenciando o controle pretendido pela burguesia industrial também sobre a atividade sindical trabalhadora. Aliás, a própria composição ministerial trazia ministros com ligações estreitas com o capital, sobretudo estrangeiro, e o CONCLAP.⁵⁸⁸ No caso dos ministros militares, era forte a presença de quadros

⁵⁸⁰ Um traçado do eleitorado janista em São Paulo, em meados dos anos 1950, foi analisado por Weffort, que lhe definiu como uma classe média proletarizada, ou em vias de proletarização, e ao mesmo tempo ansiosa por um Estado impessoal que lhe trouxesse justiça e o propalado moralismo. Cf. Weffort, Francisco C. “Política de massas”, *In: Weffort, Francisco C. O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 15-44; já Benevides acrescenta que o discurso moralista, e sedutor, de Jânio não só tinha ressonância sobre a “indigência política das classes médias”, como também para o “elitismo sutilmente hipócrita dos bacharéis”. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*. São Paulo: Brasiliense, p. 42.

⁵⁸¹ Nesse sentido, vale lembrar que a música-tema da vassoura, símbolo da limpeza contra a bandalheira, surge justamente no âmbito desta campanha presidencial. Cf. Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁸² Vale ressaltar a frase lapidar de Lacerda para convencer udenistas a apoiarem Jânio: “haverá algo mais udenista neste país do que a obra de Jânio Quadros em São Paulo?”. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸³ Aparentemente chegara mesmo ao poder, uma vez que no novo ministério lhe assegurou quatro pastas: Ministro da Fazenda (Clemente Mariani), Relações Exteriores (Afonso Arinos), Minas e Energia (João Agripino) e Agricultura (Cabral da Costa – indicado pelo governador udenista Cid Sampaio); além dos chefes militares, todos de tendência udenistas. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 114-115.

⁵⁸⁴ Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, *op. cit.*, p. 2618.

⁵⁸⁵ *Idem*, p. 28.

⁵⁸⁶ Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁸⁷ Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁸⁸ O ministro da Fazenda, Clemente Mariani, era ligado ao Banco da Bahia, à Light S.A., e pertencia ao Grupo Morgan; o ministro da Indústria e Comércio, Arthur Bernardes Filho, estava associado ao Royal Bank of Canada, Westinghouse, Grupo Mellon e Banco do Comércio; o ministro da Justiça, Oscar

conservadores, com conhecidas posições anticomunistas associadas à Escola Superior de Guerra (ESG) e ao incipiente Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD).⁵⁸⁹

Ao nível da estrutura partidária nacional, a máquina governamental janista se complicou em sua curta existência, a começar pela falta de uma maioria no Congresso,⁵⁹⁰ além da percepção, no mínimo reducionista, porém fruto de um arroubo personalista do chefe de governo, de achar que todos poderiam pertencer ao governo”.⁵⁹¹ Aliás, a própria “idiossincrasia” janista, ao seu melhor estilo *bonapartista*,⁵⁹² foi transposta do discurso à prática, trazendo problemas à sua gestão, que foi distante do Legislativo.⁵⁹³ Neste cenário, o governo “rude e áspero”, prometido em seu pronunciamento de posse,⁵⁹⁴ concretizava as ações de “sacrifício” evocadas em sua campanha, como o pacote anti-inflacionário de março à reaproximação com o FMI – cujo peso recaiu, sobretudo, nas camadas populares pela alta de preço dos gêneros de primeira categoria;⁵⁹⁵ embora tivesse aberto, em contrapartida, espaço para novas negociações com credores e empréstimos estrangeiros.⁵⁹⁶ Por outro lado, e num plano mais “ético”, as ações de

Pedroso D’Horta, ligado ao Grupo Mellon; o embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Walter Moreira Salles, pertencia ao grupo financeiro-industrial Moreira Salles, ligado ao Grupo Rockefeller; assim como Paulo Ayres Filho, direto do Banco do Brasil, tinha ligações com a American Chambers of Commerce e com a FIESP. Cf. Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, op. cit., p. 191.

⁵⁸⁹ IBAD, cujas ações direitistas aumentariam na oposição crescente a Jango, e intensificadas no âmbito das eleições de 1962. Vale lembrar que a nomeação dos ministros da Marinha (alm. Sylvio Heck) e da Aeronáutica (brig. Gabriel Grum Moss) foram indicações de Carlos Lacerda. *Idem*, p. 192.

⁵⁹⁰ Embora tivesse contado, em sua campanha, com apoio de setores ligados à Escola Superior de Guerra (ESG), Aeronáutica, FIESP, CONCLAP e Associação Comercial, no Congresso Jânio contou com apoio das alas mais rebeldes dos maiores partidos: a “ala moça” do PDS, o “grupo compacto” do PTB, e a “bossa nova” da UDN. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 26, 37. Quanto à ala “bossa nova” da UDN, foi fundada justamente como uma frente de apoio aos projetos reformistas do governo Jânio, e marcaram presença pela forte oposição da ala lacerdista, que, por sua vez, passa desfrutar uma posição privilegiada no partido. Cf. Benevides, Maria Vitória de Mesquita. *A UDN e o udenismo*, op. cit., p. 115.

⁵⁹¹ Fosse a UDN e o seu moralismo bacharelesco; o PSD conservador, burocrático e industrialista; ou o PTB trabalhista, seja no campo ou na grande crescente participação do campo. Cf. Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, op. cit., p. 191.

⁵⁹² Na própria definição sugerida por Marx, sobre o estilo *populista* de Luís Bonaparte, em que o governante, na relação com os governados tem, ao mesmo tempo, que parecer o “seu senhor com um poder governamental ilimitado e que do alto lhes mandasse o sol ou a chuva”. Cf. Marx, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*, 7.ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 128.

⁵⁹³ Num sentido mais amplo, pode-se dizer que Jânio representou, nessa atitude, pretensão de exercer uma hipertrofia do Executivo. Cf. Chaia, Vera L. M., op. cit., p. 223.

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 187.

⁵⁹⁵ Em resumo, são as instruções 204, 205 e 206 da Superintendência da Moeda e Crédito (SUMOC), que, entre as mudanças, desvalorizou em 100% o cruzeiro para “restabelecer a verdade cambial” e responder à ordem do FMI para retomada de novos empréstimos, além de acabar com os subsídios de certos produtos. Tal medida favoreceu aos interesses da burguesia agroexportadora, porém nem tanto aos industriais (pela compra de matéria-prima), Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 51-52.

⁵⁹⁶ Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, op. cit., p. 240.

combate à “crise moral” iam da regulamentação de usos e costumes na esfera pública⁵⁹⁷ à moralização do “ineficiente” trabalho prestado pelo funcionalismo público, além da varredura de vários órgãos do governo Kubitschek, o que colocou Jânio em rota de colisão com o próprio vice-presidente João Goulart, sobretudo quanto à investigação de aparelhos previdenciários.⁵⁹⁸ Neste mesmo quadro, se as ações moralizadoras da “cruzada de honestidade” de Jânio angariavam certo prestígio junto à classe média, a UDN (que também compartilhava esta mesma base eleitoral), pouco foi ouvida, ou pior, até desdenhada pelo presidente da República.⁵⁹⁹ Assim, os desentendimentos com o udenista Carlos Lacerda foram crescentes, e o governador do Estado da Guanabara, de apoiador, passava a ser cada vez mais crítico da presidência em curso.⁶⁰⁰

Contudo, foi no âmbito das Relações Externas que ocorreu o ponto de maior desequilíbrio no curto governo janista, sobretudo em relação à maior potência do bloco capitalista no contexto da Guerra Fria. Se no governo Kubitschek a política internacional passou a ter uma relação de barganha mais acentuada com os Estados Unidos a partir de 1958, com a proposta da OPA, a PEI de Quadros dava sinais de tensão antes mesmo de sua eleição à Presidência da República. Segundo o cientista político José Braz de Araújo, a competência de Jânio para “embaralhar as cartas do jogo entre direita e esquerda” foi demonstrada já em 1960, a exemplo de sua vista à Cuba, em março daquele ano, em aceite ao convite do próprio Fidel Castro.⁶⁰¹ Tal episódio, que agitou os meios conservadores – sobretudo seus apoiadores udenistas, militares e a Igreja Católica – compunha com outras estratégias igualmente manifestadas em campanha, como o fortalecimento das relações diplomáticas e comerciais com países

⁵⁹⁷ Proibições de jogos, bingos e rifas em locais públicos; corridas de cavalo em dias úteis; e o uso de lança-perfume. Regulamentou o uso de maiôs nos desfiles de misses que fossem transmitidos pela TV. Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 198-199. Assim como proibiu a propaganda nos cinemas, conforme decreto 50.765, de 09 de junho. *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1961, p. 2.

⁵⁹⁸ Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, *op. cit.*, p. 44-46; Em especial, a sindicância sobre o IAPB. Cf. Chaia, Vera L. M., *idem*, p. 203.

⁵⁹⁹ Que em “um mês e meio após assumir o seu posto”, só tivera duas reuniões com gabinetes e agia totalmente sem consultar a liderança da UDN no Congresso. Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁰⁰ Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 200.

⁶⁰¹ Neste episódio, a figura de Afonso Arinos de Melo Franco (futuro ministro das Relações Exteriores do governo Jânio), foi fundamental para contemporizar opiniões em torno da candidatura janista. Vale dizer que o mesmo convite foi recusado pelo mar. Lott, principal opositor na corrida presidencial. Cf. Araújo, José Braz, “A política externa do governo de Jânio Quadros”, *In*: Albuquerque, José Augusto Guilhon et.al. (coord.). *Sessenta Anos de Política Externa Brasileira (1930-1990)*. Volume 1 – Crescimento, Modernização e Política Externa. Rio de Janeiro: Lumen Jurism 2006, p. 319-358, p. 324-326.

socialistas – e mesmo a URSS – assim como o apoio à autodeterminação dos povos.⁶⁰² O que valeria não só para Cuba, mas para os países africanos (sobretudo o movimentos de independência na Argélia e no Congo), bem como os domínios portugueses de além-mar (como Angola) – proposta contrária ao tradicional e cordial apoio brasileiro a Portugal, expresso na diplomacia e em foros internacionais. Quanto à América Latina, manteve-se o princípio norteador da OPA, mas com maior atenção ao fortalecimento das relações com a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC).⁶⁰³

Durante o governo Quadros, a PEI foi o alvo privilegiado dos ataques de setores mais reacionários das Forças Armadas, da burguesia, de partidos políticos, assim como da Igreja Católica. Como expõe Maria Benevides, ela se transformou no principal elemento mobilizador no “novo golpismo” de Carlos Lacerda que, com o esperado apoio de setores da “grande imprensa”,⁶⁰⁴ tentou acirrar o “anticomunismo visceral dos militares, as suspeitas dos católicos e o temor das classes médias”. É nesse contexto que ocorrem, por exemplo, as tentativas de expansão do comércio com os países socialistas. Três foram as missões neste aspecto: a liderada pelo jornalista João Dantas junto aos países do leste europeu como a Bulgária, Romênia, Hungria, Polônia, Tchecoslováquia e Iugoslávia; a liderada pelo diplomata Paulo Leão de Moura, dirigida a Moscou; e a do vice-presidente João Goulart, encarregado de visitar a China.⁶⁰⁵

Para Braz Araújo, a política externa do governo Jânio Quadros foi um instrumento da política de desenvolvimento,⁶⁰⁶ e a sua adoção foi uma necessidade do próprio sistema, em que o governo se viu obrigado a justificar, ideologicamente, tais relações comerciais e diplomáticas com o bloco socialista.⁶⁰⁷ E, mesmo com resultados positivos às relações comerciais do Brasil, tais missões foram canalizadas para alimentar o ideário da oposição – no que foi de grande ajuda certo “tropeço diplomático” –, tanto no Brasil como no exterior.⁶⁰⁸ Nesse sentido, todas estas questões

⁶⁰² Nesse sentido, revelando “não apenas uma questão ideológica, mas principalmente uma questão econômica”, a fim de angariar mais mercados para além da zona de influência norte-americana. Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 179.

⁶⁰³ Araújo, José Braz, *op. cit.*, p. 335-337.

⁶⁰⁴ A saber, o seu próprio jornal *Tribuna da Imprensa*, *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*. Cf. Benevides, Maria V. de M., *O governo de Jânio Quadros*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰⁵ Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 216-217.

⁶⁰⁶ Cf. Araújo, José Braz de *apud* Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 216.

⁶⁰⁷ Araújo, José Braz de, “A política externa do governo de Jânio Quadros”, *op. cit.*, p. 346.

⁶⁰⁸ Tal tropeço consistiu no incidente diplomático envolvendo o governo brasileiro e o da Alemanha Ocidental. Motivo: Jânio decide intensificar as relações comerciais e diplomáticas com a Alemanha Oriental (a convite da própria), e estende a “missão Dantas” àquele país. Diante das pressões provenientes

devem ser observadas sob o pano de fundo da Guerra Fria, justamente num ano em que ocorriam fortes polarizações, tanto intercontinentais como intracontinentais.

Através da sua PEI, Jânio Quadros começou a ser identificado por seus posicionamentos contrários à linha majoritária da UDN, bem como a dos próprios ministros militares, reconhecidamente anticomunistas. Assim, a pecha de antiamericanista lhe acompanhou no que se referia às questões de Cuba, embora isso ocorresse desde o início de seu governo, sobretudo em rituais diplomáticos. Se Skidmore sugere algumas situações constrangedoras,⁶⁰⁹ Braz de Araújo fornece exemplos que vão do descaso com o embaixador John Moors Cabot,⁶¹⁰ à falta de decoro com o secretário norte-americano (e ex-embaixador no Brasil) Adolf Berle.⁶¹¹ Assim como na “saia-justa” durante a passagem do secretário do Tesouro Norte-Americano Douglas Dillon ao Brasil, no contexto da 2ª Assembleia de Governadores do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) no Rio, onde, após cortês visita e simpáticas declarações de Jânio para com o convidado, o presidente encaminharia ao Congresso, logo em seguida, um projeto de lei contra abuso do poder econômico.⁶¹² Mesmo as ações do intelectual senador udenista, e ministro das Relações Exteriores, Afonso Arinos de Melo Franco tentaram minimizar, sem muito sucesso, os atritos entre as posições presidenciais e norte-americanas. Por exemplo, no caso da invasão de Cuba, em que inflexíveis reações de Jânio quase obstaram entendimentos prévios entre Arinos

da opinião pública e do governo da Alemanha Ocidental, procura-se dar um caráter pessoal à visita de Dantas. O episódio, além de causar demissões no Itamaraty, faz com que Roberto Campos fosse acionado à intervenção, quando também estava em missão na Europa para negociar a dívida externa com o “Grupo dos Dez” (do qual Alemanha Ocidental participava). Nesse contexto, o governo se viu diante de acusações como “de inaugurar política de esquerda no Itamaraty”. *Idem*, p. 344-345.

⁶⁰⁹ Skidmore informa que “sucederam-se inúmeros incidentes desagradáveis com os representantes dos Estados Unidos – emissários que ficavam mofando na sala de espera, cortesias de rotina eram desleixadas”. Contudo, tratam-se de relatos difusos, colhidos na imprensa norte-americana, sobre os quais Skidmore não pôde atestar a veracidade. Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, *op. cit.*, p. 246.

⁶¹⁰ Segundo Braz de Araújo: “O embaixador Cabot (...) após espera de vários dias oferece 100 milhões de dólares para importações em nome de Kennedy, recebendo a recusa de Quadros. Dez dias depois o presidente brasileiro transmite instruções à delegação na ONU para dar seu apoio aos debates sobre a questão da China Popular”. Cf. Araújo, José Braz de, “A política externa do governo de Jânio Quadros”, *op. cit.*, p. 347.

⁶¹¹ Em outro exemplo: “Quadros recebe Adolf Berle, não o convida para o avião presidencial que iria para o Rio, não dá entrevistas para os jornalistas estrangeiros sobre a visita, mas recebe correspondente de jornal cubano a quem declara ‘sua grande admiração por Guevara’”. Tal encontro, ainda segundo Braz de Araújo, obteve amplas repercussões na imprensa brasileira e estrangeira. *Idem*, p. 347, 351.

⁶¹² *Idem*, p. 352. Vale lembrar que a reunião do BID foi conduzida, conforme seu protocolo, pelo ministro da Fazenda do país anfitrião (Clemente Mariani, cujos interesses também se ligavam ao capital norte-americano, como mencionado em nota anterior), e com a participação do chefe do Executivo do local-sede (Carlos Lacerda, em todo o seu apoio anticomunista aos EUA). Nesse sentido, ambos foram igualmente envolvidos na saia-justa do promovida pelo presidente Jânio.

e Adolf Berle.⁶¹³ O que não foi possível evitar no caso das tratativas entre Arinos e Moors Cabot,⁶¹⁴ quando o próprio Itamaraty emitiria comunicado declarando o Brasil favorável à autodeterminação de Cuba.⁶¹⁵ Este ato de apoio inequívoco à situação cubana, segundo Benevides, suscitaria as mais ásperas manifestações, sobretudo de Carlos Lacerda.⁶¹⁶

Nem mesmo os momentos de aparente trégua diplomática puderam amainar o acirrado cenário, a exemplo da cordial recepção e acolhida de Jânio a Adlai Stevenson, que viera debater os pontos fundamentais da *Aliança Para o Progresso* (ALPRO),⁶¹⁷ bem como os detalhes preliminares da reunião para a sua aprovação, a ser realizada no Uruguai. Por outro lado, certas manifestações provocariam reações no próprio governo, como a entrevista coletiva de Moors Cabot, de regresso dos Estados Unidos, ao declarar à imprensa que o Brasil estaria comprometido com o seu país quanto às questões do continente. Em resposta, Jânio assegura que nenhum embaixador poderia se intrometer nos assuntos internos do Brasil;⁶¹⁸ e, em evento público reafirma a posição independente do Brasil, “condicionada exclusivamente por seu caráter próprio e seus legítimos interesses”.⁶¹⁹ Porém, os ânimos se acirrariam ainda mais em torno da questão envolvendo Brasil, Cuba e Estados Unidos quando, após a Conferência de Punta del Este pela ALPRO (em agosto de 1961), passava pelo Brasil Ernesto “Che” Guevara, trazendo na bagagem duras críticas e a recusa cubana (único país a não aderir)

⁶¹³ Por exemplo, “as reações imediatas do Brasil [ou melhor, de Jânio] à tentativa de invasão de Cuba” que se limitaram às “instruções à delegação na ONU para apoio à proposição mexicana pedindo cessação de hostilidades e verificação da proveniência das forças invasoras”. Ao fim, o Brasil acabará se abstendo de votar itens da proposição, contribuindo com a posição norte-americana na questão. *Idem*, p. 351-352.

⁶¹⁴ O embaixador norte-americano visava fazer funcionar mecanismos da Organização dos Estados Americanos (OEA) “contra a penetração comunista e por intervenção coletiva e direta em Cuba”. *Idem*, p. 352.

⁶¹⁵ “(...) e contra toda intervenção estrangeira, direta ou indireta tentando impor aos cubanos uma forma determinada de governo”. *Ibidem*.

⁶¹⁶ Por exemplo, em pronunciamento à TV Tupi, Lacerda diz “No momento o Brasil apoia uma das mais sanguinárias, mas das mais torpes, uma das mais sujas ditaduras do mundo, pois, no momento, é a nação que fortifica a tirania de Fidel”; já o jornal *O Estado de S. Paulo* trazia a manchete: “O sr. Jânio Quadro decidiu imprimir à rota de seu governo uma guinada para a esquerda”; enquanto o próprio embaixador Cabot acrescentava que o Brasil estava “comprometido” com Cuba, o que “desapontava os Estados Unidos”. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 68-69; Cf. Chaia, Vera L. M., op. cit., p. 218.

⁶¹⁷ Quanto à ALPRO, trata-se do programa cooperação para o desenvolvimento econômico e social dos países americanos, lançado por John Kennedy, que se insere num conjunto de estudos estratégicos do Senado norte-americano, concluídos em 1961. Tais estudos apontam à conjugação de esforços econômicos, militares, diplomáticos e de informação – inclusive com treinamento/organização de soldados e oficiais de países latino-americanos. Cf. Araújo, José Braz de, op. cit., p. 347-348, 354.

⁶¹⁸ *Idem*, p. 354.

⁶¹⁹ O contexto desta declaração foi na visita a uma exposição no MAM-RJ, a 10 de julho de 1961, com a presença do próprio governador Carlos Lacerda. *Idem*, p. 355.

ao programa proposto pelo presidente John Kennedy, ocasião em que Jânio o condecorou com a “Grã Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”.⁶²⁰

Apesar das ambiguidades e contradições, mescladas a certo oportunismo janista, a política externa tornou-se irreversivelmente indigesta entre as forças contraditórias que compunham o próprio governo. E a condecoração de Che Guevara foi o ápice dessa indisposição.⁶²¹ Para Braz de Araújo, as posições do governo Jânio tornam-se cada vez mais débeis diante das forças sociais relevantes da sociedade brasileira, dentre as quais os militares, cada vez mais contrários à política externa; as forças econômicas (burguesia industrial e, sobretudo, a comercial associada ao capital estrangeiro) crescentemente receosas do antiamericanismo anunciado do Executivo;⁶²² e as classes sociais mais conservadoras, cada vez mais temerárias das aproximações do governo com o comunismo.⁶²³ No campo, as Ligas Camponesas tornam-se cada vez mais críticas ao governo Jânio,⁶²⁴ ao passo que os ruralistas, concentrados em grande parte no PSD, se mobilizaram contra qualquer tentativa de reforma agrária. Já o PTB de João Goulart (no governo, a única força mais à esquerda), seguia temeroso das reformas do sindicalismo, distanciado que estava da escolha ministerial do próprio presidente da República. E a UDN, enfim, cada vez mais virulenta em seu anticomunismo contra a política externa, sobretudo ao explorar a questão cubana.

Ao menos, há de se considerar o certo êxito do curto governo Jânio. Por exemplo, no reescalonamento da dívida externa e nos novos empréstimos conquistados em pouco tempo de governança, fruto do trabalho dos embaixadores Walter Moreira

⁶²⁰ Do ponto de vista cubano, um resumo da participação de Che Guevara na Conferência de Punta del Este, e a renúncia de Jânio com conseqüente ameaça de “um golpe imperialista”, podem ser vistos nos segmentos no *Noticiero ICAIC N°64*, de 1961, produzido pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, de Havana-CU. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁶²¹ Para Benevides, Jânio revelaria neste episódio não apenas oportunismo (no caso, mal conduzido) como traços de seu conhecido “estilo personalista e autoritário”, ao não consultar seu ministro de Relações Exteriores, nem ministros militares e mesmo membros do próprio Conselho da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 71-72; Vera Chaia chega a mencionar duas versões, não divulgadas de maneira explícita na época que, grosso modo, envolveria um agrado à Cuba em troca de prisioneiros políticos. Cf. Chaia, Vera L. M., op. cit., p. 219.

⁶²² Cf. Araújo, José Braz de, op. cit., p. 353.

⁶²³ Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, op. cit., p. 71-72; As declarações de apoio do governo à participação da China Popular na ONU, bem como o estudo do reatamento das relações com a URSS (rompidas desde 1947) causaram indignação de conservadores, como o cardeal Jayme de Barros Câmara, do Rio de Janeiro, e do alm. Pena Bôto, presidente da Campanha Anticomunista Brasileira. Cf. Skidmore, Thomas, op. cit., p. 246.

⁶²⁴ O que se deve, sobretudo, ao fracasso na aprovação do projeto de Reforma Agrária no Congresso, fruto do próprio isolamento político de Jânio, como do boicote/impasse de frentes conservadoras, sobretudo do PSD. Cf. Camargo, Aspásia Alcântara, “A questão agrária...”, op. cit., p. 175-179.

Salles, em Washington, e Roberto Campos junto ao bloco europeu;⁶²⁵ e mesmo o ganho comercial nas aproximações com o bloco socialista. Contudo, a potencialidade apresentada pela própria PEI em “forçar” o cenário diplomático para, talvez, angariar atenção junto às potências mundiais,⁶²⁶ desencadeou um contra-ataque pesado do sistema, tanto externo como internamente.

Não nos cabe discutir, aqui, as motivações da renúncia apresentada por Jânio Quadros ao Congresso Nacional a 25 de agosto de 1961, mas atentar às imediatas consequências, bem como as transformações e permanências de certas forças decisórias naquele conturbado contexto. Vale lembrar que o já mencionado personalismo de Jânio Quadros contribuiu para o esgotamento de sua gestão,⁶²⁷ mas não seria somente este o viés decisivo: os sete meses de seu governo correram sob uma intensa bipolarização no cenário da política externa (dias antes de sua renúncia, por exemplo, seria construído o Muro de Berlim), o que foi catalisado no cenário interno através da própria PEI, a se traduzir em inevitáveis agitações no espectro político-ideológico brasileiro. Porém, se a crescente classe trabalhadora urbana e rural, foram as maiores vítimas das políticas de austeridade do período janista – do não cumprimento das promessas de efetivas transformações sociais;⁶²⁸ as maiores manifestações ocorreram, e não foram poucas, na outra ponta do cenário socioeconômico e político. Neste sentido, vejamos dois aspectos importantes.

Primeiramente, um aspecto mais simbólico do conservadorismo na sociedade brasileira em 1961. Ao observar as condições internas à implementação da PEI, seu maior articulador, Afonso Arinos, elenca alguns obstáculos, tais como a presença do ideário norte-americano (sobretudo no seio das Forças Armadas) e as “correntes católicas conservadoras”.⁶²⁹ Neste cenário, o personagem político que mais se

⁶²⁵ Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, op. cit., p. 245.

⁶²⁶ Para Miriam Limoeiro trata-se, também, da coerência no próprio discurso janista, que defende a autodeterminação dos povos como condição de crescimento e desenvolvimento econômico tanto para as democracias ocidentais (em que o Brasil se insere) como no mundo socialista. Aliás, para Jânio, o mundo ocidental teria que “mostrar e provar que não é somente o planejamento comunista que promove a prosperidade das economias nacionais”. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro, *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*, op. cit., p. 351, 354.

⁶²⁷ Ou seja, Jânio não governou com os partidos que fizeram parte de coligação que lhe apoiou, e não tentou cooptar outros partidos. Acreditava que poderia governar sozinho, apenas com o apoio popular. Cf. Chaia, Vera L. M., op. cit., p. 228.

⁶²⁸ Cf. Benevides, Maria V. de M., op. cit., p. 74.

⁶²⁹ “As condições internas de nossa política partidária, a infiltração da propaganda norte-americana de guerra no seio dos oficiais superiores das forças armadas, a influencia dos interesses econômicos da imprensa, a ignorância e o pânico das correntes católicas conservadoras, tudo isso contribuiu para que o

beneficiou em torno da crise diplomática do governo Jânio Quadros, e que mais catalisou o clamor anticomunista, sobretudo contra Cuba, foi o udenista radical Carlos Lacerda, também governador do Estado da Guanabara. Com uma dupla vitória nas eleições de 1960, Lacerda desfilaria na cena política de 1961 imbuído da autoridade de um chefe de estado, e também como apoiador/avalista de um projeto de governo para o Brasil. Um projeto, porém, que se revelou confuso, ou pouco claro em nível interno,⁶³⁰ pois, como vimos, foi quase a extensão do próprio personalismo e isolamento de Jânio no Congresso – no que pouco participou a UDN.⁶³¹ Por outro lado, a face mais ousada do governo Jânio, a PEI, foi a munição de Lacerda junto aos setores da classe média e dos quadros militares superiores, para os quais equacionava a imagem de Jânio como a de um populista nacionalista de esquerda.⁶³² No episódio da condecoração de Ernesto “Che” Guevara, por exemplo, não só lançou mão dos meios de comunicação para alardear sua posição anticomunista, como também aproveitou para capitalizar o momento, polemizando com integrantes do próprio Governo Federal.⁶³³ Ainda que opositor à posse de João Goulart, Lacerda saíria revigorado da crise institucional, com sua base de apoio fortalecida, e iconizado como “o líder udenista”, defensor da família cristã, e bastião do anticomunismo e antitrabalhista (reacendendo a postura antigetulista de 1954 e 1955).⁶³⁴

Em segundo lugar, o fortalecimento das Forças Armadas enquanto “avalistas do processo democrático”. É o que se constata no rompante dos três ministros militares

Brasil não pudesse manter sua linha equilibrada em política externa”. Cf. Melo e Franco, Afonso Arinos de. *Planalto (memórias)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 98.

⁶³⁰ A política econômica de Jânio não se caracterizou por uma proposta plana, que abrangesse todos os setores da sociedade, mas por ações improvisadas, de uso imediato. Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 208.

⁶³¹ Nesse sentido, são ilustrativos os adjetivos utilizados por Jânio para justificar à pouca consulta aos quadros da UDN no Congresso Nacional: “bacharelesca e inepta”, *Idem*, p. 37.

⁶³² Skidmore, Thomas. *Idem*, p. 248.

⁶³³ Trata-se do episódio envolvendo um incidente com o despacho de sua bagagem no palácio presidencial, uma alegada recusa de Jânio em recebê-lo e um convite do ministro da Justiça Oscar Pedroso D’Horta para participar de um “golpe” a dar plenos poderes ao presidente junto ao Congresso. Estes eventos e a crítica à condecoração a Che Guevara encontram-se no texto “A crise de agosto”, um discurso transmitido na televisão. Cf. Lacerda, Carlos. *O poder das ideias*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1963, p. 327- 341. Vera Chaia descreve pormenores deste episódio, e sua influência no desfecho que culminou com a renúncia de Jânio. Cf. Chaia, Vera L. M., *op. cit.*, p. 231-238; Paulo Markun e Duda Hamilton narram esta passagem no capítulo “A valise florentina” do seu livro *1961: O Brasil entre a ditadura e a guerra civil*. São Paulo: Benvirá, 2011, p. 53-72.

⁶³⁴ Segundo Maria Benevides, o “golpismo redivivo” de Lacerda, a partir de então, dirigia-se às supostas disposições golpistas do presidente Jango. E significava, na UDN, o afastamento da ala radical carioca com “udenistas históricos” (Milton Campos, Afonso Arinos, entre outros) e, acima de tudo, que uma nova frustração udenista não seria absorvida pela retórica dos bacharéis, ou seja, haveria uma disposição ao radicalismo golpista. Cf. Benevides, Maria V. de M. *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1964)*, *op. cit.*, p. 114.

pelo impedimento da posse constitucional de João Goulart. Uma decisão inconstitucional ancorada não só pelo anticomunismo,⁶³⁵ mas na eclosão de um incontido antigetulismo contra a própria herança que o trabalhista Goulart encerrava; por sua vez, identificada numa vertente nacionalista que, no contexto de 1961 era quase uma afronta ao alinhamento ideológico-militar junto aos Estados Unidos.⁶³⁶ Soma-se a isso o bom desempenho da agenda das Forças Armadas durante o governo Jânio Quadros, principalmente a Casa Militar,⁶³⁷ que se manteve coesa e fora do alcance de todo o desgaste das incumbências econômicas e administrativas (como a difícil diplomacia da PEI) que acirrou divergências entre os ministros civis; além do fato dos militares que colaboraram com o governo Kubitschek terem sido alijados de qualquer função e/ou participação neste período.⁶³⁸ Assim, pode-se concluir que a ala militar anticomunista, muito mais ligada à ESG, saiu-se fortalecida do processo e, enfim, inauguraria um domínio pretendido desde 11 de novembro 1955⁶³⁹ – nada mais significativo, neste sentido, do que a prisão do próprio mar. Henrique Teixeira Lott por manifestar-se pela legalidade constitucional.⁶⁴⁰

Contudo, outras medidas entrariam na balança política e social para o desfecho conciliatório. Mesmo o processo democrático tendo sido “arranhado” e “desvalorizado” com a passagem de Jânio Quadros.⁶⁴¹ Abalado pela irredutibilidade de uma junta militar que exigia o impedimento da posse de um presidente legítimo por considerá-lo

⁶³⁵ Como dito anteriormente, os três militares foram indicações de Carlos Lacerda. Cf. Chaia, Vera Lúcia Michalany, *op. cit.*, p. 192.

⁶³⁶ Segundo René Dreifuss, os militares ligados à ESG – e no centro da campanha contra Jango – possuíam formação ideológica fortemente arraigada na associação hemisférica, mantendo íntima relação com os EUA e a rejeição de um posicionamento nacionalista em favor de uma integração multinacional mais ampla, cf. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. p. 192.

⁶³⁷ Como na organização dos cinco “encontros com governadores”; e as tarefas de combate à corrupção (as ações moralizadoras de Jânio) e subversão (greves e movimentos das classes populares insatisfeitas neste período). *Idem*, p. 205-207.

⁶³⁸ Moniz Bandeira expõe o combate de Jânio aos militares da linha nacionalista do governo JK: “os oficiais nacionalistas e de esquerda, sobretudo os que compunham a diretoria do Clube Militar, foram transferidos para diversos pontos do país. Falou-se em fechamento do Clube Militar e sete dos doze diretores tiveram que sair do Rio. Outros, amigos do marechal Henrique Teixeira Lott, Jânio convidava para missões no exterior, até, às vezes, em tom de ultimato”. Cf. Bandeira, Luiz Alberto Moniz. *A renúncia de Jânio Quadros e a crise pré -64*. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 29.

⁶³⁹ Como lembra Hélio Jaguaribe, o próprio passado dos ministros militares de Jânio, e de alguns assessores, estava indiscutivelmente ligado às correntes que lutaram contra as reformas nos governos Vargas e JK – e que foram menos radicais nas relações com os EUA. *Apud* Camargo, Aspásia Alcântara, “A questão agrária...”, p. 180.

⁶⁴⁰ Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁴¹ Sobretudo por fortalecer, no pensamento liberal conservador, a arraigada ideia de que o “povo não sabe votar”. Benevides, Maria V. de M.. *O governo de Jânio Quadros*, *op. cit.*, p. 80.

um problema de “segurança nacional”⁶⁴² – numa clara manifestação de abuso inconstitucional, exposta com contornos ideológicos bastante claros.⁶⁴³ E questionado por uma elite econômica brasileira, multinacional e associada, que passaria a combatê-la em suas confederações e federações, e em entidades conservadoras de extrema direita, como o IBAD (e, mais tarde, a Ação Democrática Popular)⁶⁴⁴ e a Ação Democrática Parlamentar no Congresso.⁶⁴⁵ Mesmo assim o processo democrático, ancorado na legitimidade das urnas, ainda foi o valor máximo respeitado em setembro de 1961, ainda que com atritos. Nesse sentido, ressalta-se a disposição de forças à esquerda no caleidoscópio partidário brasileiro, a exemplo do governador gaúcho Leonel Brizola (PTB), com sua “Rede da Legalidade”;⁶⁴⁶ assim como a divergência entre a própria cúpula militar, como o 3º Exército comandado pelo gal. Machado Lopes, comprometido com o cumprimento da Constituição, mesmo diante das ameaças de força do ministro da Guerra mar. Odílio Denys – ferrenho opositor do legado varguista, agora representado em Goulart.⁶⁴⁷

Como resultado, talvez caiba uma comparação com o quadro de forças existente em 1955: a contingência da crise político-militar de 1961 colocaria novamente as siglas PTB/PSD, agora invertidas, à frente do Governo Federal. Todavia, em um “governo de experiência”,⁶⁴⁸ baseado numa solução conciliatória que espelhava a fragilidade da democracia brasileira,⁶⁴⁹ pois limitara o poder decisório do presidente da República –

⁶⁴² Em manifesto enviado ao Congresso a 29 de agosto, a junta militar exporia mais claramente seus motivos contra Jango: “um notório agitador dos meios operários” que entregou a “agentes do comunismo internacional posições-chave nos sindicatos”, e que seu eventual governo poderia favorecer a subversão nas forças armadas, transformando-as, assim, em “simples milícias comunistas”. Cf. Skidmore, Thomas, *op. cit.*, p. 257-256.

⁶⁴³ A ponto de nem mesmo permitirem o seu retorno ao Brasil, pois estava em missão diplomática na República Popular da China.

⁶⁴⁴ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, *op. cit.*, p. 25-26, p. 2781-2782. Ver também Dreifuss, René Armand. *1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, *op. cit.*, p. 102-103.

⁶⁴⁵ Que a esta altura já contava com 115 parlamentares. *Idem*, p. 24-25.

⁶⁴⁶ A “Rede da Legalidade” foi composta por uma cadeia de rádios para a “Campanha da Legalidade”. Iniciada a 27 de agosto de 1961 pelo governador gaúcho Leonel Brizola, a campanha visava, inicialmente, difundir o posicionamento do Rio Grande do Sul e do III Exército em prol da posse constitucional de Jango. Com equipamentos da Rádio Guaíba instalados nos porões do Palácio Piratini (sede do governo gaúcho), o primeiro pronunciamento da “voz da legalidade” de Leonel Brizola ocorreu a 28 de agosto, e foi seguido por outras rádios que se filiaram ao longo da campanha, chegando a quase 200 rádios, sobretudo na região Sul e em Goiás. Sobre este episódio, cf. Markun, Paulo e Hamilton, Duda, *op. cit.*, p. 191-210.

⁶⁴⁷ Cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, *op. cit.*, p. 256.

⁶⁴⁸ *Idem*, p. 261.

⁶⁴⁹ A Emenda Constitucional Nº 4 aprovada a 2 de setembro de 1961. Para René Dreifuss, uma espécie de “camisa de força parlamentar”, cf. *1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, *op. cit.*, p. 130.

nesse sentido, se Jânio Quadros pretendeu, no seu curto governo, um cargo de presidente com poder mais amplo, sua renúncia deixou à maioria conservadora do Congresso a possibilidade de reduzi-lo, como de fato o fizeram.⁶⁵⁰ Contudo, o peso e a resistência das forças populares e de significativos setores sociais,⁶⁵¹ e uma ampla base de opinião de centro,⁶⁵² sustentaram a posse constitucional durante a crise entre 25 de agosto e 5 de setembro, fazendo valer os mais de 4 milhões e meio de votos dados a Goulart.⁶⁵³ Porém, era um governo sob os holofotes das forças que tradicionalmente hostilizavam o líder petebista,⁶⁵⁴ sobretudo de crescentes opositores nas Forças Armadas – que naquele momento ainda não gozavam de uma unidade mais ampla, que suplantasse militares moderados e a grande parte da opinião pública apoiadora da legalidade democrática.

João Goulart dava os seus primeiros e difíceis passos no comando do país, mas com um programa de governo já definido, e com indicações de um *trabalhismo* sustentado tanto no nacionalismo como na ampliação das leis do trabalho e na distribuição social;⁶⁵⁵ além da sua própria política externa independente⁶⁵⁶ – cuja intenção janista do reatamento diplomático com a URSS se concretizaria ainda em 1961;⁶⁵⁷ pouco mais de um mês após a chegada do novo embaixador norte-americano Lincoln Gordon.⁶⁵⁸ Nesse sentido, o segundo semestre do calendário político de 1961

⁶⁵⁰ Bandeira, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964*, op. cit., p. 147-149.

⁶⁵¹ Além das camadas populares, setores como civis organizados como sindicatos, estudantes, a Igreja. Benevides, Maria V. de M.. *A UDN e o udenismo*, op. cit., p. 118.

⁶⁵² Ansiosa por garantir a obediência ao processo constitucional. Cf. Skidmore, Thomas, op. cit., p. 262.

⁶⁵³ Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2618. Uma quantidade de votos bastante representativa, considerando um total de 12.580.354 brasileiros votantes, numa população de 70.070.457 brasileiros *apud* Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 220.

⁶⁵⁴ Cf. Camargo, Aspásia Alcântara, “A questão agrária...”, op. cit., p. 188.

⁶⁵⁵ Vale lembrar que a proposta das Reformas de Base, enquanto programa, já havia sido apresentado desde março de 1958, e foi o centro de sua campanha à vice-presidência. Um dos pontos centrais, por exemplo, era a própria Reforma Agrária. Cf. Bandeira, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964*, op. cit., 145.

⁶⁵⁶ Segundo o ministro das Relações Exteriores de Jango, San Tiago Dantas, a PEI do novo governo apoiava-se em pontos semelhanças ao do governo Jânio, senão uma continuidade mesmo. Por exemplo: a reafirmação e o fortalecimento dos princípios de não intervenção e autodeterminação dos povos; intensificação das relações comerciais com todos os países, inclusive socialistas; e apoio à emancipação dos territórios não autônomos, seja qual for a forma jurídica utilizada para sua sujeição à metrópole. Cf. Dantas, San Tiago. “Política externa independente”, In: Munteal, Oswaldo et. ali. *O Brasil de João Goulart – um projeto de nação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO: Contraponto, 2006, p. 111-128.

⁶⁵⁷ A 23 de novembro de 1961. Garcia, Eugênio Vargas. *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, p. 186.

⁶⁵⁸ Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2608.

apresentava-se como aurora de tempos exacerbados: de inflados olhares do Exército sobre o governo, a subversão e a ordem pública;⁶⁵⁹ de anticomunismos e americanismos insuflados por parte da oposição mais conservadora e golpista, como a UDN de Carlos Lacerda; e de um Governo Federal composto por siglas que, tão somente, representavam um rearranjo conciliatório, a ser posto à prova desde o início, e com toda carga sobre as pernas do trabalhismo janguista.⁶⁶⁰ Uma “aliança” distante do rearranjo partidário do nacional desenvolvimentismo, em que o governo podia dar as cartas em conjunto com o poder econômico (a burguesia) e repressivo (as Forças Armadas).

Neste breve cenário histórico, descrito nas linhas acima, ressaltamos alguns processos políticos e econômicos, elencamos agentes históricos e personalidades políticas, e observamos movimentos de uma transformação socioeconômica e sua conseguinte readequação de forças políticas. Nesse sentido, os anos entre 1956 e 1961 apresentam um ciclo de ápice e esgotamento do *nacional desenvolvimentismo*, assim como uma conjuntura de acirramentos ideológicos. Grosso modo, um cenário onde emergem dualidades entre posturas “nacionalistas” x “entreguistas”, traduzidas em tonalidades de maior ou menor dependência e alinhamento aos Estados Unidos; e ascendem camadas populares no seio de uma modernidade conservadora. Sendo esta engendrada por uma elite econômica, uma *burguesia nacional* que lida com a “nova sociedade”, advinda desse mesmo desenvolvimento, numa chave da manutenção da *ordem*, do combate à *subversão* que ameaça a *paz social*. Deste discurso, a promessa de prosperidade não se efetiva na vida da classe trabalhadora, seja urbana ou do campo.

⁶⁵⁹ Nesse sentido, é esclarecedor o quadro das relações entre Goulart e as Forças Armadas, descrito por René Dreifuss. Por não ter políticas importantes de cooptação das Forças Armadas, ao assumir o governo, o PTB seguiu as regras não-escritas das relações civis-militares incentivadas por udenistas e pessedistas; além de tentar reequilibrar a hierarquia militar, que tendia fortemente para a UDN e a ala mais à direita do PSD. Cf. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, op. cit., 82.

⁶⁶⁰ Segundo Lucília Neves, trata-se de um trabalhismo “reformista pragmático”, unindo duas tradições petebistas: a *getulista* (nacionalista e leis trabalhistas) e a doutrinária (distributivismo social). Foram estas, para a autora, as bases de um efetivo projeto de desenvolvimento econômico e social, duramente combatido em seu complicado mandato. Cf. Neves, Lucília de Almeida, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, op. cit., p. 200-201.

Assim, com esta recapitulação histórica acreditamos obter elementos que possam situar a nossa análise sobre o conjunto de cinejornais *NDS* e *ATA*.⁶⁶¹ Um conjunto que, em sua maior parte, é formado de imagens desconhecidas aos olhos do século XXI, por fragmentos “resgatados” do descarte iminente, e que foram submetidos a dois momentos de reflexão: o respeito com a documentação não fílmica (sobretudo os roteiros de locução), principalmente quando suas “verdades” denunciaram incoerências da nossa própria pesquisa, ou mesmo caminhos que poderiam silenciar a fonte, “assassinar a sua memória” para favorecer interpretações apriorísticas;⁶⁶² e o cuidado com a dimensão temporal do registro fílmico, sobretudo o da sua concepção, em que não se pode falsear sua historicidade projetando sobre ela o nosso conhecimento retrospectivo.⁶⁶³

Portanto, voltamos às perguntas iniciais: neste cenário de transformações econômicas e políticas, que tipo de *nação cinematográfica* pode emergir das imagens e das articulações do seu realizador, o GSR? E que tipo de enfoque político o GSR teria priorizado no decurso de questões políticas e econômicas nos governos Kubitschek, na curta presidência de Jânio Quadros, e nos primeiros meses da gestão de João Goulart? Enfrentaremos estas questões no terceiro capítulo, mas, antes, é preciso começar compreender as estratégias de visibilidade, elogio e autoelogio postas em práticas nos cinejornais *NDS* e *ATA*. A seguir, apresentaremos alguns exemplos mais básicos, porém não menos elucidativos, dos mecanismos dessa oferta de espaço no campo cinematográfico pelo GSR.

⁶⁶¹ Para além das abordagens feitas especificamente com a leitura detida sobre os roteiros de locução de certas edições, a nossa pesquisa com o *NDS* e o *ATA* traz imagens de 72 edições. Dentre as quais uma edição do *JDT 60X11*, o curta-metragem *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - Ceará*, e somente duas edições completas em seu formato original, o *ATA 60X18* e o *ATA 61X46*.

⁶⁶² Nesse sentido, seguimos o conselho de quem já relatou o seu exaustivo trabalho com arquivos textuais: o de não “assassinar” uma memória contida no documento, favorecendo uma teoria pronta sobre o tema que ele aborda. Cf. Farge, Arlette, *O sabor do arquivo*, *op. cit.*, p. 94-95.

⁶⁶³ Cf. Sylvie Lindeperg, “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”, *op. cit.*, p. 30.

2.3 – O GSR e os mecanismos do elogio e visibilidade dos cinejornais.

Passemos, agora, a enfocar alguns movimentos do GSR na negociação do espaço à visibilidade no meio cinematográfico – espaço este, é claro, veiculado semanalmente em seus cinejornais. Obviamente, serão consideradas opiniões contrárias, divulgadas na imprensa do período aqui estudado, mas, neste percurso, analisaremos o formato e o conteúdo de alguns segmentos dos cinejornais produzidos na CSL, a fim de entender certas opções do GSR no sentido de fortalecer não só a sua posição no campo cinematográfico (com o da produção e da distribuição do complemento nacional), mas a sua relação com outros campos, sobretudo os que abrigam as esferas do poder político e econômico.

Para começar, tomemos de empréstimo a memória de um reconhecido produtor e diretor de cinema. Em entrevista, Aníbal Massaini Neto foi assertivo ao dizer da importância dos cinejornais para os negócios de seu pai, o falecido produtor Oswaldo Massaini (1920-1994). O fundador da Cinedistri era muito conhecido pela *assinatura* que deixava na apresentação dos cinejornais que, por décadas, sua empresa distribuiu,

Não era Cinedistri, era “Oswaldo Massaini apresenta”, depois entrava a apresentação, seja do Canal 100, seja dos cinejornais da Atlântida (...) isso foi uma marca.

Massaini Neto acrescenta, citando o GSR, o quão importantes eram os cinejornais:

*O Grupo Severiano Ribeiro era top no Brasil no ramo de produção, distribuição e exibição (...) era muito badalado (...) o cinejornal, como tinha uma grande difusão, as pessoas imploravam, às vezes, pra fazer parte de um assunto. Políticos, por exemplo, não é? Queriam que estivessem num cinejornal [porque] sabiam que aquilo tinha uma penetração que (...) até o final dos anos 1950, a televisão chegava com o seu sinal até determinados lugares, não ia muito longe daquilo, e o cinejornal ia.*⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Cf. Massaini Neto, Aníbal, entrevista concedida à Cinemateca Brasileira, *op. cit.* A produtora e distribuidora paulista Cinedistri distribuiu em São Paulo, nos anos 1960 e 1970, os cinejornais do GSR. Mas em relação aos complementos nacionais, a Cinedistri ficou conhecida pela distribuição dos

Nestas curtas citações, vale observar que o tom laudatório aos cinejornais diz muito de uma empresa que teve na distribuição de complementos um grande aporte lucrativo aos seus negócios. Mas, em ambas as passagens, há um aspecto fundamental para se compreender os cinejornais no contexto de disputa no meio cinematográfico: a visibilidade oferecida tanto a quem os produziam, como a quem era “produzido” enquanto notícia nos seus segmentos. Neste caso, o próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr. exemplifica tal prática em vários aspectos: além ser visto como o nome à frente dos negócios de todo o GSR, e de promover a visibilidade de seus “clientes”, também era notícia em inúmeros segmentos do *NDS* e *ATA*.

Após o logo da UCB seguiam-se os dizeres “Atlântida apresenta” e “presidente Severiano Ribeiro Junior”, tendo ao fundo a famosa apresentação do “chafariz da Atlântida”. Tal *plano-sequência* constava não apenas nos longas-metragens da companhia, mas também nos cinejornais distribuídos pela UCB, como o *NDS* e *ATA*. Em todas as sessões atendidas pela UCB, Luiz Severiano Ribeiro Jr. era lembrado, isto quando ele não era notícia nos segmentos. *Fotograma de cartela de apresentação*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Filho de tradicional família cearense, Luiz Severiano Ribeiro Jr. foi o herdeiro responsável a dar continuidade ao imenso circuito de salas exibidoras construídas ou adquiridas pelo seu pai, o conhecido “imperador” do setor de exibição.⁶⁶⁵ Ainda jovem, foi enviado a Londres no início dos anos 1930 para estudar administração. De volta ao país, em 1935, começa a se inteirar dos negócios dos negócios da família, iniciando pela tarefa de programar salas de exibição nos cinemas de bairros cariocas.⁶⁶⁶ Casa-se com Lélia Tinoco Ribeiro em 1937⁶⁶⁷ e, mais adiante, recebe autonomia para investir em outras frentes, como a distribuição (UCB) e produção de filmes (Atlântida

cinejornais da Produção Carlos Niemeyer Filmes Ltda., o *Canal 100*. Na mesma entrevista, Massaini Neto disse ter começado a trabalhar na empresa do pai ainda garoto, no início da década de 1960.

⁶⁶⁵ A biografia autorizada (e encomendada) pela família Severiano Ribeiro é clara neste sentido: “(...) como mandava a tradição nordestina, o poder do filho homem prevalecia nos negócios, pois às mulheres estava reservada a tarefa de cuidar a administrar o cotidiano do lar. Assim era natural até mesmo para as suas irmãs que Ribeiro Júnior assumisse um apostado de comando na empresa, ao lado do pai.” Cf. Vaz, Toninho. *O Rei do cinema*, op. cit., p. 107-108.

⁶⁶⁶ Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit., p 460.

⁶⁶⁷ Com quem teve quatro filhos: Sônia Severiano Ribeiro, Luiz Severiano Ribeiro Neto, Heloísa Severiano Ribeiro e Lúcia Severiano Ribeiro. *Idem*, p. 160.

Cinematográfica),⁶⁶⁸ além de ser o homem à frente das negociações internacionais do GSR, principalmente pela fluência do idioma inglês.⁶⁶⁹ Sendo assim, entre 1956 e 1961 Ribeiro Jr. já se consolidara como um grande *businessman*, com negócios expandidos em vários setores da prática cinematográfica,⁶⁷⁰ mas que também se retroalimentavam do prestígio e distinção mostrados em seus próprios cinejornais, sobretudo na relação com outros campos decisórios da sociedade, fossem econômicos ou políticos, indo além, por exemplo, das divertidas filmagens de bastidores dos seus longas-metragens.

... Mária Pétar, Ilka Soares, Zélia Hoffhman, Cyll Farney, Sônia Mamede e Osacrito. Na sequência acima, uma *panorâmica* em *primeiro plano* (da dir. p/ esq.) informa aos espectadores do NDS que ali também assistirão, em breve, à <quinquagésima produção da Atlântida Cinematográfica>, o filme *Pintando o sete*, com os astros acima. *Notícias da Semana*. N.59X21. Acervo cinemateca Brasileira.

Em um esquete bem animado, o ator Pituca é “detido” por policiais ao adentrar em um recinto proibido. Para somente depois lhe dizerem ser o set de filmagens de *Garotas e samba*, conforme lhe explica o dir. Carlos Manga. *Notícias da Semana*. N.57X01. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁶⁶⁸ Que, como vimos no primeiro capítulo, resultou na criação e a consequente aquisição da Atlântida Cinematográfica, ambas em 1947.

⁶⁶⁹ Vaz, Toninho, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁷⁰ Segundo o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, sob o controle de Luiz Severiano Ribeiro Jr. estiveram as seguintes empresas do GSR: “Comércio Reunido São Luiz S.A., Atlântida Cinematográfica S.A., Cinegráfica São Luiz S.A., Companhia Brasileira de Cinemas, Luiz Severiano Ribeiro S.A. Indústria e Comércio, Cinema e Teatros Minas Gerais S.A., Companhia Mineira de Diversões S.A., Cinemas S.A., Empresa Cinemas São Luiz Ltda., Empresa Cinemas Vitória Ltda., Publicidade São Luiz Ltda., União Cinematográfica Brasileira S.A.” *apud* Simis, Anita, *Estado e Cinema no Brasil*, *op. cit.*, p. 134. Acrescentamos à lista a empresa Gráfica São Luiz Ltda., responsável pelos serviços de impressão.

Nesse sentido, os cinejornais produzidos pelo GSR são mais do que meros termômetros das suas aproximações com outros campos, eles são constitutivos desse movimento: por suas edições semanais, as relações tornam-se públicas, ganham movimento nas salas de cinema. Contudo, não se pode dizer que eles sobreviveram exclusivamente dessa prática, como uma “cavação”. Conforme apontamos anteriormente, o espaço semanal em uma ampla cadeia de exibição da qual dispunha o GSR foi uma respeitável moeda-de-troca, posto tratar-se da visibilidade, ou certa propaganda e publicidade, promovida pelo maior grupo de entretenimento cinematográfico de seu tempo (ao menos no recorte em que nos detemos). Essa proeminência do GSR, assim nos parece, lhe dava margem para atuar estrategicamente nas escolhas que pudessem fortalecer o seu status no meio cinematográfico, e para além dele. Assim, verifica-se a existência de segmentos de notícias que transitam do elogio indisfarçado a certos setores econômicos, e até posicionamentos políticos do GSR, que denotam tensões e disputas do contexto noticiado.

Diante deste quadro, procuraremos compreender, analisando imagens, como estas opções foram colocadas, ou não, em cena. Estaremos atentos não só às soluções específicas dos dispositivos cinematográficos utilizados no *NDS* e no *ATA*, como também ao diálogo com o seu contexto histórico, e o dado específico do evento, a sua circunstância. Aliás, podemos dizer que serão “exercícios” de análise, dada a disparidade de desafios e enfrentamentos que cada segmento, ou cada edição, impõem diante do fragmentado cenário de notícias e circunstâncias entre 1956 e 1961. Para começar vejamos, no âmbito do autoelogio, como o espaço do complemento nacional foi altamente instrumentalizado pelo GSR.

Contudo, o exemplo trazido aqui não é propriamente uma edição do *NDS* ou do *ATA*, mas, praticamente, um cinejornal estendido. Um curta-metragem produzido pela CSL, de 6min46seg, cujo título é autoexplicativo: *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará*.⁶⁷¹ Mesmo não sendo uma edição semanal do *NDS* ou *ATA*, seu lugar na grade da UCB seguramente ganhou destaque, uma vez que este curta registra o

⁶⁷¹ *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - Ceará*. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. (6min40seg), sonoro, p&b, DVD 45352. Acervo Cinemateca Brasileira.

coroamento de um importante empreendimento do GSR.⁶⁷² Portanto, o seu claro caráter de celebração (o que, inclusive, é sintomático do fato de ser um dos poucos filmes curtos do GSR mantidos em sua total integridade física, com uma banda sonora em perfeito estado) se espelha na equipe técnica mobilizada para a sua confecção: profissionais do Departamento de Cine-Jornais da CSL, como os cinegrafistas Cláudio Assunção e Alberto Lima, o redator Montenegro Bentes e o locutor Herón de Lima Domingues; e dois reconhecidos técnicos dos longas-metragens da Atlântida Cinematográfica, o montador Waldemar Noya e o diretor de som Aloisio Viana.⁶⁷³ O jovem jornalista cearense Hermenegildo Sá Cavalcante, que acompanha a família Severiano Ribeiro em todo o evento filmado, consta como “editor”.

Basicamente, pode-se dizer que o filme consiste num prolongado ritual do poder do GSR. Contudo, sua compreensão fica mais clara se o dividirmos em três “rituais do poder”, ou seja, a chegada de uma <*brilhante comitiva*>, com cerca de 2min17seg; a <*inauguração do mais moderno e luxuoso cinema do norte do país*>, com cerca de 2min55seg; e uma ceia oferecida pelo casal Raul e Ilca Carneiro em sua <*residência em Aldeota, uma das mais belas e ricas de Fortaleza*>, com aproximadamente 1min34seg. Portanto, seguiremos por uma breve análise dos dispositivos narrativos, em especial a voz *over*, em que se sobressaem certas tensões num conjunto de imagens que excede a intenção anunciada no título. Ou seja, muito mais que a inauguração da própria sala, o registro é sobre a família Severiano Ribeiro e a elite cearense/fortalezense.

Após uma *panorâmica em grande plano geral* sobre belos casarões e prédios públicos – por certo uma região nobre da capital cearense; do anúncio do locutor sobre o evento a ser mostrado; e um *plano geral* de uma aeronave da Varig, taxiando a pista, é informada a chegada de <*um avião especial [que] trouxe à terra de Iracema uma brilhante comitiva vinda do Rio de Janeiro*>. Em seguida, com uma *panorâmica em plano médio*, acompanhamos o desembarque de Luiz Severiano Ribeiro, a frente de uma

⁶⁷² Em particular, um esforço do próprio patriarca Luiz Severiano Ribeiro, que iniciara as obras da casa ainda durante a Segunda Guerra, em 1939. A demora em sua conclusão, segundo Toninho Vaz, foi motivo de deboche, tido como uma “sinfonia inacabada” pela imprensa adversária. Vaz, Toninho, *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*, op. cit., p. 49. A sala, inaugurada em 26 de março de 1958 é, atualmente, o Cine-Teatro São Luiz, que foi reinaugurado a 22 de dezembro de 2014, após obras de recuperação e restauro, e tornando-se patrimônio tombado do Estado do Ceará. Cf. Governo do Estado do Ceará, disponível em: <http://www.ceara.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/11627-governo-do-estado-entrega-a-populacao-o-novo-cine-teatro-sao-luiz>, acessado em: 14 de janeiro de 2015.

⁶⁷³ Para conhecimento do trabalho de Waldemar Noya e de Aloisio Viana em longas-metragens da Atlântida Cinematográfica, como em outras produções em suas respectivas carreiras, ver Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

<delegação de convidados especiais>, seguido por outras pessoas. O que se revela, nos próximos planos, é que a “brilhante comitiva” ou a “delegação de convidados especiais”, com <cinematografistas de todo o país> (que não são mostrados) se resume na própria família Severiano Ribeiro, tomada em *plano geral* no espaço aberto de uma pista inacabada do aeroporto da capital cearense, <que por sinal já poderia ter sido construído definitivamente...>, ressalva criticamente o locutor.

Plano geral do <avião especial> que trouxe uma <brilhante comitiva vinda do Rio de Janeiro>. No 2 fot., uma pequena *panorâmica* em *plano médio* acompanha Luiz Severiano Ribeiro, que é o primeiro a desembarcar, uma vez que “preside” a <delegação de convidados especiais>. No fot. 3, uma cena para a posteridade: tomada *panorâmica* em *plano geral* da família Severiano Ribeiro chegando para importante evento (da esq. p/ dir., Luiz Severiano Ribeiro Jr. e sua esposa Lélia Ribeiro, Luiz Severiano Ribeiro e sua filha Yolanda Ribeiro), caminhando pela pista do aeroporto da capital cearense <que por sinal já poderia ter sido construído definitivamente...>. Como resultado da pretensão monumental do registro, a incontida ressalva do locutor é sintomática: um aeroporto inacabado não está à altura dessa brilhante comitiva, a própria família Severiano Ribeiro... *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - Ceará*. Acervo Cinemateca Brasileira.

A ação prossegue com a recepção oferecida à <comitiva vinda da metrópole brasileira>, onde <várias pessoas aguardavam os viajantes>, dentre as quais <personalidades de destaque na sociedade, comerciais e cinematográficas>. Tomadas em *plano geral*, em *plongée*, demarcam o enquadramento do recinto em que pessoas cumprimentam a família Severiano Ribeiro; cumprimentos que também são mostrados em *primeiro plano*, a exemplo dos <auxiliares da empresa Luiz Severiano Ribeiro, em Fortaleza [que] recebem o dirigente máximo, contentes em revê-lo>. Após suave transição com o recurso de cartela decorativa (“lapagem”, segundo o próprio roteiro de locução), somos levados a outro espaço diegético, o das relações de cúpula do GSR.

Na estação do aeroporto local, várias pessoas aguardavam a <comitiva vinda da metrópole brasileira>, comentário que demarca, ao evocar o cenário brasileiro, certa distinção do “centro” em relação à “periferia”. Para estes ilustres convidados, <personalidades de destaque na sociedade, comerciais e cinematográficas estavam presentes> compareceram à recepção, representada num enquadramento sobre um grupo de pessoas no recinto, tomado em *plano geral* em *plongée*. Reforçam as manifestações de afeto algumas tomadas em *primeiro plano* de Lélia Ribeiro e do próprio Luiz Severiano Ribeiro, cujos <auxiliares da empresa Luiz Severiano Ribeiro em Fortaleza recebem o dirigente máximo contentes em revê-lo>. Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará. Acervo Cinemateca Brasileira.

Em recinto fechado, é mostrado o encontro de Luiz Severiano Ribeiro Jr., acompanhado do jornalista Hermenegildo Sá Cavalcante, com o influente comerciante cearense sr. Raul Carneiro (como será mostrado ao final do curta) e com o governador em exercício sr. Flávio Marcílio. Em três planos, estabelece-se a proximidade do GSR com forças decisórias importantes de Fortaleza, numa dimensão de conversa informal, na qual o <chefe do executivo agradeceu ao convite e prometeu comparecer à estreia do cinema São Luiz>. Terminada esta parte, pode-se dizer que um primeiro ritual do poder se encerra, no sentido de que foram apresentados ao espectador elementos básicos do autoelogio à manutenção de um capital simbólico: a pompa de uma <brilhante comitiva> (a família Severiano Ribeiro) vinda em <avião especial> da <metrópole brasileira>; a distinção e o prestígio daqueles que são recepcionados por <personalidades de destaque na sociedade>; e a aproximação com o poder local, da qual desfruta o GSR, ao se reunir com representantes do poder político e econômico.

Em ambiente reservado, a câmera da CSL procura legitimar a relação do GSR com representantes do poder político e econômico. Num *plano geral* (fot. 1), a identificação dos participantes: da esq. p/ dir., o jornalista Hermenegildo Sá Cavalcante, Luiz Severiano Ribeiro Jr., o governador Flávio Marcílio e o influente comerciante cearense Raul Carneiro. Em *primeiro plano* (fot. 2), a proximidade do GSR com a autoridade máxima do Executivo estadual, <que agradeceu ao convite e prometeu comparecer à estreia do cinema São Luiz>. E, em *plano americano* (fot. 3), os cumprimentos finais que simbolizam os laços do GSR com esferas do poder local. Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará. Acervo Cinemateca Brasileira.

A seguir, tem-se início ao que o título promete: a inauguração do Cine São Luiz. Com cenas diurnas em *panorâmica com grande plano geral* da Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza, o registro situa para o espectador a localidade onde foi erguido o <monumental edifício> do empreendimento do GSR. E informa, na sequência, e sob um *plano geral em contra-plongée* dos letreiros luminosos da sala: <é o Cinema São Luiz, cuja estreia foi uma noite de encantamento>. A partir de então, essa “noite de encantamento” começa a ser mostrada ao espectador. Tendo por início a informação de que <centenas de convidados especiais estiveram presentes na inauguração do mais moderno e luxuoso cinema do norte do país>, seguem-se planos alternados entre os convidados e as <milhares de pessoas> que se aglomeravam, <desejosas em assistir ao desfile de modas e elegância> dos “convidados especiais” que chegavam ao cinema.

Não há dúvidas de que foi um <espetáculo inédito na existência da cidade de Fortaleza>, ⁶⁷⁴ entretanto, sua representação até aqui é reveladora dos lugares estabelecidos numa ideia de festividade coletiva envolvendo uma cidade inteira. Ainda que se trate de uma sessão aberta à imprensa e convidados, a opção de introduzir a “participação” do elemento popular ocorre na chave de uma segregação audiovisual no registro: os *planos gerais* praticamente não trazem convidados passando diante da população; esta, por sua vez, só aparece distante, enquanto contida pela Guarda Civil (ainda que a razão fosse o “desfile” algumas autoridades). São imagens insistentes dentro de uma composição alternada de planos, e que sugerem a afirmação de valores elitistas, sob os quais repousam muitos dos grupos que estão, de fato, participando do evento – e que serão mencionados até o fim do curta-metragem. Também não há como desconsiderar, no contexto histórico de pleno desenvolvimentismo e modernização, a opção por representar uma massa “comportada” em um cordão de isolamento, franqueando um discurso da disciplina e paz social, bem ao gosto das forças econômicas, políticas e de segurança do período em questão. Aliás, são estes segmentos que irão desfilar nos interiores do Cine São Luiz, como mostrarão os próximos planos.

⁶⁷⁴ Haja vista uma obra que demorara duas décadas para ser concluída. Nesse sentido, vale dizer que o filme registra a sessão de inauguração, reservada à imprensa e convidados, com o filme *Anastácia* (1956), cuja renda “seria revertida em benefício da campanha das benfeitorias dos pobres da Santa Casa”. cf. Vaz, Toninho. *O rei do cinema, op. cit.*, p. 82. A demora do empreendimento enraizou-se no imaginário popular da cidade a ponto de virar repente, como o *Conversa fiada*, s/d, do grupo Fan & Cia: “Isso é conversa fiada / Todo mundo assim o diz / São Pedro vem... de jangada / Só não vem o São Luiz / Vem remoção do mercado / Mudança de meretriz / Vem sanatório, vem gado / Só não vem o São Luiz”, cf. *Idem*, p. 80-81. Para uma pesquisa específica sobre este empreendimento, recomenda-se a vasta coleção de recortes (jornais e revista) sobre a sua construção e inauguração, disponível no *Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Da tomada monumental dos letreiros do <mais moderno e luxuoso cinema do norte dos país> à entrada de <centenas de convidados especiais>, planos gerais alternam cenas de <milhares de pessoas [que] se aglomeravam>, fot. 2, 4, 6 e 8, com o <desfile de modas e elegância que caracterizou esse espetáculo inédito na existência da cidade de Fortaleza>, fot. 3, 5 e 7. Na provável intenção de emular grandes eventos internacionais, aqui o elemento popular é segregado, contido pela Guarda Civil, a traduzir barreira social, ainda que se afirme ter sido <um acontecimento social e popular>. No fot. 9, o governador Flávio Marcílio e senhora <prestigiaram a inauguração>. Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará. Acervo Cinemateca Brasileira.

No interior do prédio, as primeiras cenas localizam o hall de entrada onde a família anfitriã cumprimenta seus convidados. Com tomadas em *planos médios* e *planos gerais* em *plongée*, reafirmam-se posições no grupo em cena: o encontro do GSR com o governador e a primeira-dama que, <ao serem apresentados> pelo jornalista Hermenegildo Cavalcante aos <srs. Severiano Ribeiro, diretores da empresa proprietária do cinema>, o casal teceu <palavras de elogio ao empreendimento>. Após um rápido passeio da câmera sobre alguns atrativos da nova casa de espetáculos (largas escadarias, mármore e cristais, e <monumentais lustres>), segue-se uma sucessão de tomadas em *meio primeiro plano* sobre as autoridades presentes no evento: o secretário de Polícia, o prefeito de Fortaleza,⁶⁷⁵ o comandante da Guarda Civil, enfim,

⁶⁷⁵ Sr. Acrísio Moreira da Rocha, cujo nome em momento algum é mencionado no registro. Um forte indício de razões políticas, pois o prefeito fortalezense participava da Frente Parlamentar Nacionalista, atuante no Congresso contra o capital estrangeiro (posicionamento claramente oposto ao do GSR, aliado

para mais adiante, numa *panorâmica vertical* em *grande plano geral* sobre o público, mostrar que <o interior do cinema São Luiz ficou inteiramente lotado com o que de mais seleta existe na sociedade de Fortaleza>. E, em seguida, concluir que <a inauguração da grande casa de espetáculos foi um acontecimento social e popular>, mas não sem mencionar que <no balcão de honra> estiveram representantes do <mundo governamental, legislativo, militar e político>.

No interior do Cine São Luiz, o requinte e o bom gosto de uma decoração à altura dos <convidados especiais> – e não do povo de Fortaleza. Os <srs. Severiano Ribeiro diretores da empresa proprietária do cinema> receberam do governador e da primeira-dama <palavras de elogio ao empreendimento>, fot. 1. Escadarias luxuosas, mármore e cristais, e <monumentais lustres> (fot. 2-4) alternam-se com tomadas em *meio primeiro plano* de autoridades locais, como no fot. 5, em que o governador conversa <animadamente com o prefeito (ao centro)>; <o comandante da Guarda Civil (centro) e o sr. Severiano Ribeiro>, fot. 6; entre outras autoridades. Nos fot. 7 ao 9, uma *panorâmica vertical* em *grande plano geral* surge para ratificar que o cinema <ficou inteiramente lotado com o que de mais seleta existe na sociedade de Fortaleza>. Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará. Acervo Cinemateca Brasileira.

Vale observar que, a partir do momento em que as câmeras do GSR adentram o Cine São Luiz, os atrativos do <mais moderno e luxuoso cinema do norte do país> não são exatamente o principal objeto a ser explorado, e mostrado ao espectador. Numa equivalência entre *planos-sequência*, há uma paridade entre as realizações no empreendimento cinematográfico e o próprio poder em “desfile”. E por forçosa que seja a afirmação de que o evento consistiu num <acontecimento social e popular>, qualquer que seja aí a noção de *popular*, é inevitável o contraste com as imagens do povo mostradas anteriormente, do lado de fora, contido, sobretudo quando se reafirma que o Cine São Luiz, do lado de dentro, ficou lotado com o que de mais <seleto existe na sociedade de Fortaleza>.

Contudo, este “poder em cena” é um dado da própria correlação de forças na composição do registro, na sua encomenda por assim dizer. É justamente este o elemento perene, que subjaz toda esta narrativa fílmica. E é na busca por visibilidade, numa quase avidez por espaço em tela, que se compreende a principal contribuição do “editor” Hermenegildo Sá Cavalcante,⁶⁷⁶ jovem e promissor repórter no círculo cearense, que certamente contribuiu para elencar, com as imagens que tinha em mãos, a maior quantidade possível de representantes dos círculos da elite cearense/fortalezense. Nas duas primeiras partes do registro aqui analisadas, é notório o seu papel de mediador entre Luiz Severiano Ribeiro (pai e filho) com o poder Executivo máximo do estado cearense. Nesse sentido, pode-se dizer que o GSR não só concluíu um empreendimento iniciado há décadas, como também Luiz Severiano Ribeiro Jr. (muito mais carioca, apesar de nascido em Fortaleza) reaqueria seus contatos com os núcleos de poder daquele cenário político e social.

⁶⁷⁶ Nascido a 14 de julho de 1927, na cidade cearense de Aurora, Hermenegildo Sá Cavalcante em 1958, aos 31 anos, despontava como promissor jornalista, pois já havia estagiado nos EUA, e era formado em cursos intensivos de Relações Públicas em Nova Iorque e em Paris. Ainda em 1958, partiria para a capital francesa na condição de adjunto cultural e comercial na embaixada brasileira. Cf. Câmara Municipal de Fortaleza, Projeto Lei 148/97, “denomina Hermenegildo Sá Cavalcanti uma rua de Fortaleza”, disponível em: http://cmfor.virtuaserver.com.br:8080/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/1207_texto_integral, acessado em: 15 de janeiro de 2015.

Saudando o povo de minha terra, sentir-me-ei reconhecido se meus conterrâneos fizerem do SÃO LUIZ — o seu Cinema.

Fortaleza, Março de 1958

Luiz Severiano Ribeiro

Ângulos em *plano geral* do público presente, assim como *planos de conjunto* sobre o <balcão de honra> da nova casa de espetáculos, onde se encontram representantes do <mundo governamental, legislativo, militar e político> (fot. 2). *Plano americano* da chegada de Luiz Severiano Ribeiro Jr. à sua cadeira (fot. 3) encerra o registro audiovisual da sala e de seus convidados/espectadores. Como esperado, algumas tomadas são dispensadas a tornar público o investimento do GSR em relação aos <mais modernos maquinismos> para proporcionar um bom espetáculo: do *plano médio* sobre o <aparelhamento possante de ar condicionado> e uma curta *panorâmica em plano de conjunto* sobre <três projetores [que] proporcionam uma projeção em todos os sistemas cinematográficos>, ao *plano geral* sobre as cortinas que descerram para o locutor anunciar: <e o espetáculo começa...>. Após a saudação de Luiz Severiano Ribeiro, a inauguração acaba. Porém, o registro prossegue no elogio ao poder até aqui visto. *Inauguração do Cine São Luiz — Fortaleza — Ceará*. Acervo Cinemateca Brasileira.

O valor da visibilidade enquanto moeda-de-troca oferecida pelo GSR em seus complementos é demonstrado nos últimos 1min34seg desse registro, e evidencia, inclusive, o dado da encomenda. Após a cartela com a saudação final de Luiz Severiano Ribeiro, o evento se estende para um espaço completamente inesperado: uma ceia oferecida pelo comerciante Raul Carneiro e esposa, Ilca Carneiro, em sua residência, <uma das mais belas e ricas de Fortaleza>, localizada no bairro nobre de Aldeota. Mostrado anteriormente ao lado do governador – quando se reunira com Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Hermenegildo Sá Cavalcante – Raul Carneiro tinha pretensões políticas para além dos seus empreendimentos no ramo do agronegócio, e se lançaria candidato, naquele mesmo ano, a deputado federal.⁶⁷⁷ Nesse sentido, associar sua imagem ao grande evento social ocorrido na capital cearense lhe traria dividendos naquele ano eleitoral, sobretudo com a superexposição nas salas do GSR, cuja praça de exibição no Ceará (como em todo Norte e Nordeste) também era ampla – além, é claro, da exibição de sua imagem na própria tela do recém-inaugurado Cine São Luiz. Assim, o último ato

⁶⁷⁷ Importante comerciante de Fortaleza, Raul Barbosa Carneiro foi proprietário das empresas Castanhas e Óleos do Brasil e Icatu do Brasil, ambas no ramo de extração e beneficiamento de castanha. Em 1958, foi eleito deputado estadual no Ceará, no pleito de outubro, pelo PTB – onde compunha com uma ala mais conservadora, próxima ao então ministro do Trabalho José Parsifal Barroso. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 1145. Parsifal Barroso, por sua vez, era próximo dos quadros do PSD e do UDN, cf. Benevides, Maria V. de M. *O governo JK*, op. cit., p. 90-91.

da festividade, e da visibilidade à elite cearense naquele evento filmado, reuniria todos à residência do casal Raul e Ilca Carneiro, numa chave discursiva em que estes sintetizariam a boa família cearense.

Nesta breve narrativa, as câmeras do GSR trazem tomadas praticamente fixas em *plano geral*, *americano* e *médio* num claro sentido de recapitular rostos e grupos mostrados anteriormente, alguns lembrados textualmente pelo locutor. No interior da residência, o registro dedica centralidade ao papel da dona do lar, a *<sempre solícita sra. Ilca Carneiro>*, cujo o *<serviço oferecido disse bem das qualidades de perfeita dona de casa>*. Anunciando as cenas de espaços externos da residência, também ocupadas por convidados, um elogio geral aos *<grupos de convidados [que] se revezaram no convívio amistoso nessa recepção que demonstrou a hospitalidade da família cearense>*. Finalizando o registro, o inusitado: um bolo de aniversário para Luiz Severiano Ribeiro Jr., que por *<feliz coincidência>* seu aniversário ocorreu na mesma data da inauguração do Cine São Luiz.

Plano americano do *<casal Raul Carneiro e Ilca Carneiro [que] ofereceu uma ceia em sua residência em Aldeota, uma das mais belas e ricas de Fortaleza>*. Enquanto, em *meio primeiro plano*, o *<sr. Severiano Ribeiro Jr. palestra com os jornalistas presentes>* – ao lado de Ribeiro Jr., no centro do quadro, o jornalista Hermenegildo Sá Cavalcante (fot. 2). E mais um *plano americano* a confirmar que *<sempre solícita, a sra. Ilca Carneiro>* faz as honras da casa...

... Numa tomada em *plano médio*, tendo *<presente o governador>*, (fot. 1, ao centro), recapitula-se a proximidade do poder econômico com o Executivo – já que este se encontra na residência do influente comerciante fortalezense. Nas duas tomadas seguintes em *plano americano/conjunto* o bom gosto da dona do lar: *<o serviço oferecido disse bem das qualidades de perfeita dona de casa, da sra. Carneiro>* (fot. 2). Enquanto nos *<salões da residência e jardins>*, os grupos de convidados se *<revezavam no convívio amistoso nessa recepção que demonstrou a hospitalidade da família cearense>*...

... Em rápidas *panorâmicas em plano de conjunto*, a questão de gênero exige auxílio do locutor à identificação dos respectivos papéis na elite ali representada: no fot. 1, as <senhoras...> são identificadas pelos nomes dos devidos maridos; já no fot. 2, apenas a informação <autoridades presentes> é suficiente. Em *meio primeiro plano*, a imagem que não poderia faltar neste ritual do poder: <srs. Severiano Ribeiro Jr. e Raul Carneiro> conversam (fot. 3). Nos últimos dois planos-sequência do curta-metragem, o inusitado: enquadramentos em *plano americano*, numa cena preparada para as duas câmeras fixas (com cada cinegrafista numa extremidade do campo), em que Severiano Ribeiro Jr. corta um bolo de seu aniversário, que <por uma feliz coincidência> ocorreu na mesma data <da inauguração do cinema São Luiz>. Após os <abraços e felicitações da família e dos amigos> (fot. 4), o <aniversariante agradeceu à festa>, beijando a mão da elogiada anfitriã Ilca Carneiro (fot. 5). *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Enfim, em *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - Ceará*, são óbvios os procedimentos de um ritual do poder da elite política e econômica, sobretudo na intenção demonstrada, nesta última parte, de transpor a barreira entre o privado e público, mantendo até certas semelhanças em relação às experiências cavadas do início do século XX.⁶⁷⁸ Contudo, a própria circunstância deste evento estabelece uma chave inversa: a visibilidade oferecida ocorre no próprio autoelogio do GSR. Ou seja, na atraente oferta à elite política e econômica de poder desfilar nas imagens de um registro histórico da capital cearense, que ocorreu por ocasião de um empreendimento do

⁶⁷⁸ Como o ato de abrir as portas de sua residência ao público espectador, tal como o casal Raul e Ilca Carneiro. Ainda que a nossa análise tenha a dimensão restrita ao ponto de vista do GSR, essa necessidade de exposição da elite nos remete ao ritual do poder do início do século XX. Como analisa o historiador Eduardo Morettin, por exemplo, em sua pesquisa sobre o filme curto *Caça à raposa*, realizado em 1913 pela Campos Filme. Num estudo devidamente balizado em outros referenciais de representação simbólica (como a imprensa de época) e questões de fundo do contexto histórico (o poder da econômica cafeeira e a valorização da imagem do bandeirante), o autor resgata a necessidade desse autoelogio na elite do cenário urbano paulistano. Cf. Morettin, Eduardo, “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, In: Morettin, Eduardo et. al. *História e documentário*, op. cit., p.11-43, p. 34, 40.

próprio GSR – nada mais sintomático, em agradecimento, do que o bolo de aniversário oferecido a Luiz Severiano Ribeiro Jr.. Vale dizer que em meio aos materiais remanescentes do recorte em nossa pesquisa, este é, de fato, o exemplo mais completo de como o GSR soube capitalizar o autoelogio no espaço dos seus complementos nacionais, justamente pela oportunidade de poder aliar a visibilidade corriqueiramente oferecida em seus cinejornais a um grande acontecimento na outra ponta de suas atividades cinematográficas: a inauguração de uma tão aguardada casa de espetáculos.

Sem dúvida, um caso exemplar no recorte entre 1956 e 1961, mas que é totalmente tributário dos recorrentes cinejornais do GSR, tanto pela reconhecida visibilidade negociada e exposta semanalmente, como pela própria linguagem apresentada. Nesse sentido, é preciso lembrar que o *NDS 58X14*, exibido uma semana após a inauguração da grande sala na capital cearense, apresenta em seu último segmento (com cerca de 2min) imagens do referido curta-metragem. E pelas informações no roteiro de locução – o material fílmico dessa edição não existe mais –, o segmento compreende exclusivamente a inauguração da sala: da entrada dos convidados, com a multidão contida do lado de fora, aos modernos equipamentos de ar condicionado e projetores. Tal constatação reforça ainda mais um importante aspecto nos cinejornais do GSR: que eles tinham sua proeminência nas atividades do GSR, bem como respeitada a sua própria dinâmica no Departamento de Cine-Jornais, pois tudo indica que, desde a concepção de *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza – Ceará*, o abastecimento de um segmento dos seus cinejornais estava previsto, não por acaso o uso do seu redator, locutor e dois dos mais destacados cinegrafistas de cinejornais da CSL.

Assim, é plenamente possível atestar essa potencialidade do autoelogio em algumas imagens remanescentes dos próprios segmentos de cinejornais. Como no quarto segmento do *ATA 61X18*, com apenas 53seg, em que, praticamente, duas tomadas de câmera fixa, uma em *plano de conjunto*, outra em *plano americano*, dão conta de um completo desfile das relações do GSR numa pré-estreia no Cine Vitória, no Rio de Janeiro:

No Cine Vitória, Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone, representante da MPA, recebem convidados na pré-estreia do filme *Nono mandamento*. Um ritual comum nas edições do NDS e ATA. Ora em *plano geral*, ora em *plano americano*, o desfile de convidados é a materialização do próprio prestígio dos anfitriões. No fot. 2, o presidente do Tribunal de Contas da Guanabara Luís da Gama Filho, e esposa, e sra. Lélia Tinoco Ribeiro (à dir.) posam para a câmera...

... No fot. 3, os cumprimentos do colunista social do jornal *O Globo* Ibrahim Suede (ao centro). No fot. 4, um único plano cujo extracampo traduz todo o alcance dos empreendimentos do GSR: na sua casa de espetáculo (cadeia exibidora), os cumprimentos do astro popular Oscarito (as produções da Atlântida), com Harry Stone ao fundo (associação com o capital norte-americano), tudo num registro de seu próprio cinejornal (a obrigatoriedade do complemento nacional em seu benefício)...

... E os cumprimentos seguem, trazendo à tela mais exemplos dos laços que unem o GSR ao mundo artístico, social, político e econômico: fot. 5 o galã Cyll Farney e, no fot. 6, o almirante Lúcio Martins Meira, ex-ministro da Viação e Obras Públicas (Transportes), ex-presidente do Banco Nacional e Desenvolvimento (BNDE), e, então, presidente da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). *Atualidades Atlântida*. N.61X18. Acervo Cinemateca Brasileira.

Decerto, não faltam exemplos de como o GSR tornou os seus próprios cinejornais em uma respeitável vitrine aos seus negócios. Por outro lado, também nos deparamos com momentos em que essa vitrine vira vitrine, especialmente quando certos segmentos revelam uma dimensão não tão exitosa na representação dos seus empreendimentos cinematográficos, sempre mostrados como ditosos. No terceiro segmento do *NDS 60X16*, por exemplo, esse dado é perceptível. No começo do mês de abril de 1960⁶⁷⁹ – a duas semanas da inauguração do Cinema Brasília, outro significativo empreendimento naquele ano –, o *NDS* deu visibilidade a uma investida inédita: exibir em uma casa da capital paulista, uma praça até então inexplorada pelo GSR. Um ano antes, em maio de 1959, anunciava-se a parceria entre o distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., o empresário Lucydio Cerávolo (administrador da casa) e a produtora Fox Filmes para assumir o novo contrato de programação do Cine Marrocos, pois o antigo terminaria em agosto daquele ano.⁶⁸⁰ Apesar da polêmica criada em torno deste episódio, tido por muitos como a definitiva entrada do GSR no mercado exibidor paulista,⁶⁸¹ o curto segmento de 1min05seg dá a ver as dificuldades de Luiz Severiano Ribeiro Jr. em se “impor”, no ritualismo em cena, como um importante tripé do empreendimento.

Mesmo com imagens de um dos seus cinegrafistas mais habituado ao cenário paulistano, Pompilho Tostes,⁶⁸² Luiz Severiano Ribeiro Jr. encontrou dificuldade para encenar o seu ritual do poder nas dependências do Cine Marrocos. Ainda que não contemos com a banda sonora, as informações do roteiro de locução aprofundam ainda mais as tensões mostradas nos quinze *planos-sequência* desse curto segmento, que tenta emular um procedimento corriqueiro executado nas salas de espetáculo do GSR. No início do registro intitulado “Reinauguração do Cine Marrocos”, percebemos que a única tomada com câmera fixa ocorre no primeiro plano-sequência, com um *plano geral* do lado de dentro do hall de entrada, quando ainda não há o movimento das pessoas que

⁶⁷⁹ As datas são bastante imprecisas na bibliografia disponível, portanto assumimos as informações contidas no roteiro de locução, cujo texto é de 12 de abril, ou seja, o equivalente a alguns dias depois do evento filmado. Roteiro de locução *Notícias da Semana. N. 60X16. Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁶⁸⁰ Uma nota intitulada “Cine Marrocos sob nova bandeira” aborda esta questão. *Cine Repórter* (edição não identificada). São Paulo, 16 de maio de 1959, p. 1.

⁶⁸¹ Por contar com programação fornecida pelo GSR, o Cine Marrocos levantava a suspeita de ser a porta de entrada do GSR no exibidor no mercado paulistano. Cf. Ortiz, Carlos *apud* Simões, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo, op. cit.*, 102.

⁶⁸² Em nossa pesquisa com os roteiros de locução, as notícias no cenário paulista/paulistano entre as edições finais de 1959 até a edição *ATA 6X36*, foram majoritariamente filmadas pelo cinegrafista Pompilho Tostes.

chegam. A partir de então, seguem-se planos curtos, tomados em *plano geral e americano*, mostrando convidados passando por diante da câmera. Destes planos, o último tenta compor, numa espécie de *plano de conjunto*, tendo em *primeiro plano* um ornamento paisagístico e, ao fundo, os convidados que continuam a passar. Essas dificuldades, sobretudo a deste último plano, denotam algum tipo restrição ao cinegrafista, que mais parece se esconder atrás do ornamento paisagístico. Os próximos planos também confirmam esta espécie de “proibição” ao trabalho do câmera, haja vista a impossibilidade de enquadrar Luiz Severiano Ribeiro Jr. recebendo convidados.

A “Reinauguração do Cine Marrocos”, sob <nova direção e completamente redecorado>. No hall de entrada da sala, o primeiro *plano geral* (fot. 1), ao qual se seguem tomadas rápidas em *plano geral e americano* (fot. 2 e 3). No fot. 4, um *plano de conjunto* sobre um arranjo de flores/plantas, e convidados ao fundo, põe dúvidas quanto à solução cinematográfica do câmera do GSR para a composição do elogio para Luiz Severiano Ribeiro Jr.. Este, que quase não aparece nos planos seguintes, tomados apressadamente e de ângulos desfavoráveis (fot. 5 e 6)...

Além da pouca presença em tela do presidente do GSR, igualmente reveladores da falsa harmonia da encenação mostrada no *NDS* são os olhares de reprovação à câmera, tanto no estranhamento demonstrado pelo administrador do Cine Marrocos, sr. Lucydio Cerávolo; como no olhar mais incisivo do gerente da Fox Filmes, sr. Harry Anastasiassi. Enquanto “homens de cinema”, ambos seguramente conheciam a dimensão e o sentido que um cinejornal do GSR poderia dar àquelas imagens, talvez até infringindo acordos daquela parceria. Nesse sentido, é interessante perceber que nem mesmo as “táticas” de Luiz Severiano Ribeiro Jr., tomadas aqui em *plano americano* e

primeiro plano pareceram funcionar,⁶⁸³ pois são nestas cenas em que justamente ocorrem os estranhamentos do gerente da Fox Filme em relação à câmera do *NDS*.

... Após a recepção aos convidados, os planos tomados isoladamente, a fim de demarcar as relações do GSR numa praça de exibição que não é a sua, a tensão persiste: no fot. 1, Harry Anastasiassi (à esq.) encara a câmera do *NDS*, mesmo diante de uma conversa com Luiz Severiano Ribeiro Jr.. Algumas tomadas adiante, um *plano americano* com Lucydio Cerávolo, administrador do Cine Marrocos, também revela certo estranhamento com aquela cobertura “cinejornalística” (fot. 2, no detalhe ao centro). No fot. 3, o estranhamento se repete, de forma mais incisiva, num quase *primeiro plano* entre o representante da Fox Filmes e o GSR. Enfim, elementos que denotam a dificuldade do GSR em encenar o seu ritual de poder num espaço que não é seu, embora <os senhores Severiano Ribeiro Jr., Lucydio Cerávolo e Harry Anastasiassi, gerente da Fox Filmes, foram os anfitriões>. *Notícias da Semana*. N.60X16. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim, em meio <da administração, da política e da sociedade paulistana [que] prestigiaram> a inauguração de uma das salas mais significativas da própria cidade e circuito paulistanos,⁶⁸⁴ pode-se cogitar que um registro curto, com uma média de 4seg em cada um dos seus quinze planos-sequência, tenha ocorrido em restritas condições (por isso as tomadas rápidas), ou até mesmo escondidas, burlando uma eventual negativa prévia. Nesse sentido, o fato do segmento ser desarmônico ao que se vê noutros rituais do poder de Luiz Severiano Ribeiro Jr., pode ser um dado dos limites do GSR para fora de suas praças de exibição, ainda que o locutor sustente que <os senhores Severiano Ribeiro Jr., Lucydio Cerávolo e Harry Anastasiassi, gerente da Fox Filmes, foram os anfitriões>, ou que se pretenda alimentar certos mitos, décadas depois,

⁶⁸³ Essa “tática” de Luiz Severiano Ribeiro Jr. foi comentada pelo ex-cinegrafista do GSR, sr. Vanceri Chagas. Basicamente, trata-se de uma linguagem de códigos que todos os cinegrafistas deveriam estar a par: “(...) era um coçar no nariz (...) um movimento de dedo (...) um virar de costa (...) quando ele encostava ao lado da pessoa que ele queria que fosse filmado ele encostava e começava a bater papo (...) quando ele não queria ele virava (...) a gente já saía orientado para fazer este tipo de coisa (informação verbal)”; E acrescenta: “(...) acho que ele queria aparecer mais do que a pessoa que ele estava conversando (informação verbal)”; Vanderci também explica que havia restrições quanto a certas pessoas a serem filmadas: “(...) ‘não quero que filma tal’ [imitando Ribeiro Jr.] (...) ou filma para malhar (informação verbal)”. cf. Aguiar, Vanderci Chagas, entrevista concedida ao autor. *op. cit.*

⁶⁸⁴ “Apontado como o mais luxuoso da América do Sul” em seu ano de inauguração (1952), e que abrigou o Festival Internacional de Cinema nas comemorações do IV Centenário da capital paulista. Cf. Simões, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*, *op. cit.*, 82-83.

em torno desta parceria.⁶⁸⁵ Contudo, mesmo neste exemplo da dificuldade em compor um ritual do poder, pode-se constatar o potencial de análise de um segmento, quando reinserido na sua própria dimensão de registro cinematográfico – no que se refere às imagens e ao extracampo. E também, vale dizer, confirmar a visibilidade oferecida nas edições do *NDS* e *ATA* mesmo em situações adversas, ainda que o resultado não saísse como o esperado. Vejamos, portanto, outros exemplos.

Também fora do Rio de Janeiro, mas em uma praça exibidora bem servida pela cadeia de cinemas do GSR, havia o reclame contra os cinejornais. Em janeiro de 1958, o cineasta paraibano Linduarte Noronha lamenta, em pequeno artigo intitulado “Jornais da tela”, que nada tenha mudado em relação à baixa qualidade dos cinejornais nacionais:

*Continuam no mesmo os jornais cinematográficos brasileiros, tratando, como sempre, de festinhas íntimas, inaugurações de absoluto desinteresse coletivo, posse de políticos em chefias de repartições do Rio e nada mais (...) abaixo de qualquer cotação crítica, são autênticos veículos de chantagens comerciais, onde os donos exploram apenas as vantagens políticas e sociais de acontecimentos insignificantes do Rio, constituindo o que se chama de “matéria paga”.*⁶⁸⁶

Ou seja, pela crítica do cineasta, percebe-se que a visibilidade oferecida pelos cinejornais e a disputa que isso acarretava no meio cinematográfico eram fato, sendo o reclame acima algo virtualmente endereçado ao próprio GSR. Nesse sentido, vejamos como o *NDS* e o *ATA*, em diferentes ritualismos, flertaram com outros campos de atividades nos termos de uma *encomenda* mais explícita, ou melhor, uma “matéria paga”. Como exemplo, vejamos um importante segmento de serviços no contexto do desenvolvimento e da modernização brasileira entre 1956 e 1961: a aviação civil. Tal é

⁶⁸⁵ Fazemos referência aqui às duas versões da biografia autorizada de Luiz Severiano Ribeiro (pai e filho). Na primeira, afirma-se tratar de uma parceria com a constituição da empresa Fox Severiano Ribeiro, em que a empresa americana e Luiz Severiano Ribeiro (o pai) associaram-se, por meio da *propriedade*, ao Cine Marrocos, sem informar, contudo, a data do evento e mantendo a dubiedade dos termos desta “propriedade” (Vaz, Toninho. *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*, op. cit., p. 82). Já a segunda versão indica a parceria entre a Fox e GSR, pela mesma Fox Severiano Ribeiro (também sem mencionar a data), e “não apenas nos aluguéis de filmes, mas através da construção de dois cinemas: Palácio, no Rio de Janeiro (...) e Cine Marrocos, em São Paulo”. (Vaz, Toninho. *O rei do cinema*, op. cit., p. 103). Pelo que se sabe, o GSR nunca foi proprietário ou participou da construção do Cine Marrocos.

⁶⁸⁶ Noronha, Linduarte. “Jornais da Tela”. *A União*, João Pessoa, 18 de janeiro de 1958.

o caso do espaço oferecido ao empresário Ruben Berta, ⁶⁸⁷ diretor-presidente da Varig, que foi noticiado desde um churrasco em sua homenagem (*NDS 59X35*) até o voo inaugural do Boeing 707, ⁶⁸⁸ o primeiro realizado com tripulação brasileira (*ATA 60X26*). Dois registros, um no *NDS*, outro no *ATA*, que mostram diferentes faces do elogio promovido pelo GSR a uma personalidade pública.

No *NDS 59X35*, seu segundo segmento (com 46seg) traz o empresário da aviação representado numa vertente mais humana, a do cidadão com os seus conterrâneos. No geral, registro apresenta planos fixos, mas com enquadramentos variados, nos quais Ruben Berta é, basicamente, mostrado em *meio primeiro plano/conjunto* – e, num único momento, em *primeiro plano* – cercado por pessoas à mesa do banquete e, mais adiante, na leitura do seu discurso de agradecimento. Em contraponto a estas cenas, algumas tomadas mais gerais em *plano geral* dão conta de informar ao espectador sobre a presença dos homenageantes no evento.

O título de segmento “Churrasco” (talvez reforçando certa regionalidade de uma festa gaúcha) em homenagem ao diretor-presidente da Varig. Uma tomada em *plano geral* apresenta ao espectador o evento que ocorre na Sociedade Caixeiros Viajantes, em Porto Alegre (fot. 2), seguindo-se de imediato *meio primeiro plano* centrado na figura do homenageado (fot. 3)...

... Continuam as tomadas que delimitam o espaço da festa: um *plano geral* da mesa do banquete com convidados (fot. 1). Um *meio primeiro plano* da saudação proferida pelo sr. Egídio Michaelsen, que <traçou um retrospecto da Varig e seu diretor> (fot. 2), enquanto um *plano de conjunto* mostra o homenageado (fot. 3, segundo da esq. p/ dir.) observando tudo do seu lugar à mesa...

⁶⁸⁷ As edições do *ATA* e do *NDS* apresentam, entre 1956 e 1961, 19 ocorrências sobre Ruben Berta. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

⁶⁸⁸ Quatro edições do *NDS* foram especialmente lançadas para o advento desta aeronave: *NDS 59X41 – O Brasil na era jato*; *NDS 60X21 – No Brasil o gigante da era a jato*; *NDS 60X29 – O gigante intercontinental*; e *NDS 61X57 – A pioneira do espaço*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

... Planos gerais, em *plongée*, mais uma vez informam a presença dos convidados ao evento (fot. 1 e 3), denotando o prestígio do homenageado que lê, em tomadas intercaladas em *primeiro plano* (fot. 2 e 4), o seu discurso de agradecimento, no qual se compromete, perante todos os presentes ao evento, que continuará a lutar pela <emancipação da viação comercial brasileira>. *Notícias da Semana* N.59X35. Acervo Cinemateca Brasileira.

Já em “Na base gaúcha, o gigante da era do jato” do ATA 60X26, Ruben Berta é representado num segmento de 1min7seg – o segundo de uma edição com 4min49seg –, numa chave completamente distinta da homenagem mostrada acima. Com cenas tomadas na pista do Aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, há *planos gerais* da grande aeronave aterrissando e taxiando; bem como planos mais localizados, registrando certos detalhes, que vão dos mecanismos do Boeing 707 à sorridente tripulação, no sentido de ilustrar a modernidade e a emancipação brasileiras alcançados no campo da aviação civil.

Na sede da Varig, em Porto Alegre, a aterrissagem do Boeing 707 registrada numa *panorâmica em grande plano geral* dá início ao segmento sobre o “gigante da era a jato”...

... Seguem-se tomadas em *plano geral*, seja da própria aeronave taxiando em pista (fot. 5), seja de suas partes, a evidenciar o <momento de emoção (...) diante do moderno avião com a bandeira do Brasil> (fot. 2), ou das dimensões de uma das <quatro turbinas Rolls Royce> (fot. 3)...

... <com um total de trinta mil cavalos de força>, informação reforçada com tomada em *primeiro plano* da turbina girando (fot. 1). Na pista, a aglomeração em torno da aeronave que acabara de chegar de Nova Iorque <em voo sem escalas>, cumprindo <um passo decisivo para maior progresso do Brasil na aviação civil> (fot. 2). Em *plano geral*, a <tripulação brasileira> posa para a câmera após ter participado do voo operacional (fot. 3). No último plano, Ruben Berta, diretor da Varig, tomado numa dimensão monumental (*panorâmica em plano geral, em contra-plongée*) ao desembarque, quando é <cumprimentado por todos>. *Atualidades Atlântida*. N.60X26. Acervo Cinemateca Brasileira.

E mesmo que o empresário gaúcho apareça apenas ao final do registro, sua presença é a síntese do que foi mostrado. Nesse sentido, ambos os registros complementam as duas pontas de uma visibilidade proporcionada pelos GSR: no *ATA 60X26*, o “homem” Ruben Berta é a própria notícia sobre a aviação brasileira, embora não se deixe de enfatizar o empresário-realizador: de corpo presente e numa única tomada em dimensão monumental, é aquele que contribui, em sua área de atuação, para a emancipação do país (neste caso, com a meta 12 do governo Kubitschek).⁶⁸⁹

É neste tipo de visibilidade propiciada em seus cinejornais, assim nos parece, que o GSR gerava polêmica, mas se fortalecia enquanto moeda-de-troca no extracampo cinematográfico. Sobretudo no contexto desenvolvimentista, cuja modernidade emergia em seus ícones mais representativos, como a aviação comercial, à qual o próprio presidente Juscelino Kubitschek foi seu garoto-propaganda.⁶⁹⁰ Também não se pode esquecer, por exemplo, que o GSR possuía cinegrafistas filmando pelo país, o que certamente exigia deslocamentos à longa distância, às vezes por transportes aéreos. Nesse sentido, a publicidade (in)disfarçada à Varig era corriqueira nos vários embarques e desembarques noticiados pelo *NDS* e *ATA* durante 1956 e 1961, inclusive com o

⁶⁸⁹ Cf. Benevides, Maria Victória. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 210.

⁶⁹⁰ Cf. Bizello, Maria Leandra. *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*, op. cit., p. 243.

próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr., em viagens de negócios, ou, por exemplo, no <avião especial> que levou a família Severiano Ribeiro para inaugurar o Cine São Luiz em Fortaleza.

Ainda no âmbito do elogio indisfarçado, e da visibilidade patente, vejamos uma edição de 1961, para desta colher elementos que nos ajudem a compreender outros aspectos das aproximações representadas nos cinejornais do GSR, durante o período do nosso recorte. Na segunda semana de maio de 1961, o *NDS 61X20* noticiou a ida do ministro da Fazenda Clemente Mariani aos Estados Unidos para completar <importantes negociações com o sr. Douglas Dillon, secretário do Tesouro Norte-Americano>. Neste contexto, sob a égide da PEI do governo Jânio Quadros, o Brasil continuava em negociações com os credores internacionais a respeito do reescalonamento da dívida externa, bem como a possibilidade de novos empréstimos, circunstância que já havia sido noticiada no *NDS 61X17*, em segmento dedicado à visita do secretário Douglas Dillon ao país – esta conversa de Dillon com Mariani, no gabinete no Palácio da Fazenda, será mostrada mais adiante. Observemos, portanto, dois aspectos do *NDS 61X20*, sendo o primeiro a visibilidade, bastante evidente nos planos-sequência; já o segundo, mais sutil, exige que adentrarmos mais ao fundo do contexto das suas imagens, bem como dos interesses do GSR.

O segmento “Fato em foco”, com cerca de 50seg, mostra o embarque do ministro da Fazenda do Brasil, com tomadas nas dependências do Aeroporto Internacional do Galeão, no Rio de Janeiro. Claramente, dos oito planos-sequência que o registro apresenta, apenas dois não trazem uma publicidade patente à Varig, embora ela ocorra indiretamente. Nos seis restantes, as referências estão por todos os lados e, em momento algum, o locutor menciona o nome da companhia aérea. Entretanto, este primeiro aspecto do registro, uma característica bastante evidente da sua encomenda, não é um dado exatamente novo dentro do que estamos tratando até aqui, ainda que seja esclarecedor dos subterfúgios utilizados pelo GSR em suas propagandas como, por exemplo, mencionar que o ministro é cumprimentado pelo sr. Erik de Carvalho, sem a devida referência de que se trata do vice-presidente da Varig.⁶⁹¹ Contudo, é a pequena cena que segue, no mesmo plano-sequência, que chama atenção pelo dado sutil que nos

⁶⁹¹ Importante observar que, desde 27 de fevereiro 1961, estava vetada a propaganda comercial nos cinemas da Guanabara, segundo portaria do Serviço de Censura do Estado da Guanabara. Cf. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1961, p. 4. Como mencionado em nota anterior, esta proibição foi estendida, nos mesmos moldes, ao âmbito nacional pelo presidente Jânio a partir de junho de 1961.

dá a ver: após cumprimentar Erik de Carvalho, Clemente Mariani olha para o lado e caminha até dois homens para cumprimentá-los, no que somos informados que a <direção do Ponto IV compareceu ao bota-fora>. Considerando as personagens envolvidas neste pequeno vestígio de imagens remanescentes, temos a oportunidade de trazer à tona questões políticas, econômicas, e mesmo ideológicas das notícias veiculadas no *NDS* e no *ATA*.

Plano geral do balcão de embarque no Aeroporto do Galeão (fot. 1) apenas para apresentar ao espectador o estande da companhia aérea, pois o ministro Clemente Mariani não está na cena. Nas próximas duas tomadas, mais Varig: um *plano médio* do serviço de atendimento e um *primeiro plano* da bela atendente e seu sorriso (fot. 2 e 3). Em seguida, repete-se exatamente o primeiro plano-sequência do registro (fot. 4). Conforme o roteiro de locução, tais planos são conduzidos pela informação de embarque do ministro para os EUA, mas que, por enquanto, ainda não aparece...

No comando de um dos mais importantes ministérios do Governo Federal, o udenista Clemente Mariani ratificava o aspecto de vitória da oposição junto ao governo Jânio.⁶⁹² Ao mesmo tempo, também era um dos quadros mais ligados ao capital norte-americano,⁶⁹³ assim como próximo às “classes produtoras” e suas organizações mais representativas, como o CONCLAP e a ACRJ. Enfim, um legítimo representante dos interesses “multinacionais associados”, que formaram uma forte base de apoio dentro do conjunto de forças políticas que sustentaram a candidatura janista.⁶⁹⁴ Aliás, tais segmentos da sociedade seriam os menos prejudicados pela impopular política financeira de austeridade proposta por Mariani, que seria posta em prática a partir desta conversa com Douglas Dillon, para a qual estava embarcando. Nesse sentido, a

⁶⁹² Benevides, Maria Victória de Mesquita. *A UDN e o udenismo*, op. cit., p.116.

⁶⁹³ Conforme mencionado em nota anterior, o ministro da Fazenda, Clemente Mariani, era ligado ao Banco da Bahia, à Light S.A., e pertencia ao Grupo Morgan. Cf. Chaia, Vera L. M.. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, op. cit., p. 191. Durante o início dos anos 1940, exercera a presidente da Associação Comercial da Bahia. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 3565-3566.

⁶⁹⁴ Cf. Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. op. cit., p. 102.

deferência manifestada por um ministro de Estado que, em seu <bota-fora>, caminha até o diretor do Ponto IV no Brasil,⁶⁹⁵ Leonard Saccio (cujo nome não é mencionado), para cumprimenta-lo, e não o contrário, revela certa reverência ao capital e à política dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, e diante da ausência de outras informações sobre este embarque, pode-se dizer que as imagens em nada sustentam um clima de “despedida entre amigos”, um tipo de “bota-fora” para o ministro.

... No quinto plano-sequência (fot. 1 ao 4): uma curta *panorâmica* em *plano americano* acompanha o ministro Clemente Mariani (fot. 1, à esq.), que é cumprimentado por Erik de Carvalho (vice-presidente da Varig) e, na sequência, retorna até o diretor do Ponto IV no Brasil, Leonard Saccio, para cumprimenta-lo em meio <a direção do Ponto IV no Brasil [que] compareceu para o bota-fora>...

... O registro termina com mais publicidade da Varig: um plano geral da aeronave (fot. 1), seguido de novo cumprimento de Erik de Carvalho (fot. 2) e o ministro subindo as escadas do avião, que olha para a câmera e prossegue. Tanto a Varig como Leonard Saccio não são mencionados pelo locutor. *Notícias da Semana N.61X20*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁶⁹⁵ Grosso modo, trata-se de uma política lançada pelo presidente Harry Truman, em 1949, e assim denominada por ser o quarto ponto de seu discurso de posse. Consistia numa espécie de cooperação técnica entre o governo norte-americano e os países latino-americanos. No Brasil, suas ações começaram em 1950, e sua última regulamentação se deu em 1959, com a criação do Escritório Técnico de Coordenação dos Projetos e Ajustes Administrativos do Ponto IV. Promoveu iniciativas na área da administração, agricultura, saúde e educação (com ensino técnico-industrial). O Ponto IV foi considerado por muitos políticos, educadores e intelectuais como instrumento de controle político e ideológico dos Estados Unidos sobre o Brasil, sobretudo porque seus programas não aproveitavam os técnicos brasileiros, mais afeitos aos problemas nacionais. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 4736-4737. Vale dizer que o Ponto IV, não raro, foi pauta, ou mesmo lembrado, em algumas edições dos cinejornais do GSR: *NDS 60X44, 61X14, 61X20, 61X47 e 61X50; ATA 56X28, 60X48, 61X30A e 61X40*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Com estas observações, é possível aferir indícios de um “esforço” conciliatório em relação aos Estados Unidos (política e economicamente) no discurso desse segmento do *NDS 61X20*? Nesta recomposição entre imagens resgatadas e texto de locução pode-se dizer que sim, sobretudo ao considerar o complicado contexto da PEI, com as primeiras escorregadas diplomáticas entre o presidente Jânio e os representantes norte-americanos, ao que o segmento apresenta um exemplo contrário: o de representantes dos Estados Unidos desejando “boa-sorte” ao ministro brasileiro que vai se encontrar com autoridades norte-americanas. Mas seria esta “conciliação” algo também presente no *NDS* e *ATA* nos anos entre 1956 e 1961? Ou seja, seria possível detectar nos cinejornais do GSR, posicionamentos que desvelem afinidades ideológicas com setores do espectro político e econômico favoráveis aos interesses norte-americanos, em detrimento da imparcialidade da notícia? Nesse sentido, entraremos mais a fundo nestas aproximações do GSR, no que se refere ao espectro político conservador e sua vertente econômica mais representativa, a associada ao capital estrangeiro.⁶⁹⁶

Mais do que outras categorias fílmicas existentes, o cinejornal é um potencial candidato a concentrar uma gama de mediações em seu resultado final. Neste sentido, ao pensar o *NDS* e *ATA* em sua oferta de espaço negociado semanalmente, fomos levados a uma busca por conceitos que melhor abrangessem as aproximações de um empreendimento do próprio campo cinematográfico com outras áreas da atividade coletiva. Desta forma, foi indispensável ter em vista um dos aspectos mais centrais nos cinejornais: o seu caráter político. Neste caso, pensa-los na chave de uma história cultural da política nos abriu caminho para compreender tanto o seu alcance, como também os “rituais do poder”, e certa cultura política que veiculem ou deem visibilidade.

Igualmente importante foi o aporte nas ideias de *campo* e *encomenda* para entender o *NDS* e o *ATA* na dimensão do elogio e da visibilidade que podiam oferecer a determinados centros decisórios do poder político e econômico. Contudo, trata-se de uma análise que mantém, necessariamente, um diálogo entre o extracampo da notícia e

⁶⁹⁶ Definido por René Dreifuss, como “bloco multinacional associado”, cf. *1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. op. cit.*, p. 104-107.

a sua representação nas telas e, por isso, a própria pauta de notícias é fundamental para a compreensão do contexto e das escolhas do GSR na relação com seus “clientes”. No que a recomposição de um breve panorama das notícias entre 1956 e 1961 – levantadas na sistematização dos roteiros de locução – pôde expor quais entidades políticas, econômicas, civis e militares foram as mais recorrentes nestes cinejornais do GSR.

Indispensáveis foram os apontamentos sobre a *imaginação* de uma *comunidade nacional* para perceber a independência do NDS e ATA a qualquer projeto de governo, ou particular de um determinado político. Pois a ideia de *nação cinematográfica* presente nos cinejornais do GSR, a ser investigada no próximo capítulo, nos afigura como muito mais voltada à defesa do próprio capital, sobretudo porque lidamos com um produto cinematográfico que encerra interesses do maior empreendimento capitalista no campo cinematográfico de sua época.

Enfim, um contexto histórico tão rico em nuances e reviravoltas políticas e econômicas não poderia deixar de ser repassado numa bibliografia específica. Nesse sentido, o fizemos também pela necessidade compreender determinados contextos e conjunturas presentes na semanal leitura audiovisual do NDS e ATA. Sem este chão, por assim dizer, seria impossível valorar, ou mesmo tecer quaisquer comentários, sobre o que foi levado às telas pelo GSR. Abastecidos por estas informações, seguiremos às análises do conteúdo audiovisual em sua dimensão sociocultural e histórica.

Ainda neste capítulo, optamos por demonstrar os mecanismos básicos do elogio, autoelogio e visibilidade que os cinejornais do GSR puderam oferecer. Desta forma, acreditamos ter esclarecido, com resultados práticos no NDS e ATA, algumas estratégias que o GSR lançou mão durante o período em que nos deteremos no terceiro capítulo. Passemos, então, à análise de como esta “ferramenta” audiovisual do poder, o cinejornal, foi posta em prática pelo GSR em sua *pauta de notícias* semanais; e como se buscou fortalecer o espaço negociável nos cinejornais distribuídos nos programas da UCB, bem como todo o seu empreendimento cinematográfico. Quais aproximações foram forjadas, aproveitando as oportunidades econômicas e políticas de cada contexto; e dentro de quais *campos* de atividade foram atendidas as *encomenda* de elogio e visibilidade. E, o mais importante, qual o tipo de *nação cinematográfica* que daí sobreveio.

Capítulo III – Espaços da política e da prosperidade no NDS e ATA.

3.1 – O GSR e as aproximações com o poder político e econômico.

Em algumas edições e na própria formatação dos cinejornais, as aproximações com os Estados Unidos e a elite comercial são notórias. Contudo, elas também são perceptíveis pela visibilidade oferecida a certos setores, como a burguesia comercial carioca e seus representantes reunidos na ACRJ, historicamente voltados ao capital estrangeiro (principalmente norte-americano) e avessos aos projetos políticos de cunho mais nacionalistas⁶⁹⁷ geralmente atentos à ingerência norte-americana nos rumos brasileiros. Nesse sentido, não só as questões mais cotidianas foram notícias, como certos rituais nos cinejornais do GSR desfilaram o poder desta classe nas telas. Uma classe, importante dizer, da qual fazia parte o próprio GSR,⁶⁹⁸ muito embora suas atividades no ramo do entretenimento não fossem, grosso modo, as mais centrais das “classes produtoras”.⁶⁹⁹

Em um primeiro exemplo, embora não existam mais imagens, algumas passagens do roteiro de locução do segmento “A praga dos camelôs” (anexo 14), de 1min7seg, que abre o *NDS 58X16*, são sugestivas do apoio desvelado à classe comercial. Nestes trechos, o GSR revela não só uma intransigente defesa elitista (e ideológica) do capital: <repugnante comércio ilegal de bugigangas> que deixa o <nosso Rio> com <esse aspecto de feira oriental, suja e desarrumada>; como promove a defesa da classe comercial que sofre <prejuízos diários de muitos milhares

⁶⁹⁷ Argumentos para esta afirmação não faltam: a oposição contra a herança nacionalista trabalhista varguista, entre 1951 e 1954 (morte de Vargas), cf. Boito Jr., Armando. *O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo*, op. cit.. A adesão ao nacional desenvolvimentismo juscelinista, uma vez que o capital estrangeiro era o seu motor, cf. Skidmore, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, op. cit.; Benevides, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit.. E a forte oposição na ascensão de Jango, pelo viés não só antinacionalista, mas também anticomunista, cf. Benevides, Maria Victoria de Mesquita. *A UDN e o udenismo*, op. cit.. Sobre o posicionamento da classe comercial contra o “nacionalismo exacerbado”, cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 407-408.

⁶⁹⁸ Formalmente associado ao Clube Comercial desde 1952, cf. *Revista da Associação Comercial* nº717, ano XVII. Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1952, p. 2.

⁶⁹⁹ Denominação esta escolhida pela própria “elite empreendedora”, a exemplo da classe comercial carioca, em sua publicação mensal *Revista da Associação Comercial* que passou a se chamar *Revista das classes produtoras*, quando coproduzida com a Federação das Associações Comerciais do Brasil. cf. *Revista das classes produtoras* nº923, ano XXIII. Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil / Associação Comercial do Rio de Janeiro, abril de 1961, p. 1.

de cruzeiros ao comércio honesto que é gravado por toda a sorte e impostos>. Apesar de tratar-se de uma questão específica ao próprio cotidiano da economia carioca, o apelo do GSR feito às autoridades para <*uma situação incompreensível que tem que acabar*> (colocado nos termos, inclusive, da ordem pública teoricamente subvertida), não pode ser ignorado numa série de cinejornais em que a própria ACRJ é a instituição classista mais recorrente entre 1956 e 1961.⁷⁰⁰ Destas ocorrências, pudemos recuperar três rituais, onde diferentes níveis do tom elogioso à burguesia comercial são evidentes.

Em novembro de 1957, por exemplo, o então diretor da ACRJ, Florêncio de Abreu Schilling, foi notícia num curto segmento de 33seg, intitulado “Viajante”, o segundo do *NDS 57X48*, com imagens de Cláudio Assunção. Em cinco planos-sequência, assistimos ao embarque do empresário/comerciante e de sua esposa, cujo nome não é mencionado. Contudo, é sobre ela o único *primeiro plano*, enquanto espera a assinatura do passaporte. Em seguida, Abreu Schilling entrega o seu documento para o mesmo procedimento de verificação. Pelo narrador, a informação é de que <*viajará aos Estados Unidos a fim de estudar as condições de navegação transatlântica, da qual é um dos líderes*>. Na sequência, uma pequena *panorâmica em plano-geral* acompanha o casal caminhando na pista do Aeroporto do Galeão – em que Abreu Schilling “entra” no plano já olhando para a câmera – quando são interrompidos por três pessoas que lhes cumprimentam (uma moça e dois rapazes). No mesmo plano, o casal segue até sair do quadro. A última tomada, *plano geral em contra-plongée*, é reservada ao adeus do casal.

Apesar da falta de informações sobre Florêncio Abreu Schilling, além de sua forte atuação no mundo comercial, em especial no ramo dos transportes marítimos,⁷⁰¹ algumas conclusões podem ser tiradas. A última fala do locutor, por exemplo, encerra o registro afirmando que a viagem de Abreu Schilling tem por objetivo <*desenvolver ainda mais as ligações marítimas entre a América do Norte e o Brasil*>. Nesse sentido, nos parece que a intenção é, além de dar visibilidade ao empresário e comerciante, mostrar a contribuição da própria classe comercial ao Brasil, cujos integrantes vão até

⁷⁰⁰ Entre banquetes e solenidades envolvendo esta associação, ver: *NDS 56X16, 57X26, 57X48, 58X36, 58X42, 58X49, 59X29, 60X04, 61X17, 61X24, 61X26*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*

⁷⁰¹ Por informações colhidas nos próprios cinejornais do GSR, sabe-se que atuou como empresário e presidente do Centro de Navegação Transatlântica em 1956 (*ATA 56X29*); vice-presidente da Associação Comercial em 1958 (*NDS 58X42*); e representante do Clube Comercial em 1960 (*NDS 60X04*). *Idem*.

os Estados Unidos buscar saídas para o desenvolvimento nacional, e não um empreendimento específico de uma associação ou de um empresário do ramo marítimo.

Assim, transforma-se um embarque num evento, cujos planos-sequência desvelam a construção desse pequeno ritual do poder. A encomenda é clara: o único *primeiro plano* dedicado à esposa, num reforço à imagem da distinta senhora perante os círculos que frequenta; o próprio Abreu Schilling que se “denuncia”, ao parecer saber, de antemão, onde está o cinegrafista; e a última cena, como o casal acenando para os lados, como se estivesse a se despedir de um grande grupo (valendo-se de um típico protocolo de autoridades em seus embarques e desembarques, uma visualidade comum em cinejornais) que não existe, a julgar pelo plano anterior, em que o casal se despede de apenas três pessoas – que, no entanto, não sabemos se são parentes ou amigos.

No Aeroporto Internacional do Galeão, o NDS 57X48 informa ao público a contribuição de Florêncio de Abreu Schilling, dir. da Associação Comercial do RJ, ao seu país. Viajou aos EUA, com esposa, a fim de <desenvolver ainda mais as ligações marítimas entre a América do Norte e o Brasil>. Em cinco planos, um curto ritual do poder de 33seg: tomadas do casal em *plano de conjunto* e *primeiro plano* no balcão de embarque (fot. 2 ao 4); uma pequena *panorâmica* em *plano geral* do casal em direção à aeronave, em que Schilling “entra” no *plano* olhando para a câmera, (fot. 5 ao 7), e um *plano geral* do aceno das escadas para uma virtual multidão (fot. 8 e 9). *Notícias da Semana*. N.57X48. Acervo Cinemateca Brasileira.

Prosseguindo com a análise de imagens remanescentes, um registro de quatro anos depois, o *NDS 61X17*, situado na segunda quinzena de abril, traz um ritual semelhante em seu quinto segmento de 48seg, mesmo tratando-se de um evento de maior repercussão, e que está visualmente conectado a toda uma classe dentro da própria edição. A situação é inversa, pois não se trata de uma partida, e sim da chegada dos Estados Unidos do presidente do Instituto Brasileiro do Café, o diplomata Sérgio Armando Frazão.⁷⁰² E o contexto é outro, podendo-se dizer, de maior participação da burguesia comercial: o incipiente governo Jânio Quadros em seus esforços para expandir as relações comerciais do país e alavancar uma balança comercial superavitária.⁷⁰³ Um momento, portanto, de apostas no maior produto brasileiro de exportação, o café. Nesse sentido, o registro evoca esta “aposta” personificada na figura de Frazão, <que participou da reunião da Junta Diretora do Convênio Internacional do Café>.⁷⁰⁴

No registro de sua chegada a 11 de abril,⁷⁰⁵ oito planos-sequência demarcam a recepção ao diplomata e todo o seu *entourage*: da *panorâmica em plano geral* que acompanha seus passos na escada de desembarque, às tomadas em *plano americano* e *plano médio* com cumprimentos e abraços dos que o aguardam. Caminhando na pista do Aeroporto do Galeão, Frazão e sua esposa (Lice de Faria Frazão, cujo nome não está no roteiro de locução), são registrados em três *panorâmicas em plano geral*. Nestas cenas, a quantidade de pessoas que os ladeiam, e mesmo a aparição de um cinegrafista, reforçam a circunstância daquele momento, em que Frazão, inclusive, concederia uma

⁷⁰² Diplomata estudioso dos problemas relativos ao café desde 1957, Sérgio Frazão atuou em várias instâncias representativas do Itamaraty em relação ao comércio do café, cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2352. Em fevereiro de 1961 foi nomeado presidente do IBC e, em seu discurso de posse, frisou lutar para que “em cada recanto do mundo onde exista um grupo humano organizado, se difunda o hábito de beber café”. Cf. *Revista da Associação Comercial* nº921, ano XXIII. Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, fevereiro de 1961, p. 10.

⁷⁰³ Conforme vimos no panorama histórico apresentado sobre o período, cf. Chaia, Vera L. M. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*, op. cit., p. 216-217. Na edição da semana anterior, o *NDS 61X16* trouxe um segmento com o embarque da “missão Dantas”, que foi enviada para tratativas de comércio com países do leste europeu. Uma ação ocorrida no âmbito das estratégias do governo em fortalecer a balança comercial.

⁷⁰⁴ Tais reuniões também visavam aprofundar os termos à concretização do *Acordo Internacional do Café*, cujas discussões foram concluídas em agosto de 1962, na ONU, cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 911. Ainda em 1961, como anunciado no próprio segmento, o Brasil sediou, a 26 de junho, a 8ª rodada de reuniões da Junta Diretora do Convênio Internacional do Café, cf. *Revista da Associação Comercial* nº926, ano XXIII. Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, julho de 1961, p. 7-8.

⁷⁰⁵ Seu desembarque ocorreu na madrugada do dia 11 de abril. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1961, p. 1.

entrevista à imprensa ⁷⁰⁶ – que, entretanto, não é mostrada no registro. Ainda nas dependências do Aeroporto do Galeão, um último plano, em que Frazão e a esposa, seguidos por um grupo de pessoas, caminham por um corredor, em direção ao cinegrafista, com o diplomata olhando para a câmera em quase toda a cena.

Ao contrário do vimos *NDS 57X48*, aqui se tenta agregar um tom noticioso, que se encerra com a informação do “ganho” obtido com a viagem: a aprovação de um *<estudo pormenorizado sobre o incremento da promoção do consumo do café nos mais importantes centros>*. Contudo, o cinejornal do GSR não deixa de agregar elementos de elogio à sua versão do evento, a começar pela própria caricatura no título de segmento, com a clara e respeitosa deferência “seu’ doutor”. Enfatiza-se, pela linguagem cinematográfica, a noção de apreço à autoridade, que desde a descida das escadas de desembarque, passando pela pista do aeroporto, e pelo corredor do último plano-sequência, está cercado de pessoas, além de acompanhado pela própria esposa. Essa dimensão de “seguidores” é reforçada, inclusive, pela opção do GSR permitir que um cinegrafista de outro meio de comunicação (outro cinejornal?) apareça em cena, uma vez que este registro contou apenas com um cinegrafista da CSL (Cláudio Assunção). Ao fim, relembramos que não há imagens da entrevista concedida por Sérgio Armando Frazão. Mas, a considerar a própria natureza do cinejornal (inescapável do atraso em relação aos outros meios de comunicação), é provável que estas imagens não fossem tão necessárias para compor o ritualismo, uma vez que o conteúdo da entrevista já havia repercutido há, pelo menos, uma semana. Assim, investiu-se no que além da entrevista poderia ser enfatizado por imagens cinematográficas: a dimensão de certo carisma atribuído pelo GSR a Frazão, membro da ACRJ, entidade cujo elogio dentro do *NDS 61X17* não teria começado com este segmento.

⁷⁰⁶ Logo após o desembarque no Galeão, Frazão concedeu, de fato, uma entrevista à imprensa, *idem*.

No penúltimo segmento do *NDS 61X17*, o retorno dos Estados Unidos do presidente do ICB Sérgio Frazão, após reunião da Junta Diretora do Convênio Internacional do Café. Nesta notícia de 48seg, a deferência elogiosa à classe comercial começa no título: o “seu doutor” da apresentação cartunesca. E prossegue nas tomadas em *panorâmica*, *plano geral*, que acompanha o seu desembarque (fot. 2 e 3); às saudações e abraços que recebe, em *plano americano* (fot. 4 e 5); nas *panorâmicas* em *plano geral* de sua caminhada ao lado esposa, e ladeado de pessoas, além de disputado pelas câmeras da imprensa (fot. 6 e 7); e o último plano em direção à câmera com seu “séquito” (fot. 8 e 9)...

O roteiro de locução do *NDS 61X17* nos informa que o seu terceiro segmento, de 1min13seg, contém duas notícias. A primeira, também ocorrida no Aeroporto do Galeão, relata um autoelogio do GSR, em que o próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr. <e um grupo de amigos> participaram de um <bota-fora do diretor da Cinegráfica São Luiz, sr. Fernando Rodrigues>, que partiu em uma viagem de negócios, na qual visitará <importantes centros de cinema dos Estados Unidos>. A estas imagens, que não existem mais no material visionado, segue-se uma solenidade promovida pela ACRJ, com a presença de diversas autoridades da classe comercial. Não resta dúvida, nesta clara aproximação do GSR (concretizada na própria *montagem* do material fílmico) com um evento exclusivo das classes produtoras, uma associação nada casual. Ou melhor, trata-se de um exemplo de como o GSR se conectava, pela continuidade audiovisual, a certos núcleos do poder, neste caso, um importante centro decisório do poder econômico. Uma contiguidade que é reforçada e legitimada pela própria convergência política e ideológica, que será mostrada em outros segmentos do *NSD* e do *ATA* neste mesmo contexto de 1961.

Assim, com a recorrente transição em cartelas decorativas (uma “lapagem”, assim descrito no próprio roteiro de locução), do evento envolvendo o GSR o espectador é levado a outro evento, ocorrido <nos salões do Clube Comercial>: uma solenidade promovida pela <Associação Comercial do Rio de Janeiro [que] prestou homenagens> ao ministro da Indústria e Comércio Arthur Bernardes Filho. Com oito planos-sequência, registrados alternadamente a partir de tomadas em *planos gerais* e *plano de conjunto* das extremidades do salão, e *planos médios* e *planos gerais* das autoridades sentadas à mesa contígua do banquete, as imagens compõem um verdadeiro desfile de representantes da burguesia comercial. Dentre os quais, o próprio Sérgio Armando Frazão – que seria notícia no quinto segmento, que acabamos de analisar – a participar da mesma composição audiovisual em que se encontram, além do ministro homenageado, o presidente da ACRJ José Augusto Bezerra de Medeiros, o presidente de honra da ACRJ Rui Gomes de Almeida, o presidente do Conselho Superior da ACRJ Pedro Magalhães Corrêa, entre outros cujos nomes não constam no roteiro de locução.

... No terceiro segmento do NDS 61X17, após o “desfile” do próprio GSR, as imagens prosseguem em contiguidade audiovisual com o importante núcleo decisório do poder econômico: <nos salões do Clube Comercial>, a homenagem da ACRJ ao ministro da Indústria e Comércio Arthur Bernardes Filho. Tomadas em *planos gerais* exploram certa *profundidade de campo* para agregar o máximo de autoridades em cena (fot. 1, 3 e 7). Nas tomadas em *plano médio/conjunto* (fot. 2, 4 e 6), e mesmo a *perspectiva em plano geral* (fot. 5), uma clara amostra da visibilidade oferecida pelo GSR às autoridades presentes. Por exemplo, no fot. 2, da esq. p/ dir.: Sérgio Armando Frazão, presidente do IBC, Rui Gomes de Almeida, presidente de honra da ACRJ, Arthur Bernardes Filho, Ministro da Indústria e Comércio, e José Augusto Bezerra de Medeiros, presidente em exercício da ACRJ. *Notícias da Semana*. N. 61X17. Acervo Cinemateca Brasileira.

Dentre as notícias apresentadas pelo *NDS 61X17*,⁷⁰⁷ observa-se que os setores comerciais e o próprio capital norte-americano deram o tom daquela pauta semanal trazida às telas pelo GSR. Dos seis segmentos, pelo menos três demonstram claramente o elogio aos Estados Unidos, seja um cenário para oportunidades (terceiro segmento), para soluções (quinto segmento), ou para conciliações (primeiro segmento). Aliás, não por acaso, a abertura do cinejornal apresenta traz uma ação governamental importante na esfera das relações econômicas com os Estados Unidos. E com um claro enfoque na “reconciliação” – até então abalada pelo rompimento ocorrido com o FMI, ainda no governo Kubitschek – mesmo que as tensões no campo da Política Externa deixassem rastros no segmento levado às telas. Nesse sentido, não é exagero vislumbrar que no *NDS 61X17*, há mais que o elogio do GSR à elite econômica associada ao capital norte-americano – em especial o segmento da burguesia comercial. Há um discurso porta-voz de uma ideologia ligada aos segmentos associados ao capital estrangeiro, convergente no espectro mais conservador da política brasileira, sobretudo em relação às posturas nacionalistas do Estado no que tange os rumos econômicos do país.

No Palácio da Fazenda, autoridades e repórteres acompanharam a <conferência> do secretário do Tesouro Norte-Americano Douglas Dillon (fot. 2, *plano de conjunto* à mesa e ao microfone) com o ministro da Fazenda Clemente Mariani (fot. 1, *plano geral* ao centro, à mesa e ao microfone) em que este manifestou a sua total satisfação com <as conversações gerais iniciadas em Washington pelo sr. Walter Moreira Salles> (ou seja, os acordos para o reescalonamento da dívida e novos empréstimos junto ao FMI). No mesmo segmento, tratou-se também da venda facilitada de <um milhão de toneladas de trigo> norte-americano ao Brasil. Em 12 *planos-sequência*, as conversações entre Mariani e Dillon foram concluídas com o aperto de mãos em *plano de conjunto* (fot. 4). Entre estes planos, o GSR inclui *meio primeiros planos* de John Moors Cabot (fot. 3), ainda que “absorto” em sua cadeira. Estaria o embaixador contrariado pela negativa que recebera do governo brasileiro em relação à questão cubana? Aliás, a própria reunião, cujas imagens foram captadas a 18 de abril (informação do roteiro de locução), ocorria durante a própria invasão à Baía dos Porcos (cujas tentativas foram realizadas entre os dias 17 e 19). *Notícias da Semana. N.61X17*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁷⁰⁷ Foram seis segmentos, a saber: 1) Conferência entre o ministro da Fazenda Clemente Mariani e o secretário do Tesouro Norte-Americano Douglas Dillon, no Palácio da Fazenda; 2) *Feira de Utilidades Domésticas* no Parque do Ibirapuera; 3) Embarque de Fernando Rodrigues (GSR) no Aeroporto do Galeão / solenidade da ACRJ em homenagem ao ministro da Indústria e Comércio, no Clube Comercial; 4) Competição à nado nos EUA; 5) Regresso do presidente do IBC, no Aeroporto do Galeão; 6) Notícias de Brasília – entrevista com Jânio Quadros. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira, op. cit.*

Essa convergência ideológica contida no elogio aos Estados Unidos é exemplificada na própria presença de segmentos internacionais (norte-americanos, em sua quase totalidade) montados nos cinejornais do GSR.⁷⁰⁸ E são ainda mais prementes, como veremos mais adiante, nas tensões do contexto da Guerra Fria – sobretudo nos impasses a respeito da invasão a Cuba e da construção do Muro de Berlim, e mesmo na crise política e militar de agosto de 1961, com a consequente posse de João Goulart. Contudo, vejamos, ainda, um terceiro exemplo envolvendo a burguesia comercial, recuperado a partir de imagens remanescentes e texto de locução, para apurar essa ressonância conservadora nos cinejornais *NDS* e *ATA*.

Novamente, o GSR se valeu da visibilidade disponível em seus cinejornais para se fortalecer junto a esta importante bloco do poder econômico. Desta vez, a ação se concretizou na cobertura de um especial evento da classe comercial: a posse da nova diretoria da ACRJ, ocorrida a 30 de maio de 1961, no Clube Comercial.⁷⁰⁹ Em seu quarto segmento “Associação Comercial - posse do novo presidente”, o *NDS 61X24* transpôs a dimensão ritualística desse cerimonial em 57seg, com quinze planos-sequência compostos por tomadas dos discursantes, componentes da mesa solene e a assistência presente à solenidade. Mas, diferente das outras notícias envolvendo elementos da ACRJ, desta vez a linguagem cinematográfica, e do próprio cinejornal, foi empregada para explorar a oportunidade única dada pelo evento: a de exaltar o prestígio e a proximidade da própria burguesia comercial com outras esferas de poder na sociedade. Assim, o GSR transpôs à sua ampla cadeia de exibição, uma demonstração de poder tal como proposta pela ACRJ em sua própria publicação mensal,⁷¹⁰ que, obviamente, não possuía o alcance nem a penetração do cinema junto à população.

⁷⁰⁸ Lembrando que entre o *NDS 60X23*, com a permissão da veiculação de material estrangeiro em complementos nacionais, até o *NDS/ATA 61X52*, foram 57 edições com matérias internacionais majoritariamente norte-americanas. *Idem*.

⁷⁰⁹ Cf. *Revista das classes produtoras* nº925, ano XXIII. Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil / Associação Comercial do Rio de Janeiro, junho de 1961, p. 3.

⁷¹⁰ Na edição de junho, a *Revista das classes produtoras*, dedicou cinco páginas à cobertura da cerimônia, destacando trechos dos discursos de alguns oradores. Embora não saibamos em que semana de junho a revista foi publicada – e o roteiro de locução do quarto segmento do *NDS 61X24* apresente a data de 06 de junho – nota-se certa complementariedade audiovisual com a publicação, ao demarcar planos das autoridades mencionadas logo na primeira página. Além do óbvio destaque às falas do antigo e do recém-empossado presidentes, também se destaca a curiosa proeminência dada ao governador Carlos Lacerda, cf. *Idem*, p. 3-7. Reproduzimos a primeira página da cobertura no anexo 15.

No segmento “Associação Comercial, a posse do novo presidente”, o GSR transpôs ao seu amplo circuito exibidor uma importante demonstração de poder de influente classe econômica, não só no cenário carioca, mas em todo o Brasil. Após demarcar o *plano geral* apresentar a “casa cheia” (fot. 1), seguem-se enquadramentos que demarcam a proximidade entre autoridades de diferentes núcleos decisórios com a burguesia comercial. Já a primeira cena, em *primeiro plano*, apresenta as duas maiores autoridades no evento: o governador Carlos Lacerda (que dirigiu a mesa solene) e o recém-eleito presidente da ACRJ Rui Gomes de Almeida (fot. 2). Em planos seguintes, a burguesia comercial e seus laços com forças políticas, financeiras e de segurança: o presidente da Assembleia Geral da ACRJ Hortêncio Lopes, o pres. Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) alm. Lúcio Meira; e o comandante do 1º Exército gal. Inácio de Freitas Rolim (fot. 3, da esq. p/ dir.)...

... O cerimonial prossegue no Clube Comercial: o antigo presidente da ACRJ José Augusto Bezerra de Medeiros, em seu discurso de transmissão de cargo (fot. 1). Tomadas em *plano de conjunto* mostram personalidades do mundo comercial, como Florêncio de Abreu Schilling (fot. 2, ao centro). E, num *plano médio*, o próprio ato da investidura do novo presidente (fot.3)...

... Mais autoridades são mostradas ao público, em novas tomadas em *plano de conjunto*: (fot. 1, da esq. p/ dir.) o gal. Orlando Geisel, representante do ministro da Guerra (mar. Odilon Denys), o embaixador Walter Moreira Salles e Camilo Ansarah, presidente da Associação Comercial de São Paulo; (fot. 3, da esq. p/ dir.) Sérgio Armando Frazão, presidente do ICB, João Baptista Leopoldo Figueiredo, presidente do Banco do Brasil, e Arthur Bernardes Filho, ministro da Indústria e Comércio, representando o presidente Jânio – todos mencionados na primeira página da cobertura publicada pela ACRJ em sua revista. No fot. 2, em *plano americano*, o discurso de posse de Rui Gomes de Almeida, em que destacou <a responsabilidade das classes produtoras na atual conjuntura nacional>...

... Os cumprimentos do ministro da Indústria e Comércio, Arthur Bernardes Filho, em nome do presidente da República - que se vê quase impedido de cumprimentar o presidente empossado, com Lacerda ao centro (fot. 1), que segue ao centro do enquadramento da próxima cena, mas num *plano de conjunto/meio primeiro plano* compondo com demais autoridades à mesa solene, enquanto fala ao microfone (fot. 2). Para finalizar, um *plano geral* da assistência no recinto do Clube Comercial (fot. 3), seguido do novo corpo diretivo da ACRJ, brindando em *plano americano* para a câmera (fot. 4). *Notícias da Semana. N.61X24*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Ao exibir esse tipo de cerimonial, o *NDS* expõe o quão próximo seu realizador estava desses segmentos mais conservadores do poder político e econômico, além de dar a ver o próprio dado da encomenda: o cinegrafista (Carlos Braga), com livre trânsito no salão do Clube Comercial, pôde registrar os melhores ângulos das autoridades para, numa provável orientação prévia, corroborar a pauta publicada na revista da ACRJ. Além disso, o próprio GSR capitalizou o espaço da visibilidade oferecida nos seus complementos: com a própria cúpula da ACRJ – nesse sentido, o último *plano-sequência* da nova diretoria em *plano americano* brindando em frente à câmera é um forte indicativo; e com as autoridades civis e militares mostradas no cinejornal, como o próprio governador Carlos Lacerda, cuja proximidade com o GSR seria exposta sobremaneira na mesma conjuntura de 1961.⁷¹¹

Pode-se acrescentar, ainda, a associação de temas pela aproximação de segmentos, como no *NDS 61X17* (em que o GSR buscou uma contiguidade audiovisual com a própria burguesia comercial). No *NDS 61X24*, a posse na ACRJ é precedida por uma notícia internacional, de 1min3seg, protagonizada por John Kennedy e sua esposa, ao receberem as <boas vindas oficiais> apresentadas pelo governo canadense. Ou seja,

⁷¹¹ Basta observar que Carlos Lacerda aparece em 37 segmentos entre as edições *NDS 60X41* e *ATA 61X52*, sendo, inclusive, o personagem central em uma edição especial sobre o comunismo em Cuba (o *ATA 61X46*). Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

do autoelogio do centro do poder ocidental (pois se trata de um material enviado pelo próprio governo dos Estados Unidos), passa-se ao elogio de outro “centro de poder”, periférico, mas que venera os mesmos valores políticos e econômicos da liderança ocidental, assim como o GSR que produziu o cinejornal.

Em resumo, nestas três edições do *NDS* (57X48, 61X17 e 61X24), pudemos observar, visionando imagens, indícios da encomenda por detrás da visibilidade proporcionada em rituais do poder, ainda que praticados em curtos segmentos de notícias, mas que também foram reforçados pela conexão com temas afins dentro de uma mesma edição. Assim, assistimos como diferentes gradações do elogio às “classes produtoras” foram postas em cena pelo GSR: das iniciativas individuais de seus representantes ao cerimonial corporativo envolvendo seus elementos mais ilustres; bem como a demonstração de sua influência nos rumos econômicos e políticos, mantendo sempre o tom conciliatório com o capital norte-americano. Aliás, neste último aspecto, o de uma tonalidade conciliatória com os Estados Unidos, o contexto da Guerra Fria e a conjuntura das medidas adotadas pela PEI do governo janista, foram o palco para a exposição da proximidade ideológica entre o GSR e as classes produtoras, representadas pela ACRJ. Uma demonstração contundente disso pode ser vista no quarto segmento do *NDS* 61X26, de 55seg, cujas imagens, infelizmente, se perderam.

Após um terceiro segmento internacional dedicado à viagem do casal Kennedy à Inglaterra – o que, simplesmente, une os dois maiores centros do poder ocidental num mesmo evento – segue-se, no segmento subsequente, a notícia de uma “Conferência na Associação Comercial”. Pelas informações do roteiro de locução (anexo 20), trata-se de um discurso do <marechal> Ângelo Mendes de Moraes com <graves advertências à Nação> sobre <o perigo cada vez mais iminente do comunismo internacional>. Após mencionar que, entre os convidados, estiveram presentes outros militares de renome como o ex-presidente marechal Eurico Gaspar Dutra e os generais Inácio de Freitas Rolim (comandante o 1º Exército) e Justino Alves Bastos (presidente do Clube Militar), a locução informa que, para Mendes Moraes, o regime comunista em Cuba representa um <perigo político-militar da mais alta transcendência> e, por isso, está <desfraldada a bandeira da defesa nacional contra o comunismo internacional>.

A ocasião desta “conferência”, no mínimo eloquente nesta narração do GSR, também foi registrada pela ACRJ em sua publicação mensal, do mês de agosto de 1961, em matéria intitulada “Medidas contra a infiltração comunista”.⁷¹² O texto explica que o “deputado” Mendes de Moraes não fez propriamente um discurso, mas sim uma explanação dos objetivos do projeto 3.016/61, de sua autoria, “prevendo a repressão e defesa contra a implantação e propaganda do regime comunista no país”. Numa comparação entre o texto da revista da ACRJ e o roteiro de locução, algumas conclusões sugerem um tipo diferente de ênfase buscada nos cinejornais do GSR. Se no texto da revista constam as preocupações do autor do projeto em relação aos avanços do comunismo, que “constitui hoje, como ontem, séria ameaça contra nossa Pátria”, a locução do cinejornal sequer menciona tratar-se de um projeto do deputado, e procura enfatizar a presença de dois representantes de importantes núcleos da segurança nacional (o 1º Exército e o Clube Militar) – seguramente por coloca-los em cena, e com isso capitalizar a proximidade com este núcleo de poder. Além disso, a revista da ACRJ não esquece o aparte de Mendes de Moraes sobre a sua tolerância com as relações comerciais entre o Brasil e os países da “cortina de ferro”, apesar de finalizar a matéria com um apelo às classes produtoras, católicos, chefes de família e a “todos os brasileiros a se incorporarem numa cruzada patriótica”. Enquanto a locução do GSR enfatiza o perigo de Cuba na sua versão para este evento (e não sabemos se teriam sido usadas imagens de Fidel Castro para ilustrar esta passagem), ela que sequer é citada pelo deputado na nota da ACRJ dentre os exemplos que elenca sobre o perigo comunista de ontem e de hoje. Aliás, em momento algum Mendes Moraes é referido como marechal no texto da ACRJ.

Diante das observações até aqui expostas, a afinidade entre o GSR e as classes produtoras reunidas na ACRJ, e destes com os Estados Unidos, é evidente. E no *NDS 61X26*, o GSR é mais incisivo que as próprias “classes produtoras”, a julgar pela tonalidade do discurso anticomunista direcionado contra Cuba – principal força antagonista contra a influência norte-americana no continente – se comparado ao que foi noticiado do mesmo evento pela ACRJ. Nesse sentido, nos interessa saber é como os cinejornais do GSR, em seu autoelogio, com toda sua oferta de visibilidade, e com um forte potencial para o elogio e aproximações com as esferas de poder na sociedade

⁷¹² Cf. *Revista das classes produtoras* nº927, ano XXIII. Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil / Associação Comercial do Rio de Janeiro, agosto de 1961, p. 63.

brasileira, moldaram-se aos valores mais conservadores à direita do espectro político, demonstrados na sua adesão ao anticomunismo e no tom laudatório aos Estados Unidos no acirrado contexto de 1961.

Assim, pelas imagens remanescentes e as informações dos respectivos roteiros de locução, acreditamos ser possível constatar as raízes desta harmonia política e ideológica durante os anos de 1956 e 1960 – embora já sintomáticos no contexto entre 1954 e 1955, como vimos no primeiro capítulo. Uma harmonia a ser compreendida nos limites das movimentações do GSR dentro do campo cinematográfico e nas suas aproximações com o poder político e econômico. Observações que serão feitas nas próximas páginas, na dimensão do resultado oferecido em seus cinejornais em sincronia a certas conjunturas políticas, e em sintonia com o discurso de uma modernização conservadora afeita aos setores mais ligados ao capital multinacional associado.⁷¹³

Por ora, voltemos à dinâmica do *NDS* e *ATA* inseridos na dimensão da cadeia de atividades cinematográficas do GSR, pois é preciso ir um pouco mais ao fundo em certas nuances da composição dos seus cinejornais, e da valorização do espaço oferecido ao complemento nacional na grade da UCB. Nesse sentido, ao assumir esses cinejornais semanais como fruto de mediações e interações técnicas, também o fazemos no âmbito das relações de um aparato comercial maior.⁷¹⁴ Aparato este, como vem sendo apresentado até aqui, representado pelo próprio GSR – traduzido num conjunto de empresas, cada qual com a devida importância. Assim, tendo em vista esta dimensão do GSR, o seu investimento dedicado aos cinejornais pode ser mais bem mensurado, a começar pela compreensão de como foi aprimorada a sua serventia, tanto ao autoelogio como à visibilidade aos seus clientes. Desta forma, não se pode perder de vista certos indícios presentes no próprio produto cinematográfico. Por exemplo, o fato Atlântida

⁷¹³ Segundo René Dreifuss, os interesses *multinacionais associados* se consolidam na formação de uma classe, ou um bloco, “modernizante-conservador”, que vai expandindo seu poder econômico e sedimentando suas bases ideológicas, pelo fortalecimento de suas relações horizontais e verticais, num período que se inicia com a fundação da ESG, em 1949, se fortalece no governo Café Filho e no desenvolvimentismo juscelinista, e atinge seu ápice na participação efetiva do governo janista. Momento em que o bloco “modernizante-conservador” se vê frustrado, diante da renúncia de Jânio e a ascensão de Jango à Presidência da República, cf. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe. op. cit.*, p. 106.

⁷¹⁴ À tarefa do historiador no trato com cinejornais, como afirma Anthony Aldgate, é necessário nos buscar as conexões e interesses que envolveram a sua produção. Para o autor, o filme é um negócio tanto quanto uma arte em conjunto, inserida no entretenimento de massa. Por isso Aldgate ressalta a necessidade de recorrer, durante a investigação, a outras fontes para melhor aferir o seu conteúdo e o meio em que circulou. Cf. Aldgate, Anthony. *Cinema and history – british newsreels and the Spanish Civil War*. London: Solar Press, 1979, p. 14-15.

Cinematográfica, no período em que estudamos constar como produtora do ATA (anexo 3). Muito embora a sua ligação com este cinejornal seja óbvia – pois, além do nome, foi o primeiro produto oferecido pela recém-fundada Atlântida em 1941 (anexo 4) – quem o confeccionava era a CSL, com todo quadro profissional disponível em seu Departamento de Cine-Jornais⁷¹⁵ – que produzia não só o NDS e o ATA, mas todos os demais títulos distribuídos pela UCB.⁷¹⁶

Contudo, apesar da mesma proveniência, observa-se um esforço para manter a independência entre os cinejornais NDS e ATA. O que pode ser visto em algumas notícias, pelo cuidado em diferenciar para o público as “coberturas da Atlântida” e “da Cinegráfica São Luiz”, num claro esforço em divulgar uma imagem de produtos distintos, de diversidade na oferta de complementos nacionais nas salas do GSR, além escamotear a repetição de conteúdo entre as séries, tal como de fato ocorria entre o NDS e o ATA. Também um subterfúgio para contornar as acusações de monopólio/truste nas próprias atividades da CSL.⁷¹⁷ Nesse sentido, as edições NDS 57X12, 57X25 e 57X37 trazem observações claras quanto à intenção de diferenciar as câmeras dos jornais da “Atlântida” e da “Cinegráfica”. Por exemplo, no roteiro de locução do NDS 57X37 (anexo 5), no segmento sobre o casamento da atriz Fada Santoro, em que que < toda a colônia cinematográfica se movimentou para desejar felicidades aos noivos >,⁷¹⁸ há uma ressalva datilografada para reforçar a presença dos cinejornais da CSL e da Atlântida, duas empresas distintas desta “colônia cinematográfica”. Além disso, alguns cinejornais apresentavam pequenas particularidades no formato.

⁷¹⁵ Como vimos no item 1.3.1 deste trabalho.

⁷¹⁶ Das séries de cinejornais produzidas pelo GSR no período entre 1956 e 1961, o *Atualidades Atlântida* é a mais antiga. O *Notícias da Semana* e o *Esporte na Tela (ENT)* são do período em que Luiz Severiano Ribeiro Jr. começou a atuar no ramo da distribuição (cf. Vaz, Toninho. *O Rei do Cinema*, op. cit., p. 120). Em 1947, com a reconfiguração da UCB, os títulos *Jornal da Tela (JDT)* e *Cinelândia Jornal (CLJ)* passam ao GSR, uma vez que seus antigos proprietários, os donos da Cinelândia Filmes Ltda. que os produziam, também comporiam a diretoria da UCB, cf. Melo, Luís Alberto Rocha. “*Cinema Independente*”, op. cit., p. 131-132.

⁷¹⁷ Que eram recorrentes. Em 1954, por exemplo, o jornalista Sérgio Porto não se esquece, em crônica sobre os “Os donos do Rio”, que o poder dos “Luízes Serverianos” (pai e filho) também se baseia na CSL: “(...) um laboratório de copiagem (...) imposto àqueles que distribuem seus filmes através da União Cinematográfica Brasileira”, cf. Ponte Preta, Stanislaw (Sérgio Porto), “Os donos do Rio”, *Revista Manchete* N. 130. Rio de Janeiro: Bloch editores, outubro de 1954, p. 17. Em sua coluna de cinema, o crítico Moniz Vianna (reconhecido opositor do GSR) acrescenta, numa “paráfrase” ao que diria Luiz Severiano Ribeiro Jr., aos produtores: “(...) se o filme não for revelado, copiado e montado em minha Cinegráfica eu não fecho negócio. E vocês sabem o que isso significa”. Cf. “O caso da Cinegráfica São Luiz”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1958.

⁷¹⁸ O termo “colônia” é utilizado em referência ao contexto do filme *Escrava Isaura* (1949, dir. Eurídes Ramos), com Fada Santoro no papel-título. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Ao contrário das demais séries produzidas pelo GSR, todas confeccionadas pela CSL, o *NDS* e o *ENT* (Esporte na tela) continham títulos de segmentos com desenhos do cartunista Luiz Sá.⁷¹⁹ O que atribuía um tom descontraído às mesmas imagens em movimento mostradas nos outros cinejornais do grupo.⁷²⁰ Mas que no *NDS* também denotavam interesses e inclinações ideológicas, tanto do GSR como de grupos envolvidos na notícia.

Em julho de 1957, a passagem do porta-aviões norte-americano *Essex* em águas cariocas. Uma das embarcações bélicas mais poderosas retratada com sorriso e gesto acolhedores... *Notícias da Semana*. N.57X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

... Tal qual o porta-aviões *Albion*, em sua visita ao Rio de Janeiro, em julho de 1959. Um dos mais modernos e equipados da marinha britânica, a serviço das forças ocidentais da OTAN... *Notícias da Semana*. N.59X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

... Já em agosto de 1960, o *NDS* traria um retrato mais ameaçador para o navio soviético “Deputat Lutzky” que ancorou no Rio de Janeiro: uma embarcação comercial com simples carregamento de trigo... *Notícias da Semana*. N.60X35. Acervo Cinemateca Brasileira.

... No acirrado clima de Guerra-Fria, em julho de 1961, uma rara concessão do *NDS* no contexto da PEI do governo janista, e para as possibilidades de comércio em relação à venda de café para a URSS. *Notícias da Semana*. N.61X31. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁷¹⁹ O cartunista cearense Luiz Sá (1907-1979), conhecido desde 1939 por seu curta-metragem *As aventuras e Virgolino*, mas principalmente por seus desenhos humorísticos que satirizavam notícias sociais, políticas e esportivas veiculadas no cinejornal *O globo esportivo na tela* (1939-1940), produzido pela Cinédia e a Cineac do Brasil Ltda., e distribuído pela DFB (cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.); e, nos anos 1950 e 1960, o *Notícias da Semana* e o *Esporte na Tela*, produzidos e distribuídos pelo GSR. Luiz Sá também foi autor do famoso “bonequinho” crítico de cinema no jornal *O Globo*. Cf. Folheto da exposição *Luiz Sá – cartuns cinematográficos*, Rio de Janeiro, de 28 de setembro a 21 de outubro de 1994. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁷²⁰ O sexto segmento do *NDS 59X04*, com 46seg, é dedicado a mostrar um trabalho que destacava os cinejornais do GSR dos demais existentes. Nesse sentido, todo o segmento discorre sobre o <cotidiano e o trabalho> do desenhista Luiz Sá, em <seu refúgio> na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro. Não há imagens, mas o roteiro finaliza com uma informação que não se confirma em nossa pesquisa: a de que seu trabalho valoriza os <jornais cinematográficos da Atlântida e da CSL>. Seus desenhos constavam apenas no *NDS* e no *ENT*, ambos oficialmente realizados pela CSL. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Todavia, para melhor compreender certos limites dentro dos quais esbarrava a confecção dos cinejornais do GSR, alguns raros vestígios são esclarecedores. Nesse sentido, um exemplo pode ser observado no único roteiro de locução censurado, relativo ao período de nossa pesquisa, encontrado no *Fundo Atlântida* (anexo 16). Uma edição do final de fevereiro de 1956, o ATA 56X10, teve o seu segundo segmento, “Centenas de automóveis de luxo continuam a entupir o cais do porto”, vetado pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP). Não há imagens desta edição, mas o “corte” determinado excluiu 40seg do conteúdo (passando de 2min22seg para 1min41seg).⁷²¹ Resumidamente, a versão original trazia uma forte crítica à importação sem limites de <centenas de automóveis de luxo>, e que estariam sendo liberados com a <mais nova modalidade encontrada pelos contrabandistas>: o <mandato de reintegração de posse>. Também observava que, enquanto <dois tratores que os agricultores importam com dificuldade, duzentos automóveis chegam com todas as facilidades>. E finalizava com um apelo à justiça para agir contra <grupos organizados> que traziam esses <automóveis do exterior, além de supérfluas mercadorias para inundar o mercado>.

Evidentemente, há questões circunstanciais, e que a própria ausência de imagens impede uma melhor análise. Contudo, esta pauta sobre contrabando de veículos pareceu ter sido premente, dada a sua repercussão naquele fevereiro de 1956,⁷²² bem como o impedimento imposto pelas autoridades portuárias em registrar as imagens dos automóveis.⁷²³ Polêmica que também se estendeu nos meses seguintes, no que se refere, por exemplo, à dificuldade de importação de tratores à agricultura brasileira.⁷²⁴ Estas informações, entretanto, nos permitem observar a versão censurada por outro

⁷²¹ Como lembra o produtor e diretor Aníbal Massaini Neto: o material fílmico do cinejornal, com o roteiro de locução, tinham “uma cópia entregue para aquisição do certificado de censura (informação verbal)”. Massaini Neto, Aníbal, entrevista concedida à Cinemateca Brasileira, *op. cit.*

⁷²² O periódico *Diário de Notícias*, por exemplo, traz esta reportagem na primeira página, em longa matéria intitulada “Não cessaram as importações fraudulentas de autos de luxo”, e que evoca “estranho sigilo das autoridades do porto”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1956, p. 1 e 7.

⁷²³ Na mesma edição de 26 de fevereiro, a matéria evoca um “estranho sigilo” por parte do recém-empossado diretor da Alfândega, sr. Armino Correia da Costa em relação aos carros importados. Comportamento este que se estendia às autoridades portuárias que dificultaram, inclusive, a possibilidade de fotografar os veículos. *Idem*, p. 7.

⁷²⁴ Nesse sentido, o mesmo jornal *Diário de Notícias*, em abril, é taxativo em sua nota “Realidade espantosa”: “Com mandato de segurança não entra um só trator, no Brasil. Por que temos tratores em excesso? (...) dos 97 municípios do norte do país, somente 3 deles há tratores. Dos 672 municípios do leste brasileiro, apenas 14 são servidos por tratores. No sul e no centro-oeste a carência de máquinas agrícolas não é menor”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1956, p. 3.

ângulo: o da ironia. Diante da censura imposta, foi a solução para não perder a crítica original, fazendo constar na nova montagem, por exemplo, a afirmação de que tais *<automóveis desembarcam no Rio>* porque é o lugar onde *<realmente existe a maior área asfaltada do mundo para que os veículos deslizem suavemente>*; que, num tom de troça, tratores são *<equipamentos desnecessários>*, de *<pouco emprego no interior do Brasil>*, onde *<a mão de obra é barata e abundante e tratores são pouco conhecidos>*; e que, num claro deboche, automóveis de luxo são úteis no Rio, uma cidade convidativa aos *<passeios belíssimos e de grande benefício para o país>*. Ou seja, mesmo diante da censura e do corte das imagens – provavelmente aquelas que apresentam os automóveis nos armazéns do porto – o GSR impôs sua posição no *campo* cinematográfico ao persistir no tema e, ao mesmo tempo, utilizando-se da sua periférica posição no *campo* da imprensa. Mesmo nos limites da censura, a denúncia pelo *ATA 56X10* prosseguiu, transformada em chacota e ironia. Algo também revelador do status que gozavam os cinejornais do GSR enquanto complemento da notícia, cuja ampla rede de exibição lhes possibilitava ser agentes de uma circularidade de temas junto à grande imprensa, indo para além de uma simples repetição atrasada da notícia. Nesse sentido, o *ATA* demonstrou-se um reforço às denúncias desse crime de contrabando, usando os atributos e subterfúgios de uma categoria de filme muito presente na cena política e cultural dos anos 1950. Por outro lado, este episódio também expõe a estrutura do Departamento de Cine-Jornais da CSL, com profissionais capazes de buscar um tipo de solução às imposições contingenciais, em que poderiam ter, simplesmente, eliminado o segmento censurado do *ATA 56X10* – decisão certamente tomada com o aval de Luiz Severiano Ribeiro Jr..⁷²⁵

Contudo, o ano de 1956 anunciaria mudanças que viriam fortalecer os cinejornais do GSR no espaço do complemento nacional. Nesse sentido, dois fatos noticiados merecem destaque: o primeiro, uma parceira no sentido de preencher os espaços nos programas oferecidos pela UCB; o segundo, um reforço no corpo técnico dos seus cinejornais. Sobre a primeira decisão, em setembro de 1956 foi anunciada uma “união” entre a Atlântida Cinematográfica e a Jean Manzon Filmes, do cineasta francês Jean Manzon (1915-1990). Conforme nota publicada no jornal carioca *O dia*, de sete de setembro:

⁷²⁵ Retomamos a informação de nota anterior, no sentido de lembrar o próprio interesse de Luiz Severiano Ribeiro Jr. sobre os seus cinejornais, a ponto de assisti-los antes de serem finalizados para certificação e exibição. Cf. Aguiar, Vanderci Chagas, entrevista concedida ao autor. *op. cit.*

*Acabam de unir-se a empresa produtora do cineasta francês Jean Manzon com a Atlântida Cinematográfica e com a União Cinematográfica Brasileira, do 'bussines man' Luís Severiano Ribeiro (...) visa esta fusão criar condições para que, através de "documentários educativos e grandes reportagens cinematográficas de alto nível artístico e técnico", venha o Brasil ocupar "um lugar de destaque na competição mundial".*⁷²⁶

Para o GSR, as *condições criadas* foram muito mais no sentido de ampliar suas conexões no meio cinematográfico, dado o reconhecimento que gozava o cineasta francês na produção de complementos, não cinejornais, mas documentários institucionais, desde 1952.⁷²⁷ Assim, ter a marca “Atlântida” associada aos curtas⁷²⁸, e até longas-metragens,⁷²⁹ de Jean Manzon significou o bônus maior desta aproximação. Na prática, os filmes de Manzon ajudavam a preencher a obrigatoriedade de complementos na grade de distribuição da UCB,⁷³⁰ evitando que outros produtores de complementos pudessem ocupar espaços nas salas do GSR. Todavia, em relação aos cinejornais não se pode falar de uma real “fusão” da Atlântida com a Jean Manzon Filmes, pois, ao nível técnico, a equipe do Departamento de Cine-Jornais da CSL tinha os seus próprios profissionais, continuando assim entre os anos de 1956 e 1961.

Para Jean Manzon, a parceria de Luiz Severiano Ribeiro Jr., tanto na coprodução como na exibição dos seus documentários, foi o melhor escoadouro para os seus filmes, que atraíam uma clientela cada vez maior de empresários, interessados na visibilidade proporcionada pelo cinema.⁷³¹ Quanto à outra parte desta relação, ao dar suporte à

⁷²⁶ “Manzon e Ribeiro”, *O dia*. Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1956; a mesma nota foi divulgada, meses depois, na edição paulista do *Ultima Hora*, sob o título “Fusão da produtora de Jean Manzon com as organizações de Luiz Severiano Ribeiro”. *Ultima Hora*, São Paulo, 27 de novembro de 1956.

⁷²⁷ Além de sua atividade como fotógrafo que reformulou da revista *O Cruzeiro*, em sua passagem entre 1943 e 1951. Cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs), *op. cit.*, p. 354; *Jean Manzon – memórias do Brasil*, disponível em: <http://www.acervojeanmanzon.com.br>, acessado em: 20 de setembro de 2013.

⁷²⁸ Entre os anos de 1956 e 1961 Jean Manzon produziu, em parceria com a Atlântida Cinematográfica, 116 curtas-metragens. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*

⁷²⁹ Como a coprodução franco-italo-brasileira *Os bandeirantes (Les pionniers)*, realizada em 1960, dirigida pelo dir. francês Marcel Camus, e com participações da Atlântida e da Jean Manzon Filmes na produção. As filmagens deste longa-metragem, ocorridas em Salvador - BA, foram noticiadas em *NDS 61X30 e ATA 61X30. Idem.*

⁷³⁰ A participação dos documentários de Jean Manzon na grade de distribuição da UCB está parcialmente indicada nas pautas de “Jornais da Cinegráfrica São Luiz S. A.” entre os anos de 1956 e 1960 (anexo 6).

⁷³¹ Esta parceria foi apontada pelo pesquisador Reinaldo Cardenuto em seu trabalho sobre as relações de Jean Manzon, após 1962, com o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), entidade aglutinadora de posicionamentos conservadores do espectro político e da elite econômica da época. Contudo, cabe acrescentar um dado novo à análise de Cardenuto. A produção de cinejornais para a grade da UCB não se restringia ao ATA, sendo este apenas uma dentre as séries semanais produzidas pela CSL. Nesse sentido,

produção dos filmes de Manzon, o GSR não abria espaço a terceiros na grade de complementos da UCB. Além disso, o ganho almejado também ocorria no âmbito da valorização do próprio espaço dos complementos em suas salas, cuja oferta se diversificava entre os seus cinejornais (todos produzidos pela CSL) e os filmes de Manzon, ambos oferecendo uma visibilidade ao poder econômico, tanto de uma burguesia industrial como comercial.⁷³² Neste contexto, igualmente importante para o GSR, assim nos parece, foi trazer o elogio de Manzon ao projeto desenvolvimentista do governo Kubitschek,⁷³³ realizado concomitantemente com a cobertura da construção de Brasília,⁷³⁴ para dentro das suas salas.⁷³⁵ Neste sentido, a afinidade nos negócios com Jean Manzon Filmes certamente contribuiu para que o GSR (cujo *lobby* já era forte por possuir ampla cadeia de exibição pelo país) alcançasse, por exemplo, o objetivo de obter a primeira sala exibidora de Brasília, e com a distinção de constar no programa oficial de inauguração da nova capital de República, como veremos a seguir.

acreditamos que a importância dos documentários de Manzon para o GSR – como aponta Cardenuto – foi para que este também pudesse se aproximar de uma clientela cada vez maior de empresários, ávidos a dar visibilidade aos seus empreendimentos. cf. Reinaldo Cardenuto, “O Golpe no Cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês”, In: Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Kornis, Mônica (orgs.), *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 119-149, p. 134-135.

⁷³² Setores ligados ao bloco “modernizante-conservador”, frustrado pela posse de Jango e que se organiza, pragmaticamente, em entidades conservadoras de extrema direita como o Ipês e o Ibad, com as quais o GSR contribuiria de forma “muito útil”, em 1962, com cópias de filmes doutrinários, cf. Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. op. cit., p. 102, 106, 251.

⁷³³ Em pesquisa sobre um conjunto de documentários de Jean Manzon, Maria Leandra Bizello analisa como tais filmes apresentam um Brasil em sintonia com o pensamento desenvolvimentista do período JK, bem como a concepção burguesa do Estado. Cf. Bizello, Maria Leandra. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto e Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 1995, p. 149. Vale mencionar que José Inácio de Melo Souza, pioneiro nos estudos com cinejornais, questiona o *corpus* desta pesquisa, uma vez que a participação direta de Manzon não é citada nos créditos dos filmes analisados, cf. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, op. cit., p. 119.

⁷³⁴ “Entre 1956 e 1961 foi o documentarista oficial da construção de Brasília”, cf. Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs.), op. cit., p. 354.

⁷³⁵ Assumimos que este é um flanco importante para o aprofundamento da nossa pesquisa, mas que não foi possível desenvolvê-lo, sobretudo em razão das dificuldades enfrentadas na formatação do *corpus* de imagens cinematográficas dos cinejornais NDS e ATA. Contudo, observamos que a notícia desta “fusão” no espaço dos complementos nacionais não foi mencionada nas edições entre 1956 e 1961. Indiretamente, porém, Jean Manzon e sua empresa são noticiados em premiações que resultam desta parceria, como em dois curtas coproduzidos com a Atlântida: ATA 56X52 (*Rio, cidade maravilhosa*, realizado em 1956) e NDS 57X50 (*A mais linda cidade do mundo*, realizado em 1957). Já a produção, filmagem e estreia do longa-metragem *Os bandeirantes* (mencionado em nota anterior) são noticiados em NDS 61X01, 61X30, 61X41 e ATA 61X02, 61X30. O NDS 61X30, em seu segundo segmento, traz cenas de bastidor do filme. O ATA 58X28 noticia uma espécie de homenagem a Manzon, embora não se tenha imagens nem folhas do roteiro para aferição do conteúdo. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Bastidores do longa-metragem *Os bandeirantes*, uma coprodução franco-brasileira (Atlântida/Jean Manzon Filmes). Em Salvador, as filmagens <exploram o cenário baiano, numa visão que será inesquecível aos olhos de outros países>. No seu segundo segmento, o NDS 61X30 registra o diretor Marcel Camus (que é revelado por detrás de câmera que desliza sobre trilhos, fot. 1). No plano seguinte, surge o cineasta Jean Manzon (mostrado numa curta *panorâmica vertical* em *meio primeiro plano*, explicando detalhes à equipe, fot. 2). Em *primeiro plano*, a claquete do filme com informações do filme, seguida por *panorâmica* em *plano geral* dos equipamentos investidos na produção internacional realizada no Brasil (fot. 4). A notícia prossegue, com planos da atuação de atores e do trabalho da direção. Nesta sequência inicial, a continuidade entre o diretor Marcel Camus e Jean Manzon, pela transição de planos, seguidos da claquete com informações da película e panorâmica sobre o maquinário utilizado expõe um evidente objetivo de dar publicidade e credibilidade ao empreendimento do qual o GSR também participava. *Notícias da Semana. N.61X30*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Outro fato noticiado em 1956 está diretamente ligado à confecção dos cinejornais do GSR. Em nota intitulada “Narradores de cine-jornais”, de novembro de 1956, o *Jornal do Brasil* comenta a locução que Herón de Lima Domingues, reconhecido por seu trabalho à frente do *Repórter Esso*,⁷³⁶ vinha desempenhando nos jornais da CSL. Todavia, o texto fala do descontentamento do jornalista-radialista e das dificuldades deste trabalho, em que o próprio

não aprovou tanto como no “Repórter Esso”, o noticioso radiofônico com que se fez famoso em todo o Brasil. E, pelo visto (...) é difícil formar escola no Brasil através desse setor de atividade cinematográfica.

E conclui, levantando uma hipótese para a má qualidade da locução:

*há quem atribuía isto aos textos por que são servidos os nossos curtas-metragens, sempre tão apressados quanto em desarmonia com as imagens. Por que não seguem o exemplo de Hollywood (...)?*⁷³⁷

⁷³⁶ Para um breve resumo da passagem de Herón Domingues na Rádio Nacional, onde comandou o *Repórter Esso* entre os anos de 1944 e 1962, cf. Tavares, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou - da galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Harbra Ltda. 1999, p. 43-44.

⁷³⁷ Ramon, Clovis de Castro. “Narradores de cine-jornais”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1956. p. 10.

A carreira de Herón de Lima Domingues, marcada pelo tom alarmista e característico com que noticiou eventos importantes no *Repórter Esso*,⁷³⁸ não se resumiu ao desempenho ante o microfone. O trabalho na Rádio Nacional, como editor-chefe, foi escola para toda uma geração de profissionais que se iniciava no ofício de locutor de rádio, orientada por seu manual sonoro de normas e padronização para locutores.⁷³⁹ De maneira que, em 1956, portanto há doze anos à frente no noticioso que era “O primeiro a dar as últimas” e a “A testemunha ocular da história”,⁷⁴⁰ Herón Domingues já era uma referência consolidada no meio jornalístico: era uma voz com *credibilidade*. Seguramente, foi esta a aposta do GSR para alavancar seus cinejornais, com o intuito de agregar “qualidade” à visibilidade oferecida.

Em maio de 1958, o próprio Herón de Lima Domingues começa a se ocupar da redação dos roteiros de locução dos cinejornais da CSL.⁷⁴¹ Naturalmente, o jornalista-radialista passa a ter maior participação na formatação do conteúdo a ser exibido. E, a considerar o seu prestígio na imprensa, procura aprimorar o padrão de qualidade nos cinejornais do GSR, ao menos para tentar superar a precariedade relatada em 1956.⁷⁴² Todavia, tendo este movimento se favorecido do *know-how* de Herón Domingues, não se pode desconsiderar a origem desta expertise, adquirida num trabalho diário em um veículo informativo subsidiado por interesses dos Estados Unidos, a Standard Oil Company, patrocinadora do *Repórter Esso*.⁷⁴³ O que, no mínimo, harmonizava a

⁷³⁸ Tais como o armistício e a bomba de Hiroshima na Segunda Guerra Mundial, e o suicídio de Getúlio Vargas. Tavares, Reynaldo C., *op. cit.*, p. 44.

⁷³⁹ Cf. Klöckner, Luciano. *O Repórter Esso – a síntese radiofônica mundial que fez história*, *op. cit.*, p. 58-59.

⁷⁴⁰ *Idem*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴¹ Na mesma nota, Clóvis Ramon menciona que os cinejornais da CSL eram “editados” pelo jornalista J. E. Montenegro Bentes (colaborador da revista *Cinearte*, 1926-1942). Cf. Ramon, Clovis de Castro, *op. cit.*, p. 10. Nossa hipótese é de que M. Bentes foi, também, o “redator”, pois a sigla “EMB”, ao final de cada página do roteiro de locução, é substituída, a partir de maio de 1958, por “HLD” de Herón de Lima Domingues (anexo 7).

⁷⁴² Infelizmente, a pesquisa com cinejornais completos, ainda constituídos de sua parte sonora, é uma exceção à regra. Mas não é uma realidade apenas brasileira. Nesse sentido, vale mencionar a experiência de restauro dos cinejornais ingleses pelo National Film and Television Archive (atual British Film Institute National Archive), em Londres, que enfrentou imensas dificuldades com a questão sonora, por ser algo que as companhias têm descartado, justificando que o som não tem valor como imagem de arquivo. Cf. Achou, Henning, “Preservation of newsreels”, In: Smither, Roger e Klaue, Wolfgang (ed.). *Newsreels in Film Archive: a Survey Based on the FIAF Newsreels Symposium*. *op. cit.*, p. 92-95.

⁷⁴³ Em sua pesquisa sobre o *Repórter Esso*, Luciano Klöckner narra o episódio que ilustra a influência do poder econômico da Standard Oil Company (Esso Standard do Brasil) para interferir na opinião pública através da remessa de verbas publicitárias. Em CPI concluída a 21 de janeiro de 1959, ficou comprovada a “distribuição de verbas destinadas, de forma praticamente exclusiva, aos veículos que se posicionaram a favor da multinacional contra a nacionalização da exploração do petróleo”, durante o governo Vargas (1951-1954). Esta CPI, desenvolvida entre 1957 e 1959, foi completamente ignorada pela grande imprensa. Cf. Klöckner, Luciano, *op. cit.*, p. 69.

proximidade do GSR junto às classes produtoras associadas ao capital norte-americano, como vimos acima. Nesse sentido, também não se pode ignorar, na perspectiva de fortalecer as produções da CSL diante do quadro geral de cinejornais (nacionais e estrangeiros), que a *voz over* de Herón Domingues foi um reconhecido “ativo” para os negócios do GSR. A este respeito, vejamos um exemplo no âmbito do autoelogio do GSR para com os seus cinejornais.

Nas edições *NDS 59X38* e *59X39*, por exemplo, os últimos segmentos são dedicados à comemoração do 15º aniversário dos jornais cinematográficos da CSL, com notícias que ressaltam o apoio e o reconhecimento de autoridades civis e militares aos serviços prestados pelos cinejornais do GSR.⁷⁴⁴ No *NDS 59X38*, seu último segmento (22seg) procura capitalizar certa demonstração do prestígio do GSR junto a um importante núcleo do poder do governo Kubitschek: o Exército, na figura do eminente ministro da Guerra, mar. Henrique Teixeira Lott,⁷⁴⁵ que chega a prestar um depoimento dizendo-se <*ciente da importância dos cinejornais*>, e por isso felicita e agradece a <*Cinegráfica São Luiz em nome do Exército*>.⁷⁴⁶

Na semana seguinte, no *NDS 59X39*, é a vez da contrapartida civil (e política) do elogio à CSL, demonstrado ao espectador pela visita do deputado federal Fernando Ferrari,⁷⁴⁷ o <*mais votado do Brasil*>, que foi conhecer as instalações do Departamento de Cine-jornais da empresa. No registro da visita, encontramos imagens de Ferrari que, acompanhado por Fernando Rodrigues e José Alvarenga (administradores da CSL), recebe explicações sobre equipamentos e a linha de produção do laboratório. Contudo, a última cena em *primeiro plano* (depois de tomadas em *plano médio* e um único *primeiro plano* do próprio deputado convidado; e antes das duas últimas cenas em *plano*

⁷⁴⁴ O *ATA 59X38*, em seu último segmento, com 1min8seg, também apresenta notícia sobre esta comemoração, com a participação do vereador carioca Levy Neves (PSD). Por esta edição não possuir mais imagens nem roteiro de locução, suas informações foram colhidas da pauta de jornais da CSL. Já o *NDS 60X01*, edição especial de retrospectiva de 1959, recapitula todos estes segmentos comemorativos do 15º aniversário dos cinejornais da CSL. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁴⁵ Segundo Maria Benevides, o mar. Henrique Teixeira Lott, foi o ministro com maior peso no governo Kubitschek, cuja atuação foi fundamental para a preservação da ordem, em sintonia com a política econômica (o desenvolvimento) e partidária (vinculado à aliança PSD/PTB). Cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 189.

⁷⁴⁶ Roteiro de locução *Notícias da Semana. N.59X38. Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁷⁴⁷ Um dos fundadores do PTB gaúcho, o deputado federal Fernando Ferrari (1921-1963) foi o candidato que recebeu o maior número de votos em todo o país, no pleito de 1958. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2151-2152. Vale acrescentar a proximidade deste político com o GSR entre 1956 e 1961. Neste período, Ferrari figurou em 17 edições: *NDS 56X29, 57X51, 58X09, 58X21, 59X13, 59X39, 59X51, 60X01, 61X20, 61X33, 61X34 e 61X52; ATA 57X48, 58X08-A, 60X02, 60X36 e 61X12*.

americano e plano geral), é protagonizada pelo deputado observando uma película com as mãos, ao lado de Herón de Lima Domingues, que não é enunciado no texto de locução – provavelmente para não se referir a si mesmo em sua narração. Nesse sentido, nota-se a intenção de destacar as “personalidades” na montagem deste segmento de 1min30seg em comemoração aos cinejornais da CSL, dispensando os melhores enquadramentos, e o mesmo plano, ao “deputado mais votado” – que também teceria elogios oficiais à CSL⁷⁴⁸ – e ao seu famoso locutor, uma voz de credibilidade a serviço do GSR.

Em data comemorativa, a CSL abriu suas portas para expor a proximidade do GSR com forças políticas, tanto as tradicionais como a emergente figura de Fernando Ferrari, o <deputado mais votado do Brasil>; além de exibir um evidente autoelogio à CSL, ao mostrar o jovem deputado em contato com a <moderna técnica de jornalismo especializado>. Nesta primeira parte do segmento, dez planos-sequência exploram os melhores ativos do GSR que realizam <diariamente as reportagens de atualidades cinematográficas da vida nacional>. Com tomadas em *plano americano* e em *meio primeiro plano*, Ferrari recebe explicações dos dirigentes Fernando Rodrigues (fot. 1) e José Alvarenga (fot. 4), e, aparentemente, do próprio corpo técnico da CSL – na provável intenção de granjear simpatia do público feminino, ao mostrar uma mulher na equipe (fot. 3). Planos mais fechados, como o *primeiro plano* em Ferrari, “concentrado” em sua observação (fot. 2), e ao lado de Herón Domingues (fot. 5), também observando detalhes do material, são utilizados para colocar em destaque os nomes mais conhecidos no registro audiovisual: o político em ascensão e a renomada voz do rádio e dos cinejornais do GSR. Do último *plano americano* (fot. 6) com o deputado, Herón Domingues (centro) e José Alvarenga (dir.), o registro prossegue até à Câmara dos Deputados. Neste trecho (cuas imagens se perderam), Luiz Severiano Ribeiro Jr. é cumprimentado por políticos do PSD e PSP pela colaboração dos seus cinejornais ao <progresso do Brasil>. *Notícias da Semana*. N.59X39. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁷⁴⁸ Segundo Anita Simis, o Diário do Congresso Nacional, da sessão planária de 23 de setembro de 1959, registra a seguinte fala do deputado Fernando Ferrari, em homenagem aos cinejornais da CSL: “veículo de ‘esclarecimento da opinião pública’ que ‘se impôs perante a opinião pública como órgão padrão de opinião honesta e imparcial (...) através dos seus jornais falados e, por conseguinte, da divulgação das realizações governamentais em todos os campos, bem como da crítica serena e construtiva’”, cf. *Estado e Cinema no Brasil*, op. cit., p. 211.

Porém, outro dado se impõe à análise deste segmento: em comparação ao conteúdo do roteiro de locução, o material fílmico está incompleto. Mas, mesmo com a parte final recuperada apenas pela documentação não fílmica, ainda se nota o evidente tom “apoteótico” no encerramento desta notícia comemorativa. No texto, entende-se que o evento ocorrera na Câmara dos Deputados, e que congratulações foram concedidas por <representantes de diversos partidos> ao próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr., em cumprimentos a <toda a equipe de jornalistas, cinegrafistas e técnicos> que, através desses jornais, <colaboram com o progresso do Brasil>. Ou seja, além do desfile dos seus principais representantes – Fernando Rodrigues e José Alvarenga, responsáveis pela CSL, Herón de Lima Domingues, a voz dos cinejornais, e o próprio Severiano Ribeiro Jr. – o GSR expõe suas ligações com outros campos de poder. Aproximações estas mostradas desde a edição anterior, com o elogio do representante máximo das forças de segurança do país, o respeitado ministro da Guerra. Assim como uma seleção de políticos, mencionados na parte final do NDS 59X39, que “ratificam” a participação do GSR no progresso do país através dos seus cinejornais – nada mais harmônico com o clima nacional desenvolvimentista do período. Entre os políticos citados, deputados governistas como Anísio Rocha, Miguel Bahury e João de Paiva Menezes, todos do PSD,⁷⁴⁹ e o deputado Benjamin Farah, do PSP,⁷⁵⁰ que não representavam exatamente <diversos partidos>, mas duas siglas⁷⁵¹ conservadoras, por exemplo, em relação ao trabalhismo representado pela vertente janguista do PTB, à qual o próprio deputado Fernando Ferrari se apresentava como uma “renovação” contestadora, e também de cunho mais conservador.⁷⁵² Político em quem o GSR apostaria para vice-presidente na chapa de Jânio Quadros, no ano eleitoral de 1960.⁷⁵³

⁷⁴⁹ Anísio Rocha, Miguel Bahury e João de Paiva Menezes, todos filiados de longa data ao PSD, sendo Paiva Menezes o vice-líder da legenda na Câmara. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 454-455, 3780-3781, 5080.

⁷⁵⁰ *Idem*, p. 2086-2087.

⁷⁵¹ E lembrando o vereador carioca Levy Neves, também do PSD, em sua homenagem a CSL mostrada no ATA 59X38. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁵² Ferrari representava uma ala mais conservadora dentro do PTB, uma tendência “doutrinária” contrária ao pragmatismo reformista da vertente janguista. Em relação ao discurso do seu “trabalhismo renovador”, Ferrari se caracterizava pelo anticomunismo, antigetulismo, e pela repulsa à aliança PSD/PTB (no que se refere ao aparelhamento da máquina sindical e previdenciária pelo PTB). Cf. Neves, Lucília de Almeida, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, op. cit., p. 187.

⁷⁵³ Em disputa com as alas próximas a Goulart dentro do PTB, em 1959, Ferrari se volta à “Campanha das mãos limpas”, de caráter bastante próximo ao ideal conservador udenista (cf. Benevides, Maria Victória de Mesquita. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 125), cujo lema é a defesa do povo: “que é o operário, é a classe média, e é também o abastado”. Campanha esta que tinha por alvo as denúncias de corrupção

Raro registro do *Fundo Atlântida*: um fragmento remanescente do *JDT 60X11*, a terceira maior série de cinejornal do GSR, que compartilhou da periodicidade – e dos mesmos segmentos de notícias – do *NDS* e *ATA* na grade semanal da UCB. “Em marcha a campanha eleitoral”, segmento sobre o candidato a vice-presidente Fernando Ferrari, pela chapa janista, também afinado com o ideal conservador udenista. No começo de março, sua “Campanha das mãos limpas”, cujo lema dizia que povo “é o operário, é a classe média, e é também o abastado”, foi mostrada num comício na capital paulista, em 13 *planos-sequência* com 35seg. Durante o registro, rápidas tomadas em *plano-geral* da assistência reunida em praça pública (fot. 1) se intercalam aos enquadramentos em *primeiro e meio primeiro plano* do jovem político discursando e absorto (fot. 2 e 8), e um *plano geral* do palanque ostentando faixas com o mote janista da vassoura (fot. 6). Para compor a propaganda política indisfarçada, somam-se diferentes estereótipos do tecido social para representar o abrangente conceito de povo da campanha de Ferrari. Sob chuva, algumas tomadas em *primeiro plano* (fot. 3, 4 e 5), *plano americano* (fot. 7) e *meio primeiro plano* (fot. 9) inserem o apelo à família (as crianças sob os guarda-chuvas das mães), ao eleitor da terceira idade (senhor idoso), à bela juventude (jovens eleitoras que votam no jovem candidato), e mesmo aos necessitados (rapaz deficiente físico); um diversificado mosaico eleitoral, porém revelador da espontaneidade construída numa propaganda política. No tom da devolução do olhar à câmera, o desvelamento do teatro político, cujos atores parecem já saber do seu papel. *Jornal da Tela. N.60X11*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Mas a série de homenagens aos cinejornais da CSL só se encerraria numa edição de um mês depois, no último segmento do *NDS 59X43*, com 1min46seg, cujo título já

contra petebistas detentores de cargos públicos. Em setembro 1959, já de saída do PTB, Ferrari cria o “Movimento Trabalhista Renovador” (que se transforma em partido no final de 1960). Nas eleições de 1960, concorre à vice-presidente pelo PDC, que compôs a base da candidatura de Jânio Quadros. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2151-2152.

esclarece o seu conteúdo: “O ministro da Justiça sr. Armando Falcão saúda o 15º aniversário dos nossos jornais cinematográficos”. Também não há imagens desta notícia, mas seu texto é esclarecedor do alcance das relações do GSR com outras instâncias decisórias do poder republicano. Neste aspecto, mais importante que as próprias felicitações à CSL, recebidas nos seguintes agradecimentos aos

*<serviços que vem prestando através da difusão dos jornais cinematográficos, por meio dos quais a Cinegráfica São Luiz difunde por todo o território brasileiro: notícias, informações e comentários, ilustrados pela imagem viva que o cinema proporciona, que diverte, distrai e ilustra o povo>;*⁷⁵⁴

é a forma dirigida ao presidente do GSR. De forma pessoalizada, o ministro da Justiça saúda a *<organização comandada por seu conterrâneo, o sr. Luiz Severiano Ribeiro Jr.>* e, mais ao final da notícia, faz *<votos de prosperidade às atividades de Luiz Severiano Ribeiro Jr.>* (anexo 18). Ao retomar as homenagens encerradas há um mês (realizadas numa curta “série” com o NDS 59X38, 59X39 e ATA 59X38), o GSR o faz num tom de proximidade maior com quem lhe felicita, valendo-se da conterraneidade com os “Severianos” e, por conseguinte, explorando uma chave afetuosa na visibilidade oferecida a um ministro com ainda pouco tempo no comando do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Mas que também se alinhava a uma postura mais conservadora no conjunto de forças políticas que sustentavam o governo Kubitschek.⁷⁵⁵ Além de estar à frente de uma pasta que, dentre várias atribuições, ditava normas ao Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP).

Pouco a pouco, elementos colhidos das notícias dos cinejornais NDS e ATA, bem como informações sobre os aprimoramentos à visibilidade por eles oferecida, trazem subsídios à compreensão das estratégias e posicionamentos políticos e ideológicos do próprio GSR. A dimensão do seu empreendimento, sustentado pela recorrente

⁷⁵⁴ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁵⁵ Armando Ribeiro Falcão esteve à frente do Ministério da Justiça entre 31 de julho de 1959 a 31 de janeiro de 1961. No contexto final do segundo governo Vargas (1951-1954), atuou de forma veemente oposicionista, cerrando fileiras ao lado de Carlos Lacerda, sobretudo no episódio da Rua Tonelero e na contenda do periódico lacerdista Tribuna da Imprensa contra o Última Hora (de Samuel Wainer, favorável ao governo varguista). Mesmo como deputado pelo PSD, manteve sua tendência oposicionista à herança getulista, portanto contrária ao trabalhismo representado por Goulart, ainda que no âmbito da aliança governista do período JK. Nesse sentido, após a renúncia de Jânio, “passou a exercer energética oposição a Goulart”, inclusive contra a ascensão da classe trabalhadora rural. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2068-2072.

necessidade de defesa e elogio ao capital, desvela sua dupla função como partícipe das “classes produtoras”: ser o testemunho, dando visibilidade ao aporte capitalista, tal quais os grandes grupos de imprensa com sua *pauta de notícia* direcionada para construir cenários favoráveis ao elogio do poder econômico que lhe sustenta.⁷⁵⁶ E, de outro lado, mas de forma complementar, ser um vetor da associação com o capital estrangeiro (norte-americano), uma vez que suas atividades estavam umbilicalmente ligadas à oferta de filmes hollywoodianos, tanto na distribuição de programas da USB, como no abastecimento dos espetáculos de sua ampla cadeia exibidora.

Assim sendo, na dinâmica do desenvolvimentismo economicamente dependente dos anos 1956 e 1961, o GSR foi uma engrenagem, no campo cinematográfico, imanente do bloco modernizante-conservador, posto que plenamente atrelado ao ritmo de uma burguesia associada aos ditames do capital estrangeiro. É nesta moldura, portanto, em que ocorre a visibilidade destinada às vertentes políticas e econômicas mais à direita, como a burguesia comercial reunida na ACRJ. A proximidade com as forças de segurança mais proeminentes entre os anos 1956 e 1961, cujo discurso sempre manteve o tom da *ordem* para o desenvolvimento capitalista: fosse o ministro da Guerra mar. Henrique Teixeira Lott, homem forte da segurança nacional no período juscelinista, apesar de ferrenho nacionalista;⁷⁵⁷ fossem as ações do chefe do Departamento de Polícia do Distrito Federal (DPF), gal. Amaury Kruehl, ou do diretor da Divisão de Polícia de Ordem Política e Social (DOPS) cel. Danilo Nunes, para o aperfeiçoamento do combate ao crime e a prestação de contas da ação policial contra a subversão;⁷⁵⁸ ou, então, as movimentações das Forças Armadas no conturbado ano de 1961, diante da ameaça comunista e a crise político-militar entre agosto e setembro.⁷⁵⁹

⁷⁵⁶ Cf. Marcondes Filho, Ciro. *O capital da notícia – jornalismo como produção social da segunda natureza.*, op. cit., p. 12-13.

⁷⁵⁷ Como vimos em NDS 59X38, no elogio do mar. Lott aos cinejornais do GSR. A respeito do seu nacionalismo, cf. Benevides, Maria V. de M. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 173.

⁷⁵⁸ O gal. Amaury Kruehl aparece em 14 edições dos cinejornais do GSR, enquanto o cel. Danilo Nunes possui 19 ocorrências. Ambos protagonizam a notícia “Exposição do Departamento Federal de Segurança Pública”, no segundo segmento do NDS 58X05, em que expõem o <material comunista apreendido no Brasil>; assim como são notícia nos segmentos “Visita” (NDS 58X16) e “Retorno do general Kruehl dos Estados Unidos” (NDS 58X18) que cobrem a visita que fizeram às instalações do FBI, a convite do governo norte-americano. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁵⁹ Dentre as quais, o NDS 61X26 com o já mencionado discurso anticomunista no Clube Comercial; a manifestação de apoio e apreço ao alm. Silvio Heck em NDS 61X45, ex-ministro da Marinha e partícipe da junta militar que pretendeu impedir a posse de Jango; a demonstração pública da Polícia do Exército em sua tática de dissuadir grupo de agitadores em NDS 61X52. *Idem.*

Numa única edição, o *NDS 57X31*, a aproximação do GSR com as forças de segurança internas, assim como o elogio ao maior aliado da política externa, os Estados Unidos. No primeiro segmento, 31seg são dedicados à cobertura da incorporação de novos quadros pela Guarda Civil do Rio de Janeiro. Durante o registro, destaque recai sobre a figura do chefe do Departamento de Polícia do Distrito Federal, o gal. Amaury Kruel: em *plano americano* (fot. 2, centro), e com o cel. Silvestre Travassos (fot. 3), observando os novos guardas selecionados...

... No terceiro segmento, uma demonstração de adestramento de cães policiais coloca novamente o chefe do Departamento de Polícia do Distrito Federal, gal. Amaury Kruel, no centro das atenções do evento com 1min31seg de registro: em *planos americanos* (fot. 2) ao lado de dois oficiais (não identificados pela locução), enquanto *planos gerais* mostram os cães e oficiais executando truques e ataques. *Notícias da Semana. N.57X31*. Acervo Cinemateca Brasileira. O penúltimo segmento traz a visita do porta-aviões norte-americano Essex, em passagem pela capital brasileira. Um segmento que abre e fecha com a bandeira dos EUA tremulando em *primeiro plano*, numa tomada em *plano de conjunto* com a embarcação de guerra ao fundo – registro este filmado pelo cinegrafista da própria CSL (Cláudio Assunção). A reprodução destas imagens está na página 113 deste trabalho.

Da mesma forma, entende-se o porquê da aproximação do GSR com partidos políticos de tonalidades conservadoras, como o PSD na base governista juscelinista ou o PDC de Jânio Quadros e Carvalho Pinto;⁷⁶⁰ ou os setores menos urbanos⁷⁶¹ e dissidentes do maior partido à esquerda em atividade no espectro político, como o PTB – tal foi o caso do próprio deputado Fernando Ferrari em seu litígio contra a ala de João Goulart, muito mais afinada e representativa junto à classe trabalhadora urbana.⁷⁶² Sem contar a simpatia que o GSR obtinha de personalidades políticas assumidamente contrárias à herança trabalhista de Getúlio Vargas, como o “conterrâneo” ministro da

⁷⁶⁰ Além do *NDS 60X07* mostrado anteriormente, o governador paulista Carvalho Pinto aparece em mais 29 edições dos cinejornais do GSR entre 1959 e 1961. *Idem*.

⁷⁶¹ Embora haja o dado da conterraneidade com a família Severiano Ribeiro, a proximidade com a elite fortalezense – mostrada em *Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza-Ceará* – e com o ex-ministro do Trabalho e governador cearense José Parsifal Barroso – petebista ligado à oligarquia cearense – é um fato a ser pesado nas relações de poder do GSR, pois sua rede exibidora tinha forte penetração no Nordeste.

⁷⁶² Cf. Neves, Lucília de Almeida, *op. cit.*, p. 201.

Justiça Armando Falcão, dono de um farto histórico nesta direção.⁷⁶³ E a frequente visibilidade que os cinejornais *NDS* e *ATA* deram ao governador do recém-criado Estado da Guanabara, e líder udenista, Carlos Lacerda, a partir dos meses finais de 1960.⁷⁶⁴

Considerando as aproximações de diferentes campos decisórios da sociedade em torno de um empreendimento cinematográfico, se verifica o quanto os cinejornais do GSR eram uma das suas ferramentas mais utilizadas. É o que se pode dizer de uma atividade que corria em um setor exclusivo, o Departamento de Cine-Jornais da CSL, e acompanhada de perto pelo próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr..⁷⁶⁵ Que contava com um robusto corpo de cinegrafistas,⁷⁶⁶ um locutor e redator reconhecido no *mainstream* da imprensa, e uma linha de produção afinada para lidar com a oferta de títulos semanais (e tendo que manter a aparente independência entre eles), edições especiais,⁷⁶⁷ e mesmo com os contratempos da censura.⁷⁶⁸ Enfim, os cinejornais eram tão constitutivos das atribuições básicas da CSL, a ponto de serem homenageados não somente em seu 15º aniversário, mas também objeto do autoelogio em ocasiões esporádicas: como no sexto segmento do *NDS 58X30*, em que a Miss Maranhão daquele ano, Ida Brasil, teve a oportunidade, ao conhecer a CSL, de ver como era feito o <cinema de atualidade e de todos os gêneros> no <maior laboratório cinematográfico do Brasil> (anexo 17).

Com sua pauta de notícias, o *NDS* e o *ATA* foram um importante alicerce na capitalização do espaço do complemento nacional oferecido pelo GSR. Semanalmente negociado na grade da UCB, exibido em toda sua ampla rede de salas de espetáculo, e

⁷⁶³ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2068-2072.

⁷⁶⁴ A propósito, vale lembrar que o então deputado Carlos Lacerda, em seu retorno ao Brasil em novembro de 1956, se viu impedido por um dispositivo federal, a portaria 899, cuja “cláusula R” proibia emissoras de rádio e televisão de veicular conteúdo obsceno ou insultuoso contra autoridades, sob pena de terem cassada sua concessão. Nesse sentido, a chamada “portaria rolha” impedia as ofensivas lacerdistas contra o governo JK por estes meios de comunicação. O que, contudo, não se estendia aos cinemas. Cf. D’Assumpção, Mônica Teixeira. *Carlos Lacerda: demolidor de presidentes e construtor de um novo estado*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Estudos Gerais do Departamento de Ciências Políticas do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2007, p. 9-10.

⁷⁶⁵ Dentro do que já comentamos, em notas anteriores, a respeito do seu particular interesse nos cinejornais. Cf. Aguiar, Vanderci Chagas, entrevista concedida ao autor. op. cit..

⁷⁶⁶ Conforme abordamos no item 1.2.1 do primeiro capítulo deste trabalho.

⁷⁶⁷ Entre 1956 e 1961, foram lançadas as seguintes edições especiais: *NDS 57X11*, *57X17*, *57X25*, *NDS EXTRA(1957)*, *58X08*, *59X07*, *59X11*, *59X15*, *59X17*, *59X26*, *60X21*, *60X29* e *61X51*; *ATA 56X03*, *57X14*, *57X22*, *ATA EXTRA(1957)*, *58X30*, *59X06-A*, *60X18*, *61X18-A* e *61X46*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁶⁸ Como a edição analisada *ATA 56X10*. *Idem*.

estrategicamente valorizado na parceria com a Jean Manzon Filmes – não só por suprir a demanda com curtas-metragens, mas por contribuir com mais visibilidade e elogio à burguesia nacional nas salas do GSR. Portanto, os cinejornais *NDS* e *ATA* foram, pelo espaço de circulação que transitavam, pelas mediações que encerravam e pela pauta de notícias que levavam às telas, sinceros representantes de um projeto nacional de desenvolvimento. Mas não de um governo, e sim de uma elite descompromissada em olhar para dentro, para a possibilidade de uma sociedade nacional integrada; e cada vez mais com os olhos para fora, mirando a sua associação com o centro hegemônico provedor do desenvolvimento dependente.⁷⁶⁹ Assim sendo, eles comprovam – pelos exemplos até aqui elencados, e pelos que ainda citaremos – o quão frágil são as quaisquer afirmações de apolitismo ou isenção ideológica dos cinejornais do GSR,⁷⁷⁰ uma vez que, no período em que nos detemos, eles serviram a um claro propósito político. Nesse sentido vejamos, portanto, quais outras ações do GSR, para além de contar com um locutor versado no elogio ao *american way life*,⁷⁷¹ e emular o formato de apresentação do mais conhecido *newsreel* norte-americano,⁷⁷² que aproximou os seus cinejornais do elogio aos Estados Unidos, seu fundamental parceiro na distribuição e exibição de filmes.

O esquema empresarial do GSR, com forte investimento na produção de cinejornais, parecia contrariar certas constatações realizadas em 1957, quando algumas *majors* decidiram não mais editar seus principais cinejornais para o restante do mundo.⁷⁷³ Logo, vaticinava-se o mesmo no canário brasileiro, porém, não pela obsolescência dos jornais da tela frente à televisão,⁷⁷⁴ mas pelo esgotamento da fórmula de propaganda disfarçada. Nesse sentido, alguns julgamentos são quase uma transcrição,

⁷⁶⁹ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, *op. cit.*, p. 158-159.

⁷⁷⁰ Ou que não existem registros do posicionamento político do GSR. Cf. Vaz, Toninho, *O rei do cinema*, *op. cit.*, p. 148. Afirmações do tipo acabam por eclipsar parte constitutiva da própria história do GSR, na tentativa de monumentalizar certa memória edulcorada. Vale lembrar que o produto cinematográfico mais perene do GSR foram os seus próprios cinejornais.

⁷⁷¹ Como mencionado em nota anterior, nos referimos à notória influência da Standard Oil Company sobre o *Repórter Esso*, cf. Klöckner, Luciano. *O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história* *op. cit.*, p. 69.

⁷⁷² Cf. Fielding, Raymond. *The american newsreel*, *op. cit.*, p.113-116.

⁷⁷³ Em sua coluna “Cinema”, o crítico Pedro Lima comenta a decisão comunicada pelo “Czar do cinema de Hollywood” (Eric Johnston), em que os cinejornais *Fox Movietone News*, *Parmount-News*, *Warner-Pathé* e o *Universal International* já não seriam mais editados. E vaticina, então, que se trata de uma questão de tempo até que o mesmo ocorra no Brasil, pois “a propaganda intensiva na tela pelos noticiosos tornou-se coisa obsoleta, e parece que já não interessa mais aos que a sustentavam por trás dos bastidores”. Cf. Lima, Pedro, “A tela sem cine-jornais”, *O jornal*, Rio de Janeiro, 17 de abril e 1957.

⁷⁷⁴ Para Pedro Lima, tal fato não ocorria, como alegaram os produtores norte-americanos, por conta da televisão, pois esta ainda não possuía a “difusão necessária para suplantat os cinejornais”. *Idem*.

plano-a-plano, do que se pode constatar em alguns segmentos dos cinejornais *NDS* e *ATA*. Em coluna do jornal paulistano *O tempo*, de fevereiro de 1958, uma pequena nota tece as seguintes considerações

O famosíssimo cine-jornal nacional é hoje, nada mais nada menos, que uma rendosa fonte de matéria paga. O espectador ficou reduzido a simples cobaia e é obrigado a assistir cansativas fitas sobre inaugurações de fábricas de biscoitos, chegadas de ilustres desconhecidos e banquetes a malandros da mais fina escola. Noticiário de interesse geral é o que não existe nos referidos filmes.

E conclui

*Enfim, tudo indica existir um perfeito entrosamento entre o Serviço de Censura e os “donos” da indústria nacional da matéria paga na tela, pois a outra conclusão não se pode chegar.*⁷⁷⁵

Num sentido quase literal com a notícia acima, esse “perfeito entrosamento” com o SCDP, e suas instâncias superiores, foi notícia nos cinejornais do GSR. Sendo que, em alguns casos, pode-se constatar, pelas imagens remanescentes, uma aproximação bastante sincronizada até. Na edição *NDS 60X23*, por exemplo, seu segundo segmento “Instantâneo da atualidade” apresenta um ritualismo no mínimo simbólico da “sintonia” do GSR com o órgão regulador da censura cinematográfica, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública que, por sua vez, se reportava ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores – comandado pelo ministro Armando Falcão que, como vimos no *NDS 59X43*, fazia <*votos de prosperidade às atividades de Luiz Severiano Ribeiro Jr.*>.

Neste registro de 38seg, nove planos-sequência são dedicados a uma pequena “cerimônia” em recinto fechado, nas dependências do próprio SCDP, onde o inspetor Pedro José Chediak, chefe da Censura, comunica e assina a portaria que possibilitará aos cinejornais brasileiros <*exibir noticiário estrangeiro*>. Presente ao ato, Fernando Rodrigues <*da direção da Cinegráfica São Luiz*>, surge em seis das nove tomadas (feitas pelo cinegrafista Pompilho Tostes da CSL), uma vez que lá esteve para tomar

⁷⁷⁵ “Cine-jornal”. *O tempo*, São Paulo, 23 de fevereiro de 1958.

<conhecimento da portaria>;⁷⁷⁶ e finaliza a notícia ao receber, das mãos do próprio chefe de Censura, um documento, supostamente a portaria assinada, o que para o GSR significa <um novo passo da indústria cinematográfica>. A partir deste momento, os cinejornais *NDS* e *ATA* passam a veicular conteúdos internacionais, majoritariamente norte-americanos, enviados pela embaixada dos Estados Unidos e demais países.⁷⁷⁷

Nas dependências do SCDP, Fernando Rodrigues da <direção da Cinegráfica São Luiz> (fot. 1, centro), participa – em quase todas as tomadas – do ato de comunicação e assinatura de portaria que permitirá conteúdo estrangeiro nos cinejornais do GSR. Em *plano americano*, José Chediak (fot. 2, centro), chefe do SCDP, faz breve explanação aos presentes, dentre eles F. Rodrigues. Nas próximas duas tomadas, ambas em *meio primeiro plano*, Chediak folheia o documento e o assina (fot. 3 e 4) para, na cena em *plano americano* (fot. 5 ao 7), entregar o documento com os devidos cumprimentos ao GSR (representado por F. Rodrigues), a quem a portaria significa <um novo passo da indústria cinematográfica>. Um gesto com forte carga simbólica, levado ao espectador de um amplo circuito, para dar visibilidade ao poder do GSR junto às esferas públicas regulatórias da atividade cinematográfica. *Notícias da Semana*. N.60X23. Acervo Cinemateca Brasileira.

Essa aproximação do GSR com o SCDP teve a oportunidade de ser “reforçada” nas telas poucos meses depois. Em seu oitavo segmento, o *ATA 60X40* traz um curto registro de 33seg, intitulado “Honra ao mérito!”, onde ocorre uma homenagem ao mesmo inspetor e chefe de Censura Pedro José Chediak. Trata-se de mais uma edição em que as imagens se perderam, mas que o roteiro de locução é esclarecedor das

⁷⁷⁶ Não foi possível apurar a data nem o número desta portaria, ou da lei por ela regulamentada, tampouco a documentação não fílmica traz detalhes a este respeito. Contudo, pelas informações do próprio roteiro e da pauta de jornais da CSL, sabe-se que o evento ocorreu na primeira quinzena de maio de 1960.

⁷⁷⁷ O próprio *NDS 60X23* já traz em seus segmentos duas notícias estrangeiras, assim como o *ATA 60X22*, lançado na mesma semana. O conteúdo internacional, notadamente norte-americano, provém da própria embaixada dos EUA (informação no próprio roteiro de locução). A partir do *NDS 60X32* e *ATA 60X32*, tal informação assume um nome mais genérico, ora “correspondente”, ora “nosso correspondente”. Cf. roteiros de locução do *NDS* e *ATA* (1960-1961). *Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

mediações que compõem o evento filmado. Nesse sentido, a sua “desconstrução” é melhor compreendida se começarmos pelo final da notícia, cujo roteiro menciona que o evento foi uma <iniciativa de produtores, distribuidores e exibidores>. Até se chegar a esta constatação, a notícia se desenvolve mostrando, em primeiro lugar, a <presença do chefe da Polícia>, o cel. Luiz Ignácio Jacques Jr.. Estabelecida a presença da maior autoridade no local, passa-se ao <sr. Harry Stone, da Motion Pictures, que saudou o sr. Pedro Chediak>, seguindo-se a informação (provavelmente também visual) de que compareceram os srs. Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Fernando Rodrigues, da CSL. Assim, mesmo em um evento ao qual não se tem informações adicionais,⁷⁷⁸ cabe questionar se não foram H. Stone e o próprio Severiano Ribeiro Jr. (ele mesmo um produtor, distribuidor e exibidor da “iniciativa”) os responsáveis por tal homenagem, em troca da boa relação com o SCDP, como mostrado na regulamentação do conteúdo estrangeiro em cinejornais, possibilitado pela portaria assinada e entregue meses antes a Fernando Rodrigues (como vimos em *NDS 60X23*), que, aliás, também é citado como presente ao evento.

Nestes dois exemplos de notícias o GSR reiterou, para o bom andamento dos seus empreendimentos cinematográficos, a visibilidade oferecida a campos com os quais necessitava reforçar sua proximidade: expôs as suas boas relações com a instância regulatória da censura; e celebrou a legalização do elogio aos Estados Unidos. No primeiro caso, a homenagem ao chefe do SCDP Pedro José Chediak – sem deixar passar a oportunidade de reverenciar a própria ordem pública, ao mencionar o chefe de Polícia presente ao evento no *ATA 60X40*. Quanto à visibilidade norte-americana, que passara a ser corriqueira na pauta do *NDS* e *ATA*, a presença de Harry Stone, representante da MPA no Brasil, personificava a aliança do GSR com o capital da potência ocidental, oportunisticamente veiculada em seus cinejornais. Como no *NDS 61X21*, edição exemplar do quão empenhado estava o GSR nesta sua associação com o centro do capitalismo mundial.

Em maio, o terceiro segmento do *NDS 61X21*, (com 40seg, numa edição com longos 8min42seg) informa sobre a chegada de um “Visitante ilustre” ao Brasil. Trata-se de Eric Johnston, <assessor econômico do presidente John Kennedy> e um dos

⁷⁷⁸ Além da constatação de que tenha ocorrido na segunda quinzena de setembro, uma vez que a finalização do roteiro de locução ocorre a 01 de outubro de 1960. Cf. Roteiro de locução do *ATA 60X40. Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

<líderes da indústria cinematográfica norte-americana>. O roteiro de locução acrescenta: no Aeroporto Internacional do Galeão, Harry Stone, <representante da Motion Pictures no Brasil>, entre outras pessoas, deu boas-vindas ao visitante, que <fará uma visita de quatro dias de contatos com altas autoridades do governo brasileiro>, e ressalta: <inclusive, em Brasília, com o presidente da República, senhor Jânio Quadros>. Mais uma vez, o “embaixador de Hollywood”, Harry Stone, frequentava o noticiário do GSR, mas, ao mostra-lo recepcionando o seu compatriota, o registro não menciona importante informação, embora conhecida no meio cinematográfico: a de que Eric Johnston era o próprio presidente da MPA, e não apenas “um dos líderes” do cinema norte-americano. Desta forma, a ilustração do abraço ao “visitante ilustre” (com o Rio de Janeiro representado na figura antropomorfizada do Morro do Pão de Açúcar) é seguida por rápidas tomadas em *plano geral* e *plano americano* na pista do aeroporto. O registro apresenta a recepção de um visitante sorridente, que procura pela câmera, numa cumplicidade de quem parece conhecer o alcance da visibilidade oferecida pelos jornais do GSR. Tem-se, ao fim, uma representação amenizadora àquele que, por sua posição no meio cinematográfico, poderia ser um polêmico visitante: o maior representante das *majors* norte-americanas de cinema que chegava para travar contatos com altas autoridades, incluindo o presidente da República. Sem contar tratar-se de num momento de delicadas relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos, considerando o contexto da PEI janista.

A repercussão desse episódio pôde ser sentida semanas depois, na própria imprensa carioca. Em artigo não assinado, o jornal *Diário carioca* versa sobre as reais motivações da passagem de Eric Johnston, que chegou “inesperadamente” ao Rio de Janeiro, sendo recebido por seu subordinado (Harry Stone) e imediatamente embarcou para Brasília, para visitar o seu “velho e particular amigo Jânio Quadros” – neste pormenor, citando as palavras do próprio Johnston, concedidas posteriormente à imprensa brasileira. O texto segue comentando os esclarecimentos da visita, publicados em “outro vespertino” carioca, e tece considerações sobre as reais intenções do presidente da MPA em visita ao Brasil:

liberação dos preços dos ingressos, a obtenção de maiores lucros para as produções cinematográficas ianques em nosso país, maior evasão de divisa, maior sangria em nossa balança de pagamentos.

E conclui:

*ainda haverá algum ingênuo que afirme que o senhor. Johnston veio oferecer ajuda ao cinema nacional? Que veio fazer visita de cortesia ao velho amigo Jânio Quadros?*⁷⁷⁹

Ou seja, ainda que o episódio necessite maiores aprofundamentos – pois levanta uma questão mais ampla sobre o atraso do cinema nacional em um mercado dominado pela fita estrangeira, uma dominação cujos aspectos traduzem a própria atuação de Harry Stone, como se verá mais adiante –, seus elementos traduzem como a polêmica figura de Eric Johnston foi preservada na composição da recepção mostrada no *NDS 61X21*: da ilustração convidativa de Luiz Sá, à simpatia representada nas rápidas tomadas durante o desembarque, além da omissão quanto à sua condição de presidente da MPA. Enfim, elementos colhidos na própria *mise-en-scène*, articulados com o extracampo daquela circunstância, que deixam ver a intenção do GSR em preservar, e fortalecer, os laços com este centro de poder.

O título de segmento anuncia, em sua charge, a intenção amigável em representar a chegada de um “visitante ilustre”: Eric Johnston, presidente da MPA, dado este omitido na notícia. Sorridente, Johnston procura pela câmera, durante a recepção que lhe foi preparada por colegas, dentre os quais Harry Stone, representante da MPA no Brasil. Um registro rápido, subdividido em quatro planos-sequências, apenas para confirmar a chegada de alguém que iria <se encontrar [com] altas autoridades do governo> e <com o presidente da República>. Subdividido em quatro planos-sequências, tomadas em plano geral de Johnston descendo do avião, demonstrando simpatia em cumprimentos já na escada (fot. 2). Em plano americano, o “visitante ilustre” (centro), Harry Stone (à dir.), são os únicos a olharem para a câmera (fot. 3)... Assim no pequeno travelling em plano geral, acompanhando os passos do grupo, Johnston e H. Stone (ambos em destaque) seguem olhando para câmera, numa evidência das mediações por detrás da filmagem daquela simpática recepção. *Notícias da Semana. N.61X21*. Acervo Cinemateca Brasileira

⁷⁷⁹ “O cinema brasileiro em contramarcha (ou o “por que da visita de mister Johnston”)”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1961.

Ademais, a própria pauta apresentada no *NDS 61X21* não deixa dúvidas quanto ao peso da presença dos Estados Unidos nos cinejornais do GSR. Em quase 9min de notícia, 5min25seg rementem ao elogio de temas propriamente norte-americanos ou ao combate à ideologia contrária a eles. No primeiro segmento (1min40seg), uma homenagem ao cap. Carl B. Smyth do Exército norte-americano, pelo oferecimento de vagas à Polícia Militar em <*diversos cursos do Exército Norte-Americano*>; no quarto segmento (1min11seg, e seguinte à chegada de Johnston), a notícia “No Maracanã, contra o comunismo em Cuba” de uma missa oficiada pelo arcebispo do Rio de Janeiro Dom Jayme de Barros Câmara <*em intenção dos mortos pelo comunismo em Cuba*> – evento com a participação do governador Carlos Lacerda. E o último segmento (com 1min44seg) “Astronauta EUA no espaço cósmico”, sobre o lançamento de foguete, em Cabo Canaveral, na Flórida, para testes de resistência no espaço, <*um dos maiores feitos da História*> finalizando o *NDS 61X21*.⁷⁸⁰ O que se nota, portanto, são os resultados de uma série de ações conjuntas do GSR resumidas em pautas semanais de notícias para estimular e sedimentar a cada vez mais a liderança que gozava no seu campo de atuação. Nessas movimentações até aqui demonstradas, apresentar-se enquanto parte de uma burguesia (classe produtora) associada ao capital norte-americano era o ponto de partida. Ademais, a aproximação com a figura de Harry Stone foi peça emblemática neste processo, senão vejamos o que o *NDS 58X49* apresenta.

Se a edição do *NDS 61X21* é exemplar do empenho do GSR em sua associação com o centro do capitalismo mundial, o *NDS 58X49* expõe essa associação de forma mais ampla, abrangendo, numa mesma pauta, aproximações com as classes produtoras, com o governo e representantes do capital norte-americano. Exibido na primeira semana de dezembro, esta edição traz três segmentos que dão uma medida de como o GSR capitalizou, no contexto desenvolvimentista, certa visibilidade para com diferentes centros do poder político, sobretudo econômico. Não temos imagens desta edição, mas o roteiro de locução é bastante elucidativo das suas pretensões. Começamos pelo segundo segmento, em que outra ação da ACRJ é o tema: com cerca de 50seg, a notícia

⁷⁸⁰ Deste material, apenas o terceiro segmento sobre o “Visitante ilustre”, como vimos, e o sexto, intitulado “Debutantes de 1961” possuem material filmico remanescente. Para o conteúdo dos demais segmentos, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

“Associação Comercial homenageia prefeito” mostra uma solenidade para José Joaquim de Sá Freire Alvim, prefeito do Rio de Janeiro, em que tomaram parte <personalidades de destaque> e nomes dos <negócios e da política>, como José Alvarenga <diretor de Relações Públicas da Cinegráfica São Luiz>, e os citados Rui Gomes de Almeida e Florêncio de Abreu Schilling, respectivamente presidente e vice-presidente da ACRJ. Nesta notícia, portanto, há uma clara indicação de continuidade visual na associação do GSR com a ação da ACRJ. E que não ocorre pela montagem de eventos distintos num mesmo segmento,⁷⁸¹ nem pela simples presença da notícia na pauta do cinejornal, e sim pela participação de um representante do GSR neste evento das classes produtoras.

Já em “Visita à Brasília”, segmento de 1min30seg que abre o *NDS 58X49*, o GSR opta em capitalizar a notícia de outra forma. Neste caso, trata-se da ida <de um grupo de personalidades> que <a convite do presidente> dirigiu-se à Brasília a <bordo do avião presidencial>. Entre as “personalidades”, vários industriais, comerciantes e banqueiros brasileiros que foram recepcionados pelo próprio Juscelino Kubitschek, o Ministro da Viação e Obras Públicas alm. Lúcio Meira, e o presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) deputado Israel Pinheiro – que os acompanhara desde o embarque no Rio de Janeiro. Com os palácios do Congresso, do Planalto (futura sede do governo) e da Alvorada (futura residência oficial do governo), já construídos,⁷⁸² Kubitschek apresentava as potencialidades da nova capital aos futuros investidores brasileiros. Por sua vez, o *NDS 58X49* trazia à visibilidade do amplo circuito exibidor do GSR os rostos destes agentes da “emancipação brasileira”, uma vez que o roteiro de locução se dedica a elencar seus nomes – como que os apresentando ao público espectador.⁷⁸³ E, ainda que não tenhamos as imagens, as informações textuais são importantes para aferir um importante dado: não há qualquer menção de representantes do GSR em meio à comitiva formada por “personalidades” do mundo político e econômico.

⁷⁸¹ Conforme visto no terceiro segmento de *NDS 61X17*, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁸² Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 4636-4637.

⁷⁸³ Dentre os quais se destacam o próprio presidente da ACRJ, Rui Gomes de Almeida, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Entretanto, a mesma “visita” também foi noticiada pela própria ACRJ.⁷⁸⁴ Um evento que ocorrera na primeira quinzena de novembro, ou seja, bem antes da semana de 02 de dezembro informada na documentação não fílmica do *NDS 58X49*.⁷⁸⁵ E, na versão da ACRJ, o próprio título da notícia informa tratar-se de “Representantes das classes produtoras [que] visitaram Brasília”, e não <um grupo de personalidades>, como informado pelo cinejornal. Nesta ocasião, segundo a ACRJ, “uma embaixada de grandes industriais, comerciantes e banqueiros, representantes das classes produtoras do país” percorreram “detidamente as obras que se desenvolvem em Brasília”. À noite – continua a matéria – o presidente Juscelino Kubitschek “ofereceu um jantar aos representantes das classes produtoras”, após o qual o presidente da NOVACAP Israel Pinheiro apresentou “minuciosa exposição, ilustrada com ‘slides’, sobre o andamento as obras em todas as frentes de trabalho de Brasília”. Ou seja, para além de um convite – como informa o cinejornal do GSR –, a matéria apresentada pela ACRJ seguiu num tom em que o Governo Federal estaria prestando contas mediante as “classes produtoras”, haja vista a “minuciosa exposição” pelo responsável das obras em Brasília. Todavia, a revista da ACRJ traz um dado curiosamente omitido no cinejornal do GSR: Luiz Severiano Ribeiro Jr. é um dos presentes à comitiva. Nesse sentido, qual seria o motivo de sua ausência no referido segmento do *NDS 58X49*, uma vez que seu nome sequer é mencionado no roteiro de locução? Certamente, a motivação só pode ser compreendida em termos de um ganho maior ao próprio GSR.

Duas semanas antes, a 20 de novembro, o *ATA 58X46* e o *NDS 58X47* encerravam suas respectivas pautas com o mesmo segmento de 35seg: “Severiano Ribeiro Júnior visita Brasília a convite de JK”. Nesta notícia, o representante máximo do GSR teria atendido ao particular convite do presidente da República. Nas imagens remanescentes, Luiz Severiano Ribeiro Júnior se faz protagonista de uma espécie de passeio pelos corredores do recém-finalizado Palácio da Alvorada, ora acompanhado pelo ministro Lúcio Meira, ora pelo presidente da República; e, em alguns relances, também por Israel Pinheiro. Porém, há uma presença irreversível em algumas tomadas: a do presidente da ACRJ, Rui Gomes de Almeida. O único, inclusive, a sentar-se ao lado de Kubitschek durante o que seria uma <sessão cinematográfica>.

⁷⁸⁴ Cf. *Revista da Associação Comercial* nº881, ano XXII. Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1958, p. 47.

⁷⁸⁵ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Nos 35seg do segmento “Severiano Ribeiro Jr. visita Brasília a convite de JK”, que encerra as edições do *NDS 58X47* e *ATA 58X46*, Luiz Severiano Ribeiro Jr., é o <pioneiro da cinematografia nacional> que atendeu ao convite do presidente JK. Em todas as tomadas, a ampla movimentação de pessoas dentro do campo indica tratar-se de um evento aberto: do *plano americano* de Ribeiro Jr. e JK se cumprimentando (fot. 1), ao *plano de conjunto* e *meio primeiro plano* de Ribeiro Jr. e o alm. Lúcio Meira (fot. 2 e 3). Nota-se, atrás do alm. Meira, rapaz operando projetor de slides (detalhe) e não um projetor cinematográfico...

... Embora se tratasse de um convite de JK a Severiano Ribeiro Jr., é Rui Gomes de Almeida, presidente da ACRJ, quem protagonizou a “melhor tomada”, junto ao presidente (fot. 1). Em grupos de conversa, ou caminhando ao lado do presidente pelos corredores do recém-finalizado Palácio da Alvorada, a incontida olhada para câmera de Severiano Ribeiro Jr. (fot. 2 e 3), inevitável sintoma de intenção em se ver nos seus próprios cinejornais...

... E capitalizar todo e qualquer momento fugidio, transformando-o em sinal de proximidade com JK, como na rápida tomada em *primeiro plano* (fot. 1), ou no ensejo de uma rápida caminhada (fot. 2). Finalizando a visita de Luiz Severiano Ribeiro Jr. à Brasília, o mesmo *plano de conjunto* com o alm. Lúcio Meira que, juntos, assistiam à projeção de slides sobre Brasília (fot. 3), cercados de pessoas ao fundo. *Atualidades Atlântida*. N.58X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Pelas imagens acima, vê-se que é o mesmo evento mostrado no *NDS 58X49*. Ou seja, o convite feito pelo presidente Kubitschek aos representantes das “classes produtoras”, conforme a cobertura na revista da ACRJ, foi mostrado na chave de um

convite pessoalmente direcionado a Luiz Severiano Ribeiro Jr. e, por conseguinte, ao próprio GSR. Contudo, os nove *planos-sequência* denotam o esforço do cinegrafista da CSL – Cláudio Assunção, o mesmo que atuou no segmento “Visita à Brasília” que abre o *NDS 58X49* – em captar as oportunidades em que Severiano Ribeiro Jr. figurava ao lado do presidente de República, que certamente dividira sua atenção com todos os demais presentes. Nesse arroubo oportunista, certos indícios da falsificação do evento são perceptíveis (talvez nem tão notórios à rápida projeção original), tais como, por exemplo, sustentar que ocorreu uma *<sessão cinematográfica especial com aspectos das obras de Brasília>*, quando é perceptível, pelas próprias imagens, tratar-se de uma projeção de slides para todos os visitantes presentes,⁷⁸⁶ tal qual descrito na matéria da revista da ACRJ, mas que foi publicada somente duas semanas após a exibição do cinejornal no circuito do GSR. Nesse sentido, os olhares de Severiano Ribeiro Jr. para as câmeras do seu cinejornal sugerem a intenção: antecipar o registro daquela visita coletiva, a fim de angariar para si a visibilidade do evento, sobretudo na chave do empresário do cinema que goza certa proximidade com o maior mandatário da Nação.

Contudo, a tentativa de criar cinematograficamente uma cena de proximidade com o presidente Kubitschek – talvez porque, de fato, ela não existisse – obnubilando a participação dos demais representantes de uma classe com o qual o GSR se identificava e era parte – sobretudo numa ocasião em que o Governo Federal “prestava contas” e fazia um chamamento implícito por investimento nas potencialidades da nova Capital Federal – é, no mínimo, sintomático da empreitada muito particular. Ou melhor, um exemplo concreto de como seus interesses, especificamente voltados ao fortalecimento de sua posição no campo cinematográfico, influenciavam a visibilidade que oferecia às conexões políticas e econômicas com as classes produtoras, das quais o GSR compartilhava a mesma perspectiva de desenvolvimento no período juscelinista, a saber, aquele conservador e que se efetivava na sua relação associativa com o capital norte-americano. Neste quesito, vale dizer que a convergência dos interesses cinematográficos do GSR com o centro hegemônico do capital era personificada de forma clara na aproximação entre Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone, e exemplificou-se no

⁷⁸⁶ Nesse sentido, ainda cabe ressaltar que o roteiro de locução (anexo 24) apresenta a seguinte ressalva datilografada: a frase *<realizou uma sessão cinematográfica>* substitui a original *<foi proporcionada aos presentes uma sessão cinematográfica>*. Ou seja, uma versão mais coerente com o convite direcionado a Luiz Severiano Ribeiro Jr., e também com a quantidade de pessoas mostradas ao fundo da cena – embora o projetor de slide, ao lado da poltrona, denuncie essa construção.

empreendimento do Cinema Brasília, primeira sala de cinema da nova Capital Federal, cuja inauguração fez parte das festividades oficiais dos dias 20 a 23 de abril de 1960, noticiadas na cobertura especial do *ATA 60X18* (em edição especial “Acontecimento do século no Brasil – Brasília, nova Capital Federal”). Nesse sentido, voltemos ao *NDS 58X49*, no específico segmento que o encerra.

A 27 de novembro de 1958, ocorria na Capital Federal um evento de grande vulto na sociedade carioca: o casamento do “embaixador de Hollywood” Harry Stone com a brasileira Lúcia Burlamaqui, nos salões da própria embaixada dos Estados Unidos. No seu último segmento, “Casamento de Harry Stone”, o *NDS 58X49* transpôs ao amplo circuito exibidor todo um cerimonial do *colunismo social*.⁷⁸⁷ Em um evento onde o próprio presidente Juscelino Kubitschek e o embaixador norte-americano Ellis O. Briggs, com as respectivas senhoras, figuraram entre os padrinhos, o *NDS* frisava à esfera pública que o casal <Severiano Ribeiro Jr.> participara da <cerimônia íntima>, deixando <seus perenes votos de felicidades ao tão simpático e querido par>. Por outras palavras, o GSR, na figura do casal “Severiano Ribeiro Jr.”, apresentava-se como parte de um “desfile” de autoridades civis e militares, adidos estrangeiros, ministros de Estado, políticos, industriais, empresários, e colunistas de outros veículos – a julgar pela quantidade de nomes listados no roteiro de locução (anexo 23). Não por acaso, tratou-se de um segmento com 2min30seg que encerrava uma edição de 7min20seg, ou seja, com pouco mais de um terço de suas imagens e sons dados à visibilidade de representantes de diversos centros decisórios. Mas, também, um elogio para sedimentar ainda mais a proximidade do GSR com o mais significativo representante do capital norte-americano no seu campo cinematográfico, sobretudo na distribuição e exibição de filmes.

Assim, a inauguração do Cinema Brasília,⁷⁸⁸ mais do que o empreendedorismo de um grande exibidor nacional, traduz a celebração da modernidade desenvolvimentista associada ao capital estrangeiro, mostrado pelo viés do campo cinematográfico. Pois o fato de envolver a maior cadeia de atividades cinematográficas

⁷⁸⁷ É o que se pode apurar, por exemplo, a partir do “suplemento dominical” do jornal *Diário carioca*, no qual a cerimônia, ocorrida a 27 de novembro de 1958, contou com a alta sociedade e com cerca de “quinhentos convidados”, cf. Pouchard, Jean. “Casou o ‘embaixador de Hollywood’”, *Diário carioca*. Rio de Janeiro, 30 de novembro e 1 de dezembro de 1958, *Suplemento dominical*, p. 1.

⁷⁸⁸ Optamos pela denominação oficial Cinema Brasília, embora a sala seja referida pela imprensa coetânea por “Cine Brasília”, como veremos mais adiante. Contudo, a biografia autorizada do GSR sequer dá nome da sala, dizendo apenas se tratar do local onde “(...) iria se instalar o Cine Atlântida”, cf. Vaz, Toninho, *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*, op. cit., p. 154.

de Brasil, o GSR; e o maior representante dos interesses do cinema norte-americano, a MPA, apenas expõe a dimensão do domínio econômico e cultural norte-americano, que se fez presente, pelo cinema, no próprio ato de inauguração da nova capital brasileira. Contudo, mais do que a sua parceria com Luiz Severiano Ribeiro Jr.,⁷⁸⁹ ou o apadrinhamento do presidente da República em seu casamento, é importante observar o alcance das ações de Harry Stone em nosso recorte.⁷⁹⁰ O que deve ser feito tendo em vista toda a estrutura que dava suporte ao “simpático” lobista norte-americano,⁷⁹¹ residente no Rio de Janeiro desde 1954.⁷⁹² Presidente da ABC, Stone congregava nesta entidade os interesses das grandes corporações cinematográficas norte-americanas, que utilizavam esse canal para o embate de decisões no âmbito da legislação brasileira.⁷⁹³ Todavia, sua principal missão de “embaixador” estava em representar e defender interesses de poderosos grupos econômicos que se entrecruzavam na prática cinematográfica norte-americana, regulada pela MPA.⁷⁹⁴ E assim o fazia, sendo o representante oficial, no Brasil, desta espécie de consórcio fundado em 1922, e que dirigia mais de 90% dos interesses das indústrias de Hollywood.⁷⁹⁵

⁷⁸⁹ Nesse sentido, não é nada gratuito o “prêmio Judas malhado” oferecido pela Frente Parlamentar Nacionalista (FPN) a Luiz Severiano Ribeiro Jr., por sua “associação com Harry Stone”, maior representante dos interesses que prejudicam o cinema nacional, cf. “Chatô – o primeiro Judas malhado”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 10 a 16 de abril de 1958, p. 11.

⁷⁹⁰ Como informamos em nota anterior, Harry Stone é recorrente em 44 edições do recorte aqui analisado. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁷⁹¹ Algo reconhecido pelos seus próprios contendores, reunidos na FPN: “(...) apontado como ‘Embaixador de Hollywood no Brasil’, na verdade, é um cidadão profundamente simpático. Veste-se bem, é bom bebedor de uísque, insinuante, e dispõe de um imenso poderio econômico para corromper imprensa e autoridades”, cf. “Um senador da República ajuda Harry Stone a destruir o cinema brasileiro”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 12 a 18 de novembro de 1960. Esta citação bem como as próximas advindas do periódico *O Semanário*, participam de um “dossiê” de cinco reportagens, realizadas semanalmente entre 22 de outubro e 25 de novembro de 1960, a respeito dos obstáculos e prejuízos causados pela ação lobista de Harry Stone, em malefício do cinema nacional.

⁷⁹² Cf. Dávila, Sérgio. “‘Embaixador de Hollywood’ se aposenta”, op. cit..

⁷⁹³ Cf. Siqueira, Hélio. “A verdade sobre o cinema brasileiro – Associação Brasileira Cinematográfica: cortina de papel que esconde o traste”, op. cit..

⁷⁹⁴ A este respeito, segue um resumo elucidativo: “Nos Estados Unidos, o cinema se situa no centro de todo um complexo de empresas e realizações, como parte de uma trama de bancos, indústrias, órgãos de difusão e publicidade, e de laboratórios, e representa um dos campos mais férteis da produção ianque. A economia do cinema é ali autossuficiente. / Dois poderosos grupos econômicos – o dos Rockefeller e os do Morgan (...) se compõem no capítulo do cinema através da Motion Pictures Association, que enfeixa em seus quadros o mundo de Hollywood.” Cf. “Conspiração permanente contra cinema nacional”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 19 a 25 de novembro de 1960. Reproduzimos um organograma que acompanha a matéria (anexo 27), e que ilustra a capilaridade dos poderes econômicos que sustentam a atividade cinematográfica nos EUA.

⁷⁹⁵ Cf. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 12 a 18 de novembro de 1960.

Na arena parlamentar, Harry Stone foi combatido por políticos nacionalistas reunidos na FPN,⁷⁹⁶ que utilizaram o seu periódico *O Semanário* para expor dossiês e reportagens com denúncias de ingerência, pressão e cooptação por parte da MPA nas tramitações de projetos e aperfeiçoamentos legais em prol do cinema nacional. Dentre os principais embates, destaca-se o êxito de Stone em postergar a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), e a sua ingerência junto à COFAP, a fim de garantir o aumento das entradas nos cinemas lançadores de fitas hollywoodianas.⁷⁹⁷ No primeiro caso, trata-se da exitosa pressão do lobista sobre o Senado Federal para procrastinar a efetivação do Projeto de Lei substitutivo da criação do INC,⁷⁹⁸ que fora elaborado e enviado em 1957 pela Comissão Federal de Cinema (CFC) – nomeada pelo ministro da Educação e Saúde Clóvis Salgado para esta finalidade, e da qual fez parte o próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr., conforme noticiou o ATA 57X02.⁷⁹⁹ Ainda sobre o Projeto de Lei substitutivo, seu artigo 22 (entregue no começo de novembro de 1958) sobre novas taxações do filme estrangeiro para obtenção de Certificado de Censura, fora igualmente vencido pelo lobby de Stone, mostrando seu poder de influência.⁸⁰⁰

Quanto à ingerência da MPA nas decisões da COFAP pela manutenção do aumento do preço das entradas, as críticas são ainda mais duras, a ponto de expor o *modus operandi* de Harry Stone que, enquanto

⁷⁹⁶ Cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*, op. cit., p. 2397-2403.

⁷⁹⁷ É até mesmo um projeto de Harry Stone, apresentado pelo senador suplente Geraldo Lundgren, autorizando toda e qualquer dublagem de filmes norte-americanos, visando abocanhar a fatia do público que não consegue acompanhar legenda, portanto cativa dos filmes nacionais. Cf. “Um senador da República ajuda Harry Stone a destruir o cinema brasileiro”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, 12 a 18 de novembro de 1960.

⁷⁹⁸ Anita Simis discorre sobre momento, ressaltando a pressão da MPA sobre o Senado Federal, em carta endereçada ao senador Mem de Sá, relator da matéria. Através da ABC, Stone arrolava várias disposições prejudiciais aos interesses da MPA, entre as quais a ingerência de uma entidade oficial na atividade comercial e industrial como a cinematográfica, a injusta representação no futuro Conselho do INC (que excluía importadores ou distribuidores) e a nova taxaçoão imposta ao filme estrangeiro para obtenção de Certificado de Censura. Cf. *Estado e cinema no Brasil*, op. cit., p. 207-213. O conteúdo da carta da ABC endereçada ao Senado Federal está reproduzido na matéria “As empresas norte-americanas representadas por Harry Stone, exigem do Senado Federal o aniquilamento do Instituto Nacional de Cinema”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 05 a 11 de novembro de 1960.

⁷⁹⁹ Sendo Luiz Severiano Ribeiro Jr. um dos <dezessete homens ligados por diferentes vínculos à indústria cinematográfica>, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸⁰⁰ No que FPN expunha, de forma irônica, como era “simplesmente inacreditável” o poder de convencimento de Stone sobre deputados e senadores a não aprovarem o referido artigo 22, bem como postergar o Projeto de Lei do INC, cf. “Os ianques assaltam o mercado”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 22 a 28 de outubro de 1960.

(...) parte da imprensa protestava contra mais um aumento das entradas, Harry Stone que, representa todos os trustes norte-americanos em nosso país, congregados na Associação Brasileira de Cinematografia, oferece almoços ao presidente e diretores da COFAP, no Mesbla e no Night and Day, para quem quiser.⁸⁰¹

Assim, as acusações reforçam que todas as majorações de preços nas entradas de cinema dadas pela COFAP foram obtidas pelo representante da MPA, e eram publicamente comemoradas em homenagens ao presidente dessa comissão federal

(...) com verdadeiros banquetes no restaurante Mesbla (...) demonstrações de exaltação à sem-vergonhice nacional [que] eram, inclusive, filmadas e, em seguida, projetadas nos cinemas.⁸⁰²

Assim sendo, por mais que os grandes circuitos dos cinemas nacionais estivessem “nas garras” das empresas exportadoras e distribuidoras congregadas na ABC, tal condição não ocorria sem vantagens para ambas as partes.⁸⁰³ Nesse sentido, o que dizer do próprio GSR? Eram suas as coberturas dos jantares promovidos por Harry Stone?⁸⁰⁴ Seria um “despudorado” e “cínico” empreendimento brasileiro, “lacaio aos trustes norte-americanos”?⁸⁰⁵ Mais do que atender afoitamente ao chamado destas questões, podemos encará-las de uma forma menos hostil para, com parcimônia, compreender a opção do GSR pela sua atividade exibidora associada ao capital norte-americano – abastecida por Stone que recebia, em troca, visibilidade para o seu poder “lobista ianque”, e guarida para elogios preventivos, como as tentativas de tornar menos polêmicas as visitas do presidente da MPA, Eric Johnston, ao Brasil – conforme vimos

⁸⁰¹ Cf. *O Semanário*. Rio de Janeiro, 12 a 18 de novembro de 1960.

⁸⁰² Cf. “Harry Stone domina a COFAP”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 05 a 11 de novembro de 1960.

⁸⁰³ Pois se os principais circuitos dos cinemas nacionais, como o Ribeiro e o Serrador estão nas garras das distribuidoras estrangeiras congregadas na ABC de Stone, a “sabotagem ao cinema nacional” oferece maior margem de lucro aos exibidores, chegando a, em certos casos, até 60% da receita de exibição. Cf. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 22 a 28 de outubro de 1960.

⁸⁰⁴ Como no exemplo mostrado em *NDS 61X47* (página 130 deste trabalho) em que a recepção a Janet Leigh teria sido o mote para reunir autoridades civis e militares no mesmo restaurante Mesbla? Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.. “Dólares e sabotadores exterminam os produtores do cinema nacional”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 29 de outubro a 04 de novembro de 1960.

⁸⁰⁵ Ainda sobre o *modus operandi* de Stone, a matéria apresenta que o mesmo “(...) procura vencer a batalha contra o cinema nacional com ameaças e dólares, os últimos, generosamente distribuídos em pomposos jantares, coquetéis e presentes”. Contudo, a FPN reconhece que Stone “(...) está no seu papel de ianque. Despudorados e cínicos são os brasileiros que servem de lacaios aos trustes norte-americanos”. Cf. “Dólares e sabotadores exterminam os produtores do cinema nacional”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 29 de outubro a 04 de novembro de 1960.

em *NDS 61X21*. Aliás, algo colocado em prática anos antes nos cinejornais do GSR, como em *NDS 57X33*, quando Johnston viera <tratar de assuntos relacionados à indústria cinematográfica> pouco depois do governo Kubitschek ter em mãos o Projeto de Lei substitutivo do INC entregue pela CFC; mesmo contexto em que, no *ATA 57X34*, o presidente da MPA foi recebido num almoço no Palácio Laranjeiras pelo presidente de República Juscelino Kubitschek.⁸⁰⁶ E no segundo semestre de 1958, quando se rediscutia a arrecadação aduaneira do filme estrangeiro – e se preparava o artigo 22 do INC, sobre as taxações dos filmes estrangeiros para obtenção de certificados de censura – mais uma visita de Johnston, mostrada em duas edições seguidas nos cinejornais do GSR: o *NDS 58X33* com a recepção do presidente da MPA no Aeroporto Internacional do Galeão por Stone; e o *NDS 58X34*, em que mais uma vez foi homenageado com um alço oferecido pelo presidente da República. Em todas as visitas, é importante notar, o GSR enfatizava, em sua locução, que Johnston estava no Brasil também na condição de assessor econômico do presidente dos Estados Unidos (fosse de Dwight Eisenhower nos anos 1957 e 1958; fosse de John Kennedy em 1961), ou seja, uma tentativa de retirar os holofotes dos interesses estrangeiros sobre o cinema brasileiro.

Momentos da visibilidade dada a H. Stone pelo GSR. Em recepção ao presidente da MPA... *Notícias da Semana*. N.61X21. Acervo Cinemateca Brasileira

... Em jantar no Restaurante Mesbla... *Notícias da Semana*. N.61X47. Acervo Cinemateca Brasileira

... Indo receber Janet Leigh em sua visita ao Rio de Janeiro... *Notícias da Semana*. N.61X46. Acervo Cinemateca Brasileira

... Acompanhando a atriz do cinema alemão Marlene Dietrich, hospedada em sua própria residência no Rio de Janeiro... *Notícias da Semana*. N.59X31. Acervo Cinemateca Brasileira

... Conduzindo Janet Leigh e Tony Curtis em meio a multidão de fãs em Recife, e na mesma edição do *ATA 61X40*...

... Em coquetel promovido pela comunidade norte-americana na casa do embaixador dos Estados Unidos no Brasil. *Atualidades Atlântida*. N.61X40. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁸⁰⁶ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

O abrigo e a visibilidade oferecidos pelo *NDS* e *ATA* às práticas de Harry Stone – que bem sabia de seu papel na mediação com o GSR, haja vista os recorrentes olhares “furtivos” para a câmera; assim como as críticas diretas e indiretas da FPN feitas ao próprio GSR, desvelam uma opção, no mínimo, pouco voltada à defesa do cinema nacional em si, e mais conservadora no seu intuito de satisfazer as regras e o status do grande capital. Nesse sentido, o comportamento individual do próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr. se afigura como certo “empreendedorismo”, pois, se por um lado optou em capitalizar o convite do presidente Juscelino Kubitschek de forma individual – como mostramos no *NDS 58X46* –, por outro, o seu papel na CFC correu noutra chave de visibilidade. A participação de Severiano Ribeiro Jr. em uma comissão federal para decidir os rumos da prática cinematográfica no Brasil pôde até sugerir um sinal de boa fé, sobretudo do setor exibidor,⁸⁰⁷ mas sua ausência no ato de celebração do objetivo alcançado da CFC também apontam os limites do seu real comprometimento.

No *NDS 57X23*, no segmento “Visita”, a solenidade de entrega do Projeto de Lei substitutivo do INC ao ministro da Cultura e Saúde Clóvis Salgado, e ao presidente Kubitschek, contou com a participação de <cinematográficos do Rio e de São Paulo>, mas não com a presença do próprio Luiz Severiano Ribeiro Jr.. Sempre disposto a praticar o autoelogio em seus cinejornais, desta vez ele se fez presente de forma indireta, através de uma tomada em *meio primeiro plano* de dois funcionários ligados da CSL. Sem quaisquer explicações adicionais pelo narrador, a ausência ou sequer o nome de Severiano Ribeiro Jr. são mencionados. O mesmo pode-se dizer do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), também criado pelo ministro da Cultura Clóvis Salgado, em novembro de 1958, e cuja posse dos seus membros, dentre os quais Severiano Ribeiro Jr., foi noticiada em fevereiro no *NDS 59X06*. Não temos as imagens deste evento, por isso não sabemos o conteúdo visual do mesmo, porém, vale observar que foi a única menção ao GEIC nos cinejornais do GSR entre 1959 e 1961, apesar de se tratar de uma instância de discussão coletiva sobre os rumos do cinema nacional.

⁸⁰⁷ Em uma decisão de grande importância para a prática cinematográfica no Brasil, é evidente que o GSR – único pela dimensão de toda a sua cadeia de empreendimentos cinematográficos – se faria presente nesta tomada de decisão. Porém, pelas aproximações tornadas públicas em seus cinejornais, discordamos de Anita Simis, e acreditamos que a participação do GSR na CFC foi, antes, estratégica e não de total apoio à produção cinematográfica nacional. Para a opinião da autora sobre esta questão, cf. Simis, Anita. *Estado e cinema no Brasil*, op. cit., p. 211-212.

No Palácio do Catete, <cinematográficos do Rio e de São Paulo visitaram o presidente da República>. No segmento “Visita”, o ministro da Educação Clóvis Salgado apresenta a JK os membros da Comissão Federal de Cinema (CFC), que foram entregar o projeto substitutivo da criação do INC. Com três cinegrafistas, o *NDS 57X23* captou 48seg com *panorâmicas em plano geral* do recinto lotado (fot. 2), intercalando a profusão de visitantes com a presença do GSR (fot. 1) num *meio primeiro plano* de Fernando Rodrigues (esq) e José Alvarenga (dir), ambos da CSL; *primeiro plano* do deputado Celso Brant (fot. 3) que <em nome da Comissão, historiou os trabalhos da mesma>. No último plano, sorridentes diante dos repórteres e da gente do cinema (fot. 4), o ministro e o presidente JK, que <reiterou seu apoio ao cinema brasileiro>. *Notícias da Semana. N.57X23*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Desta forma, nota-se um limite na adesão do GSR ao INC e, por conseguinte, ao cinema nacional, em contraposição ao seu empenho na distribuição e exibição de filmes, uma prioridade que estava atada à MPA, pela ABC de Harry Stone. Nesse sentido, é sintomático que no ano eleitoral de 1960, enquanto o deputado nacionalista Celso Brant – que capitaneara os trabalhos da CFC – apoiava a candidatura nacionalista do mar. Henrique Teixeira Lott⁸⁰⁸ e denunciava o engavetamento do Projeto do INC pelo governo Kubitschek;⁸⁰⁹ a pauta dos cinejornais do GSR silenciava por completo a questão do Projeto de Lei do INC. Enquanto Luiz Severiano Ribeiro Jr. galvanizava cada vez mais a sua postura conservadora de membro das classes produtoras locado na ACRJ, ao apoiar indisfarçadamente a candidatura Jânio – Ferrari (como vimos mais acima, nos rápidos exemplos do *NDS 60X07* e *JDT 60X11*, respectivamente); dar visibilidade ao udenista Carlos Lacerda, eleito governador do Estado da Guanabara, que passaria à figura política mais recorrente nos cinejornais do GSR (presente em 37 segmentos de edições entre outubro de 1960 e dezembro de 1961, algumas delas bem significativas do viés conservador no *NDS* e *ATA*); oficializar conteúdos norte-americanos em seus cinejornais, com materiais cedidos pela própria embaixada norte-americana; e inaugurar, ao lado de Harry Stone, o Cinema Brasília em pleno âmbito das festividades nacionais da nova Capital Federal.

⁸⁰⁸ Filiado ao Partido Republicano (PR) de Minas Gerais, cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*, op. cit., p. 786-787.

⁸⁰⁹ “Cf. Senado Federal faz jogo do agente ianque Harry Stone contra o cinema brasileiro. *O Semanário*. Rio de Janeiro, 05 a 11 de novembro de 1960.

Portanto, este certo “limite” à questão do cinema nacional, numa opção contrária ao reequilíbrio de forças com o imperialismo norte-americano no campo cinematográfico, expõe uma face antinacionalista e dependente do GSR, que pode ser sentida na ausência de crítica ao capital estrangeiro, como no enfoque dado a temas políticos em seus cinejornais. Uma demonstração de como sua posição no campo cinematográfico implicava em posicionamentos políticos quanto a temas mais amplos, tais as relações no âmbito das relações internacionais ou as alianças partidárias. Nesse sentido, vejamos alguns exemplos, antes de analisarmos com mais vagar o objetivo mais simbólico do GSR junto ao governo Kubitschek – o Cinema Brasília que, como já dissemos, celebraria a realização de um empreendimento cinematográfico associado ao capital estrangeiro dentro de uma festividade de suma significância nacional.

Começemos retomando o contexto da Política Externa do governo Kubitschek. Neste aspecto, como vimos no cenário histórico acima apresentado, o governo de Juscelino Kubitschek, após junho de 1958, pautou-se num sentido mais pragmático, de “barganha”, nas relações entre o Brasil e os Estados Unidos.⁸¹⁰ O marco inicial, lembremos, foi a proposta encaminhada pelo presidente brasileiro ao norte-americano Dwight Eisenhower (o “Ike”): um plano de ação intitulado *Operação Pan-Americana*⁸¹¹ em que, grosso modo, preconizavam-se os laços entre os países americanos ante a liderança dos Estados Unidos, cuja autoridade seria legitimada por sua ajuda ao desenvolvimento econômico e social de todos os demais vizinhos continentais. Uma orientação inserida, naturalmente, no alinhamento pró-ocidente no contexto bipolar da guerra-fria.⁸¹² A primeira cobertura do GSR a respeito da OPA foi trazida às salas do GSR pelo *NDS 58X26*, no terceiro segmento “Solidariedade hemisférica (J.K. fala à nação)”, com 1min37seg.⁸¹³ Conforme o roteiro de locução, a notícia apresentava dois momentos: o pronunciamento oficial de Kubitschek no Palácio o Catete, destacando a

⁸¹⁰ Cf. Vizontini, Paulo Fagundes, “A política externa do governo JK”, *op. cit.*, p. 302.

⁸¹¹ Diretamente abordada nas edições *NDS 58X26*, *58X32*, *59X23*, *60X01*, *60X10*, *61X13* e *ATA 58X26*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

⁸¹² Embora não tenha promovido o retorno pretendido pelo governo brasileiro, a OPA tangenciou episódios tensos (como o rompimento com o FMI, em junho de 1959) nos anos JK, com representantes do governo, e o próprio JK, sempre reafirmando seus ideais em negociações e foros internacionais, visando forçar politicamente a ajuda norte-americana, sobretudo à consecução do *Programa de Metas*, cf. Vizontini, Paulo Fagundes, “A política externa do governo JK”, *op. cit.*, p. 302-318.

⁸¹³ Na semana seguinte, o *ATA 58X26* apresentou um segmento, também o terceiro, intitulado “JK fala às Américas” e com cerca de 1min40seg. Acreditamos tratar-se do mesmo conteúdo referente à OPA, mostrado na semana anterior pelo *NDS 58X26*. Embora não tenhamos imagens de ambas as edições, e nem o roteiro de locução do *ATA 58X26*, o título e a metragem colhidos da pauta de jornal indicam tal semelhança. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

<grande contribuição dos Estados Unidos para a liberdade do mundo>, mas que se efetivaria somente no combate ao subdesenvolvimento hemisférico, pois a <união das Américas> seria <imperativo da nossa sobrevivência> (anexo 28). O segundo momento, <dias depois> no Palácio Laranjeiras, registra uma recepção com <todos os embaixadores das Américas>, com destaque para o representante norte-americano Ellis O. Briggs, seguindo-se o apelo à <solidariedade e irmandade continentais> contra a <brutalidade totalitária (...) sobre os povos escravizados>, e terminando com a assertiva de que o diálogo entre Kubitschek e <Ike> se transferiria a todo o continente. Em um duplo elogio, nota-se a oportunidade encontrada pelo GSR em reforçar seus laços com o Governo Federal e com o capital norte-americano, além de angariar a “simpatia” das Forças Armadas, imperativamente anticomunistas – aliás, um viés reforçado em NDS 58X32, com a visita do secretário dos Estados Unidos, John Foster Dulles, ao presidente Kubitschek, um mês após o lançamento da OPA, ocasião em que esta seria retratada num tom mais voltado à <colaboração da América Latina no conjunto das nações livres contra a ameaça comunista>. ⁸¹⁴ Nestas primeiras coberturas do NDS e ATA sobre a OPA tem-se, portanto, um discurso tipicamente emoldurado aos ditames da modernidade e do desenvolvimento pretendido por uma burguesia associado ao capital estrangeiro, como o próprio GSR.

Entretanto, essa chave discursiva encontraria dificuldades após exato um ano, depois de um fracassado programa de estabilização monetária, alta inflação e juros da dívida externa, ⁸¹⁵ e com o Governo Federal recém-rompido com o FMI. Em julho de 1959, no Clube Militar no Rio de Janeiro, o presidente Juscelino Kubitschek conferenciou sobre a sua política de desenvolvimento com base nos três primeiros anos de mandato. Nesta circunstância, Kubitschek trazia à baila os próximos desafios a serem suplantados com a ideia de um “novo nacionalismo brasileiro”, desejoso por soluções “brasileiras”. ⁸¹⁶ Ou seja, o presidente da República subia o tom *nacionalista* de seu discurso, até então tipicamente conciliador com o capital internacional. E mais: afirmava serem inaceitáveis certas “atividades estrangeiras especuladoras”, insensíveis

⁸¹⁴ *Idem.*

⁸¹⁵ Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek – desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961, op. cit.*, p. 217.

⁸¹⁶ Cf. Kubitschek, Juscelino. “Conferência pronunciada no Clube Militar sobre a política de desenvolvimento de seu governo”, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1959. In: *Biblioteca da Presidência da República*. Disponível em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jk/discursos-1/1959/30.pdf/at_download/file, acessado em: 28 de janeiro de 2015, p. 204.

às necessidades do Brasil crescer e desenvolver-se.⁸¹⁷ E que a defesa da *ordem*, da *paz* e da *harmonia social* passava a ser um imperativo de uma “política nacionalista”.⁸¹⁸ Nessa ocasião, os dois principais cinejornais do GSR fizeram uma breve cobertura deste importante episódio, e buscaram na pauta e no enfoque alguns subterfúgios para minimizar o impacto contra o capital multinacional.

Passados nove dias da importante conferência, o *NDS 59X31* e o *ATA 59X30* apresentaram-na como um pequeno registro de aproximadamente 30seg, disperso de forma estratégica na pauta de cada edição, exibidas na mesma semana. No *NDS 59X31*, por exemplo, o registro “Conferência J.K. Clube Militar” foi mostrado no terceiro segmento, condensado entre os segmentos “Fatos Diversos”, com notícias esportivas (em torno de 2min30seg), e “Chegada do porta-aviões ‘Albion’” (com cerca de 1min30seg, e último segmento da edição) sobre a visita da embarcação bélica inglesa ao Rio de Janeiro. Já o *ATA 59X30* – do qual pudemos coletar as imagens – nos dá uma ideia do compromisso do GSR com a defesa do capital norte-americano. A conferência em que o presidente prestou contas das realizações do *Programa de Metas* nos últimos três anos e versou sobre os rumos para um desenvolvimento livre da especulação e da insensibilidade de certos interesses internacionais, numa política mais “nacionalista”, foi *diluída* entre “Instantâneos daqui e dali” (de 1min30seg). Ou seja, comprimida, num mesmo segmento, entre notícias de um “seminário regional católico”, no Pará, e a visita da atriz alemã Marlene Dietrich - uma notícia, de fato, com necessária repercussão, mas que bem poderia ocupar um seguimento único. Assim, apenas três *planos médios*, dos sete *planos-sequência* da notícia, mostram Kubitschek à mesa, lendo seu discurso ao microfone. Enquanto o restante do registro, além da intenção de mostrar a assistência presente, procura aproximar a cobertura do GSR às autoridades-chave do contexto: o comandante do 1º Exército gal. Odílio Denys, o chefe do Gabinete Militar da Presidência gal. Nelson e Melo e o ministro de Viações e Obras Públicas alm. Lúcio Meira. Nesse sentido, vale observar o sintomático olhar do ministro das Relações Exteriores Francisco Negrão de Lima para o ministro da Guerra mar. Henrique Teixeira Lott: quase uma síntese da guinada nacionalista que a diplomacia brasileira teria de assumir na “barganha” com o capital internacional. Porém, uma tonalidade nacionalista que sequer foi mencionada pelo GSR, cuja locução não passou da mensagem genérica

⁸¹⁷ *Idem*, p. 204-205.

⁸¹⁸ *Idem*, p. 210.

de que o presidente fora <bastante aplaudido ao preconizar a completa independência econômica do Brasil>.⁸¹⁹

Em rápido segmento (30seg, aprox.), exibido no NDS 59X31 e ATA 59X30, apenas sete planos-sequência fixos (entre *plano médio*, *americano* e *geral* do auditório) registram importante conferência do presidente JK no Clube Militar, a respeito da “política de desenvolvimento de seu governo”. Dentre os temas, duras críticas às atividades estrangeiras especuladoras, insensíveis à necessidade de crescimento e desenvolvimento brasileiros. Diante de crítica tão direta aos Estados Unidos, o GSR buscou saídas: no NDS 59X31, apenas menciona os aplausos ao presidente que preconizou a <completa independência do Brasil>. Já no ATA 59X30, além da “diluição” da notícia no segmento “Instantâneos daqui e dali”, buscou-se a aproximação com influentes nomes da vida política: além das imagens em *plano médio* JK (fot. 2, 4 e 6); no fot. 1, o chefe do Gabinete Militar da Presidência da República gal. Nélson de Melo (esq.) e o comandante do 1º Exército gal. Odílio Denis (dir.); no fot. 3, o ministro de Viações e Obras Públicas alm. Lúcio Martins Meira (segundo da esq. para dir.); no fot. 5, o ministro da Guerra mar. Henrique Teixeira Lott (esq.), em pose austera, e o ministro de Relações Exteriores Francisco Negrão de Lima (dir.) olhando o colega que sintetizava o nacionalismo na “tropa” ministerial juscelinista. *Atualidades Atlântida*. N.59X30. Acervo Cinemateca Brasileira.

Contudo, o discurso do GSR em prol da presença norte-americana no cenário nacional, e do poderio ocidental em si, prossegue na pauta do ATA 59X30. Antes de encerrar a edição com a mesma notícia da visita do poderoso porta-aviões inglês Albion no Rio de Janeiro – como no NDS 59X31 – o penúltimo segmento foi dedicado à entrega das credenciais do novo embaixador dos Estados Unidos no Brasil, John Moors Cabot, ao presidente da República. O ritual, realizado no Palácio do Catete um dia depois da conferência no Clube Militar,⁸²⁰ foi noticiado em um registro com 50seg,

⁸¹⁹ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸²⁰ Ou seja, a 22 de julho de 1959, cf. U.S. Department of State. *Office of the Historian*. Washington: Bureau of Public Affairs, United States Department of State. Disponível em: <https://history.state.gov/departmenthistory/people/cabot-john-moors>, acessado em: 23 de março de 2015.

distribuídos em doze *planos-sequência*. Os cinco *planos* mais longos foram dedicados às duas maiores autoridades da solenidade, seja com cumprimentos seguidos da entrega das credenciais, seja com a conversa mais descontraída, sentados na poltrona. Embora não tenhamos o roteiro de locução destas imagens – portanto não sabemos do direcionamento pretendido pela *voz over* de Herón de Lima Domingues; assim como também não temos parâmetros do evento veiculado em outros meios, o *ritual do poder* mostrado parece seguir especificações precisas. Ainda que cenas intercaladas registrem a oficialidade diplomática (assessores e o próprio ministro das Relações Exteriores Francisco Negrão de Lima) em todo seu ritual protocolar, as duas primeiras tomadas – *panorâmicas* em *plano-geral* e *plano americano* no corredor – valorizam as ações conjuntas, quase ensaiadas. E que, somadas ao *meio primeiro plano* dos dois na poltrona, denotam um providencial arrefecimento ao acirrado clima econômico entre o Brasil e as potências credoras reunidas no FMI, principalmente os Estados Unidos. Não seria exagero, assim, sugerir que o cinegrafista esteve atento às orientações tanto do GSR como de Harry Stone, apadrinhado que era de Kubitschek.

No Palácio do Catete, o embaixador norte-americano John Moors Cabot entregava as credenciais ao presidente Kubitschek. Um ritual do poder bem representado diante às câmeras do GSR, para levar ao público espectador a amigável imagem entre os dois países. Nas reproduções acima, os dois mais longos *planos-sequência*: a *panorâmica* em *plano geral* de Cabot adentrando o recinto (fot. 1); e uma *panorâmica* em *plano americano* acompanhando os cumprimentos com JK e a entrega de credenciais (fot. 2 e 3). Novo *plano americano*, na poltrona (fot. 4) e *meio primeiro plano* (fot. 5 e 6) mostram proximidade entre as nações, mesmo num divergente clima econômico. A primeira aparição, dentre muitas, de Cabot nos cinejornais do GSR. *Atualidades Atlântida*. N.59X30. Acervo Cinemateca Brasileira.

Se o posicionamento pouco nacionalista do GSR em relação ao cinema se fez notar nas notícias sobre as relações internacionais com os Estados Unidos, passemos, então, a outro exemplo, mas não esquecendo a dimensão de burguesia associada ao

capital estrangeiro. Vejamos em algumas edições do *NDS* e do *ATA* as opções conservadoras de seu realizador, considerando o quadro das forças partidárias que compunham o bloco de apoio no período juscelinista (a aliança o PSD/PTB). Mas sem perder de vista que tais posicionamentos políticos e ideológicos do GSR se tornariam mais evidentes após o advento do Cinema Brasília, e com a própria corrida eleitoral de 1960. Também passemos a outro cenário, ou melhor, voltemos à Fortaleza, onde funcionava o *Cine São Luiz* – cuja inauguração foi mostrada no capítulo anterior.

No cenário desenvolvimentista do governo Kubitschek, o “bloco de apoio” partidário foi capitaneado pela aliança entre os dois maiores partidos da base:⁸²¹ o PSD, mais conservador e ligado aos setores burgueses e lideranças tradicionais do campo, e o PTB mais progressista, com sua vertente nacionalista trabalhista, representativa da classe operária urbana e, num crescendo, também dos trabalhadores organizados no campo. Em relação à aliança político-partidária entre estas duas siglas, a moeda de troca se deu numa base clientelística, em que o PSD se manteve no controle burocrático dos ministérios e instituições ligados à engrenagem financeira para viabilizar as realizações do governo; e o PTB no controle do Ministério do Trabalho e órgãos de Previdência Social e política sindical.⁸²² Contudo, Kubitschek ainda mantinha a prerrogativa de nomear seus ministros, e assim o fez na pasta do Trabalho, com José Parsifal Barroso (1956-1958), político do PTB ligado a setores do PSD e da própria UDN,⁸²³ portanto mais próximo a segmentos conservadores e tradicionais, como as “classes produtoras” e as elites rurais, do que da própria massa trabalhadora em ascensão. Por outro lado, o vice-presidente João Goulart, mesmo nos limites da aliança partidária que sustentava o governo Kubitschek, não deixou de exercer seu papel de líder trabalhista, sobretudo em certas greves do período,⁸²⁴ acirradas em 1959 no quadro de crise econômica.⁸²⁵ Nesse sentido, o vice-presidente Goulart consolidava sua posição trabalhista junto à classe trabalhadora, fortalecendo sua interlocução com a sociedade, e sua representatividade

⁸²¹ Bloco de apoio que também contou com o apoio de partidos “pequenos” como o PTN e o PRT, cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 70.

⁸²² *Idem*, p. 70, 72, 75, 84-45.

⁸²³ Assim como o próprio sucessor de Parsifal Barroso na pasta ministerial, Fernando Nobrega (1958-1960), também petebista. *Idem*, p. 90-91.

⁸²⁴ Em situações de acirramento entre o próprio vice-presidente e o governo, principalmente durante o programa de estabilização monetária do ministro da Fazenda Luca Lopes. Cf. Bandeira, L. A. Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964*, op. cit., p. 141.

⁸²⁵ Na Capital Federal, o número de greves saltou, entre 1958 e 1959, de 7 para 32 ocorrências. Cf. Mattos, Marcelo Badaró. “Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964)”, In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p. 241-70, p. 243.

junto ao eleitorado – que o conhecia desde a sua passagem pela pasta do Trabalho, na segunda presidência varguista.⁸²⁶ Feita esta introdução, passemos ao evento filmado em ATA 59X14: a posse do governador cearense Parsifal Barroso.

Em junho de 1958, o então ministro do Trabalho José Parsifal Barroso deixava o Ministério em razão da sua candidatura para o governo do Estado do Ceará. Encerrando uma gestão marcada pelo afastamento da participação política da classe operária,⁸²⁷ bem condizente à própria lógica desenvolvimentista. Em que a dominação social se estruturava por meio de um opressivo desenvolvimento econômico, cujo mote era a manutenção da *ordem* para a *emancipação nacional*,⁸²⁸ e cujas desigualdades eram tecnocraticamente travestidas em efeitos colaterais.⁸²⁹ Um contexto que pode ser sentido nos cinejornais do GSR pela falta de visibilidade a sindicatos e associações trabalhistas, ao contrário das recorrentes edições sobre as contrapartes patronais e liberais,⁸³⁰ autoridades em desfiles oficiais do Primeiro de Maio,⁸³¹ entidades de ensino ligadas ao “treinamento” na indústria e no comércio⁸³² e o tom sempre crítico dado às manifestações grevistas.⁸³³ Já o próprio Parsifal Barroso, político cearense e conterrâneo da família Severiano Ribeiro, teve uma considerável frequência nos cinejornais do NDS e ATA.⁸³⁴ Contudo, o registro de sua posse no comando do Estado natal do GSR exemplifica, a nosso ver, a tônica conservadora dos cinejornais analisados entre 1956 e 1961, a começar pela representação do “povo”, ou melhor, da massa num ato público. O registro expõe o matiz político antitrabalhista do seu produtor, uma vez que ao levar às telas um ritual do poder vinculado ao PTB, procurou conter a classe trabalhadora em cena.

⁸²⁶ E que fora eleito vice-presidente com “cerca de três milhões de votos” (cf. Abreu, Alzira Alves de [et. al.] (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*, op. cit., p. 2615) num total de aproximadamente nove milhões de eleitores, cf. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário Estatístico do Brasil de 1955 – Ano XVI*, op. cit., p. 469.

⁸²⁷ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 576-577.

⁸²⁸ Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento: Brasil: JK e JQ*, op. cit., p. 97.

⁸²⁹ Como no próprio exemplo da SUDENE (citado em nota anterior), cuja faceta técnica nunca avançou à questão da Reforma Agrária no Nordeste. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 169.

⁸³⁰ Como alguns exemplos citados em nota do capítulo anterior: NDS 56X18, 56X42, 57X51, 58X14, 60X27, 60X33, 61X04 e ATA 56X16. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸³¹ Marcadas pela presença de entidades patronais e as forças de segurança: NDS 57X20, NDS 59X19 e NDS 61X19. *Idem*.

⁸³² Como o SESI e o SENAI: NDS 57X20, 57X47, 57X50, 58X48; ATA 57X50 e 59X02. *Idem*.

⁸³³ Dentre as 22 ocorrências entre 1956 e 1961, destacamos: NDS 56X31, 57X14, 57X29 58X24, 58X48, 59X13, 59X14, 59X22, 59X23, 59X42, 59X51, 60X13 e 61X44; ATA 56X29 e 61X42. *Idem*.

⁸³⁴ Por exemplo, nas edições NDS 56X18, 56X20, 56X46, 56X47, 57X14, 57X19, 58X07, 58X13, 59X13, 59X34, 59X42, 59X45 e 60X17. *Idem*.

No sexto segmento do ATA 59X14, intitulado “Parsifal Barroso no governo do Ceará”, assistimos a um ato público com cerca de 1min, dividido em onze planos-sequência. Neste evento, contudo, a topografia visual do registro cinematográfico segrega espaços, delimitando e reforçando distanciamentos entre os entes participantes, além de imprimir certa *ordem* conservadora ao cerimonial – ocorrido a 25 de março de 1959,⁸³⁵ e que contou com a presença do vice-presidente João Goulart.⁸³⁶ Embora não tenhamos informações da sua locução, nem o nome do cinegrafista (informações que teríamos do roteiro de locução, se não tivesse desaparecido), nem dados adicionais quanto ao cerimonial ocorrido em Fortaleza, é possível aferir a intenção no registro fílmico, considerando as afinidades políticas e ideológicas do GSR. Sobretudo no contexto fortalezense, onde a proximidade com a elite local foi exibida durante a inauguração do *Cine São Luiz*.

Em seu primeiro *plano*, uma *panorâmica* em *grande plano geral* estabelece a presença de uma multidão de pessoas estática, em espaço aberto, cujo movimento de câmera, da esquerda para direita, sugere uma extensão maior da *massa*, em continuidade no extracampo do enquadramento. Em seguida, já num recinto fechado, um *plano de conjunto* informa as autoridades presentes em postos solenes, dentre as quais o chefe do Gabinete Militar da Presidência da República gal. Nelson de Melo e, bem ao fundo do enquadramento, o vice-presidente da República João Goulart. Na sequência, um *plano americano* de José Parsifal Barroso lendo, ao microfone, o seu pronunciamento, que na cena seguinte se “conecta” a uma atenta assistência mostrada em um *plano de conjunto*, cujo destaque (à frente no enquadramento) é dado a Roberto da Silveira, governador fluminense também eleito pelo PTB no pleito de 1958. Um *plano geral* exibe o público que ocupa no mezanino do recinto onde ocorre a solenidade e que denota, pela própria vestimenta, certa distinção da massa mostrada no começo do registro. Que retorna em mais uma tomada, repetindo a primeira aparição – estática e em espaço aberto – explorando certa continuidade: do recinto solene à massa comportada. Nas últimas duas sequências, Parsifal Barroso é mostrado num *grande plano geral* em via pública,

⁸³⁵ Embora tenha sido exibido quase duas semanas depois, a 7 de abril de 1959. *Idem*.

⁸³⁶ “Toma posse, no governo do Estado, José Parsifal”, In: Sá, Gildácio. *Portal da história do Ceará*. Fortaleza: Gildácio Sá, 2005, disponível em: http://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9284&catid=297&Itemid=10, acessado em 23 de março de 2015.

passando em revista a tropa perfilada, enquanto é fotografado. Por fim, um *plano médio* do novo governador cercado por repórteres e, provavelmente, correligionários.

A posse do petebista e ex-ministro do Trabalho Parsifal Barroso no Governo do Estado do Ceará. Em quase 1min, a segregação de espaços no “ritual do poder”, delimitando e reforçando a distância entre os entes participantes. Abrindo a notícia, uma rápida *panorâmica* em *grande plano geral* traz a representação do popular, uma massa estática, apenas observando (fot. 1 e 2). Na sequência, um *plano de conjunto* põe em cena autoridades civis e militares, dentre elas o vice-presidente Jango, ao fundo, e o chefe do Gabinete Militar gal. Nelson Melo (fot. 3, ambos no detalhe)...

... No mesmo recinto, *plano americano* em Parsifal Barroso (ao lado do gal. Nelson Melo, fot. 1) lendo seu discurso, aos microfones, para os seus pares. Como denota a assistência atenta, que surge na sequência, em *plano de conjunto* - destaque para o também petebista e recém-empossado governador fluminense Roberto da Silveira (fot. 2). A câmera do ATA “passeia” pelos espaços ocupados do recinto (fot. 3), a informar o aspecto vultoso do cerimonial de posse, seja no recinto da casa solene...

... Como nas ruas, repetindo o enquadramento em *grande plano geral* sobre o povo (fot. 1), devidamente ordeiro, contido em sua participação no cerimonial de um político trabalhista, que em nenhum momento divide a mesma tomada com os populares (em última instância, o próprio povo cearense). Já com outras instancias do poder, um *grande plano geral* mostra Parsifal Barroso passando em revista a tropa (fot. 2); e próximo às autoridades civis e à imprensa (fot. 3). *Atualidades Atlântida*. N.59X14. Acervo Cinemateca Brasileira.

Neste breve registro da posse do governador petebista, as opções mostradas pelo dispositivo cinematográfico, sobretudo a *montagem* e os *enquadramentos de câmera*, impõem a distância entre o político e o povo. Pois a continuidade audiovisual destes entes, situados em espaços distintos, foi estabelecida demarcando segregação: o político não está com a massa – ainda que não se tenha conhecimento do que teria sido dito pelo

narrador. Uma chave contrária, por exemplo, a de Getúlio Vargas no Primeiro de Maio, ou mesmo de Emílio Garrastazu Médici das arquibancadas de uma partida no Maracanã – como vistos, ambos, no segundo capítulo deste trabalho. Mas há, aqui, uma questão político-partidária de fundo, na própria intenção do GSR, enquanto empreendimento associado ao capital estrangeiro, em esvaziar um rito do PTB, ou melhor, minorar a participação da classe trabalhadora no ritual do poder em sua vertente mais *nacional-trabalhista*.

Embora não se saiba qual foi o real trajeto de José Parsifal Barroso no cerimonial, a câmera (ou as câmeras) no ATA 59X14 traz ângulos que denotam uma atitude conservadora na narrativa: uma vez que a massa existe, é preciso representá-la de forma ordeira e contida. E, numa lógica liberal-conservadora de um representante das “classes produtoras”, alocado na ACRJ e atinente ao contexto do estado burguês desenvolvimentista, deve-se manter o povo (as camadas populares) no seu “devido lugar”, ou seja, longe da política. Neste caso, apartá-la do próprio governador empossado, que não aparece em momento algum ao lado de populares – apesar do fato de Parsifal Barroso possuir um lastro afetivo com a elite local, bem como afinidades com siglas partidárias mais conservadoras da política, distantes da ala nacionalista e reformista do seu próprio partido, o PTB.⁸³⁷

É nesse sentido, ainda pelas opções políticas do GSR, que certos enquadramentos ficam claros na sua intenção de ofuscar João Goulart, o vice-presidente ligado à classe trabalhadora. Personalidade política de maior peso à cerimônia, Goulart aparece rapidamente, e distante no *plano de conjunto*, num ângulo que favorece o gal. Nelson de Melo, chefe do Gabinete Militar, não por acaso um representante de ordem naquela circunstância. E, no plano seguido à leitura do discurso de Parsifal Barroso, a proposital visibilidade sobre governador fluminense Roberto da Silveira,⁸³⁸ também do PTB, é um dado da opção política aliada aos seus interesses do empreendimento do GSR: o chefe do Estado onde se encontra boa parte de sua praça exibidora, e que, na disputa política, rompera com a orientação nacional-trabalhista de Goulart, aliando-se à

⁸³⁷ Liderada por Jango, e que se caracterizava por um trabalhismo “reformista pragmático”, com forte herança das tradições nacional-trabalhistas de Vargas. Cf. Neves, Lucília de Almeida, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, *op. cit.*, p. 201.

⁸³⁸ Para e ter uma ideia da visibilidade dada a Roberto da Silveira nos cinejornais do GSR, entre 1959 e 1960 ele foi noticiado 24 vezes pelo NDS e ATA, sendo que as edições NDS 61X10 e 61X11 trazem notícias de sua morte e funeral, ocorridos no final de fevereiro de 1961. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

própria UDN para sagrar-se vitorioso no pleito de 1958.⁸³⁹ A visibilidade oferecida à Silveira se fará ainda mais evidente após a inauguração do Cinema Brasília, em que o GSR se afastará das duas lideranças nacionalistas representantes da continuidade do “bloco de apoio” político-partidário do governo Kubitschek.⁸⁴⁰ Enfim, o registro finaliza com dois planos em que o novo governador presta seu respeito às forças de segurança e de manutenção da ordem, e é assediado por pessoas que, imageticamente, representam a imprensa e/ou correligionários, não o povo. Para este contingente, as tomadas *panorâmicas* em um espaço aberto que nem mesmo é visitado pela autoridade política – não há, sequer, um aceno da liderança trabalhista à massa – dizem respeito ao próprio povo cearense: não mais que um espectador no ato político.

Para o GSR, contudo, o objetivo parece ter sido alcançado: mostrou-se ainda próximo do poder local na cena fortalezense – como já fizera na inauguração do Cine São Luiz; e deu visibilidade ao poder Executivo fluminense, na pessoa do seu governador Roberto da Silveira. Num único registro contribuiu, assim, à manutenção da imagem do mais importante exibidor nestas duas praças (um forte estado do Nordeste e no Estado do Rio de Janeiro, que ainda abrigava a Capital Federal). Em relação ao viés político-ideológico, trouxe uma *mise-en-scène* que minorou a vertente política mais progressista do cerimonial petebista, mostrando uma massa que “participa” de forma contida. Aspecto constitutivo de um discurso próprio de quem preza pelo matiz conservador, imbuído que está de um viés antinacionalista e antitrabalhista, como ficou claro na intenção de ofuscar a presença de João Goulart, mesmo em se tratando de o vice-presidente da República e líder nacional do PTB. Portanto, nas entrelinhas do registro fílmico, na sua filigrana, é onde se observam duas características complementares do GSR, dentro do que entendemos como uma cultura política conservadora afeita à *burguesia nacional* em seu momento desenvolvimentista. Ou seja, a sua própria condição de empreendimento associado ao capital estrangeiro, expressando sua face antinacionalista; assim como a sua feição classista, por se tratar de um membro das “classes produtoras”, e agente vetor e motivador (na transigência de seu campo de atuação, o cinematográfico) da modernização conservadora de um Estado Burguês, cujo discurso não deixa de ser o da busca pela emancipação nacional. Mas

⁸³⁹ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 5467-5468.

⁸⁴⁰ Lembrando, o candidato a presidente da República mar. Lott pelo PSD; e o próprio Goulart, candidato à vice-presidente pelo PTB.

que, em síntese, resulta numa modernização economicamente dependente e repressora, preocupada com a prosperidade do capital *em si*, e não com a prosperidade real do povo. Para este, enquanto camadas populares, o que resta é serem observadas pelo olhar vigilante e mantenedor de uma “ordem”, sempre ameaçada por uma massa que se organiza e reivindica seus direitos.⁸⁴¹

Antes de passarmos ao Cinema Brasília, vejamos mais um momento dessa *cultura política* conservadora (calcada num antinacionalismo e antitrabalhismo) se manifestando nas notícias do NDS e ATA. Continuemos na região brasileira do Nordeste e nas questões sociais suscitadas no próprio desenvolvimento dos anos juscelistas, porém, passemos ao cenário da expansão e inserção das Ligas Camponesas na agenda política nacional. E, a partir daí, observar como as posições políticas do GSR estão presentes num exemplo da representação desse contingente brasileiro rural, que galgava cada vez mais espaço e relevância na cena política. Um tema de relevância para todo o país, uma vez que trazia mudanças não somente no âmbito regional, como o enfraquecimento da oligarquia agrária; mas novos fatores que mediariam o pacto político-partidário do PSD/PTB no âmbito nacional.

Bastante premente entre 1959 e 1960, a questão agrária se articulou rapidamente à própria participação política de setores do campo, forçando pensar a nação para além dos cenários urbano-industriais do horizonte desenvolvimentista.⁸⁴² Sendo assim, se em 1959 ocorreria uma “saída técnica” governamental para a questão agrária, com a criação da SUDENE;⁸⁴³ por outro lado, trazia-se à esfera pública todo um debate sobre o próprio Nordeste, que passou a ser discutido nacionalmente, criando certa mentalidade na cena política em relação ao povo do campo organizado nas Ligas Camponesas⁸⁴⁴ e suas relações com a Igreja, partidos de esquerda, intelectuais e estudantes, e o próprio Estado. Nesse sentido, o pioneirismo da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAPPP), e do seu defensor jurídico Francisco Julião, deputado federal

⁸⁴¹ O pretexto mais utilizado para o próprio uso da violência física do Estado, justificada pela defesa do desenvolvimento econômico contra a subversão promovida por entidades marginais, em última instância, comunistas, cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 289.

⁸⁴² *Idem*, p. 226.

⁸⁴³ Segundo Aspásia Camargo, se a substituição do *Estatuto do Trabalhador Rural* por uma saída técnica (a aprovação da *Operação Nordeste* e a posterior SUDENE) beneficiou a prática conciliatória das forças de sustentação do governo JK. Por outro lado, causou impacto ao trazer o Nordeste à esfera da opinião pública Cf. Camargo, Aspásia de Alcântara, “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”, op. cit., p. 166-167.

⁸⁴⁴ Cujo nome faz referência às organizações estruturadas pelo Partido Comunista (PC) nos anos 1940, e que também haviam sofrido com a cassação do PC em 1947. *Idem*, p. 143.

do Partido Socialista Brasileiro (PSB),⁸⁴⁵ davam força às reivindicações do movimento das Ligas Camponesas pelo Nordeste, e criavam um símbolo do rompimento com a secular apatia dos governos e o mandonismo das velhas oligarquias.⁸⁴⁶

O ATA 60X10, no que remanesce de suas imagens e roteiro de locução (anexo 29), traz um registro desse momento, mas numa chave bastante reveladora dos interesses políticos e econômicos prevalentes nas mediações dos cinejornais do GSR. Trata-se do seu quinto segmento, com cerca de 40seg, e com oito planos-sequência, intitulado “Camponeses pernambucanos em festa”. São cenas de um festejo realizado no Engenho Galiléia, na cidade pernambucana de Vitória de Santo Antão, pelos camponeses organizados na SAPPP. Provavelmente, trata-se do mesmo evento registrado a 14 fevereiro de 1960, em que ocorrera uma “grande festa pelo regozijo” da desapropriação do Engenho da Galiléia pelo Estado de Pernambuco.⁸⁴⁷ Uma página vitoriosa dos trabalhadores organizados do campo, um marco na luta das Ligas Camponesas e, ao mesmo tempo, uma afronta ao *establishment* oligárquico dos latifundiários do Nordeste e do restante do Brasil.⁸⁴⁸ Uma notícia que ganharia suas imagens em movimento quase três semanas depois, no circuito do GSR.⁸⁴⁹

Dito isso, dos oito *planos-sequência* que o segmento apresenta, seis ocorrem em cenas *panorâmicas*, tomadas em *grande plano geral*, com o intuito de mostrar o movimento de uma multidão de pessoas. E assim o faz logo nas duas cenas iniciais: primeiro “varre-se” verticalmente um grande espaço aberto – o que parece ser o assentamento central do Engenho Galiléia – com adultos e crianças olhando para a câmera; em seguida, focaliza-se o *contraplano* desse espaço aberto, assegurando a

⁸⁴⁵ Nos pleitos de 1954 e 1958, Francisco Julião elegeu-se deputado federal pelo PSB. Em 1955 assumiu a defesa jurídica da SAPPP, atuando na questão do desativado Engenho Galiléia – em que cerca de 140 famílias camponesas lutavam contra a expulsão, uma vez que seu proprietário, Oscar Beltrão, decidiu não mais arrendar as terras do seu engenho de fogo morto. E por suspeitar de ligações com comunismo da SAPPP, Beltrão também lutou contra a legitimidade desta entidade, dando início a uma briga jurídica, liderada por Francisco Julião, que foi resolvida em 1959, já no governo de Cid Sampaio. Assim, os poderes Executivo e Legislativo locais apenas cumpriram a efetiva decisão do Judiciário em prol da desapropriação das terras e entrega da posse aos camponeses da SAPPP. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2884-2888.

⁸⁴⁶ Cf. Camargo, Aspásia de Alcântara, “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”, op. cit., p. 167.

⁸⁴⁷ Cf. “Regozijo no Engenho da Galiléia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1960, p. 1. Contudo, o impasse pareceu ter terminado dias depois, a 24 de fevereiro, com a posse definitiva por parte do Estado de Pernambuco, cf. “Engenho da Galiléia será definitivamente do Estado”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1960, p. 6.

⁸⁴⁸ Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 225.

⁸⁴⁹ Exibido na semana de 9 de março de 1960, conforme informações da pauta de jornais, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

informação visual de sua dimensão. Neste início, é dito que as Ligas Camponesas de Pernambuco realizaram, no Engenho Galiléia, <festejos populares em homenagem ao Governo do Estado e Assembleia Legislativa por terem dado início>, através da desapropriação do próprio engenho, <a um processo de Reforma Agrária>. O registro prossegue, com mais uma *panorâmica* vertical, em *grande plano geral* e *plongée*, sobre a multidão que avança como numa procissão por uma via estreita no Engenho Galiléia, e com um homem sendo carregado – no enquadramento, a sua centralidade delimita os extremos do campo, reforçando a uniformidade da multidão, e explorando certa continuidade no extracampo. É <uma grande festa>, informa o texto de locução, e o plano-sequência anterior se repete, mas com um enquadramento mais fechado, passando de *grande plano geral* para *plano geral*, reforçando a movimentação do cortejo. Outra tomada, agora fixa, estabelece mais um *plano geral* sobre uma multidão reunida, dentre a qual, muitas pessoas olham para a câmera. E nova frase da locução informa que <cerca de dois mil camponeses participaram do encontro festivo>. Dos três planos-sequência finais, apenas o último é tomado em *grande plano geral*, com o recorte da paisagem de um vale. Já os outros dois, ocorrem de forma mais fechada, mas, ainda assim, em *plano americano* e um *plano de conjunto*, respectivamente: pessoas reunidas diante de um quiosque, em que se lê o nome da SAPPP; e trabalhadores carpindo a terra, enquanto homem observa. Pela leitura do roteiro, estas quatro últimas tomadas são envoltas pela informação de que <ainda não há plano organizado para distribuição das terras de Galiléia> e que, portanto, <ninguém sabe como terminará a experiência>.

Para adentrar nas especificidades desse curto, mas significativo segmento do ATA 60X10, é necessário uma consideração a respeito do atraso de três semanas para a sua inclusão na pauta de notícias. Se em 14 de fevereiro ocorreu a celebração de uma conquista atinente a todo o movimento das Ligas Camponesas, não foi na semana seguinte, como usualmente ocorria na linha de produção da CSL (conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho), que os camponeses apareceram nas salas do GSR. Um motivo esclarecedor repousa no elogio recorrente do GSR ao capital norte-americano: a 23 de fevereiro o Brasil recebia a visita oficial do presidente norte-americano Dwight Eisenhower, cuja passagem pelo Rio de Janeiro foi notícia em um longo segmento de

3min do *NDS 60X10*, exibido na semana do dia 3 de março.⁸⁵⁰ Ou seja, somente após a passagem do maior mandatário do ocidente, bem como a sua repercussão na imprensa, é que uma demonstração da força progressista, revolucionária até, dos trabalhadores do campo viria às telas. Embora esvaziado da sua novidade, mas ainda assim um fato nacionalmente importante⁸⁵¹ para ser, simplesmente, apagado da pauta de notícias dos cinejornais de um grupo exibidor com grande presença no Nordeste – mesmo que tenha sido veiculado numa edição que abria com a visita de astros hollywoodianos no Brasil, recepcionados, é claro, por Harry Stone.⁸⁵²

Desta forma, se uma visita internacional serviu à estratégia do GSR de ofuscar a demonstração de poder de uma categoria trabalhadora já na própria seleção da pauta de notícias. Questões de âmbito nacional e regional expõem ainda mais a tonalidade conservadora do registro audiovisual. Ou melhor, os meios utilizados por um empreendimento cinematográfico preocupado em elogiar e preservar os laços políticos e econômicos de suas relações locais – como nos exemplos cearenses já mostrados; assim como manifestar os anseios das “classes produtoras” inerentes a uma cultura política avessa às massas. A começar pela própria narração do evento, que abre a notícia informando tratar-se de uma homenagem popular aos poderes Executivo e Legislativo, em gratidão por terem < dado início a um processo de Reforma Agrária >. Neste caso, vestiu-se a decisão (de desapropriação e início da repartição de terras) com uma roupagem condescendente, uma benesse cedida por políticos locais e pelo próprio governador udenista Cid Sampaio – um dos articuladores pernambucanos da campanha janista nas eleições 1960.⁸⁵³ Quando, ao contrário, a desapropriação do Engenho Galiléia fora uma conquista legítima dos camponeses organizados na SAPPP, alcançada após quatro anos de luta jurídica, sob a representação do advogado Francisco Julião.⁸⁵⁴

⁸⁵⁰ Exibido na semana de 3 de março de 1960, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸⁵¹ Porque nacionalmente em voga, muito em razão do jornalista Antônio Callado, do jornal *Correio da Manhã* (do Rio de Janeiro, então Distrito Federal), cujas reportagens em apoio à SUDENE traziam duras críticas às velhas oligarquias e popularizava o papel das Ligas Camponesas e do próprio deputado Francisco Julião. Cf. Camargo, Aspásia de Alcântara, “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”, op. cit., p. 167.

⁸⁵² Trata-se do primeiro segmento de 1min12seg, intitulado “Estrelas de Hollywood no Carnaval carioca”, tendo Harry Stone como anfitrião, do Aeroporto do Galeão à hospedagem em sua própria residência. Dentre as celebridades, destaque para as atrizes Kim Novak e Linda Darnell. *Idem*.

⁸⁵³ E que teve como o seu maior contendor o prefeito da capital pernambucana Miguel Arraes, ferrenho apoiador da chapa nacionalista mar. Lott-Jango nas eleições de 1960. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 5218-5222, p. 5220.

⁸⁵⁴ *Idem*. p. 2885.

Assim, é no “não mostrar” que reside uma das maiores evidências do caráter conservador do GSR. Porém, mais do que um sorrateiro uso da omissão enquanto recurso cinematográfico para o convencimento narrativo,⁸⁵⁵ o texto de Herón de Lima Domingues refusa o próprio dado na imagem produzida pelo cinegrafista (João Cunha Pedrosa) da CSL, a fim de negar visibilidade aos verdadeiros protagonistas do evento: os trabalhadores da SAPPP, entidade que sequer é mencionada, embora seu nome apareça textualmente, ao fundo, no sexto *plano-sequência*. E o próprio deputado Francisco Julião, presente na metade das tomadas do evento filmado. Ou melhor, aquele que aparece conversando com homens e mulheres do Engenho Galiléia, e que é literalmente carregado, em agradecimento, pelos trabalhadores camponeses.

Porém, há ainda mais nas imagens do que a peremptória negação da presença do deputado Francisco Julião, que naquela altura já era reconhecido como importante liderança e interlocutor das Ligas Camponesas,⁸⁵⁶ além de ser visto como um potencial representante do perigo comunista aos proprietários de terra.⁸⁵⁷ Nesse sentido, as próprias opções de *enquadramento* de câmera traduzem a distância pretendida pelo GSR em relação àquele contingente popular, que é observado em *planos* afastados, para ser tomado numa dimensão de massa. Não sabemos as reais condições da captação daquelas imagens pelo cinegrafista da CSL, porém, o ATA deixa claro a sua intenção em subvertê-las, criando outra narrativa para aquele grupo em seu momento festivo. Nesse sentido, a moldura de um *grande plano geral*, em *plongée*, traz o aspecto de um exército camponês em marcha, no que a frase final sobre a distribuição de terras, de que *<ninguém sabe como terminará a experiência>*, dita pela voz *over* de Herón de Lima Domingues, soa como um aviso: o de um crescente exército revolucionário do campo, ameaçador da propriedade privada,⁸⁵⁸ e da ordem necessária à paz social.

⁸⁵⁵ Cf. Gomes, Paulo Emílio Salles. “A arte de não mostrar”, *op. cit.*, p. 284.

⁸⁵⁶ Que repercutiam nacionalmente e despertavam o interesse da imprensa, a exemplo do jornal *O Estado de S. Paulo*, com sua série de artigos encomendados a Francisco Julião sobre os camponeses; além das entrevistas do deputado cedidas aos jornalistas Heráclito Sales e Antônio Callado, respectivamente pelo *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*. Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, *op. cit.*, p. 2886.

⁸⁵⁷ Cf. Porfírio, Pablo F. de A. “Com as enxadas em punho – o medo de uma revolução comunista liderada pelos camponeses atraiu a atenção da CIA para o Nordeste”, *In: Revista de História da Biblioteca Nacional nº 60 / Revista de História.com.br nº 60*. Rio de Janeiro: MinC/Fundação Biblioteca Nacional, setembro de 2010, disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/com-as-enxadas-em-punho>, acessado em: 25 de março de 2015. Do mesmo autor, a respeito da suspeita de uma revolução comunista pelos trabalhadores do campo no contexto das Ligas Camponesas, em Pernambuco, cf. *Medo, Comunismo e Revolução. Pernambuco (1959-1964)*. Recife: UFPE, 2009.

⁸⁵⁸ Porfírio, Pablo F. de A. “Com as enxadas em punho...”, *op. cit.*

No Engenho Galiléia, um registro dos “Camponeses pernambucanos em festa” – quinto segmento do ATA 60X10. Uma comemoração de trabalhadores rurais, organizados na SAPPP, em razão da desapropriação do próprio engenho para o arrendamento da terra às 140 famílias ali instaladas desde 1955. Segundo o cinejornal do GSR, <cerca de dois mil camponeses participaram do ato festivo>, que homenageou o governo do Estado e a Assembleia Legislativa por terem dado <início a um processo de Reforma Agrária>. Grandes enquadramentos e longas *panorâmicas* confirmam a intenção do GSR em demarcar a quantidade de pessoas presentes ao evento, assim como a dimensão da terra desapropriada: varreduras em *grande plano geral* do assentamento central (fot. 1 e 2), também do seu *contracampo* (fot. 3)...

... Uma *panorâmica vertical* acompanha, em distância e em profundidade (*grande plano geral* e em *plongée*), a massa em seu movimento: embora delimitada pelas extremidades da via por onde se desloca, é mostrada como um arregimentado exército do campo, cuja liderança do deputado e advogado Francisco Julião é omitida, porém demonstrada em imagens, ao ser carregado (fot. 1 e 2). Mais um *grande plano geral* sobre a multidão reunida (fot. 3) reforça a quantidade de camponeses, sugerindo tratar-se de <uma grande festa> – segundo a *voz over* de Herón Domingues que, sequer, informa ao espectador a presença de importantes anfitriões: a própria SAPPP e o deputado Julião...

... Legítimos representantes dos camponeses do Engenho Galiléia, como mostram o *plano americano* de Julião conversando com moradores, e a tenda da SAPPP ao fundo (fot. 1); e o *plano de conjunto* com Julião observando quatro camponeses trabalhando a terra, provavelmente do próprio Galiléia (fot. 2). Contudo, Herón Domingues reforça que <ainda não há plano organizado para distribuição das terras de Galiléia>, talvez sugerindo que as terras continuem improdutivas, paradas, ainda que retiradas de seus proprietários – como pode denotar o último *plano-sequência*, em seu *grande plano geral* fixo de um vale despovoado (fot. 3, no Engenho Galiléia?). Finalizando, o GSR ratifica, em tom de advertência, que <ninguém sabe como terminará a experiência>. *Atualidades Atlântida*. N.60X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Assim sendo, acabamos de observar uma contribuição dos cinejornais do GSR a uma face do imaginário excludente do desenvolvimentismo, a partir de signos críveis tomados da imagem de homens e mulheres do campo. No melhor exemplo de um agente da *modernização conservadora*, engendrada por uma *burguesia nacional* que se recusou a encarar o atraso e as diferenças sociais e históricas para além da “simpatia” e da “tolerância” assistencialistas, optando sempre pelas saídas que naturalizaram as desigualdades socioeconômicas, fossem elas regionais ou nacionais. E, num viés mais cultural, expõe a dificuldade na lida com o “tradicional”, ou melhor, de entendê-lo e aceita-lo para além da chave do “pitoresco” dentro de uma ideia de nação. Trata-se, portanto, de um dos exemplos constitutivos da *nação cinematográfica* mostrada em doses semanais no conteúdo audiovisual da pauta de notícias do GSR, e que trazia à cena um “desajuste extravagante”, por vezes nem tão escondido, da sociedade brasileira do período. Ou melhor, o descompasso com uma nova realidade social, quando nesta o “novo” já não podia ser contido numa promessa de *prosperidade*.⁸⁵⁹

Imagens da nação com as quais o GSR procurou agradar aos seus principais clientes: o capital norte-americano e as “classes produtoras” a ele associadas, segmentos com poder de decisão nas esferas política e econômica, aos quais era oferecido um pacote negociado a promover visibilidade e elogio. E o fez dentro de uma embalagem que continha notícias estrangeiras, uma *voz over* conhecida por seu elogio ao *american way life*, e um formato de apresentação moldado ao estilo de um conhecido cinejornal norte-americano. O resultado, enfim, foi uma *nação cinematográfica* incapaz de esconder, apesar das tentativas, a infactível promessa de prosperidade a todos. Porém, manteve plena sintonia com uma *cultura política* subjacente a todo empreendimento do GSR (dependente da indústria cinematográfica dos Estados Unidos), igualmente inerente à burguesia comercial (fixada na ACRJ), e cuja face conservadora, associada ao capital estrangeiro e representada em partidos à direita no espectro político brasileiro, foi manifestamente mostrada no seu combate contra a herança varguista em 1954/1955.

⁸⁵⁹ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, *op. cit.*, p. 157.

Entre 1956 e 1961, esse aspecto conservador nos cinejornais do GSR (notadamente antinacionalista e antitrabalhista), manifestou-se numa pauta de notícias sobre as realizações juscelinistas e nas mudanças dos ventos da política nacional. Neste sentido, talvez os maiores exemplos repousem na própria omissão do vice-presidente da República,⁸⁶⁰ e no evidente mal-estar da tentativa conciliatória com o trabalhismo (conforme veremos mais ao final deste capítulo) apenas quando João Goulart é empossado em setembro de 1961. Da mesma forma, o tipo de representação da classe trabalhadora e das camadas sociais mais populares – tendo vista a base eleitoral do PTB, fosse ela urbana ou rural⁸⁶¹ – diz diretamente sobre a noção de prosperidade que podemos apreender da *nação cinematográfica* que remanesce nas imagens e informações sonoras sobreviventes no *Fundo Atlântida*.

Por hora, é importante evidenciar o resultado mais simbólico dessa *cultura política* antinacionalista e antitrabalhista ostentada pelo GSR no campo cinematográfico: o Cinema Brasília, cuja inauguração, já dissemos, traduz a celebração da modernidade desenvolvimentista dependente, porque associada ao capital estrangeiro; além de expor o nosso próprio subdesenvolvimento ao mostrar a maior cadeia de atividades cinematográficas do país apeada ao maior representante dos interesses norte-americanos nessa área, a MPA. A partir desse ganho junto ao governo Kubitschek, observaremos os interesses políticos e econômicos do GSR, e como uma *cultura política* conservadora continuou a orientá-lo nas escolhas da pauta e nas representações cinematográficas de seus cinejornais durante o ano de 1961. Vejamos, portanto, como a exibição da inauguração do Cinema Brasília mesclou o autoelogio à visibilidade das opções políticas do GSR, explicitando, numa chave econômica e cultural, o próprio domínio norte-americano, que pelas portas do campo cinematográfico marcou presença no ato simbólico de um “recomeço” nacional do país no século XX, que foi a entrega da nova capital brasileira.

⁸⁶⁰ Das 405 edições do *NDS* e *ATA* exibidas entre 1956 e 1960, Jango obteve apenas 16 ocorrências. Uma presença muito baixa na pauta semanal desses cinejornais, em se tratando de um vice-presidente da República. cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸⁶¹ Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 114-115.

3.1.1 – O Cinema Brasília e um projeto particular do GSR.

No segundo capítulo deste trabalho, afirmamos que os cinejornais do GSR não consistiram em uma propaganda sistemática das figuras políticas no recorte aqui estudado e, tampouco, seguiram à risca a representação de um ideal de nação de acordo com um projeto específico de um governo⁸⁶² – embora o *NDS* e *ATA* tenham, de fato, testemunhado e incentivado o avanço econômico ocorrido no governo Kubitschek. Eles eram, contudo, menos a propaganda de um governo, ou comprometidos com a promoção da imagem de um presidente, e mais um instrumento de comunicação do próprio capitalismo no contexto desenvolvimentista.⁸⁶³ E é neste sentido, portanto, que o GSR expõe sua dimensão de empreendimento, ao se autopromover em meio ao desfile do poder político e econômico na pauta semanal dos seus próprios cinejornais. E numa época em que os cinejornais ainda gozavam de grande presença na cena cotidiana.⁸⁶⁴

Contudo, no decurso das notícias sobre política e economia entre 1956 e 1960, assim como na cobertura da agenda do governo, os interesses do GSR também foram “acomodados” no saldo das realizações juscelinistas. Nesse sentido, tanto as mediações como as representações do avanço econômico e das decisões políticas, levadas efetivamente às telas pelo *NDS* e *ATA*, dão a ver traços da modernização conservadora desenvolvimentista, porém, também imbuída da tendência política e ideológica particular ao GSR. Nesse sentido, a própria edição especial *ATA 60X18* intitulada *Acontecimento do século no Brasil – Brasília, nova Capital Federal*, sobre a inauguração de Brasília, traduz essa acomodação de interesses. Um momento em que o GSR pôde colher o retorno de todo o seu investimento, ou melhor, de toda visibilidade dada às realizações do Governo Federal, ao inaugurar, a 22 de abril, a primeira sala da nova capital: o Cinema Brasília. Muito embora a visibilidade oferecida pelo GSR não tivesse deixado de manifestar aversão pelo espectro nacionalista e trabalhista do “bloco de apoio” do governo Kubitschek – algo sutil, mas que se intensificou no ano de 1960, sobretudo após a inauguração do novo Distrito Federal.

⁸⁶² Como nos exemplos do *CJB* e do *Canal 100*, mencionados no item 2.1.2.

⁸⁶³ Novamente retomamos a proximidade da nossa análise com a percepção de Pierre Sorlin sobre os cinejornais *Settimana Incom*, no contexto do reerguimento econômico italiano do pós-guerra, nos anos 1950. Cf. “‘La Settimana Incom’ messagera del futuro: verso la società dei consumi”, *op. cit.*, p. 71-77.

⁸⁶⁴ Conforme destacamos no primeiro capítulo deste trabalho.

Aliás, muito mais do que um objetivo alcançado, para o GSR tratou-se do fortalecimento da sua posição no campo cinematográfico, bem como a valorização do seu capital simbólico na relação com outros centros decisórios. Ao ter seu empreendimento apresentado como parte do programa oficial das atividades de inauguração de Brasília (anexo 26), Luiz Severiano Ribeiro Jr. reafirmava a sua posição de influente personalidade do meio cinematográfico junto à esfera política. E, ao se apresentar como anfitrião ao lado de Harry Stone,⁸⁶⁵ pôde reforçar publicamente o que já demonstrava na chave antinacionalista em seus cinejornais: sua proximidade com o centro econômico (e ideológico) hegemônico do ocidente – uma quase sinédoque da dominação cultural mais ampla imposta pelo capital norte-americano. Nesse sentido, mesmo que o convite oficial (anexo 25) citasse apenas os mandatários do GSR (pai e filho), a imprensa escrita e o próprio programa no convite da inauguração da sala reafirmavam a preponderância da MPA.⁸⁶⁶ Assim, na festividade pela conclusão de uma epopeia nacional, a parte que coube ao cinema traduzia a dimensão do quanto o país havia realmente “avançado” em sua emancipação econômica.

Vejamos, portanto, o *ATA 60X18*, em formato especial exibido na semana de 4 de maio, e observemos como o GSR se valeu da inauguração da nova Capital Federal em favor do autoelogio e da visibilidade de suas relações de poder. Por se tratar de uma edição com segmento único e longo (com 8min43seg e 109 *planos-sequência*), nos restringiremos ao evento propriamente do Cinema Brasília, registrado dentre os demais pontos da festividade, embora nos detenhamos em outros momentos do registro, como a recepção oficial no Palácio do Planalto, ao final da notícia. Também há de se considerar um ganho circunstancial nesse cinejornal para o GSR, no que diz respeito à *voz over* de Herón de Lima Domingues. O conhecido “rádio repórter” comandara entre os dias 20 e 22 um pool de emissoras de rádio na transmissão ao vivo e ininterrupta das festividades.

⁸⁶⁵ Para uma noção da consensual ideia de um evento conjunto entre GSR e a MPA, jornais de diferentes matizes políticos tratavam a solenidade de inauguração do Cinema Brasília como um evento oferecido pelos senhores Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone, cf. “Roteiro dos cartazes”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1960, p. 8; “Sete notícias”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1960, p. 7.

⁸⁶⁶ Como os jornais citados em nota anterior, *ibidem*. Já o convite à inauguração da “primeira sala” da nova capital, impresso na Gráfica São Luiz S.A., empresa do GSR, traz um programa com 11 filmes, com apenas um brasileiro: *Cacareco vem aí* (1960, dir. Carlos Manga), da Atlântida Cinematográfica, e distribuído pela UCB. Dos 10 filmes restantes, 7 são de companhias abrigadas pela MPA. Cf. *Brasília recebe o seu primeiro cinema*, convite para a inauguração do Cinema Brasília. Gráfica São Luiz S.A., abril de 1960. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁸⁶⁷ Ou seja, a voz que havia estado no comando de uma iniciativa unificada de transmissões radiofônicas para as festividades, era ninguém menos que o próprio mestre de cerimônias do GSR em sua versão para estes mesmos eventos. Ou seja, a credibilidade de uma conhecida voz que testemunhou *in loco* a festividade de inauguração, era a mesma que endossava a mensagem mostrada no ATA 60X18.

Em se tratando de uma edição especial, dedicada a um único assunto, há um óbvio introito com tomadas sobre conjuntos residenciais, avenidas e prédios públicos, acompanhadas da locução acerca da modernidade e da funcionalidade da nova capital brasileira. E da missão histórica completada pela geração que, enfim, materializava um sonho antigo, o da construção de uma cidade para se tornar <o verdadeiro coração do Brasil>. Seguem-se imagens que narram os momentos previstos na própria programação oficial (anexo 26): o hasteamento da bandeira pelo presidente Juscelino Kubitschek e o recebimento das chaves da cidade das mãos do prefeito Israel Pinheiro; a instalação dos preparativos para a primeira Missa Campal na cidade recém-inaugurada cidade; assim como a primeira cerimônia oficial no Palácio do Planalto, com a entrega das credenciais de 55 embaixadores. Na Catedral de Brasília, de <linhas moderníssimas> e que <está quase pronta>, a cerimônia de instalação da arquidiocese de Brasília; assim como a instalação do Congresso Nacional com <cerca de 200 parlamentares>, entre senadores e deputados federais. No momento seguinte, Herón de Lima Domingues anuncia que <uma cidade moderna não estaria completa sem um cinema à altura de sua importância>, quando começam a entrar os convidados para a inauguração da primeira sala de espetáculos da nova Capital Federal.

O trecho sobre a inauguração do Cinema Brasília é curto em relação à totalidade do registro, sendo composto por apenas seis *planos-sequência* distribuídos em 23seg. Porém, eles são suficientes para expor um ritual do poder do GSR junto das três autoridades mais solicitadas nas festividades: o prefeito de Brasília e responsável pela NOVACAP Israel Pinheiro, o vice-presidente João Goulart e o presidente Juscelino Kubitschek. Em três planos-sequência, tomados em *plano americano*, estas autoridades legitimam o protagonismo de Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone (que ainda não é citado, mas está no enquadramento), enquanto os outros três *planos* são dedicados aos

⁸⁶⁷ Uma iniciativa intitulada *Rede de integração nacional*, encabeçada pela Rádio Nacional (do Rio de Janeiro e de Brasília) e comandada pelo “famoso repórter Esso” Herón Domingues, cf. “Maior acontecimento do século no Brasil”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1960. Segunda seção, p. 4.

espaços ocupados pelos <convidados especiais> nas dependências do cinema. Que, aliás, não é explorada – ao contrário do que ocorreu, por exemplo, na inauguração do Cine São Luiz, em Fortaleza – talvez por uma questão de economia de tempo no filme, ou, muito provavelmente, pela falta de acabamento das próprias instalações.⁸⁶⁸

Herón Domingues anuncia: <uma cidade moderna não estaria completa sem um cinema à altura de sua importância>, onde adentram os convidados, tomados num *plano de conjunto* fixo (fot. 1), sem mostrar muitos detalhes e acabamentos das instalações do <cinema à altura> de Brasília. <Eis a inauguração>, prossegue o conhecido locutor, em que <a fita simbólica é cortada pelo prefeito Israel Pinheiro>, num *plano americano* com a presença da “primeira-dama” do GSR, sra. Lélia Tinoco Ribeiro, e o “embaixador de Hollywood”, sr. Harry Stone (fot. 2). Em mais um *plano americano*, assistimos ao <vice-presidente da República sr. João Goulart cumprimentando o casal Severiano Ribeiro Jr.>, num enquadramento em que Harry Stone também está presente (à esq.)...

... E os <fotógrafos se movimentam> (fot. 1) entre <centenas de convidados especiais> (fot. 2), antes de começar a sessão inaugural do Cinema Brasília. Na última tomada deste evento, um *plano americano* em que <o presidente Kubitschek congratula-se com o sr. Severiano Ribeiro Jr.> (fot. 3). O conhecido empresário do cinema, dono do maior circuito exibidor da antiga capital, promove o autoelogio e a proximidade com o poder na nova capital brasileira. Se a JK coube entregar a nova Capital Federal, caberia ao GSR desbrava-la no espetáculo de massa, e em associação com a indústria cinematográfica norte-americana, representada por Harry Stone – também presente no quadro, ao lado do presidente da República (e seu padrinho de casamento). Enfim, ao noticiar a inauguração de Brasília, o ATA 60X18 traz também uma conquista do seu realizador, reconhecida como parte oficial dos festejos, além do incontido júbilo do GSR, personificado em Luiz Severiano Ribeiro Jr., que sorri para a câmera do seu cinejornal (fot. 3), para depois ser visto em seu vasto circuito pelo país. *Atualidades Atlântida. N.60X18*. Acervo Cinemateca Brasileira.

E a programação oficial dos festejos continua, mostrando cenas das evoluções da Esquadilha da Fumaça, que <saúda o desfile dos construtores de Brasília>. No que se sucedem duas rápidas tomadas, em *plano de conjunto* e *plano geral*, de um jipe, com o

⁸⁶⁸ Conforme crítica publicada em periódico de reconhecida circulação no Rio de Janeiro, a “nova casa de diversões [que] foi inaugurada por conhecida empresa” faz bem o estilo das demais construções da NOVACAP, isto é, “inacabado”. E a crítica prossegue: “muitos cinemas de terceira classe, no Rio e em S. Paulo, os chamados ‘poeiras’, deixam atrás o cine de Brasília”. Cf. “No cinema inacabado de Brasília os ministros se nivelam a candangos”, *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1960, p. 1.

<prefeito Israel Pinheiro e seus auxiliares imediatos>, que segue <abrindo extenso cortejo> de automóveis. Imediatamente somos informados que <os candangos, trabalhadores anônimos são os homenageados>. As próximas tomadas nos levam ao <benemérito serviço de assistência social das Pioneiras Sociais>: o Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek, cuja inauguração pela primeira-dama foi <mais um ponto alto das comemorações da inauguração de Brasília>, porque colocou a nova capital <entre as principais cidades do país no setor de reabilitação>. Neste caso, a menção às Pioneiras Sociais, cujo assistencialismo foi recorrente nos cinejornais do GSR,⁸⁶⁹ também compõe a estratégia de reforçar a função do Cinema Brasília naquela conjuntura dos festejos, já que a renda foi revertida à causa da referida entidade social, segundo a divulgação do evento nos jornais.⁸⁷⁰ Em seguida, momentos da primeira corrida de automóveis, evento que traduz a importância do segmento da indústria automobilística ao crescimento desta atividade na economia nacional, segundo os ditames do *Programa de metas*. Uma disputa que <atraiu grande multidão> às margens do eixo central rodoviário, e que foi registrada com tomadas em *plano geral* da largada e do desenrolar da última prova do dia, reservada aos <possantes carros de categoria especial> e <da categoria mecânica nacional>, cujo vencedor <Jean Louis Lacerda> compôs o único *primeiro plano* dedicado a este evento.

Na parte final do ATA 60X18, acompanhamos a <recepção oficial no Palácio do Planalto da inauguração da nova capital brasileira>. Em um cenário cuja visão é <quase das mil e uma noites>, o ritual do poder encenado por Luiz Severiano Ribeiro, iniciado na solenidade de inauguração do Cinema Brasília, Jr. tem o seu desfecho. Desta vez, contudo, uma nada sutil deferência é dispensada à indústria cinematográfica norte-americana. Em meio a um <acontecimento de alto nível>, uma curta *panorâmica* vertical em *grande plano geral* “varre” o salão do Palácio do Planalto mostrando a quantidade de convidados. Momento em que a *voz over* informa a presença de <muitas personalidades da sociedade carioca>, e completa: <como o representante da Motion Pictures no Brasil sr. e sra. Harry Stone>. Neste momento, um *plano geral* em *contraplongée* exalta a imagem dos casais Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone, dispostos no pavimento superior do recinto. Os próximos planos, ainda no contexto da festa, mostram o representante do GSR no papel de quase um anfitrião, tal qual o ritualismo

⁸⁶⁹ Entre as edições do NDS e ATA, dentre os anos de 1956 e 1960, foram 19 ocorrências. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸⁷⁰ Cf. “Roteiro dos cartazes”. *Tribuna da Imprensa*, op. cit.; “Sete notícias”. *Última Hora*, op. cit.

desenvolvido corriqueiramente nas recepções promovidas em suas casas de espetáculo, e exibidas em seus cinejornais. São rápidos planos em que o *ATA 60X18* expõe certas proximidades estratégicas ao empreendimento cinematográfico, como no *plano americano* em que José Sette Câmara, governador do recém-criado Estado da Guanabara, conversa com Severiano Ribeiro Jr.. Ou antes, com o *meio primeiro plano* do casal Severiano Ribeiro Jr. com o <ministro da Justiça sr. Armando Falcão com sr. e sra. Severiano Ribeiro Jr.> – uma proximidade já demonstrada no elogio do ministro à CSL e ao GSR em *NDS 59X43*, e que renderia frutos estratégicos, como vimos no *NDS 60X23*, com a aprovação de conteúdo internacionais nos cinejornais brasileiros pelo SCDP, órgão subordinado ao Ministério da Justiça de Armando Falcão. O registro termina com tomadas em *plano geral* dos céus com a queima fogos de artifícios, para <o povo que de todos os Estados do Brasil acorreu a Brasília> assistir, nas ruas, a <saudação pirotécnica ao nascimento da nova Capital Federal>. Assim como também são mostrados enquadramentos em *grande plano geral* de um enorme letreiro em campo aberto, com nome e data de inauguração da nova Capital Federal, além de painéis gigantes com a imagem de Juscelino Kubitschek e de Israel Pinheiro, envoltos em <um espetáculo feérico que deslumbrou a multidão e iluminou os céus de Brasília>.

No Palácio do Planalto, uma visão <quase das mil e uma noites>, é registrada com uma *panorâmica* vertical em *grande plano geral* do salão do Palácio (fot. 1), enquanto a voz over de Herón Domingues informa tratar-se de <um acontecimento de alto nível>. No qual <muitas personalidades> da antiga capital estiveram presentes, como <o representante da Motion Pictures no Brasil>, mostrado com sua esposa e o casal Severiano Ribeiro Jr. num *plano geral* em *contra-plongée* – uma posição edificante para diferenciá-los dos demais convidados presentes no recinto (fot. 2). Em seguida, o GSR

exercita o autoelogio e promove a visibilidade de suas aproximações com outros centros de poder necessários às suas atividades cinematográficas: como no *meio primeiro plano* do casal Severiano Ribeiro Jr. com o ministro da Justiça Armando Falcão (fot. 3), admirador declarado do GSR. Ou o *plano americano* (fot. 4) de Severiano Ribeiro Jr. com José Sette Câmara Filho, governador do recém-criado Estado da Guanabara (à esq.), e o ex-prefeito do Rio de Janeiro (até então capital brasileira), Joaquim José de Sá Freire Alvim (centro), nomes influentes em relação ao governo da cidade e sede do GSR, onde se encontra a sua maior praça exibidora e distribuidora. *Atualidades Atlântida. N.60X18*. Acervo Cinemateca Brasileira.

A inauguração da nova Capital Federal, assistida na edição especial *ATA 60X18*, além de demonstrar o ganho, sobretudo político, para os negócios do GSR, também expõe o compromisso em dar visibilidade à meta-síntese do governo Kubitschek – ainda que não seja o único exemplo de uma edição de cinejornal do GSR exclusivamente dedicada às realizações juscelinistas. Contudo, no decurso dos “cinquenta anos em cinco” noticiados pelo *NDS* e *ATA*, o que chama a atenção é uma *intenção* particular ao GSR, arraigada na *cultura política* antinacionalista e antitrabalhista a qual nos referimos. Algo apreensível tanto pela pauta de notícias como pela própria *nação cinematográfica* levada às telas, e que evidencia dois eixos centrais levantados anteriormente neste trabalho: em primeiro lugar, os limites da representação da *prosperidade* diante de uma modernização conservadora e excludente, divulgada e promovida por um segmento burguês afeito ao capital estrangeiro e às iniciativas a ele associadas. Em segundo, o seu desdobramento político-partidário, ao privilegiar sua afinidade por certas forças políticas e econômicas – locadas à direita no espectro político nacional – mesmo nas tensões conjunturais, onde buscou representar um cenário de conciliações – às vezes, com um disfarçado insucesso, como veremos no exemplo de João Goulart. A seguir, nos deteremos sobre o primeiro ponto, ou seja, sobre certos limites da prosperidade na *nação cinematográfica* mostrada pelos cinejornais *NDS* e *ATA*.

3.1.2 – A prosperidade na nação cinematográfica (1956 – 1961).

Vejamos na ideia de *nação* representada nos cinejornais *NDS* e *ATA*, como as camadas populares compuseram o mosaico de *prosperidade* dos anos desenvolvimentistas, e qual o seu papel na *nação cinematográfica* mostrada pelo GSR. Nesse sentido, retornemos mais uma vez à inauguração da cidade de Brasília vista em *ATA 60X18*, para nela observar como este evento-síntese dos “anos JK” oferece uma passagem esclarecedora, em comparação à programação oficial, sobre a cultura política da qual o GSR foi tributário. Para começar, evoquemos as lembranças do presidente Juscelino Kubitschek, reunidas em um saudoso depoimento sobre os mesmos festejos da mudança da Capital Federal. No caso, o <*desfile dos construtores de Brasília*>:

*A um sinal meu, teve início a parada. No primeiro carro, vinham os dirigentes da NOVACAP; a seguir os estudantes uniformizados; depois centenas de caminhões carregados de candangos, que empunhavam suas ferramentas de trabalho como autênticas armas. Por fim, desfilava toda a maquinaria empregada em terraplenagem, escavação, remoção e construção. Foi este um dos momentos de maior vibração daquela tarde gloriosa.*⁸⁷¹

Nas imagens que comentamos acima do ATA 60X18, edição especial inteiramente dedicada aos festejos de inauguração de Brasília, trechos referentes a este que foi um dos “momentos de maior vibração”, segundo o presidente Kubitschek, simplesmente não existe na narrativa do GSR. Melhor dizendo, tais momentos foram completamente suprimidos entre apresentações da Esquadrilha da Fumaça, e elididos em apenas duas tomadas do jipe com a autoridade que abria o referido cortejo, o prefeito Israel Pinheiro, embora sob a observação, em *voz over* de Herón de Lima Domingues, de que <os candangos, trabalhadores anônimos são os homenageados>.

No ATA 60X18, o momento dedicado ao <desfile dos construtores de Brasília> foi mostrado em três curtos *planos-sequência*, além de suprimidos por imagens de evoluções da Esquadrilha da Fumaça: um *plano geral* do jipe com o prefeito Israel Pinheiro, ex-presidente da NOVACAP (fot. 1); seguido por uma tomada em *plano médio* de JK no palanque de onde assiste ao desfile (num raro momento de devolução do olhar à câmera do ATA, fot. 2) onde <os candangos, trabalhadores anônimos são os homenageados>; embora não se vejam quaisquer imagens deste segmento popular, e sim um *grande plano geral* do <prefeito Israel Pinheiro e seus auxiliares imediatos>, que segue <abrindo extenso cortejo> de automóveis. *Atualidades Atlântida*. N.60X18. Acervo Cinemateca Brasileira.

Ainda que consideremos a existência de uma rápida menção ao desfile de candangos ao final do penúltimo segmento de NDS 60X19,⁸⁷² do qual não sobraram imagens, o dado que permanece é o da total eliminação da imagem desta participação popular no evento exibido em edição especial pelo GSR. O que fica mais evidente em um exercício comparativo com a própria propaganda governamental em cinejornais

⁸⁷¹ Cf. Kubitschek, Juscelino. *50 anos em 5. Meu caminho para Brasília, volume III*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1978, p. 366 (Grifo nosso).

⁸⁷² Edição que, assim como o ATA 60X18, também foi lançada após duas semanas do evento. Não há imagens remanescentes, apenas seu roteiro de locução, que informa o trabalho do cinegrafista Cláudio Assunção, provavelmente o mesmo que trabalhou para o ATA 60X18. O referido segmento é o “Brasília em ritmo de capital”, com 57seg. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira, op. cit.*

estatais. Em uma série exclusivamente produzida para noticiar as realizações de Brasília, durante o governo Kubitschek,⁸⁷³ a *decupagem* disponível da edição *Brasília N.23 – Festividades da inauguração da nova capital*, indica imagens desse momento, ou seja, do “desfile de pioneiros”.⁸⁷⁴ Nesse sentido, a ótica de um empreendimento avesso às manifestações subalternas da classe trabalhadora – uma cultura política antitrabalhista enfim – sobressaiu-se no *ATA 60X18*. Para o GSR, seria inaceitável o registro do mais vultoso momento da prosperidade nacional conter imagens de “centenas de caminhões carregados de candangos”, principalmente empunhando “suas ferramentas de trabalho como autênticas armas”,⁸⁷⁵ sobretudo quando na mesma narrativa também corria o seu ritual do poder particular, a inauguração do Cinema Brasília.⁸⁷⁶ Em suma, aos cinejornais do GSR não lhes caberiam este tipo de imaginação da *comunidade nacional* em seus momentos mais prósperos, haja vista o próprio lugar dedicado ao contingente das camadas populares observada nas imagens remanescentes do *NDS* e do *ATA*. Aliás, tal lastro de *contenção* e *omissão* do elemento popular no cenário brasiliense pode ser medido, inclusive, nas extremidades temporais do nosso recorte. Senão vejamos, ao longo deste capítulo, os exemplos da primeira missa em Brasília, noticiada em *NDS 57X20* e *ATA 57X22*; um evento voltado à comemoração do primeiro aniversário de Brasília, noticiado em *ATA 61X18*; e, já no governo de João Goulart, a única concessão aos candangos, mas como elemento “pitoresco” da nova Capital Federal, em segmento apresentado no *ATA 61X42*.

Na segunda semana de maio, o segundo segmento do *NDS 57X20*, com cerca de 1min, levou às salas do GSR imagens da primeira missa na futura Capital Federal, celebrada em 03 de maio. Em dezesseis planos-sequência, o registro divide-se entre a viagem de avião, com tomadas em *primeiro plano* da tripulação, *plano médio* e *plano de conjunto* dos passageiros no interior da aeronave durante a viagem e um *plano geral*

⁸⁷³ Estamos nos referimos à série *Brasília* produzida pela própria NOVACAP entre 1957 e 1960, cf. Brasil. Ministério da Cultura. *Os cine-jornais sobre o período de construção de Brasília: acervo do Memorial JK*. Pesquisa e elaboração de Clara de Andrade Alvim, Vera Americano Bueno e Marco Antônio Guimarães. Brasília, 1980.

⁸⁷⁴ Consta apenas uma observação de que a última parte do desfile, com máquinas utilizadas nas obras de Brasília, não foi filmada por falta de iluminação. *Idem*, p. 42-44.

⁸⁷⁵ Kubitschek, Juscelino. *50 anos em 5, op. cit.*, p. 366.

⁸⁷⁶ Aliás, o próprio contingente popular, de um modo geral, está imagetivamente ausente em todo o *ATA 60X18*, mesmo nas cenas finais do show pirotécnico, em que <o povo que de todos os Estados do Brasil acorreu a Brasília> não é mostrado, e a continuidade narrativa continua sustentada pela *voz over*, posto que a informação sobre <um espetáculo feérico que deslumbrou a multidão> não demonstra quaisquer imagens da multidão deslumbrada. Cf. *Atualidades Atlântida. N.60X18*. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 8min43seg, mudo, p&b, 45341 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

do desembarque. A chegada da imagem de N. S. Aparecida, trazida de São Paulo pelo cardeal dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota, com um *grande plano geral* do desembarque na pista de pouso, ocupada por uma grande quantidade de pessoas. E uma rápida tomada em *plano geral* da passagem do presidente Juscelino Kubitschek com autoridades civis e militares, e o próprio cardeal com a santa padroeira do Brasil, por entre pessoas presentes. Ao final do segmento, o revezamento de tomadas entre *plano médio* e *plano americano* de autoridades eclesiásticas organizando o altar da cerimônia; e cenas de índios Carajás em *meio primeiro plano* e *plano médio* (com pequena *panorâmica* na segunda tomada), que compareceram à *<primeira manifestação religiosa da futura capital, recordando outra missa celebrada na Bahia há 457 anos>*. Duas semanas depois, a 21 de maio, foi exibido o ATA 57X22, em edição especial com 7min13seg, intitulado *Brasília - nova capital: primeira missa, 457 anos após o descobrimento*. Não temos as imagens, mas seu roteiro de locução, além de mencionar a presença de autoridades civis, militares e eclesiásticas, dentre as quais o vice-presidente João Goulart e o presidente da NOVACAP Israel Pinheiro, retoma a participação dos índios Carajás, que *<ofereceram ao presidente flechas e outros apetrechos, recebendo, em troca, instrumentos agrícolas>*.⁸⁷⁷ Entre os dois registros, mesmo nas menções às *<cerca de 15 mil pessoas>* presentes,⁸⁷⁸ não há qualquer citação dos candangos – que, de fato, eram os efetivos brasileiros residentes naquela região. Nem mesmo o batizado da primeira criança nascida em Brasília, durante a missa, em que sequer foi dito tratar-se da filha de um operário local (ou seja, de um candango).⁸⁷⁹

O que se pode observar no rápido segmento do NDS 57X20, e mesmo nas informações do ATA 57X22, é a intenção do GSR em privilegiar, ao mesmo tempo, elementos que possam embasar uma *epopeia nacional* em curso e também serem somados ao discurso desenvolvimentista, mas sem se referir à classe trabalhadora em si. Ou seja, ao registrar a primeira missa em Brasília, reforçando o caráter de renascimento do país “457 anos após o descobrimento”, o NDS e o ATA contribuíram com o discurso juscelinista sem ferir as convicções político-ideológicas do próprio GSR. Nesse sentido, o NDS (e também o ATA, conforme informações do roteiro, embora não se tenham

⁸⁷⁷ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.

⁸⁷⁸ *Idem*. Sobre o número de pessoas presentes, cf. Kubitschek, Juscelino. *50 anos em 5*, op. cit., p. 145.

⁸⁷⁹ O batismo é mencionado apenas no ATA 57X22, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit.. A revista *O Cruzeiro* n. 31, ano XXIX, de 18 de maio de 1957, informa tratar-se da filha de um operário candango. Apud Bizello, Maria Leandra. *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*, op. cit., p. 193.

imagens) exalta na *mise-en-scène* de sua *nação cinematográfica* um povo que não remete à luta de classes, ou melhor, que não contém a carga da desigualdade socioeconômica que os candangos – efetivamente um contingente populacional daquele cenário de Brasília – carregavam. Assim, nesse encontro do Brasil consigo mesmo mostrado nos cinejornais do GSR, a figura exótica do índio, neutra na disputa político-partidária, é o objeto de enquadramentos e comentários da *voz over*. Ainda que a intenção de utilizar a presença dos índios Carajás,⁸⁸⁰ para conferir à celebração filmada o status de um retorno à “idade de ouro” nacional, tenha sido uma iniciativa do próprio governo.⁸⁸¹

Na celebração da primeira missa em Brasília, o *NDS 57X20* apresentou uma narrativa de 1min, em que o início do evento (cerca de um terço) é composto por tomadas no interior da aeronave do Lóide Aéreo Nacional (fot. 1). No desembarque da imagem de N.S. Aparecida, trazida especialmente pelo cardeal Vasconcelos Mota, *grande plano geral* da multidão na pista do futuro Aeroporto de Brasília (fot. 2). Entre a multidão de <cerca de 15 mil pessoas>, um *plano geral* registra a passagem do presidente JK e demais autoridades civis, militares e eclesiásticas (fot. 3). Nas sequências finais, tomadas em *meio primeiro plano* e *plano médio* trazem à *mise-en-scène* aspectos da brasilidade evocados naquele cerimonial: seu passado exótico, estampado nos rostos de índios Carajás (fot. 4 e 5) e a fé católica, na veneração à padroeira do Brasil e o respeito para com o seu guardião, o cardeal Vasconcelos Mota (fot. 6). Em nenhum momento do registro o candango – efetivo morador e trabalhador de Brasília – é mencionado no cinejornal do GSR. *Notícias da Semana. N.57X20*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Essa contenção da classe trabalhadora no *NDS 57X20*, do candango, portanto, torna-se mais evidente em uma rápida visada nas lembranças do presidente da República acerca daquele evento ocorrido a 3 de maio de 1957. Ao falar do povo brasileiro observado em seu “contraste”, Juscelino Kubitschek relembra que

⁸⁸⁰ Tribo indígena que, segundo a já mencionada edição da revista *O Cruzeiro*, seria legítima descendente das nações indígenas que testemunharam a primeira missa do Brasil, *apud Ibidem*.

⁸⁸¹ Inclusive transportados por “aviadores da FAB”, que “havam levado de [da Ilha de] Bananal”, *cf.* Kubitschek, Juscelino. *50 anos em 5, op. cit.*, p. 146.

(...) de um lado, os Carajás, vestidos de penas, e, de outro, as elegantes da sociedade carioca, exibindo as últimas criações dos costureiros de Paris. Barbárie e civilização. (...) Nos galpões, ministros de Estado confundiam-se com operários na disputa de um cafezinho. Generais conversavam com candangos e criadores [da cidade] de Paracatu discutiam pecuária com diplomatas. Mulheres, das mais elegantes do país, comiam sanduíches, assentadas em caixotes.⁸⁸²

Mesmo neste exemplo da diversidade sociocultural presente àquela cerimônia ocorrida na futura capital brasileira, as imagens do GSR privilegiaram sobremaneira o lado da “civilização” – se assim podemos dizer, fazendo uso das palavras de Kubitschek. Ou melhor, sete dos dezesseis planos-sequência do registro (boa parte dos quase 1min de imagens em movimento) se passam dentro da aeronave da companhia Lóide Aéreo Nacional, cujos passageiros e tripulantes em nada remetem às camadas populares do leque social brasileiro. Nota-se, em mais este exemplo, a medida da prosperidade desenvolvimentista divulgada pelos cinejornais do GSR. Em um evento de celebração nacional, as câmaras flertam com segmentos mais abastados da população brasileira, enquanto omitem as camadas mais pobres. Quando muito, como aqui demonstrado, o *NDS* e o *ATA* apresentam o elemento popular na chave de uma característica exótica da brasilidade, no caso dos índios Carajás. Ou, como veremos nos exemplos a seguir, faz uso de uma saída muito recorrente: a do discurso da condescendência com o pobre, seja tratando-o na base do “pitoresco”, seja na do assistencialismo. No mais acabado exemplo de uma *ótica conservadora*, sintomática do tipo de inclusão oferecida pela modernização em curso. Nesse sentido avancemos para mais um exemplo, ainda no cenário da Capital Federal, situado já ao final de nossa baliza cronológica.

Porém, é preciso relembrar que a *cultura política* ostentada pelo GSR, em todo o seu verniz ideológico condizente ao conservadorismo de uma *burguesia nacional* associada ao capital norte-americano, se define, a nosso ver, por uma convicção antitrabalhista e antinacionalista. Tal convicção, por assim dizer, se traduzia na intenção, às vezes indisfarçada, de expor em seus cinejornais algumas formas contenção e/ou omissão do elemento popular, algo destilado nas doses semanais de sua *nação cinematográfica*, exibida em seu amplo circuito de salas. Nesse sentido podemos observar, mesmo em uma partida de futebol comemorativa do primeiro aniversário de Brasília, exibida no *ATA 61X18*, esse tipo de tratamento dispensado às massas populares

⁸⁸² *Idem*, p. 146 (Grifo nosso).

de candangos, contidos – quase literalmente reprimidos – nas imagens deste registro fílmico. Assim, o terceiro segmento deste cinejornal, intitulado “Futebol: praianos vão ao Planalto”, evoca essa *cultura política* conservadora do GSR que, mesmo num jogo comemorativo entre a equipe do Santos F.C. contra a Seleção de Brasília, reforçou o aspecto de segregação de agentes sociais no espaço público – tal como mostramos na posse do governador cearense em ATA 59X14. Em treze planos-sequências, distribuídos em 1min18seg, o GSR procurou demarcar os lugares dentro do evento de uma partida de futebol, arena típica da presença das camadas populares. A fim de dar visibilidade ao exitoso acontecimento <organizado pelo prefeito Paulo de Tarso> – que contou com a “participação” do Pelé – o ATA 61X18 começa apresentando o grande público presente, composto por trabalhadores candangos, numa chave da contenção. Ou seja, em duas tomadas em *plano geral* e uma em *plano de conjunto* (todas em *perspectiva* para explorar a extensão das pessoas perfiladas em sentido à profundidade de campo), o GSR expõe um contingente que, numa cultura política avessa ao trabalhador, precisava ser registrado atrás do alambrado. No entanto, a própria devolução de olhares à câmera, operada pelo cinegrafista Carlos Braga, ratifica menos a ameaça de uma massa, do que o próprio constrangimento e sofrimento das pessoas espremidas nas grades de arame.

A 21 de abril de 1961, o 1º aniversário da Capital Federal foi comemorado com um jogo entre o Santos F.C. e a Seleção de Brasília, sendo noticiado no terceiro segmento do ATA 61X18, com 13 *planos-sequências* dispostos em 1min18seg. As tomadas iniciais demarcam “lugares” para o povo neste contexto festivo: duas tomadas em *grande plano geral* (fot. 1 e 4) e outra em *plano geral* (fot. 2) expõem homens e mulheres candangos espremidos contra a cerca, que chega a cair (detalhe no fot. 1). Imagens do GSR para informar ao espectador o sucesso de público no evento <organizado pelo prefeito Paulo de Tarso>, que é mostrado como figura central no *plano geral* mais longo do segmento: no detalhe entre os dois times perfilados no meio do campo (fot. 3). Nas cenas seguintes, tomadas em *plano geral* da partida em andamento, se alternam com tomadas em *plano de conjunto* e *primeiro plano* de convidados, como o carismático campeão brasileiro, sorridente para a câmera do GSR, que o capta em *primeiro plano*: <Pelé foi um dos maiores destaques, embora não tenha jogado> (fot. 5 a 7). *Atualidades Atlântida*. N.61X18. Acervo Cinemateca Brasileira.

Como acabamos de ver, essa intenção conservadora que adjaze uma cultura política que norteia o GSR, impregna as imagens dos seus cinejornais que lidam com as camadas populares, seja segregando-as em espaços menos participativos, seja simplesmente omitindo a sua presença (como na própria inauguração de Brasília mostrada em *ATA 60X18*). Mas, também, intenta apreendê-las numa chave da contenção, chegando a exemplos mais extremos como vimos na representação do contingente popular “ameaçador” do campo, no *ATA 60X10*. Contudo, esse viés de uma cultura política antitrabalhista e antinacionalista afeita ao GSR também correspondia aos próprios pressupostos desenvolvimentistas do governo Kubitschek;⁸⁸³ e aos interesses de uma burguesia associada ao capital estrangeiro (organizada na ACRJ e no CONCLAP), alocada à direita do espectro político nacional e ministerialmente capilarizada na gestão janista.⁸⁸⁴ Entre 1956 e 1961, não foram poucas as representações de uma *nação cinematográfica* nos cinejornais do GSR cujo discurso não se pautasse pela “ordem” e “disciplina” sobre as camadas populares. E que não traduzisse, em imagens, uma prosperidade afeita à emancipação nacional nos moldes de uma burguesia nacional conservadora. Ou melhor, das “classes produtoras” sempre a postas para evocar o olhar vigilante e repressor sobre a virtual ameaça das massas que se organizam, e que porventura venham a reivindicar os seus direitos.⁸⁸⁵

Nesse sentido, certas ações do governo Kubitschek, destinadas a agir diretamente sobre as camadas populares, também atenderiam aos anseios das “classes produtoras”. A tal ponto que o seu representante no cinema, o próprio GSR, daria visibilidade a tais ações governamentais em edições especiais nos seus cinejornais. Como o caso do *NDS 59X17*, cujo conteúdo pôde ser colhido apenas dos roteiros de locução (anexo 22), uma vez que as imagens se perderam. No formato de edição especial, contendo um segmento único e intitulado *Campanha Nacional de Erradicação*

⁸⁸³ Lembramos aqui, uma vez mais, as conclusões de Miriam Limoeiro sobre o governo JK, para quem a prosperidade e emancipação nacional seria alcançada num percurso pela ordem em direção à grandeza da nação brasileira. Cf. Cardoso, Miriam Limoeiro, *op. cit.*, p. 97. De forma complementar, vale retomar a acepção de Lúcio Almeida, que considera a ideologia burguesia como participante e constitutiva desta corrente ideológica desenvolvimentista, tributária não só do aparato econômico burguês de dominação de classe, mas também apoiado no segmento repressivo do Estado brasileiro, em especial o Exército. Cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento – nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*, *op. cit.*, p. 31, 33, 311.

⁸⁸⁴ Sobretudo os quadros políticos e militares ligados à UDN e a ESG, cf. Dreifuss, René. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. *op. cit.*, p. 127.

⁸⁸⁵ O pretexto mais utilizado para o próprio uso da violência física do Estado, justificada pela defesa do desenvolvimento econômico contra a subversão promovida por entidades marginais, em última instância, comunistas, cf. Almeida, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, *op. cit.*, p. 289.

do *Analfabetismo*,⁸⁸⁶ este cinejornal detém-se sobre a meta 30 (Educação / formação de pessoal técnico) do *Programa de metas*.⁸⁸⁷ Em seus 7min35seg, o texto redigido e narrado por Herón de Lima Domingues versa sobre o fato de que “educar” é tirar a má sorte de crianças pobres que

<sem escola que as socorram e as alfabetizam [...] crescem numa dolorosa promiscuidade e lamentável atraso. Atraídas pela roda de samba, vitimadas pela pobreza e pelo conformismo>.

Após um breve introito, em que é descrita a situação da numerosa população de camponeses pobres da cidade mineira de Leopoldina, que vivem em *<precárias condições de higiene e de trabalho>* e que *<não sabendo ler>* e desqualificado *<diante da mecanização da lavoura>* nada conseguem, anuncia-se uma *<vigorosa reação patriótica>* do Ministério da Educação e Cultura: a *Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo*, sob a chefia do ministro Clóvis Salgado, cujo plano piloto ocorrerá justamente em Leopoldina, com a participação de *<técnicos educadores do Ministério, professores rurais, líderes sindicais, autoridades e estudantes>*. Com o início da construção das escolas, que *<erguem-se em toda área do município, onde quer que hajam (sic) crianças sem escola>*, a voz over sentencia: *<está iniciada, finalmente, a batalha contra o analfabetismo, que tanto reclamava a nação>*. O NDS 59X17 também informa que a construção de novos estabelecimentos de ensino irá substituir os *<velhos pardieiros onde as aulas anteriormente eram ministradas>*, e apresenta a inauguração de uma primeira unidade, *<moderna e ampla escola, capaz de atender centenas de crianças da região>*. Ao fim, é explicado que a campanha contra o analfabetismo é um dos principais instrumentos da meta presidencial que se *<convencionou chamar de Educação para o Desenvolvimento>*, e irá integrar *<milhões de crianças brasileiras na formidável batalha pelo progresso do Brasil>*.

Ao mencionar o lema “Educação para o Desenvolvimento”, o NDS 59X17 faz referência direta ao ideal de capacitação técnica do governo Kubitschek, cujo aparelhamento físico e técnico-pedagógico das escolas se voltava, sobretudo, para o ensino industrial e agrícola,⁸⁸⁸ e não para a formação do ser humano em si. Ou seja,

⁸⁸⁶ Cf.. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁸⁸⁷ Cf. Serviço de Documentação da Presidência da República. *Programa de metas do presidente Juscelino Kubitschek – estado do plano de desenvolvimento econômico em 30 de junho de 1958*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, outubro de 1958 p. 8, 95-96.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

para formar mão-de-obra qualificada e, segundo a ideia do texto de Herón de Lima Domingues, lapidar um cidadão adequado à *ordem* e à *disciplina social*, que contribua com a “emancipação brasileira” e se desgarre da “promiscuidade”, do “lamentável atraso”, da “roda de samba” e do “conformismo”. Enfim, esta tonalidade num discurso cinematográfico voltado a lapidar comportamentos das camadas populares, enquadrá-las nos termos de uma ordem e disciplina afeitas à conservadora modernização em curso, também pode ser contemplado em outras edições do *NDS* e *ATA*. É nesse sentido, por assim dizer, que também se compreende o próprio papel do GSR à profusão da cultura política conservadora que tanto advogava e ostentava. Sobretudo ao apresentar em seu amplo circuito de salas de exibição uma *nação cinematográfica* cujo controle sobre as camadas populares ocorria não somente nos locais de aprendizado e de trabalho, mas também nos espaços do lazer.

Alguns cinejornais são elucidativos quanto às intenções conservadoras do GSR, que se valeu das classes populares para, cinematograficamente, reforçar o discurso da *ordem* e da *disciplina social*, e numa dimensão conjunta com as forças de segurança e econômicas propulsoras do próprio projeto desenvolvimentista no governo Kubitschek. No *ATA 59X02*, por exemplo, a visibilidade dada à ação do Departamento de Polícia do Distrito Federal (DPF) é bastante esclarecedora a este respeito. À frente do DPF desde maio de 1957, o gal. Amaury Kruel promovia campanhas contra a criminalidade e mantinha um discurso voltado à moralização da Polícia no Rio de Janeiro,⁸⁸⁹ sendo este o contexto do *ATA 59X02*, exibido na semana de 15 de janeiro de 1959. No seu quinto segmento intitulado “Ofensiva policial dentro da noite!”, os nove planos-sequência distribuídos em 44seg traçam uma curta narrativa, em que o próprio gal. Kruel está à frente de uma batida policial. Embora não tenhamos o roteiro de locução, trata-se de um recinto popular, uma gafieira. Um *plano de conjunto*, em *plongée*, sobre os casais dançando registra a passagem do gal. Kruel cruzando a pista de dança para, na tomada seguinte, em *plano americano*, quase posando para a câmera, conversar com os músicos, num gesto que sugere uma ordem para que parem o baile. Seguem-se tomadas em *plano americano* (alguns em curtas *panorâmicas*) e *meio primeiro plano* de autoridades policiais, todos à paisana, conferindo documentos e fazendo a revista de

⁸⁸⁹ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2948-2950, p. 2948.

“suspeitos”. Na última tomada, um *plano de conjunto* em que alguns homens são colocados no camburão.

“Ofensiva policial dentro da noite!”, quinto segmento do ATA 59X02, contou com a participação do próprio chefe do DPF, gal. Amaury Krueel. Na pista de dança, o chefe do DPF observa os casais bailando (fot. 1) e, em seguida, conversa com músicos (fot. 2), interrompendo a noite de gafieira para averiguar suspeitos (fot. 3). Seguem-se tomadas em *meio primeiro plano* (fot. 4 e 8) e *plano americano* (fot. 7) dos suspeitos dando explicações às autoridades policiais, todos à paisana. Uma curta *panorâmica* vertical em *plano médio* (fot. 5 e 6) mostra ao público, quase didaticamente, o procedimento de uma revista policial. Na última cena, um *plano de conjunto* explora a profundidade de campo, que termina na entrada de um camburão, onde são postos os “meliantes” detidos na “ofensiva policial dentro da noite” (fot. 9). Enfim, um registro sem roteiro de locução, mas com imagens que coadunam com o discurso preventivo de manutenção da ordem, combate à subversão e criação de estereótipos, bem ao gosto do tipo de modernização excludente do período entre 1956 e 1961. *Atualidades Atlântida*. N.59X02. Acervo Cinemateca Brasileira

As atividades do chefe do DPF gal. Amaury Krueel já haviam sido noticiadas em outras edições dos cinejornais do GSR.⁸⁹⁰ Contudo, a ação de um cinegrafista do NDS acompanhando os atos de uma batida policial, apenas sugere o convite para que o GSR testemunhasse, *in loco* (e talvez com exclusividade), tal ação policial disciplinadora. As tomadas privilegiadas da câmera, a começar pela entrada do gal. Krueel no salão de baile, e sua conversa com os músicos, sugere um roteiro seguido à captação daquelas

⁸⁹⁰ A exemplo do NDS 57X31, mostrado na página 238 deste trabalho. Como já mencionado em nota anterior, gal. Amaury Krueel apareceu em 14 edições dos cinejornais do GSR, 12 destas durante o seu período como chefe do DPF. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

tomadas. Entretanto, as imagens do *NDS 59X2*, ensaiadas ou não, mais uma vez confirmam um discurso de contenção sobre uma camada popular da sociedade. Sob o pretexto de uma ação preventiva, rostos e corpos populares foram expostos, e constrangidos, no seu próprio ambiente de lazer. Assim sendo, tem-se mais uma vez a ação de uma câmera a serviço de uma cultura política conservadora, ratificadora de uma tolerância repressiva justificada pelo perigo maior de subversão e da desordem,⁸⁹¹ tão nocivos à harmonia social do desenvolvimento econômico. Por outras palavras, o resultado destas imagens, geradas pelo GSR em apoio aos poderes repressivos constituídos, apenas expõem na *nação cinematográfica* dos seus cinejornais as “prerrogativas” daqueles que promoviam a modernização conservadora em curso: uma burguesia desejosa de servidores, sem que houvesse, contudo, uma classe trabalhadora organizada;⁸⁹² e um Estado que precisava do povo, mas que não tivesse, obrigatoriamente, que lidar com cidadãos.⁸⁹³

Ainda na senda da contenção do elemento popular, observada em profusão nos cinejornais do GSR, a própria representação da classe trabalhadora descortina claramente o caráter conservador da cultura política que embasou a noção de prosperidade da *nação cinematográfica* semanalmente levada às telas pelo GSR. Mesmo considerando a recorrente a omissão do tema da classe trabalhadora já em sua pauta de notícias, as imagens remanescentes dos cinejornais *NDS* e do *ATA* também não exibem o protagonismo de trabalhadores organizados em prol de sua razão trabalhista. Pelo contrário, o tom foi o de rechaço às manifestações de massa (as únicas imagens nesse sentido, as dos camponeses em festa como vimos em *ATA 60X10*, apenas reforçaram a ameaça que representavam ao *status quo*) e aos atos capitaneados por sindicatos e associações, como as sempre tão criticadas greves pelo GSR.⁸⁹⁴

Por outro lado, o operariado urbano em seu labor nas linhas de produção, obediente e disciplinado em suas tarefas, tal o comportamento previsto nos preceitos da

⁸⁹¹ Cf. Samet, Henrique. “A Construção da Brasilidade Excludente”, *In*: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. *DOPS: a lógica da desconfiança*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça: Arquivo Público do Estado, 1996, p. 46-55, p. 52-53.

⁸⁹² *Ibidem*.

⁸⁹³ *Idem*, p. 48.

⁸⁹⁴ Como já citado em nota anterior, dentre as 22 ocorrências entre 1956 e 1961, podemos destacar: *NDS 56X31, 57X14, 57X29 58X24, 58X48, 59X13, 59X14, 59X22, 59X23, 59X42, 59X51, 60X13 e 61X44; ATA 56X29 e 61X42*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, *op. cit.*.

burguesia nacional, sobretudo a industrial,⁸⁹⁵ foi igualmente elogiado, e assim também representado pelo GSR. Tal comportamento expressaria, na ótica de uma modernização conservadora desenvolvimentista, a melhor contribuição desse segmento popular à emancipação nacional.⁸⁹⁶ Nesse contexto, a obediência e a harmonia da “vida nas fábricas”, com o respeito à hierarquia e o reconhecimento da natural diferença entre os papéis do empregador e do empregado, transfigurava o ideal burguês de sociedade no melhor exemplo de um convívio em *paz social*.⁸⁹⁷ Assim, entre as imagens remanescentes dos cinejornais do GSR, o *NDS 59X48* oferece um significativo exemplo de como esse ideal burguês, impulsionado por uma cultura política antitrabalhista,⁸⁹⁸ também compôs a *mise-en-scène* da prosperidade presente na *nação cinematográfica* do *NDS* e *ATA*.

Durante o mês de novembro de 1959, o governo Kubitschek dedicou sua agenda à indústria automobilística (ou melhor, à *meta 27* do *Programa de metas*), que foi noticiada pelo GSR em segmentos do *ATA 59X46*, *NDS 59X46*, *NDS 59X47* (anexo 30) e *NDS 59X48*. Entre as solenidades de inauguração de fábricas e lançamentos de novos modelos automobilísticos, o Governo Federal foi representado pelo alm. Lúcio Martins Meira,⁸⁹⁹ diretor do Grupo Executivo da Indústria Automobilística, e até recentemente chefe do Ministério de Viação e Obras Públicas – o responsável, portanto, pelo cumprimento da *meta 9* de construção de estradas. O presidente Juscelino Kubitschek participou apenas do último evento daquele conjunto de notícias sobre a indústria automobilística: a inauguração da fábrica da Volkswagen do Brasil, na cidade paulista de São Bernardo do Campo, ocorrida numa quarta-feira, dia 18 de novembro.⁹⁰⁰ No sexto segmento do *NDS 59X48*, intitulado “JK e a indústria automobilística”, a notícia sobre a inauguração da Volkswagen também contou as presenças do governador do Estado de São Paulo Carvalho Pinto, do arcebispo de São Paulo dom Carlos Carmelo de

⁸⁹⁵ Cf. Trevisan, Maria José. *50 anos em 5... A Fiesp e o desenvolvimentismo*, op. cit., p. 154.

⁸⁹⁶ Cf. Almeida, Lúcio F. R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento*, op. cit., p. 200, 206.

⁸⁹⁷ Cf. Trevisan, Maria José, op. cit., p. 155-156.

⁸⁹⁸ Porque pretendia disciplinar um contingente popular que mais crescia nos cenários urbanos, e mais se aproximava do PTB e da esquerda no espectro político nacional. Cf. Benevides, Maria V. de M.. *O governo Kubitschek*, op. cit., p. 114-115.

⁸⁹⁹ Lúcio Martins Meira também já ocupava, a esta época, a presidência do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 3699-3701.

⁹⁰⁰ Volkswagen do Brasil. *Conheça nossas 4 fábricas no Brasil*. Volkswagen do Brasil. 2015. Disponível em: <http://www.vw.com.br/pt/institucional/VolkswagenBrasil/fabricas.html>, acessado em: 22 de fevereiro de 2015.

Vasconcelos Motta, além do próprio alm. Lúcio Meira. Todos recepcionados por Heinz Nordhoff, <*presidente mundial da Volkswagen*>.

Em resumo, o registro cinematográfico deste segmento consiste em tomadas de *plano geral* e de *meio primeiro plano* da chegada do presidente Juscelino Kubitschek, com demais autoridades. O acompanhamento do percurso do presidente e do governador paulista Carvalho Pinto no fusca conversível pelo interior da fábrica, que foi filmado por diferentes enquadramentos e movimentos de câmera: de *plano geral* fixo às *panorâmicas* em *plano geral* e *meio primeiro plano* (com a clara finalidade de acompanhar as espontâneas reações no semblante do presidente e do governador diante das novidades da linha de montagem). As cenas desse trajeto se alternam com tomadas em *plano geral*, *plano de conjunto* e até *primeiro plano* de trabalhadores em diferentes tarefas, manuseando a maquinaria em diferentes seções da linha de montagem dos automóveis. Ao término, alguns registros em *plano médio* e em *plano geral* da assistência presente à solenidade se revezam com enquadramentos em *plano médio*, *meio primeiro plano* e *primeiro plano* das duas maiores autoridades naquela circunstância, ao microfone: o presidente da República o Brasil, e o presidente da Volkswagen. Um *grande plano geral* do galpão pleno de convidados encerra o registro.

Os 21 planos-sequência que compõem este registro, com 1min12seg, expõem a construção de um ritual do poder cuidadosamente montado para representar, no amplo circuito de salas do GSR, uma nação em seu desenvolvimento industrial e econômico, cujo ambiente harmônico de trabalho, já presente nas recém-inauguradas <*novas instalações e melhoramentos do parque industrial automobilístico da Volkswagen*>, comprovaria o rumo certo dado pelo *Programa de metas* do governo Kubitschek. Nesse sentido, tratava-se mais do que uma recorrente visibilidade oferecida nos cinejornais *NDS* e *ATA* às realizações do governo Kubitschek, assim como à indústria multinacional. Nesta ocasião, o GSR entregava a sua contribuição para o fortalecimento do clima de prosperidade desenvolvimentista que se via ameaçado, diante de um contexto de alta inflacionária, desemprego e uma forte leva de greves, se comparadas à quantidade no mesmo período do ano anterior.⁹⁰¹ Nesse sentido, a própria construção da *nação cinematográfica* do GSR, oferecida ao ritual do poder juscelinista, chama atenção por seus artifícios de cena. Neste exemplo, pelas edições dos operários na linha

⁹⁰¹ Cf. Mattos, Marcelo Badaró. “Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964)”, *op. cit.*, p. 243.

de produção, com tomadas montadas intercaladamente ao percurso de Juscelino Kubitschek e demais autoridades em carro aberto dentro da fábrica praticamente vazia.

Em São Bernardo do Campo, o GSR acompanhou o presidente JK e o governador de SP Carvalho Pinto na inauguração das instalações da Volkswagen do Brasil. Embora a documentação não fílmica informe tratar-se do trabalho de um único cinegrafista, os distintos enquadramentos e ângulos sugerem o uso de mais câmeras, além de apontar um trabalho previamente ensaiado para as melhores tomadas no percurso do presidente dentro das instalações fabris. Basicamente, um ritual composto pela chegada do presidente JK até a entrada da fábrica, cuja principal tomada é um *meio primeiro plano* com demais autoridades (fot. 1). Cinco planos-sequência, em diferentes tomadas, do fusca conversível, com presidente da República, o governador paulista e o presidente da Volkswagen, percorrendo localidades na instalação fabril recém-inaugurada (fot. 2-3, 6 e 9). Ao final, os discursos do presidente JK e de Heinz Nordhoff, <presidente mundial da Volkswagen> (fot. 10 e 11), finalizando com um *grande plano geral* dos convidados à solenidade de inauguração (fot. 12). O ritual do poder da <consolidação da meta automobilística>, não poderia ser mais bem representada com a inserção de imagens com operários compenetrados, não parando de executar suas tarefas, nas respectivas seções e linhas de montagem, nem mesmo durante a visita do presidente da República (fot. 4-5, 7-8) - que, entretanto, um olhar atento pode revelar uma fábrica vazia, ou, pelo menos, com as máquinas paradas, sem a presença de operários. *Notícias da Semana*. N.59X48. Acervo Cinemateca Brasileira.

Nesta composição final (e ideal para o GSR), a classe trabalhadora foi representada em operários concentrados no labor de suas tarefas, com cenas provavelmente tiradas do cotidiano da linha de produção, e não do próprio momento em que corria a celebração, como quer a montagem apresentada. Nota-se, assim, que não assistimos os operários da linha de produção dividindo o mesmo espaço da celebração que o das autoridades e convidados. Neste caso, vale lembrar que a última cena, um *grande plano geral* do interior da fábrica, traz apenas a dimensão da quantidade de pessoas presentes, mas não confirma se ali estavam operários da linha de produção. Mesmo porque, planos mais fechados sobre aquela assistência diante dos discursos proferidos pelo presidente da República e o presidente da Volkswagen, não mostram nenhum trabalhador uniformizado.

Além disso, vale dizer que se tratou de uma cerimônia ocorrida numa quarta-feira comum, assim, os operários deveria ser representados “celebrando” à maneira que lhes cabe na *nação cinematográfica* do GSR, ou seja: trabalhando. Simplesmente porque, nesta lógica de uma modernidade conservadora, a prosperidade do operário é unicamente celebrar a benesse de estar empregado. Por outro lado, coube ao presidente da República e demais autoridades passearem, em carro aberto, por entre as seções da fábrica enquanto tomadas em *meio primeiro plano* mostram seus rostos admirados com as novidades das instalações. Tudo isso para demonstrar o ritmo de desenvolvimento da indústria brasileira, uma vez que o presidente, ao fim do registro, <*saudou a consolidação da meta automobilística*>. Frase esta, do texto de Herón de Lima Domingues, que “conecta” este segmento aos anteriores sobre a indústria automobilística e derivada, mostrados nas edições antecessoras do *NDS* e do *ATA* naquele mês de novembro (anexo 30). Vale dizer que o evento deste segmento do *NDS* 59X48, exibido a 24 de novembro,⁹⁰² teria repercussão nos meses seguintes em revistas semanais, que o apresentariam num ritualismo semelhante ao enfatizar o potencial da indústria automobilística em sua geração de emprego, bem como a ação visionária do próprio governo e de empresários para o bem coletivo de um país.⁹⁰³ Quanto ao GSR,

⁹⁰² Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹⁰³ Seria este o tom das matérias sobre a inauguração da Volkswagen, publicadas nas revistas *Manchete* n. 400, ano 7 (19 de dezembro de 1959) e *O Cruzeiro* n.13 ano XXXII (9 de janeiro de 1960). *Apud.* Bizello, Maria Leandra. *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek* (1956-1961), op. cit., p. 249-250.

contribuiria para legitimar ainda mais uma imagem conservadora do operário nas fábricas: sua retidão no trabalho como dimensão da sua transigência e contribuição cidadã à paz social e à emancipação nacional.

Enfim, o que parece persistir, e que se evidencia em cada análise das edições do *NDS* e *ATA* é um lastro de controle sobre as camadas populares, seja em seus locais de aprendizado, trabalho e até de lazer, como vimos no *ATA 59X02*. Assim, no conjunto de imagens remanescentes dos cinejornais do GSR entre 1956 e 1961, e no que denominamos de *nação cinematográfica* que daí depreendemos, notam-se formas de controle que, por mais sutis, ocorriam na chave da contenção, omissão ou exploração de quaisquer que fossem as imagens contingenciais envolvendo a classe trabalhadora ou o cidadão mais pobre. Nesse quadro, portanto, a ideia de prosperidade nos cinejornais *NDS* e *ATA* foi quase um duplo de uma modernização excludente que era, por sua vez, tributária de uma cultura política conservadora (antitrabalhista e antinacionalista) que se abastecia semanalmente da visibilidade e autoelogio nos cinejornais do GSR.

Nesse caso, o *NDS 57X20*, exibido a 7 de maio,⁹⁰⁴ em seu primeiro segmento intitulado “Primeiro de maio”, apresenta um conteúdo que nos dá uma dimensão do discurso dessa cultura política do GSR sobre o contingente da classe trabalhadora urbana; bem como a sua exploração na chave de uma pretensa relação harmônica entre empregador e empregados. Com 1min22seg, o registro divide-se em duas partes: a primeira, com 14 planos-sequência, basicamente tomadas em *plano geral* (por um único cinegrafista, Alberto Lima) do desfile comemorativo <com a participação dos cursos mantidos pelo departamento regional do SESI> e de <escolas profissionais e delegações de trabalhadores>, além de tomadas em *plano geral* e *plano americano* das autoridades no palanque assistindo ao evento. No que somos informados que o dirigente da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) e do Serviço Social da Indústria (SESI), sr. Adelino da Câmara Pinto, <foi o grande impulsionador das comemorações>, e que o ministro de Trabalho José Parsifal Barroso esteve presente.

⁹⁰⁴ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

A 7 de maio, o GSR trazia ao seu circuito a comemoração do Primeiro de Maio na cidade fluminense de Niterói, sob os auspícios das entidades patronais FIRJAN e SESI. No desfile, alunos de cursos mantidos pelo SESI, escolas profissionais e delegação de trabalhadores (fot. 1 e 3). No palanque, autoridades prestigiaram o desfile, como o ministro do Trabalho Parsifal Barroso (que não aparece), e o dirigente da FIRJAN e do SESI, Adelino da Câmara Pinto (fot. 2, centro), o <grande impulsor> do evento...

Após o recurso de uma *lapagem* (cartelas de transição decorativas), tem-se início à segunda parte do segmento, no qual o GSR informa que <o Estado do Rio deu poderosa demonstração pública da união entre capital e o trabalho>. Com a metade de planos-sequência (apenas sete) da primeira parte, somos levados a um <churrasco para 20 mil pessoas>, que foi <oferecido para os trabalhadores do Estado do Rio>. Com *panorâmicas* tomadas em *plano geral* e *plano de conjunto*, algumas num leve *plongée*, o cinegrafista tenta varrer os espaços da churrasqueira e dos trabalhadores sendo servidos em balcões. Durante a confraternização, com trabalhadores comendo e até olhando para a câmera, e após a repetição do nome de Adelino da Câmara Pinto, agora na condição de <presidente> do SESI de Niterói,⁹⁰⁵ o GSR ratifica a mensagem, “comprovada” com imagens cinematográficas, de que <os trabalhadores do Estado do Rio de Janeiro se organizaram> em prol da <paz social entre empregados e empregadores>.

⁹⁰⁵ Identificamos, aqui, o que a historiadora Michèle Lagny exemplifica no seu estudo de caso como caráter “telegráfico” da narração. Ou seja, dentre as poucas palavras de um roteiro de locução para breves segmentos de notícias, faz-se uso das mais importantes à mensagem. Neste caso, a repetição do nome do presidente do SESI diz muito sobre a intenção do discurso exibido. Cf. “Il formato dei cinegiornali francesi degli anni 50, un problema sottovalutato”, In: Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Edizione Lindau, 2001, p. 62-63.

... Que segue para uma harmônica demonstração de “paz social”, com tomadas em *plano geral* (fot. 1 e 3) e *plano de conjunto* (fot. 2) para fixar uma imagem controlada e ordeira da classe trabalhadora urbana de “todo” o Estado do Rio de Janeiro. Um registro cinematográfico inteiramente coerente com os preceitos patronais, pela ação disciplinadora do SESI (que tem seu presidente novamente citado nesta segunda parte do registro), e totalmente condizente à cultura política semanalmente ostentada pelo GSR. Como informa Herón Domingues, trata-se de uma verdadeira e <poterosa demonstração pública da união entre capital e trabalho>; um exemplo dado por “todos” <trabalhadores do Estado do Rio de Janeiro>. *Notícias da Semana*. N.57X20. Acervo Cinemateca Brasileira.

Vale lembrar que o *NDS 57X20* é a mesma edição que trouxe em seu segundo segmento a “Primeira missa em Brasília”. Nesse sentido, a classe trabalhadora “pacífica” do primeiro segmento, pôde suprir a ausência de outra classe trabalhadora omitida no evento da primeira missa: os candangos, como analisamos anteriormente, e que pelas circunstâncias e as mediações envolvendo as filmagens daquele evento na futura capital, provavelmente não poderiam ser contidos pela câmera do GSR como nas cenas de um churrasco em um determinado recinto. Todavia, neste Primeiro de Maio em Niterói, as imagens que abriam a edição do *NDS 57X20* atestavam ações condescendentes do empregador para com o empregado, pois organizou a sua festa (o desfile) e lhe ofereceu um banquete (o churrasco para 20 mil pessoas); além de “comprovarem” para o espectador a harmonia proveniente da <união entre capital e trabalho>.

Percebe-se, nos exemplos até aqui vistos, que se buscava anular não só o trabalhismo enquanto expressão política para as camadas populares, mas o próprio protagonismo das mesmas. Tratava-se, neste caso, de uma opção bastante condizente com as forças socioeconômicas representativas de uma cultura política conservadora, em seu claro propósito de angariar legitimidade ao capital diante dos rumos nacionais. Esta era, portanto, uma postura afeita às classes produtoras associadas ao capital internacional (sobretudo norte-americano) diante da disparidade social e econômica posta pela realidade brasileira. De uma forma mais ampla, era a própria demonstração de força da burguesia nacional na disputa simbólica do embate social,⁹⁰⁶ e que tinha como representante no campo cinematográfico o GSR. Nesse sentido, “neutralizar” a

⁹⁰⁶ Cf. Fernandes, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, *op. cit.*, p. 258.

luta de classes significava representar as desigualdades vividas na realidade nacional como algo infortúnio, orgânico e natural. E para tal objetivo, a *nação cinematográfica* representada no *NDS* e *ATA* prestou sua colaboração semanal. Todavia, estas acomodações das diferenças sociais nos cinejornais do GSR iam além do claro conteúdo ostentatório da *high society*, inúmeras vezes apresentando com roupagens filantrópicas.⁹⁰⁷ Nestes casos específicos, a desigualdade social apresentava-se na chave de uma complementariedade de sentidos. Ou seja, independente da instituição beneficente, ou da tragédia acolitada, os espaços da alta classe e dos “necessitados” (ou da miséria) eram duas faces de um todo sem conflitos no colonismo social.

No Copacabana Palace, o <tradicional Chá da Acácia Dourada> com as <patronesses da sociedade carioca>. Evento que contou com o desfile da Miss Brasil Gina Macpherson (fot. 3). <Modelos profissionais, artistas de cinema e moças da sociedade cooperaram para o êxito do evento>, em benefício do Instituto Brasileiro de Reeducação Matora. *Notícia da Semana*. N.60X41. Acervo Cinemateca Brasileira

Por outro lado, é importante lembrar que o contexto político e econômico desenvolvimentista – do governo Kubitschek ao agitado ano de 1961 – em seus cenários plenos de novas questões econômicas e socioculturais, revelaria o descompasso de uma *burguesia nacional*, no seu ápice desenvolvimentista,⁹⁰⁸ em lidar com o atraso da realidade nacional. O GSR, como até aqui foi visto, é um exemplo dessa conjuntura e comportamento, pois ao explorar a imagem das camadas populares, ele também expunha o seu próprio descompasso: sejam travestidos num discurso assistencialista, ou numa “simpática tolerância” burguesa, os cinejornais *NDS* e *ATA*, invariavelmente, não deixaram de tratar o pobre e o tradicional como “refugo” de uma modernidade que não lhes absorveria. Ou melhor, como um próprio “desajuste extravagante” da realidade nacional, muitas vezes tratado como “pitoresco”,⁹⁰⁹ o que pudemos observar nos registros entre 1956 e 1961, no conjunto audiovisual de imagens remanescentes.

⁹⁰⁷ São, ao todo, 66 edições do *NDS* e 28 edições do *ATA*, cujas imagens raramente remanesceram.

⁹⁰⁸ Cf. Fernandes, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, *op. cit.*, p. 255.

⁹⁰⁹ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, *op. cit.*, p. 157.

Devido às fortes chuvas no mês de março, a cidade cearense de Orós foi vitimada por enorme enchente, e o consequente transbordamento do seu açude. Tamaña tragédia receberia uma edição especial no *NDS 60X17* (cujas imagens se perderam) lançada em 19 de abril. Nesta mesma semana, o *ATA 60X16* traria, no seu terceiro segmento (composto por 9 planos-sequência, com 44seg) uma “mobilização de solidariedade”. No Cine Vitória, no Rio de Janeiro, a exibição de *Cacareco vem aí*, em sessão beneficente aos flagelados no Ceará. A recepção por Cyll Farney e Carlos Manga (fot. 1); trejeitos de Oscarito e Margot Louro para a câmera (fot. 2); sorrisos e descontração entre Luiz Severiano Ribeiro Jr. e o casal César Ladeira e Renata Fronzi (fot. 3). Um tom festivo nada condolente, porém, pela voz over de Herón Domingues, o ato espelhou um <reflexo da solidariedade nacional com os irmãos nordestinos>... *Atualidades Atlântida. N.60X16*. Acervo Cinemateca Brasileira.

... Enquanto o último segmento do mesmo *ATA 60X16*, “Enchentes também no Piauí”, mostrava mais uma tragédia, filmada pelo cinegrafista da CSL (João Cunha Pedrosa). Encerrando a edição, apresentava-se ao espectador um Brasil desconhecido – também para o GSR, ao que parece: <Este é o Piauí, o Estado do Piauí>, <pedaço do Norte (sic)>, cujas enchentes também deixaram um panorama <trágico e desolador> (como informado na *panorâmica* em *grande plano geral* da região alagada, fot. 1). Em 2min11seg de notícia (com 34 planos-sequência), imagens que exploraram a <marca da tragédia nos rostos dos flagelados> (fot. 2), num <impressionante espetáculo> com famílias desabrigadas (fot. 3). E a notícia continua, explorando mais rostos em *primeiro plano*, em que <a presença das crianças é o que mais preocupa> (fot. 4). Após o registro da intervenção aérea com o helicóptero no transporte de pessoas e mantimentos, observa-se a participação de militares norte-americanos (fot. 5), no que a voz over de Herón Domingues ressalta, oportunisticamente, acerca do socorro vindo do céu: <de todo os caminhos, do sul e do norte, do país e do exterior>, numa alusão à distinção entre a “desenvolvida” região sul do país, alinhada ao poder dos Estados Unidos, para assistir ao Brasil atrasado. O registro prossegue com tomadas em *plano geral* e *plano de conjunto* dos desabrigados e flagelados, sobretudo para colher dos olhares inocentes que observam a câmera, da fila do <leite para as crianças> (fot. 6), imagens que ratifiquem a solidariedade do GSR para com os desprovidos da pauta de uma *nação cinematográfica* vista semanalmente nos seus cinemas. *Atualidades Atlântida. N.60X16*. Acervo Cinemateca Brasileira. Roteiro de locução em anexo 31.

Na última semana de julho, o segmento “O problema do Nordeste” abria o *NDS 61X31*. Seu tom fatalista, logo no início do segmento, expõe a pretensão da notícia: *<a cada dia que passa, mais viva se torna a chaga nordestina>*. Em 55seg, seus 10 *planos-sequência* testemunham o irremediável destino causado pela seca, com associações que começam já na cartela de apresentação: com a caricatura remetendo ao próprio *plano geral* da geografia e da vegetação do sertão (fot. 1 e 2). *<Planos, auxílios, sonhos tudo se consome sob esse sol inclemente>*, constata o redator e narrador Herón Domingues – praticamente isentando governo e poderes locais. Tomadas em *panorâmica*, num *plano geral* da multidão de sertanejos (fot. 3), e um *plano de conjunto* de mulher sendo amparada por uma jovem e uma criança (fot. 4), exemplificam a tragédia enunciada pela voz over: *pelas <ruas e praças de suas cidades, levas de retirantes periodicamente procuram trabalho para sobreviver, procuram alimentos para matar a fome, procuram água para acabar com a sede que é hereditária>*. Ou seja, estabelece-se um problema quase contingencial, incontornável, pois as levas não param de aparecer... Nas cenas finais, um *<espetáculo>* que *<não para nunca>*: no interior de um assentamento, *plano de conjunto* de menina cuidando de um bebê (fot. 5), e um *plano geral* de uma criança nua em espaço aberto (fot. 6), *a <miséria tem o principal papel nestas cenas constrangedoras>*. Enfim, condena-se a miséria, culpa-se a seca, e lamenta-se o desemprego. Porém, mantém intocado o que abalaria as mediações do GSR com os poderes políticos e econômicos: a Reforma Agrária. Por outro lado... *Notícias da Semana. N.61X31*. Acervo Cinemateca Brasileira. Roteiro de locução em anexo 32.

... A *nação cinematográfica* do GSR já estava azeitada para o elogio aos EUA: na semana seguinte, o *ATA 61X32* traria, também em seu primeiro segmento, a visita de Ted Kennedy, irmão caçula do presidente John Kennedy, em missão especial para *<uma observação global da grave situação por que vive>* o Nordeste – ou seja, a situação desenhada na semana anterior, no primeiro segmento do *NDS 61X31*. No Aeroporto Internacional de Guararapes, a chegada e o traslado (fot. 1 e 2). Em Recife (fot.3), uma recepção oferecida pelo governador Cid Sampaio (à esq.). Presentes outras autoridades, tais como o superintendente da SUDENE, Celso Furtado (fot. 4, centro), um *<profundo conhecedor dos problemas>* do Nordeste. Enfim, no seu viés político-conservador, o GSR concluía: *<uma grave hora do Nordeste que encontra compreensão por parte dos irmãos da nação norte-americana>*. *Atualidades Atlântida. N.61X32*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Parte de sua ampla praça exibidora no Nordeste, a cidade de Fortaleza também foi notícia nos cinejornais do GSR. Lançado a 24 de julho como último segmento do *NDS 59X30*, e na semana seguinte como primeiro segmento do *ATA 59X30*, “O drama da infância abandonada no Ceará” expunha uma ferida do tecido cotidiano da capital cearense. Mesmo tratando-se de fragmentos do original, tais trechos expõem imagens pungentes em *plano de conjunto* (fot. 1), *plano americano* (fot. 3) ou em *primeiro plano* (fot. 2). Na devolução do olhar para as câmeras do GSR, o estranhamento de meninos abandonados vem emoldurado na sentença dedicada àqueles quem não se enquadram na modernidade da *nação cinematográfica* do GSR: <para quem não tem amparo> a <a fome, a mendicância, o vício e o crime> é um <percurso quase certo>. Em meio à exploração de um discurso pretensamente assistencialista do GSR, uma clara exposição do “desajuste extravagante”: menino abandonado diante de um importado jipe *Land Rover* (fot. 2). *Notícias da Semana/Atualidades Atlântida. N.59X30*. Acervo Cinemateca Brasileira.

A pouco mais de dois meses da inauguração da nova Capital Federal, uma família gaúcha com sua <carreta>, um dos <veículos mais populares do RS> rumo a Brasília a fim de participar dos festejos. Numa pausa em São Paulo, o <plantador (...) sua mulher e quatro filhos> (fot. 1) atraíram olhares dos paulistas <que nunca viram uma carreta e um chimarrão> (fot. 2). Um *primeiro plano*, sobre a lona que cobre o tradicional transporte (fot. 3), revela a <certeza de que chegará a Brasília>. Uma tomada em *plano geral/conjunto* sobre a carreta, a esposa com os filhos e os curiosos que observam dão o tom do quão “pitoresca” é aquela família brasileira. Sobre um típico representante das camadas populares, apreendido pelo olhar condescendente do GSR, no qual se tenta, numa simpática tolerância burguesa, esvaziar a dimensão do atraso, amenizar o traço da pobreza. Tal imagem, como foi visto, não teria lugar na nação mostrada nos festejos da edição especial exibida pelo mesmo cinejornal – o *ATA 60X18. Atualidades Atlântida. N.60X06*. Acervo Cinemateca Brasileira

No segmento misto “Notícias de todos os quadrantes” que abre o ATA 61X42, 44seg (dos seus 3min40seg) são dedicados a 10 planos-sequência de uma “feira de candangos”, uma *<rotina e um episódio pitoresco na vida de Brasília>*. Após uma pequena panorâmica em plano geral (fot. 1), somos levados a olhar mais de perto, por planos de conjunto, (fot. 2-4 e 6), aquela manifestação pitoresca *<que se realiza todos os domingos>* na vida cotidiana da nova capital. *<Há de tudo para todos>*, destaca Herón Domingues, ressaltando que livros também não faltam, aproveitando a tomada com rapazes folheando

algum tipo de publicação. Tomadas em plano geral (fot. 5) e plano de conjunto (fot. 6) informam que *<dos pontos mais distantes da capital vem os candangos, que aqui fazem suas refeições>*. E o registro finaliza com mais um plano geral, concluindo que, apesar do problema do transporte, *<para muitos trabalhadores essa é a festa da semana>* (fot. 7). Entre 1956 e 1961, esta edição do ATA contém a mais sincera aproximação do GSR com este segmento social constitutivo do cenário da nova Capital Federal. Porém, uma sinceridade traduzida na falta de tato, ou melhor, numa simpática tolerância elitista, percebida menos pela demonstração de curiosidade (fot. 2 e 4) do que a negativa para a câmera, que se apresenta invasiva (fot. 5-7), a julgar pela a devolução do olhar dos *<candangos>*. Tal tentativa de aproximação não terminaria ainda, pois, adiante, 29seg (dos quais não sobraram imagens) são dedicados ao trabalho das lavadeiras. Em tom jocoso, Herón Domingues lembra que *<não é só nos grandes plenários, em Brasília, que se lava a roupa suja da política nacional>*. E segue com a informação de que, no Lago de Brasília, *<a roupa suja dos políticos e dirigentes da nação>* é lavada pelas *<hábeis mãos dessas lavadeiras que trabalham à moda do Nordeste>*, que, assim, *<ajudam seus maridos, candangos que estão lutando pela vida em outros caminhos nas obras da capital>*. *Atualidades Atlântida. N.61X42*. Acervo Cinemateca Brasileira. Roteiro de locução em anexo 32.

Na lida com o *NDS* e o *ATA*, o desafio é compreender as tensões, contidas ou incontidas, na *comunhão* do todo *imaginado* enquanto nação levada às telas. É na solidariedade com temas da vida nacional, assim nos parece, que o GSR expôs sua demarcação social mais efetiva na *nação cinematográfica* mostrada em seus cinejornais. E é onde repousam os limites da participação popular no discurso de prosperidade impulsionado pelas realizações em curso. Neste caso, o GSR articulou, já na pauta de notícias, o contraste e a circunstância do momento, em um discurso que mais fez fortalecer a *distinção social*⁹¹⁰ perante o público espectador, do que se preocupar com as próprias camadas populares assistidas pelo olhar condescendente das classes produtoras – lugar de onde falava o GSR. Por outras palavras, é neste caminho que as feridas de uma modernização excludente podem ser expostas, ainda que trazidas de um discurso que tentou obliterar as desigualdades mais prementes.

Assim sendo, a *nação cinematográfica* promovida pelo GSR entre 1956 e 1961 configura mais do que uma paisagem sobre o período estudado: ela expõe um *contrato social* da sociedade brasileira (escrito e assinado com as tintas de uma cultura política conservadora, antinacionalista e antitrabalhista), cujas partes caracterizam-se por como são colocadas e também excluídas estrategicamente nas telas.⁹¹¹ Nesse sentido, o *NDS* e o *ATA* testemunharam e intermediaram uma forma de *imaginar a comunidade nacional*⁹¹² ao gosto da ordem burguesa, que negou ao elemento popular qualquer protagonismo – sobretudo suas conotações de classe trabalhadora organizada – para além das próprias acepções e valorações do quão desafortunado, carente ou pitoresco eram os seus papéis na identidade nacional do imaginário social desenvolvimentista.⁹¹³

Como no trecho de segmento a respeito da “feira de candangos” mostrado no *ATA 61X42*, já ao fim do nosso recorte. Além de trazer um dado da realidade social daquele contexto (não muito distante de outros no Brasil de hoje), exemplifica o *contrato social* que alicerça o tipo de *nação cinematográfica* trazida à tona nos cinejornais do GSR. Contudo, qual seria a razão em dar visibilidade a este elemento

⁹¹⁰ Na chave da dominação simbólica no embate entre classes sociais, cujos princípios de dominação estariam incorporados, inclusive, pelos “dominados”. Cf. Bourdieu, Pierre e Chartier, Roger. *O sociólogo e o historiador*, op. cit., p. 119.

⁹¹¹ Cf. Sainati, Augusto (org.). *La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni '50*, op. cit., p.27-28.

⁹¹² Numa acepção que dialoga com a ideia de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, cf. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31-34.

⁹¹³ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, op. cit., p. 157.

desfoque da modernidade, cada vez mais sem lugar na promessa de prosperidade nos seus próprios cinejornais? A nossa maior hipótese envolve, como por óbvio, a intenção de ganho do GSR em se aproximar de um discurso com tonalidades conciliatórias com o então recente presidente trabalhista.

3.1.3 – Uma tentativa de conciliação política.

Como já esboçado no segundo capítulo, a recomposição de um cenário de notícias com informações dos roteiros de locução, nos deu a ver toda uma notória cobertura da agenda presidencial de Kubitschek. Contudo, a presença do próprio presidente da República não foi tão exclusiva na pauta semanal, pois das 405 edições do *NDS* e *ATA* exibidas até 1960, ele aparece em menos da metade, ou seja, 196 edições, e em segmentos de muito pouca duração.⁹¹⁴ Entretanto, para além de suas viagens internacionais, especialmente as de início de mandato,⁹¹⁵ há o destaque à divulgação das realizações em curso na esteira do *Programa de metas* (anexos 21, 30 e 34).⁹¹⁶ Assim como segmentos e edições especiais sobre eventos da gestão juscelinista, como a própria inauguração de Brasília.⁹¹⁷

Portanto, agentes, decisões e resultados ligados às transformações ocorridas no período do governo Kubitschek também pautaram as edições semanais dos jornais cinematográficos do GSR. Em alguns casos, com coberturas especiais sobre a etapa

⁹¹⁴ Em uma média anual, a aparição de evento com JK é de 39 entre 81 edições/ano, Considerando, inclusive, registros em que seu nome é apenas mencionado, cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹¹⁵ Como mencionado em nota anterior, nos referimos às seguintes edições: *NDS 56X03, 56X04, 56X09, 56X10; ATA 56X05 e 56X10. Idem.*

⁹¹⁶ Contabilizando as edições na FB – a partir de dados mostrados no capítulo – temos as realizações do *Programa de metas* assim mostradas: energia elétrica (seis edições), produção e refinação de petróleo (onze edições), construção de estradas de rodagem (nove edições), transportes aéreos (quinze edições), mecanização da agricultura e fertilizantes (três edições), produção de aço (cinco edições), produção de alumínio (uma edição), produção de cimento (uma edição), produção de borracha (quatro edições), exportação de ferro (uma edição), indústria automobilística (dezoito edições), construção naval (duas edições) e educação/ensino técnico (três edições). *Idem.*

⁹¹⁷ Relembrando: edições especiais como: *ATA 57X22* (primeira missa em Brasília), *60X18* (inauguração de Brasília), e o *NDS 59X17* (*Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo*); estas duas últimas analisadas neste trabalho. *Idem.*

cumprida ou a conclusão de certos projetos,⁹¹⁸ ou mesmo recapitulações de realizações em andamento, fazendo às vezes de uma “prestação de contas” do Governo Federal.⁹¹⁹ Neste caso, o *NDS 59X15 – Construindo hoje o Brasil de amanhã* (8min)⁹²⁰ e o mais completo exemplo. Mesmo sem termos imagens (o conteúdo foi colhido dos roteiros de locução),⁹²¹ sua exibição, na primeira quinzena de abril, é praticamente um “balanço” dos três primeiros anos de governo Kubitschek (anexo 21).

Porém, a aproximação com o governo Kubitschek também se deu pelo controle da pauta, ou melhor, por certas omissões estratégicas no campo político. Nesse sentido, algumas elipses são bem notórias nos cinejornais do GSR entre 1956 e 1960. Por exemplo, os levantes de Jacarecanga e de Aragarças que sequer foram noticiados,⁹²² assim como o próprio deputado udenista Carlos Lacerda, reconhecido ferrenho opositor ao governo Kubitschek, em momento algum é presente nos cinejornais *NDS* e *ATA*.⁹²³ Sua primeira aparição no período ocorria somente no *NDS 60X41*, ao final do governo do mandato de Kubitschek, justamente nas circunstâncias do pleito que o elegeria governador do recém-criado Estado da Guanabara – numa recomposição das forças políticas inerentes à cultura política do GSR. Aliás, ainda quanto às omissões no governo Kubitschek, não há quaisquer resquícios de críticas sobre a transferência da Capital Federal⁹²⁴ que possa ser observado nesses cinejornais essencialmente cariocas.

Assim sendo, é possível perceber que, em meio a todo o elogio e visibilidade oferecidos ao projeto juscelinista, havia um projeto particular do GSR. Neste cenário,

⁹¹⁸ Como o *ATA 57X22*, a respeito da primeira missa em Brasília (edição sem imagens remanescentes, como comentamos acima), e o próprio *ATA 60X18*, sobre a inauguração da nova Capital Federal. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹¹⁹ Como a própria divulgação oficial do Governo Federal, publicada em outubro de 1958, cf. Serviço de Documentação da Presidência da República. *Programa de metas do presidente Juscelino Kubitschek – estado do plano de desenvolvimento econômico em 30 de junho de 1958*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, outubro de 1958.

⁹²⁰ Como o *ATA 57X22*, a respeito da primeira missa em Brasília (edição sem imagens remanescentes, como comentamos acima), e o próprio *ATA 60X18*, sobre a inauguração da nova Capital Federal. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹²¹ Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹²² Ocorridos, respectivamente, entre 11 e 29 de fevereiro de 1956; e a 02 de dezembro de 1959, cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2961-2964.

⁹²³ Como mencionado em nota anterior, o então deputado Carlos Lacerda, em seu retorno ao Brasil em novembro de 1956, estava impedido, mediante a “cláusula R” da portaria 899, de veicular suas críticas a JK nas emissoras de rádio e televisão. Cf. D’Assumpção, Mônica Teixeira. *Carlos Lacerda: demolidor de presidentes e construtor de um novo estado*, op. cit., p. 9-10.

⁹²⁴ Em particular a proposta de CPI da UDN em fins de 1958, liderada por Carlos Lacerda, que previa intimidar diretores da Novacap e todos os empreiteiros das obras mediante denúncias de irregularidades, cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, op. cit., p. 2983-2984, 2964.

ter a primeira sala de exibição na nova Capital Federal parece ser o liame do apoio ao Governo Federal, apoio este que se enfraquece após sua inauguração. E que, no contexto das eleições presidenciais de 1960, dá lugar a uma cultura política conservadora (antinacionalista e antitrabalhista), que já se sobressaía nas representações cinematográficas mostradas nos cinejornais do GSR. Sua ligação a um centro conservador da economia nacional, representado por uma burguesia associada ao capital norte-americano (ACRJ, CONCLAP), era o endosso à posição “antinacionalista” do GSR em disputas no próprio meio cinematográfico, sobretudo por sua forte aproximação com os representantes do capital hollywoodiano, concentrados na figura de Harry Stone. Nesse sentido, há o distanciamento crescente do GSR das forças políticas que seguem na direção situacionista, ou seja, a própria chapa PSD/PTB com o “nacionalista” marechal Henrique Teixeira Lott e o líder trabalhista (e herdeiro varguista) João Goulart – o que, uma vez mais, coaduna com as tentativas do GSR em conter o elemento popular nas imagens de suas notícias.

Nota-se, dessa forma, como o GSR foi capaz de produzir, em um segmento de abertura, imagens de esgotamento da aliança PSD/PTB em pleno ápice da campanha eleitoral para o pleito de outubro de 1960. Em julho, o *NDS 60X28* abria sua edição mostrando uma reunião com “Governadores em Belo Horizonte” (título do primeiro segmento) do presidente Juscelino Kubitschek com *<onze governadores>* que, *<durante dois dias>*, haviam discutido problemas políticos e administrativos. Em 55seg, o cinegrafista do GSR (Cláudio Assunção) inicia tomadas fixas (*plano médio e plano americano*)⁹²⁵ das figuras políticas de maior peso naquele *<momento em que está em jogo a própria política de desenvolvimento e emancipação>*. Em que assistimos, sentados, (da esq. à dir.), os principais líderes regionais do PSD e PTB, embora se mantendo a centralidade em Kubitschek, que aparece com semblante contrariado e executando gestos firmes de uma discussão.

⁹²⁵ Que, provavelmente, fez uso dos mesmos espaços dedicados à imprensa foto jornalística. No site do Arquivo Público do Estado do Paraná, uma exposição de itens documentais pertencentes ao acervo do ex-governador Moysés Lupion reforça a hipótese de um lugar reservado à cobertura da imprensa naquele recinto. No caso, uma fotografia com angulação idêntica ao fot. 6. Cf. Arquivo Público do Estado do Paraná, disponível em: <http://www.arquivopublico.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>, acessado em: 26 de fevereiro de 2015.

Um clima tenso que traduz o atual estado da aliança PSD/PTB, ou a criação cinematográfica de uma crise situacionista? JK abre o registro com semblante contrariado e gestos firmes de uma discussão em curso (fot. 1-3 e 5). Entre as lideranças da chapa situacionista de 1960: Parsifal Barroso (PTB-CE), Gilberto Mestrinho (PTB-AM), o deputado federal Tancredo Naves (PSD-MG), Moysés Lupion (PSD-PR), JK (PSD), Mar. Lott (candidato a presidente, PSD), João Goulart (candidato a vice-presidente, PTB) e Bias Fortes (PSD-MG), fot. 1. Também presente o governador Leonel Brizola (PTB-RS), fot. 6, à direita do quadro...

Em sua despedida, o presidente praticamente recusa o abraço do jovem governador fluminense Roberto da Silveira (PTB-RJ), depois posa para a câmera ao lado de nomes conhecidos da aliança governista e, em seguida, desaparece do registro. Após isso, uma rápida tomada do mar. Henrique Teixeira Lott (cujo nome não é mencionado por Herón de Lima Domingues) posando para a câmera ao lado de políticos; no que o candidato pela chapa situacionista parece “clamar” visibilidade com uma evidente devolução do olhar – atitude bastante sugestiva do tom de propaganda eleitoral, e algo dispensado pelos outros políticos na mesma tomada, em *plano americano*.

... Numa rápida tomada de despedida, a quase recusa do abraço do jovem governador Roberto da Silveira pelo presidente JK, mostrado em *plano médio* (fot. 1 e 2). A última cena de JK no evento, em *plano geral*, em pose para um registro fotográfico (fot. 3). Mar. Lott, em *plano americano* (fot. 4), candidato pela chapa situacionista, parece “clamar” atenção da câmera por visibilidade, dada a sua devolução do olhar, bastante sugestiva no seu tom de propaganda eleitoral...

Após a despedida de Kubitschek, e da tomada com o mar. Lott, o registro mostrará, até o seu fim, cenas com o próprio Roberto da Silveira que aparecerá, simplesmente, ao lado dos demais políticos em todas as cenas, seja em *primeiro plano* ou em *plano geral*. Para o GSR, apresentar uma montagem equiparando a visibilidade do governador fluminense⁹²⁶ – que foi <uma das vozes mais ativas no encontro> – com as de Kubitschek e de Lott, pode significar um estratégico elogio àquele que governa o estado fluminense onde se encontra grande parte de suas salas de exibição. Mas esta visibilidade oferecida a Silveira também contém uma explicação para a pouca afinidade demonstrada no abraço de Kubitschek: a presença de Silveira, por si só, expõe a própria fragilidade da aliança PSD/PTB, uma vez que a sua candidatura, em 1958, deu-se justamente sob o rompimento desse acordo nacional, estabelecendo-se, regionalmente, numa coligação com a própria UDN de Carlos Lacerda.⁹²⁷ Nesse sentido, explorar a imagem desse jovem governador⁹²⁸ e, sequer, mencionar os nomes de Lott e João

⁹²⁶ Que também fora mostrado, com mais destaque que o próprio vice-presidente João Goulart, na posse do seu correligionário José Parsifal Barroso no Governo do Estado do Ceará, como vimos em ATA 59X14, mostrado na página 266 a 267 deste trabalho.

⁹²⁷ Cf. Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-3*, op. cit., p. 5467-5468.

⁹²⁸ Para e ter uma ideia da visibilidade dada a Roberto Silveira (que desapareceu precocemente e tragicamente em 28 de fevereiro de 1961, aos 37 anos, em acidente aéreo), entre 1959 e 1960 ele foi noticiado 24 vezes pelo NDS e ATA, sendo que as edições NDS 61X10 e 61X11 trazem segmentos de notícias do acidente de sua morte e funeral. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

Goulart na notícia, demonstra, no mínimo, uma predileção partidária do GSR aos rumos políticos para 1961.

Após a despedida de JK, o registro cinematográfico realizará um “sucessor” enquanto figura política mais importante no evento: seguirá mostrando, até o fim, cenas do jovem governador Roberto da Silveira, que aparecerá, simplesmente, ao lado de todos os demais políticos: ao lado de Moisés Lupion e João Goulart (fot. 1), *meio primeiro plano* com os candidatos da chapa governista (fot. 2 e 3). E uma última tomada, em *plano geral*, com Silveira ao centro do enquadramento (fot. 4). *Notícias da Semana*. N.60X28. Acervo Cinemateca Brasileira.

Nesse sentido, não se pode esquecer a própria “predileção” antinacionalista e antitrabalhista do GSR, ou seja, oposicionista à chapa que aparece em cena. Como no apoio indisfarçado à campanha do deputado Fernando Ferrari,⁹²⁹ desafeto janguista e candidato a vice-presidente em chapa de apoio a Jânio Quadros.

⁹³⁰ E que, mesmo após o pleito de 1960, continuaria sendo bem-vindo aos cinejornais do GSR. Enfim, num registro com governadores e

O deputado Fernando Ferrari, e esposa, recebendo os cumprimentos de Luiz Severiano Ribeiro Jr. e Harry Stone. No Cinema Brasília, a pré-estreia do filme *Psicose*. *Notícias da Semana*. N.61X20. Acervo Cinemateca Brasileira.

políticos da cúpula da aliança PSD/PTB, o GSR privilegiou aquele com maior proximidade ao bloco político-econômico afeito aos interesses de uma burguesia associada ao capital estrangeiro, melhor dizendo, sua proximidade com os quadros da UDN fluminense. Mais do que isso, o *NDS 60X28* esvaziava, imagetivamente, a importância dos candidatos da chapa governista, mostrando nas telas de seu circuito exibidor quem deveria sobressair-se naquela reunião de forças políticas situacionistas.

⁹²⁹ Mostrada nas páginas 233 a 235 deste trabalho.

⁹³⁰ Cf. Neves, Lucília de Almeida, “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, *op. cit.*, p. 187. Ver também Abreu, Alzira Alves de Abreu (et.al.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*, *op. cit.*, p. 2151-2152.

Contudo, se aqui vimos uma opção político-partidária manifesta num breve segmento de notícia (muito embora obtivesse proeminência, posto ser o primeiro da pauta), a contraparte político-econômica da cultura política ostentada pelo GSR, na sua vertente mais “entreguista”, pôde ser observada com mais destaque em *NDS 60X41*.

Logo na cartela de apresentação do segundo segmento, intitulado “Ike e Lafer na ONU”, há o desenho de duas mãos se cumprimentando, cada qual representando um país: uma dos Estados Unidos, outra do Brasil. A notícia cobre os discursos do ministro das Relações Exteriores Horácio Lafer, e do presidente norte-americano Dwight Eisenhower (o “Ike”), na Assembleia Geral da ONU de 1960. Contudo, o material fílmico consultado traz apenas dois planos fixos (em *grande plano geral* e *plano geral*) do ministro brasileiro no púlpito, sobre os quais se sobrepõem as frases do roteiro, em que o locutor destaca, no pronunciamento de Lafer: o apoio do Brasil ao desarmamento, ao combate à discriminação racial e o <*problema da solidariedade continental e a unidade em torno da OPA*>.

Nos dois planos-sequência remanescentes deste segmento, com o ministro Horácio Lafer em seu discurso na ONU, tomado em *grande plano geral* (fot. 1 e 2) e *plano geral* (fot. 3-6). No texto e voz over de Herón Domingues, a retomada de algumas passagens ditas pelo diplomata brasileiro, tais como <*solidariedade continental*> e <*unidade em torno da OPA*>. E a “interpretação” do GSR – ainda que as falas destacadas indiquem questões pendentes entre os dois países – de que a concordância com o irmão do norte é plena. *Notícias da Semana. N.60X41*. Acervo Cinemateca Brasileira

Embora o material remanescente não contenha imagens da participação do presidente dos Estados Unidos, e muito menos de um aperto de mãos entre autoridades brasileiras e norte-americanas – o que, muito provavelmente, não existiu – o título de segmento desenhado por Luiz Sá quer representar, de antemão, o posicionamento

brasileiro na ONU em favor aos Estados Unidos, como se esta fosse uma questão completamente resolvida.

Nesse sentido, valo lembrar que a própria menção, no roteiro de locução, à “solidariedade continental” e à “unidade em torno da OPA” são sintomas da própria tensão entre Brasil e os Estados Unidos. Mas para o GSR, que havia feito a sua própria cobertura da passagem de Ike pelo Brasil no começo daquele ano, seria interessante tomar tais palavras numa tonalidade conciliatória, de aproximação, dados os laços comerciais, e ideológicos, com o mercado hollywoodiano de filmes. Laços pelos quais, inclusive, teria conseguido este próprio material sobre a cobertura da ONU.⁹³¹

Dentre as poucas imagens remanescentes feitas pelo GSR sobre a vinda de Eisenhower ao Brasil, um *grande plano geral* dos dois presidentes, no desfile em carro aberto pela Av. Rio Branco. *Notícias da Semana*. N.60X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Contudo, o inesperado retorno da aliança PTB/PSD (embora invertida, agora com um presidente petebista, e sem a unidade programática dos anos juscelinistas) ao comando do país em setembro de 1961, faria com que o GSR se movimentasse numa direção conciliatória com o poder executivo – mesmo este enfraquecido sobremaneira pela saída parlamentarista. Entretanto, tratava-se de uma dupla direção a ser percorrida pelo GSR, a feita nos preceitos de sua própria cultura política conservadora, que ganhara força nas telas com os seus cinejornais no curto mandato janista.⁹³² Nesse sentido, a tensão de um ato conciliatório para com uma vertente política que fora sistematicamente preterida na *nação cinematográfica* mostrada no *NDS* e *ATA* tem seus

⁹³¹ A cobertura da 15ª Assembleia Geral da ONU (ocorrida entre 22 e 26 de setembro de 1960) foi apresentada em três edições do *NDS* 60X41, 60X42 e 60X43, respectivamente nas semanas de 6, 10 e 18 de outubro daquele ano. Embora restem algumas imagens da edição 60X41, o mais provável é que o material enviado pela embaixada dos Estados Unidos (sob a alcunha de “nosso correspondente”, como consta nos roteiros de locução – mas no mesmo fluxo iniciado pela edição *NDS* 60X23, quando a MPA passou a abastecer o GSR com segmentos de cinejornais estrangeiros, através de Harry Stone), tenha sido subdividido nas três edições mencionadas. Cf. *Pauta Jornais da Cinegráfica São Luiz*. Rio Janeiro, 6 – 18 de outubro de 1960. Acervo Cinemateca Brasileira. Ver também: roteiro de locução *Notícias da Semana* N.60X41, 60X42 e 60X43. *Fundo Atlântida*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁹³² Nesse sentido, o próprio protagonismo da ACRJ noticiado nas edições *NDS* 61X17, 61X24 e 61X26, enquanto “classes produtoras”, ou melhor, uma burguesia nacional associada ao capital estrangeiro, dispõe sobre a influência política deste segmento econômico. Para uma análise em termos sociológicos e históricos a respeito das intenções, do poder e das estratégias deste “bloco multinacional associado”, assim definido por René Dreifuss, cf. 1964: *a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. *op. cit.*. Especialmente as páginas 104-107.

momentos-ápices em certos segmentos de notícias, ou na comparação entre eles na pauta semanal seguida pela CSL.

Páginas acima, assistimos como uma “feira de candangos” mostrada no *ATA 61X42* pôde ser reveladora, ou mesmo catalisadora, da falsa prosperidade encenada durante o período entre 1956 e 1961 pelo GSR. Porém, o tenso embate político em termos institucionais e ideológicos, que surge como um retorno ao contexto de forte investida conservadora dos anos entre 1955 e 1954, ganhou fluência nos cinejornais do GSR neste segundo semestre de 1961. A começar pela própria edição sobre a posse de João Goulart, exibida em *NDS 61X38*, no segmento “A recente crise político-militar”, em que se mostra o desfecho da crise e a consequente posse do novo presidente, com a informação da existência de um primeiro-ministro: Tancredo Neves.⁹³³ Contudo, a própria pauta, composta por dois segmentos, já expõe a tensão conciliatória da incontida cultura política conservadora do GSR frente ao novo contexto: antes de entrar na posse de um presidente trabalhista, de esquerda, justifica-se o temor anticomunista com segmento norte-americano “O problema de Berlim” – do qual não restaram imagens, mas que, muito provavelmente, deu continuidade ao mesmo tema (senão com as mesmas imagens) abordado no último segmento do *NDS 61X34*, intitulado “Crise de Berlim” – um entusiasmado elogio de Herón de Lima Domingues à democracia ocidental capitalista personificada em John Kennedy (anexo 35).

Voltando ao *NDS 61X38*, os 40seg de fragmentos remanescentes trazem a confirmação do que se verificou nas edições anteriores do *NDS* e *ATA*: a contenção das camadas populares, cuja existência é observada em duas rápidas *panorâmicas em plano geral*, de pessoas concentradas em torno do Palácio do Planalto.⁹³⁴ Cenas estas, provavelmente, seguidas pelo texto e *voz over* de Herón de Lima Domingues, que informa, no final, sobre <o presidente da República com seu primeiro-ministro, em meio às aclamações populares>. Nesse sentido, vale notar que em todo o roteiro de

⁹³³ É preciso dizer, contudo, que tanto nesta edição, como em outros cinejornais do GSR, não encontramos qualquer comentário, ou menção, valorando o impedimento da posse do então vice-presidente, pretendido pela tríade de ex-ministros militares do governo Jânio Quadros.

⁹³⁴ A este aspecto, é elucidativa a comparação com a cobertura do *Cine Jornal Informativo*. Neste, embora sem conhecimento do conteúdo de áudio, constatamos a presença e a sugestão da participação do povo, pelas longas panorâmicas em grande plano geral da profusão de pessoas na Praça dos Três Poderes e nas cercanias do Palácio do Planalto. Tomadas presentes no início e no fim da edição. Cf. *Cine Jornal Informativo*. 1961, nº 10. *Brasil República Parlamentar – imagens da crise que abalou o Brasil*. Rio de Janeiro: Agência Nacional, 1961. 7min, mudo, P&B, Arquivo Nacional / Zappiens.br, disponível em: <<http://200.160.7.139/portal/BuscaRapida.do>> Acessado em: 23 de dezembro de 2014.

locução, não há quaisquer menções às massas, ou a nada que seja “popular”, além desta última frase.⁹³⁵ Que, como se pode observar, segue no sentido de esvaziar a aproximação de João Goulart com o povo: primeiramente porque não há continuidade audiovisual que elimine o tom “palaciano” deste trecho remanescente com o povo circulando na Praça dos Três Poderes; em segundo lugar, não se trata da relação direta entre João Goulart e a massa popular, ele está <com seu primeiro-ministro>.

No trecho remanescente do *NDS 61X38* (40seg), o empossamento do novo presidente Jango. A chegada e os cumprimentos do presidente interino Ranieri Mazzilli (fot. 1), que lê seu discurso na sequência do cerimonial (fot. 2). Na tomada seguinte, também em *plano americano / plano de conjunto*, a entrega da faixa presidencial (fot. 3), cuja dificuldade com que é feita, num ambiente claustrofóbico, praticamente traduz o “aperto” constitucional vivido nos últimos dias (ainda no fot. 3, em *plano* mais próximo, Tancredo Neves). Já empossado, Jango lê seu discurso de posse (fot. 4). A próxima cena, em que não se vê <o presidente da República com seu primeiro-ministro, em meio às aclamações populares> termina o registro com uma tomada fixa em *plano geral* da população circulando nos arredores do Palácio do Planalto (ao fundo, fot. 5) e um *grande plano geral*, também fixo, na Praça dos Três Poderes (fot. 6). *Notícias da Semana. N.61X38*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Seguindo adiante, e para concluir esta breve reflexão sobre o contexto da tensão conciliatória entre o GSR com o político trabalhista, nada mais revelador do que o próprio comportamento diante das câmeras.⁹³⁶ Neste caso, o próprio presidente da República João Goulart, vivendo os primeiros meses do seu conturbado início de

⁹³⁵ Mas aponta o protagonismo de vários agentes numa narrativa dos episódios antecedentes à posse: a <patética> renúncia de Jânio Quadros, o inconformismo do governador Leonel Brizola e o apoio do 3º Exército pela constitucionalidade da posse de João Goulart. Contudo, o maior “ato falho” no texto de Herón Domingues foi citar Goulart como o <pivô da crise>. Cf. Roteiro de locução do *Notícias da Semana N.61X38*. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1961. Acervo Cinemateca Brasileira. (anexo 36).

⁹³⁶ Cujos traços (no corpo e no rosto) são reveladores do contexto e da circunstância. Enfim, um pouco do que podemos entender enquanto “elementos discretos que se encontram nos planos”, tal o próprio olhar para a câmera, como propõe a historiadora Sylvie Lindeperg, cf. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”, *op. cit.*, p. 10 e 19.

governo, tolhido que estava pelas forças mais conservadoras do espectro político nacional, das quais o GSR foi o fiel escudeiro cinematográfico – como nos exemplos da ampla guarida dada ao governador udenista Carlos Lacerda,⁹³⁷ sobretudo na cobertura especial do GSR sobre a sua viagem à Miami, para receber a “chave de ouro” das mãos de seu prefeito, e discorrer sobre o perigo comunista nas Américas.⁹³⁸ Mas também em relação às Forças Armadas, sobretudo de segmentos declaradamente oposicionistas ao trabalhismo de Goulart.⁹³⁹ E, é claro, as relações com os Estados Unidos e sua propaganda “ianque” veiculada nas edições do *NDS* e *ATA* (anexo 37).

No *ATA 61X46 - Em luta pela integração da Américas*, edição especial que cobre a visita do gov. Carlos Lacerda à Miami, <a terra livre mais próxima de Cuba>. Com 9min42seg, em 57 planos-sequências, o GSR se encarregou do ritual do poder lacerdista contra Fidel. A começar com as favelas em Havana que <proliferam sobre a lama> (fot. 1) e as <milícias> (fot. 2). No caminho a Miami para participar de um encontro de <líderes democráticos de todos os países do continente>, o ritual do líder que não para de trabalhar (fot. 3), e da personalidade afeita aos holofotes (fot. 4), uma vez que <que representantes de jornais, rádio e televisão> estão <desejosos em ouvir opiniões>. A entrevista coletiva após receber as chaves de ouro da cidade (fot. 5), em que disse ter convicção de que <Fidel Casto não se manterá no governo>. Diante de uma <concentração cívica de famílias refugiadas> (fot. 6), <discursou longamente> sobre a ameaça comunista (fot. 7). *Atualidades Atlântida. N.61X46*. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁹³⁷ Dentre as 37 aparições de Carlos Lacerda nos cinejornais do GSR, entre o final de 1960 e o ano de 1961, destacam-se *NDS 60X41*: sua ida às urnas no pleito de 1960, cuja zona eleitoral, na Rua Tonelero, foi o mote para reintroduzi-lo aos cinejornais do GSR – pois até então esteve ausente em nosso recorte. O *NDS 61X21*, em que participa de uma missa campal contra o comunismo no Maracanã, oficiada por dom Helder Câmara. Em *NDS 61X24*, empossa o presidente da ACRJ. Em *ATA 61X10*, sua intransigência contra as favelas próximas ao Leblon, assim como em *ATA 61X34*, contrário à construção de um hospital popular no mesmo bairro. E o *ATA 61X44*, quando dos seus preparativos para a viagem a Miami, mostrada em edição especial no *ATA 61X46*. Cf. Cinemateca Brasileira, *Filmografia Brasileira*, op. cit..

⁹³⁸ O discurso proferido neste evento encontra-se publicado em “Cuba, humilhada e exaltada”, In: Lacerda, Carlos. *O poder das ideias*. Rio de Janeiro: Record, 1963, p. 305-318.

⁹³⁹ Em 1961, podemos destacar, em ações noticiadas sobre as forças de segurança, o próprio treinamento das Polícias Militares junto ao Exército dos EUA (*NDS 61X21*); ou mesmo uma demonstração pública do Exército brasileiro de como debandar concentrações/manifestações de ruas (*NDS 61X52*). *Idem*.

Passado pouco mais de um mês após o desfecho da crise civil-militar, o alm. Silveira Heck – que compôs a junta militar para impedir a posse constitucional de João Goulart – foi alvo de uma acalorada recepção no Aeroporto de Congonhas, em São Paulo. Segundo o GSR, < muitas pessoas compareceram >, para saudar < um dos que mais se destacaram na recente crise político-militar >. Com faixa de “abaixo a corrupção – viva Heck” mostrada à câmera (fot. 1) e correligionários panfletando material de campanha (fot. 3), é clara a construção do evento que se quer espontâneo, quando a intenção é de uma evidente propaganda política – perceptível, sobretudo, pelo comportamento do próprio homenageado, que não consegue evitar o seu “olhar para a câmera” (for. 2 e 3), quase que buscando seguir o roteiro previamente estabelecido para essa a contribuição do GSR. *Notícias da Semana. N.61X45. Acervo Cinemateca Brasileira.*

Após o desgaste entre o embaixador John Moors Cabot e o governo brasileiro, Lincoln Gordon assumiria o posto na embaixada dos EUA a 03 de outubro. Ciente da postura independente da política externa brasileira (semelhante à PEI janista), Gordon também compartilhava das apreensões de Washington acerca das vinculações de João Goulart com organizações sindicais e grupos nacionalistas de esquerda, hostis aos interesses norte-americanos no Brasil. Nos fot. 1 e 2, *planos* “protocolares” da entrega de credenciais a Jango. Finalizando o segmento, o GSR deixa o protocolo de lado e estabelece uma proximidade maior com o primeiro-ministro Tancredo Neves, oferecendo-lhe enquadramentos mais “informais” durante a conversa com Gordon, inclusive com direito a sorrisos para a câmera. *Notícias da Semana. N.61X44. Acervo Cinemateca Brasileira.*

Vejamos, assim, três ocasiões distintas para melhor compreender, num aspecto mais abrangente, a tensão conciliatória entre as lentes conservadoras do GSR que “capturam”, e o presidente progressista, que, por sua vez, sabe desta “captura” para compor com uma narrativa política avessa às suas convicções. Em três momentos, por fugazes que tenham ocorrido, e por diferentes que sejam as suas circunstâncias, exemplificam a dimensão de um embate ideológico maior, entre culturas políticas opostas no cenário nacional.

Por ordem cronológica inversa, tomemos o último dos três exemplos: o oitavo segmento do *NDS 61X47* (anexo 38), intitulado “Fato em foco”, que traz uma recepção por parte do presidente João Goulart e do primeiro-ministro Tancredo Neves, no Palácio Laranjeiras, no Rio de Janeiro, ao embaixador dos Estados Unidos Lincoln Gordon e o sr. Sargent Shriver, responsável pelo programa norte-americano de assistência às regiões subdesenvolvidas, conhecido como *Corpos da Paz*.⁹⁴⁰ Em 1min e 14 planos-sequência, assistimos a chegada em carro oficial dos convidados norte-americanos e outras autoridades. No interior do Palácio, e em dois corredores, algumas tomadas em pequenas *panorâmicas em plano americano e plano de conjunto* acompanham a comitiva norte-americana. Na sequência, a entrada da comitiva brasileira encabeçada pelo presidente João Goulart, que adentra ao recinto acompanhado do primeiro-ministro Tancredo Neves, do ministro de Relações Exteriores San Tiago Dantas, o do diplomata Horácio Lafer, entre outros. Seguem-se tomadas em *plano médio* e de *conjunto* das conversações entre as autoridades, exposições de fotografias e documentos, e a assinatura dos mesmos. Encerrando o registro com um aperto de mão de Goulart e Shriver, numa tomada em *plano americano*.

Ao adentrar no salão nobre do Palácio Laranjeiras – residência oficial do então governador e ferrenho opositor Carlos Lacerda (em viagem a Miami) – o presidente João Goulart, num rápido movimento, mira o cinegrafista do GSR que ali estava para captar imagens da aproximação presidencial para com os Estados Unidos. Reprovação ou estranhamento? Certamente, Goulart sabia o quão protagonista estava sendo de um produto que manifestava abertamente posições antitrabalhistas e antinacionalistas. *Notícias da Semana*. N.61X47. Acervo Cinemateca Brasileira.

Tal registro expõe um momento, muito fugaz, mas insinuante de um dado concreto: a tensa aproximação do GSR com aquele que sempre desdenhou quando desempenhava a função de vice-presidente. E cujo matiz ideológico foi sempre combatido nas representações de sua *nação cinematográfica*, como foi visto até aqui.

⁹⁴⁰ Lançado pelo presidente John Kennedy como promessa de campanha, o programa *Corpos da Paz* consistia em treinar jovens norte-americanos para capacitá-los na ajuda em países subdesenvolvidos. No Brasil, sua existência foi extensa: entre 1961 e 1981. A respeito dessa experiência em solo brasileiro e, especificamente, sobre a atuação de Sargent Shriver, cf. Azevedo, Cecília. *Em nome da América – os Corpos da Paz o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 62-69.

Já em novembro, o quarto segmento do *NDS 61X46* (anexo 39) intitulado “A semana em foco”, traz um registro da tragédia em Santa Catarina, vítima de enchentes constantes. Em apenas dois tipos de plano-sequência, há um *plano de conjunto* com João Goulart sentado na poltrona de um avião a observar, pela janela, as regiões catarinenses inundadas – na poltrona atrás a do presidente, uma passageira observa o trabalho do cinegrafista filmando o presidente; compondo com as cenas aéreas, tomadas de dentro do avião. Ao todo, trata-se de, apenas, seis tomadas, mas que são suficientes à forte sugestão do quão estaria disposto o GSR a avançar no sentido de forçar uma proximidade com quem, na raiz ideológica, em nada comungava dos mesmos valores.

No contexto em que se sobrevoavam os cenários de uma tragédia em Santa Catarina, a invasão do GSR na busca por atos presidenciais que pudessem preencher a pauta de sua *nação cinematográfica*. No interior da aeronave, o presidente Goulart é registrado numa chave em que seus trajes e pose sugerem um momento privado, introspectivo, não respeitado pelo GSR. Uma invasão, assim nos parece, notada até mesmo pela passageira no banco detrás. Quais os limites na busca de um tom conciliatório? *Notícias da Semana*. N.61X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Lançado na segunda semana de outubro de 1961, o *NDS 61X42* (anexo 40) trazia no quarto segmento a notícia “A semana que passou”. Nesta, o presidente João Goulart participa da *VI Bienal de São Paulo de Arte Moderna de São Paulo*, acompanhado pelo governador paulista Carvalho Pinto (PDC), deputado federal Ranieri Mazzilli (PSD) e outras autoridades que surgem mais adiante no registro, como o próprio primeiro-ministro Tancredo Neves. Na ocasião, Goulart presidiu a entrega de prêmios aos laureados, numa saudação de <*grande amigo dos artistas e dos intelectuais*>. Em 16 planos-sequência, o registro apresenta, basicamente, a chegada de Goulart ao recinto; a sua participação em mesa solene onde ocorrem os cumprimentos e as entregas de prêmios; na mesma mesa, a leitura de um discurso (a <*saudação do presidente*>?); um *plano geral* das dependências do pavilhão tomado por convidados; e, finalizando, cenas do público apreciando obras em exposição e um dos pavilhões do prédio da Bienal.

Em um dos primeiros atos públicos como presidente, o olhar indisfarçado da insatisfação e certo mal-estar do líder trabalhista: num ambiente pleno da burguesia paulista/paulistana; à mesa solene com políticos de matizes os mais conservadores (que lhe tolheram os poderes presidenciais em manobra regimental no Congresso); e objeto da *mise-en-scène* em um cinejornal manifestamente antitrabalhista e antinacionalista. Um prenúncio da situação e das condições com as quais estaria envolto nos próximos movimentos de seu mandato. *Notícias da Semana*. N.61X42. Acervo Cinemateca Brasileira.

O que se depreende destes fragmentos de imagens – aqui compreendidos no maior esforço possível de reinserção em seus conjuntos originais – é o quanto o GSR esteve presente na cena política através da visibilidade fornecida em seus cinejornais. As negativas de João Goulart diante da câmara sugerem este tipo de conhecimento. Talvez, de uma forma mais ampla, também fosse um respeito com esta própria categoria fílmica. Porém, nos dois casos de devoluções do olhar à câmera (*NDS 61X42* e *NDS 61X47*), há um dado circunstancial que une as imagens e que as identificam para Goulart: foram feitas pela mesma pessoa da CSL, o cinegrafista Paulo Brandão. Nestas constatações, não seria exagerado dizer, portanto, que há uma espécie de retrato audiovisual das tensões políticas do momento. Em que, para João Goulart, lidar com as tentativas conciliatórias do GSR, foi parte do pacote de governabilidade conseguido para a posse em setembro de 1961.

As representações do GSR, sejam nas tentativas conciliatórias ou no próprio contrato social de sua *nação cinematográfica* eram, pode dizer-se, a ponta de um *iceberg* conservador, ou melhor, de uma cultura política conservadora mais antitrabalhista e antinacionalista dentro dos próprios quadros da *burguesia nacional*. Nesse sentido lembremos, ainda que rapidamente, que o recorte entre 1956 e 1961 é também o de uma maturação da posição política e social da burguesia nacional, ocasionada pela forte entrada do capital internacional na economia brasileira.⁹⁴¹ Contudo, mesmo nessa motivação primeira da burguesia brasileira, que é o *capital*, a questão é o quão “nacionalista” poderia ter sido uma fração burguesa em seu campo de

⁹⁴¹ Cf. Fernandes, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, *op. cit.*.

atividade. Na sua opção de olhar para dentro do país, mesmo sob o paradigma das relações com o sistema produtivo internacional dominante – o *capitalismo* em si – ou de se “entregar”, associando-se plenamente aos ditames da sua face hegemônica, ou melhor, o capital norte-americano.⁹⁴² A modernização conservadora e a exclusão social nesse contexto atestam qual foi a opção histórica reinante entre a burguesia nacional.⁹⁴³ E as relações do GSR com Harry Stone atestam qual foi a sua opção histórica no cenário cinematográfico nacional. Nesse sentido, entende-se o apoio incontestado aos Estados Unidos nos cinejornais do GSR, assim como a presença de Carlos Lacerda, sempre a postos para estigmatizar com a pecha de comunista qualquer tendência contrária à sua – o que se acirra no de 1961, sobretudo após a posse de João Goulart.⁹⁴⁴ Portanto, as devoluções do olhar de João Goulart e a omissão/contenção constante do elemento popular em tela são tanto o retrato de 1956 e 1961, como são o prenúncio do que se daria proximamente.⁹⁴⁵ Ou seja, são o próprio início de um acirramento sem lugar para abraços e conciliações.⁹⁴⁶

Enfim, ainda que se trate de uma pequena percentagem do que efetivamente foi produzido do *NDS* e *ATA*, o conjunto audiovisual remanescente nos ofereceu condições para compreender os cinejornais do GSR em um arcabouço contextual mais amplo. Ou seja, para além das atribuições específicas da própria disputa no campo cinematográfico. Melhor dizendo, é desta disputa que pudemos observar como o GSR

⁹⁴² Para uma rápida, porém objetiva discussão sobre o caráter dependente da burguesia nacional, cf. Dreifuss, René Armand. *1964: a conquista do Estado*, op. cit., p. 26.

⁹⁴³ Schwarz, Roberto. “Fim de século”, op. cit., p. 158.

⁹⁴⁴ Benevides, Maria Vitoria de Mesquita. *A UDN e o udenismo*, op. cit., p. 117.

⁹⁴⁵ Vale lembrar, como já foi dito em nota anterior, que o GSR contribuiu de forma “muito útil”, em 1962, com entidades conservadoras de extrema direita como o Ipês e o Ibad, fazendo cópias de filmes doutrinários. Acrescenta-se, o próprio abastecimento de filmes doutrinários ao Ipês via Harry Stone/MPA, cf. Dreifuss, René Armand. *1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*, op. cit., p. 102, 106, 251-252.

⁹⁴⁶ Na biografia autorizada do GSR, seu autor cita que a “tentativa de impedir a posse de João Goulart foi objeto de veemente repúdio dos cinejornais da Atlântida”; e chega a mencionar que Jango teria oferecido um ministério a Luiz Severiano Ribeiro Jr. em agradecimento por isto. Ou seja, uma história bem diferente do que trazem as imagens remanescentes aqui estudadas. cf. Vaz, Toninho, *Grupo Severiano Ribeiro – 90 anos de cinema*, op. cit., p. 156.

se aproximou de uma cultura política que nos explique seus posicionamentos ante as questões da política e da economia, produzindo imagens da sociedade brasileira. No primeiro flanco, tem-se a adesão político-ideológica junto às forças mais conservadoras do espectro político nacional. O que não impediu, contudo, do GSR buscar aproximações com os ventos políticos mais favoráveis, como o próprio governo Kubitschek; mas sem abandonar, contudo, sua postura antitrabalhista, tão demonstrada nos exemplos das representações levadas às telas. Nesse sentido, o maior estranhamento foi a tentativa conciliatória que pudemos observar com a força trabalhista diametralmente oposta à cultura política ostentada pelo GSR. As imagens de João Goulart, nos exemplos garimpados dentre as imagens remanescentes são significativos neste sentido.

No segundo conjunto de questões, relativas aos interesses econômicos do GSR, seus cinejornais evidenciam seu posicionamento em defesa de uma *burguesia nacional* conservadora, locada numa clivagem comercial, e reconhecida por “classes produtoras” – representadas pela ACRJ ligada ao CONCLAP, associadas ao capital norte-americano, e cujos cerimoniais contaram com a visibilidade e o elogio praticados nos cinejornais do GSR. Da mesma forma, o *NDS* e *ATA* dão a ver, escancaradamente, a parceria e o elogio aos Estados Unidos – personalizado na própria figura de Harry Stone; o que se estende à própria forma dos cinejornais: um narrador afeito ao *american way life* (Herón de Lima Domingues, do *Repórter Esso*), um formato de apresentação inspirado no *Fox Movietone News*, e uma pauta difusora de segmentos internacionais, sobretudo norte-americanos (a ponto de festejar publicamente este fato, como vimos em *NDS 60X23*). Enfim, uma postura antinacionalista convergente com o antitrabalhismo de raízes manifestas no contexto de 1954/1955, como vimos no começo deste trabalho.

É neste quadro, enfim, que se articularam as questões do extracampo, cujas mediações e aproximações com diferentes centros decisórios do poder deixaram marcas na *nação cinematográfica* levada pelo *NDS* e *ATA* ao espectador de um vasto circuito exibidor espalhado pelo país – e num contexto de forte presença desta categoria de filme na cena cotidiana, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, a *nação cinematográfica* promovida pelo GSR traz mais que um panorama do período estudado, ela expõe um contrato social da modernização ocorrida na sociedade brasileira entre 1956 e 1961, cujas contrapartes não se caracterizam apenas por aparecerem em tela,

mas também no que foram estrategicamente postas para fora dela. Nesse sentido, destacam-se, nas representações da prosperidade das realizações em curso entre 1956 e 1961, as tensões da supressão, contenção e mesmo a omissão do protagonismo das camadas populares. Além, é claro, das saídas conciliatórias que o GSR necessitou representar nos seus cinejornais, quando seus interesses, sobretudo econômicos em relação aos Estados Unidos, estiveram em jogo.

A prática hebdomadária do GSR com seus cinejornais, pelo que pudemos ver, aporta elementos que expõem a sua opção burguesa antinacionalista e antitrabalhista. Uma opção que se deu tanto no campo especificamente cinematográfico,⁹⁴⁷ aproveitando-se das relações com o poder político e econômico (oferecendo-lhes visibilidade e elogio); como catalisando todo um pensamento burguês numa *nação cinematográfica* emersa da pauta de notícias semanal dos seus cinejornais, donde a representação de uma forçada conciliação, ou solidariedade, das “classes produtoras” com as “classes trabalhadoras” – da cidade e do campo – procurou sustentar um clima, ou mesmo a promessa, de prosperidade. Nos espaços da política e da prosperidade vistos no *NDS* e *ATA*, o controle sobre as classes populares – pelos dispositivos cinematográficos dos cinejornais – traduziu uma intenção burguesa claramente arraigada numa cultura política antinacionalista e antitrabalhista. Embora afeita ao discurso de emancipação nacional, acompanhamos a manifestação de uma elite conservadora, associada ao capital estrangeiro, a quem, assim nos pareceu, a imagem da pobreza soou insuportável. Enfim, as “classes produtoras” que, embora desejosas de trabalhadores, tinham rechaço à ideia da classe trabalhadora organizada ou de cidadãos conscientes de sua própria condição.

⁹⁴⁷ Esta nos parece ser a própria crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, cf. “Uma situação colonial?”, *op. cit.*, p. 286-287; retomada por Roberto Schwarz, cf. “Fim de século”, *op. cit.*, p. 155-156.

Conclusão

Ao fim deste percurso, e diante de todas as dificuldades de pesquisa expostas nas páginas acima, seria muita pretensão estabelecer conclusões definitivas sobre o que ainda pode ser apreendido do conjunto audiovisual ao qual nos debruçamos. Principalmente por se tratar de algo bastante fragmentado, fugidio da sua respectiva seriação original, e com materiais garimpados do inevitável esquecimento que a rota de descarte lhes reservava. Contudo, foi possível observar, nos limites da composição de um *corpus* documental audiovisual, transformações históricas pelas lentes de um grande conglomerado cinematográfico brasileiro, o maior de seu tempo, que se valeu de uma ramificação teoricamente “menor” do seu empreendimento para ganhar ainda mais espaço e notoriedade no meio político e econômico.

Com o *NDS* e o *ATA*, o GSR valorizou a sua presença não só no campo cinematográfico, mas também nos relacionamentos com distintas esferas decisórias da sociedade, fosse oferecendo visibilidade ou promovendo o elogio indisfarçado. Nessa dinâmica, nunca deixou de aproveitar as melhores oportunidades, sobretudo as que resultaram das oscilações políticas e econômicas do período tão cheio de altos e baixos. É justamente neste sentido, assim concluímos, que a moeda-de-troca proporcionada pelo espaço de exposição nos cinejornais *NDS* e *ATA* não pode ser entendida como uma simples cavação, pois o valor de troca que o GSR tinha em mãos era algo que dispensava a necessidade de convencer o potencial cliente – fossem eles políticos ou empresários. Assim, a estrutura de uma ampla rede de distribuição e exibição do empreendimento tocado por Luiz Severiano Ribeiro Jr. lhe deu a oportunidade de se aproximar, e participar, dos mesmos círculos decisórios da política e da economia, nos quais também desfilavam as classes produtoras, sobretudo a burguesia comercial carioca. Por este motivo, no discurso apreendido nesse conjunto semanalmente divulgado em amplo circuito de salas exibidoras, observam-se dois aspectos.

Primeiramente, o *NDS* e o *ATA* não serviram ao propósito da propaganda política sistemática de um único partido ou governo. Antes, pode-se afirmar que eles foram oferecidos de forma estratégica, na chave de um espaço negociado à visibilidade dos interesses de centros decisórios. Neste caso, se os cinejornais serviram ao elogio do estado burguês desenvolvimentista, também não deixaram de buscar as melhores

oportunidades de ganho no contexto de seu esgotamento (ocorrido no ocaso do período juscelinista). E de igual modo, serviram ao fortalecimento dos laços do GSR com o capital estrangeiro, inclusive ao se valer de eventuais brechas da própria tensão política nacional e internacional.

Em segundo lugar, nesse movimento de apoio aos setores contrários às posturas mais nacionalistas do espectro político brasileiro, em que se sobressai o elogio americanista/entreguista do *NDS* e *ATA*, o acirrado cenário político e econômico do ano de 1961 é catalisado na chave de um discurso deveras conservador – com lugar cativo aos arroubos lacerdistas, e que foram radicalizados após a posse de João Goulart. Desta forma, se o GSR deu a ver um posicionamento contrário à PEI janista (e também à OPA juscelinista), qualquer tonalidade conciliatória nos seus cinejornais com o governo de Goulart esbarrava na proeminente postura antitrabalhista, já bastante arraigada na *cultura política* que habitava as representações e resultavam das mediações do *NDS* e do *ATA*. Desta forma, se compreende os limites da representação do elemento popular nos segmentos que pudemos analisar, e que reforçam um discurso algo disfarçado, mas perceptível, de uma falsa prosperidade – porque excludente – representada na *nação cinematográfica* vislumbrada nesse conjunto de imagens remanescentes. Assim, o discurso burguês nestes cinejornais é revelador do que eles tentaram justamente esconder, sendo esta uma inédita contribuição do *NDS* e do *ATA* à compreensão dos limites da modernidade conservadora vivida entre 1956 e 1961.

Mesmo com o visionamento de várias edições, não há como exatamente afirmar uma homogeneidade em termos de apuro da linguagem cinematográfica nestes cinejornais. Os inúmeros registros, realizados pelo extenso corpo de cinegrafistas, refletem muito mais a cadeia de trabalho no Departamento de Cine-Jornais da CSL, com suas receitas preestabelecidas para a cobertura de eventos e de cerimoniais, e até mesmo algumas soluções individuais e improvisadas, do que propriamente momentos de rigor estético. Somam-se a isso as muitas ausências de segmentos ou edições completas, prejudicando uma eventual análise comparativa da cobertura de eventos mais significativos, sejam os rituais conhecidos (como efemérides) ou os acontecimentos excepcionais e específicos (como posses, visitas estrangeiras, etc.).

Todavia, o fator “homogeneizante” constatado no *NDS* e no *ATA* se encontra na forma como muitas imagens e locuções estão a serviço da *ordem* para a *emancipação nacional*; da *disciplina* para a *paz social*. E, por conseguinte, como elas resultam em

representações que muito têm a ver com a contenção do elemento popular em cena, numa clara demonstração de como estes cinejornais foram, num só movimento, divulgadores e vetores do próprio *nacional desenvolvimentismo* e seu engendramento recrudescente e conservador. Nesse sentido, tem-se um raro exemplo de uma representação cinematográfica mais cotidiana do desenvolvimento ocorrido entre 1956 e 1961. E, nela, o claro intento de suplantar o atraso, evitando, semanalmente, as insuportáveis imagens da pobreza e do subdesenvolvimento, fosse escondendo-as, ou as assumindo dentro do *status quo* do assistencialismo elitista; ou, ainda, na chave do quão “pitoresco” (o elogio máximo da condescendência burguesa) eram as brasileiras e os brasileiros arrancados de seu contexto e chamados à cidade por uma falsa promessa de prosperidade. Esse tipo de trato com a imagem do povo em nada nos deve ser estranho neste século XXI. Sobretudo quando pululam programas televisivos que trazem à esfera da espetacularização o pitoresco “jeitinho” da superação diante das dificuldades sociais e da segregação social. Ou de candidatos que reconstroem favelas cenográficas em seus sets de campanhas, numa quase confissão da sua falsa promessa, que não passa de uma prosperidade construída num estúdio.

Ademais, também seria impossível desconsiderar o extracampo da notícia. Ou seja, como as informações (visuais e textuais) nos cinejornais *NDS* e *ATA* revelaram aproximações. Não somente a respeito do próprio GSR no campo cinematográfico, mas em relação às forças políticas na disputa eleitoral, ou econômicas no âmbito da discussão entre nacionalismo e antinacionalismo, tema este bastante presente na história contemporânea do nosso país. Semanalmente, o infame cinejornal – assim mal visto pela obrigatoriedade legal de exibição em quase todo o século XX – mostrou-se uma poderosa engrenagem na indústria montada pelo GSR, que soube valoriza-lo com um pragmatismo incomum para alcançar seus objetivos empresariais. A cada fragmento de notícia reinserido em sua seriação original, uma peça do quebra-cabeça revelava interesses do GSR, ao conectar diferentes níveis de aproximação do campo cinematográfico com outros campos de atividade; além de expor indícios de uma encomenda ao gosto do cliente (fossem eles políticos ou empresários). Nesse sentido, o hábil manuseio da sua pauta de notícias, negociada de acordo com os melhores ventos políticos e econômicos, parece ter legado um amplo aprendizado, que é praticado à risca pelos grandes meios de comunicação, sobretudo os conglomerados da imprensa escrita e televisiva dos nossos dias.

Enquanto produto cultural dotado de amplo poder de circulação, estes cinejornais do GSR são raros observadores dos (des)caminhos do fazer política no Brasil de seu tempo, embora muitas pontas continuam soltas, ou melhor, ainda aguardam o desenrolar dos rolos de filmes que repousam em acervos, como o da Cinemateca Brasileira. Por este motivo, ambicionar o resgate do que sobrou desta categoria de filme significa ter a possibilidade de repensar cenários históricos, políticos e socioculturais com novos aportes, provenientes tanto das coleções mais conhecidas como das mais regionalizadas (cuja novidade pode ser ainda mais reveladora). Talvez um censo cinematográfico brasileiro, criando um imenso “cinejornal de nós mesmos”, pudesse reunir dados mais amplos deste tipo de cinema que o Brasil tanto praticou no século passado.

Mesmo com as marcas e lacunas de uma tortuosa trajetória dos seus materiais (fílmicos e não fílmicos), foi possível comprovar, com intensa pesquisa, o protagonismo das séries *NDS* e *ATA* e do seu realizador, o GSR. Não esqueçamos que, entre 1956 e 1961, os cinejornais ainda não haviam sido acometidos pela obsolescência que os atacaria nos próximos anos. Ao contrário, eles ainda viviam o seu último ápice antes da massificação da televisão. Mas, mais do que isso, o *NDS* e *ATA* trazem a possibilidade de observar a dinâmica de um discurso conservador que, forçosamente arrefecido após certo protagonismo nos anos 1954 e 1955, conseguiu sobreviver, refazendo-se semanalmente durante a espera pela atração principal das salas de espetáculo de massa, e voltando com força na crise política de 1961. Neste caso, não seria exagerada a comparação dos telejornais exibidos antes das telenovelas, a partir do momento em que o entretenimento foi irreversivelmente levado à esfera privada.

Enfim, nesta nova empreitada com cinejornais acreditamos ter avançado no entendimento de como o cinema se fez persente em questões políticas e econômicas vividas num momento transformador da nossa sociedade. Desta vez, porém, conjuminando o discurso político e econômico de uma elite conservadora com o elogio do capital norte-americano. Dados que, sem dúvida, contribuem à compreensão do nosso histórico subdesenvolvimento político, econômico e cultural; e que, provavelmente, apenas eles possam explicar o mal-estar de João Goulart em 1961, diante das câmeras do GSR. Ao contrário da total familiaridade e receptividade de Carlos Lacerda diante das mesmas lentes.

Fontes / Filmografia

Cinejornais citados.

Brasília N.23 – Festividades da inauguração da nova capital. Brasília: Companhia Urbanizadora da Nova Capital, 1960. Cf. Brasil. Ministério da Cultura. *Os cine-jornais sobre o período de construção de Brasília: acervo do Memorial JK.* Pesquisa e elaboração de Clara de Andrade Alvim, Vera Americano Bueno e Marco Antônio Guimarães. Brasília, 1980, p. 42-44.

Canal 100 Atualidades. N.61X03. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1961. 7min32seg, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 13 de agosto de 2014.

Canal 100. N.67X39. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1967. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.67X39.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.69X41. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1969. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.69X41.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.70X35. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1970. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.70X35.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.68X05. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1968. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.68X05.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.70X01. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1970. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.70X01.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100 Revista. N.64X03. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1964. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.64X03.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100 Jornal. N.65X20. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1965. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.65X20.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.68X47. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1968. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.68X47.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.73X09. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1973. Sonoro, COR. *Roteiro de locução Canal 100. N.73X09.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.74X23. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1974. 9min17seg, sonoro, COR. *Roteiro de locução Canal 100. N.74X23.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.75X29. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1975. Sonoro, COR. *Roteiro de locução Canal 100. N.75X29.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100 Jornal. N.64X03. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1964. Sonoro, P&B. *Roteiro de locução Canal 100. N.64X03.* Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 121. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. 8min, sonoro, P&B. Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 1, nº 015. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1939. 6min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 1, nº 075. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1939. 6min35seg, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 1, nº 101. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1940. 8min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 1, nº 178. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1940. 7min50seg, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 131. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. 10min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 136. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. 11min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 169. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. ??min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 3, nº 092 – O esforço de guerra no Brasil. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1944. 26min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 4, nº 023. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1945. 11min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 117. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. 9min, sonoro, P&B, Cinemateca Brasileira. *Filmografia Brasileira*, disponível em: www.cinemateca.org.br, acessado em: 28 de julho de 2014.

Cinejornais visionados.

Canal 100 Atualidades. N.65X01. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1965. 8min, sonoro, P&B, 41627-01 Z (COZ 16mm). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100 Jornal. N.64X51. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1964. 3min38seg, sonoro, P&B, 41625-01 Z (COZ 16mm). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.67X35. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1967. 1min38seg, sonoro, P&B, 39222-04 X (NOX 35mm). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.67X52. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1967. 5min, sonoro, P&B, 41724-04 Z (COZ 16mm). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.72X19. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1972. 9min50seg, sonoro, COR, 40924-01 Z (COZ 35mm). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Canal 100. N.70X28. Rio de Janeiro: Produções Carlos Niemeyer Filmes Ltda., 1970. 8min39seg, sonoro, COR, 43670-10 Z (Betacam). Fundo Canal 100. Acervo Cinemateca Brasileira.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 155. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942. 9min, sonoro, P&B, 38288-03 (DVD). Cinemateca Brasileira.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 4, nº 048. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1945. 9min, sonoro, P&B, 32136-04 (DVD). Cinemateca Brasileira.

Cine Jornal Brasileiro. Vol. 2, nº 180. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1943. 11min, sonoro, P&B, 38290-01 (DVD). Cinemateca Brasileira.

Cine Jornal Informativo. 1961, nº 10. Brasil República Parlamentar – imagens da crise que abalou o Brasil. Rio de Janeiro: Agência Nacional, 1961. 7min, mudo, P&B, Arquivo Nacional / Zappiens.br, disponível em: <http://200.160.7.139/portal/BuscaRapida.do>; Acessado em: 23 de dezembro de 2014.

Cinejornais do Fundo Atlântida.

Atualidades Atlântida. N.54X35. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1954. 8min53seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.54X36. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1954. 5min42seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.57X02. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1957. 7min. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.57X22. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1957. 7min13seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.57X34. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1957. 6min14seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.58X40. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1958. 7min, mudo, p&b, 20583-15 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.58X46. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1958. 8min, mudo, p&b, 20612-12; 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.59X02. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1959. 6min22seg, mudo, p&b, 20595-14 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.59X14. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1959. 6min, mudo, p&b, 20595-15 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.59X30. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1959. 6min, mudo, p&b, 20596-06 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X06. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min46seg, mudo, p&b, 20611-08 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X10. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min14seg, mudo, p&b, 20537-01 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X14. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min26seg, mudo, p&b, 20627-02 (NOX 35mm); 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X16. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min16seg, mudo, p&b, 20537-03 (NOX 35mm); 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X18. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 8min43seg, mudo, p&b, 45341 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X26. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 4min49seg, mudo, p&b, 20627-01 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.60X34. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min13seg, mudo, p&b, 20627-04 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira

Atualidades Atlântida. N.60X34. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min13seg, mudo, p&b, 20627-04 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira

Atualidades Atlântida. N.60X40. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1960. 6min, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.61X18. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1961. 6min7seg, sonoro, p&b, 20599-01 (NOX 35mm); 20612-07 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.61X32. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1961. 7min, mudo, p&b, 20622-15 (NOX 35mm); 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.61X42. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1961. 9min11seg, mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.61X46. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1961. 9min24seg, sonoro, p&b, 45340 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.61X46 A. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1961. 8min11seg, mudo, p&b, 45294 (DVD); 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.84X41. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1984. 5min57seg, sonoro, p&b e COR, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida. N.84X44. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica S.A., 1984. 4min10seg, sonoro, p&b e COR, 45298 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Inauguração do Cine São Luiz – Fortaleza - Ceará. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 6min40seg, sonoro, p&b, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Jornal da Tela. N.60X11. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 6min9seg. mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.54X35. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1954. 8min53seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.54X36. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1954. 5min42seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X01. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min20seg. mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X12. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 7min26seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X16. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min48seg, mudo, p&b, 20613-02 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X17. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 7min55seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X20. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min40seg, mudo, p&b, 20987-19 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X23. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 7min5seg, mudo, p&b, 20598-02 (NOX 35mm); 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X25. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min5seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X31. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min13seg, mudo, p&b, 20613-07 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X33. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 7min36seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X37. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 6min55seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X48. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1957. 7min, mudo, p&b, 20598-04 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X14. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 5min48seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X22. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 6min11seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X26. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 8min48seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X30. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 7min13seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X33. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 6min53seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X32. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 7min26seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X34. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 6min22seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X47. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 7min22seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.58X49. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1958. 7min20seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X04. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min14seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X06. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min16seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X10. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min7seg, mudo, p&b, 20958-10 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X20. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min29seg, mudo, p&b, 20600-05 (NOX 35mm); 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X21. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 5min35seg, mudo, p&b, 45706-27 a 43 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X28. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 5min37seg, mudo, p&b, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X30. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min55seg, mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X31. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 5min35seg, mudo, p&b, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X35. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 6min9seg, mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X38. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 5min5seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X39. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 7min9seg, mudo, p&b, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X43. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 8min38seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.59X48. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1959. 7min18seg, mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X03. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min51seg, mudo, p&b, DVD (45294). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X04. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min31seg, mudo, p&b, 45352 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X07. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min, mudo, p&b, 45294 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X10. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 7min, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X16. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min48seg, mudo, p&b, 20605-06 (NOX 35mm); 45706-27 a 43 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X19. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 7min35seg, Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X23. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min41seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD); 45706-27 a 43 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X26. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min16seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X27. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min31seg, mudo, p&b, 45706-27 a 43 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X28. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min28seg, mudo, p&b, 45294 (DVD); 20596-10 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X31. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 8min52seg, mudo, p&b, 20633-02 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X33. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 7min20seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X35. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min5seg, mudo, p&b, 20596-14 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X41. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min48seg, mudo, p&b, 20596-13 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.60X46. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1960. 6min46seg, mudo, p&b, 45294 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X12. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min48seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X16. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min13seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X17. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min53seg, mudo, p&b, 20621-11 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X20. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 6min, mudo, p&b, 20621-12 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X21. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min52seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X23. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 6min41seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X24. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min48seg, mudo, p&b, 20622-14 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X25. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min11seg, mudo, p&b, 20622-03 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X26. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min13seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X29. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min9seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X30. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min31seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X31. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min52seg, mudo, p&b, 20633-02 (NOX 35mm); 20607-03 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X34. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min13seg, mudo, p&b, 20621-13 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X38. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 6min53seg, mudo, p&b, 45344 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X40. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 9min37seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD); 45332 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X42. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 9min11seg, mudo, p&b, 45706-27 a 43 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X45. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 5min48seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X46. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 8min40seg, mudo, p&b, 45706-12 a 26 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X47. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 9min5seg, mudo, p&b, 45706-44 a 56 (DVD); 20612-02 (NOX 35mm). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X49. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 9min15seg, mudo, p&b, 45327 (DVD). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X51. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 10min13seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.61X52. Rio de Janeiro: Cinegráfica São Luiz, 1961. 7min2seg. Roteiro de locução. Acervo Cinemateca Brasileira.

Bibliografia

Livros

ALDGATE, Anthony. *Cinema and history: British newsreels and the Spanish Civil War*. London: Solar, 1979.

ALMEIDA, Lúcio Flávio R. de. *Uma ilusão de desenvolvimento: nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: UFSC, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGENTIERI, Mino. *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012.

BAECHLIN, Peter, MULLER-STRAUSS, Maurice. *La presse filmée dans le monde*. Paris: UNESCO, 1951.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: UnB, 1982. (Pensamento Político; n. 46).

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *A renúncia de Jânio Quadros e a crise pré -64*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil, 1961-1964*. São Paulo: Unesp, 2010.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Preto R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENEVIDES, Maria V. de M. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O governo Jânio Quadros*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 1995.

BISHOP, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke Box: Uncollected Poems, Drafts and Fragments*. Alice Quinn (ed.). New York: Farrar, Straus; Giroux Paperbacks, 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOITO JUNIOR, Armando. *O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BRASIL. Senado Federal. *Emenda Constitucional n. 4 de 2 de setembro de 1961*. Brasília, DF, 2 set. 1961.

_____. Ministério da Cultura. *Os cine-jornais sobre o período de construção de Brasília: acervo do Memorial JK*. Pesquisa e elaboração de Clara de Andrade Alvim, Vera Americana Bueno e Marco Antonio Guimarães. Brasília, 1980..

_____. Arquivo Nacional. *Catálogo de filmes da Agência Nacional*. Rio de Janeiro, 2000.

_____. Arquivo Nacional. Coordenação Geral de Processamento e Preservação de Acervo. *Fundo Agência Nacional (EH): catálogo de documentos sonoros, subsérie discursos*. Rio de Janeiro, 2014.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia e desenvolvimento, Brasil: JK e JQ*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Tradução: Franklin de Mattos; Coordenação: Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHAIA, Vera Lúcia M. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga, SP: Humanidades, 1991.

CHAMPION, Gary. *The good fight: battle of britain propaganda and the few*. New York: Palgrave MacMillan. 2009.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. Coord. Carlos Roberto de Souza. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

_____. *Cinejornal Carriço*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

_____. *Guia Cinemateca – arquivos e coleções*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012.

CIRICI, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

CORBISIER, Roland. *JK e a luta pela presidência: uma campanha civilista*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

DEBERT, Guita Grin. *Ideologia e populismo: A. de Barros, M. Arraes, C. Lacerda, L. Brizola*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado – ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

FARGE, Arlette. *O Sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FIELDING, Raymond. *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*. Jefferson – NC: McFarland, 2011.

FONSECA, Pedro Cezar. *Vargas: o capitalismo em construção. (1906-1954)*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GARCIA, Eugênio Vargas. *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Funarte, 1996.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

KLÖCKNER, Luciano. *O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história*. Porto Alegre: AGE: EDIPUC, 2008.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KUBITSCHKE, Juscelino. *Conferência pronunciada no Clube Militar sobre a política de desenvolvimento de seu governo. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1959*. Brasília: 1959. Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jk/discursos-1/1959/30.pdf/at_download/file>. Acesso em: 28 jan. 2015.

_____. *50 anos em 5. Meu caminho para Brasília, volume III*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1978.

LACERDA, Carlos. *O poder das ideias*. Rio de Janeiro: Record, 1963.

LAURENZA, Ana Maria de Abreu. *Lacerda x Wainer: o corvo e o bessarabiano*. São Paulo: Senac, 1998.

MACCIOCCI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MARKUN, Paulo Markun; HAMILTON, Duda Hamilton. *1961: O Brasil entre a ditadura e a guerra civil*. São Paulo: Benvirá, 2011.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*. 7.ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MELO E FRANCO, Afonso Arinos de. *Planalto (memórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema: o Jornal Português de actualidades filmadas*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2006.

_____. Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema II : a “Política do Espírito” no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Ida, 2011.

PINHEIRO, Cláudia; NIEMEYER, Carla (orgs). *Canal 100: uma câmera lúdica, explosiva e dramática*. Rio de Janeiro: Dois Um Produções, 2014.

PINHEIRO, Luiz Adolfo. *Jânio e Jango: três jotas que abalaram o Brasil*. Brasília: Letrativa, 2001.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

REISZ, Karel, MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Tradução de Marcos Margulies; apresentação de Alberto Cavalcanti; prefácio de Leandro Tocantins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1978.

SAINATI, Augusto (org.). *La Settimana Incom: cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Lindau, 2001.

SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente. *Teoria Del Montaje Cinematográfico*. Valência: Filmoteca Generalitat Valenciana; IVAECM, 1991.

_____. *Cine de história, cine de memória: la representación y sus limites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

SÃO PAULO (Cidade). Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Centro de Pesquisa e Arte Brasileira. *O filme curto*. SOUZA, Carlos Roberto de (coord.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980. 2º vol.

SILVA, Zélia Lopes da. *A domesticação dos trabalhadores nos anos 30*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. Colaboradores João Abdalla Saad Neto et. al.. São Paulo: PW; Sec. Mun. de Cultura; Sec. Est. da Cultura, 1990.

SIQUEIRA, Hélio. A verdade sobre o cinema brasileiro – Associação Brasileira Cinematográfica: cortina de papel que esconde o truste. *Última Hora*, São Paulo, 03 nov. 1954.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

SMITHER, Roger; KLAUE, Wolfgang. *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOUZA, Denaldo Achorne de. *O Brasil entra em ação! Construções e reconstruções da identidade nacional (1930-1947)*. São Paulo: Annablume, 2008.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado Contra os Meios de Comunicação (1889 – 1945)*. São Paulo: Annablumme: Fapesp, 2003.

_____. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou: da galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Harbra, 1999.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1982.

TOMAIN, Cássio dos Santos. *“Janela da alma” - cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablumme; Fapesp, 2006.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Presentación José María Otero. 3. ed. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 2001.

TREVISAN, Maria José. *50 anos em 5... A Fiesp e o desenvolvimentismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

VAZ, Toninho. *Grupo Severiano Ribeiro: 90 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *O rei do cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. 2005.

Capítulos de livros e artigos de revistas:

ARAÚJO, José Braz, “A política externa do governo de Jânio Quadros”, *In: ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon et.al. (coord.). Sessenta Anos de Política Externa Brasileira (1930-1990)*. Vol.1 – Crescimento, Modernização e Política Externa. Rio de Janeiro: Lumen Jurism 2006, p. 319-358.

ARCHANGELO, Rodrigo. “Histórias de um Brasil em suas Notícias da Semana”. *In: Anais do XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH*, 27, 2013, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/rodrigo_archangelo.pdf. Acessado em: 30 nov. 2014.

ARCHANGELO, Rodrigo. “O Bandeirante da Tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956)”. *In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos, KORNIS, Mônica (orgs.). História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 89-117.

ARCHANGELO, Rodrigo. “O papel dos cinejornais: os documentos da Atlântida Cinematográfica e do Canal 100”, *In: Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n.1, set. 2012, p. 106-119.

BALAKRISHNAN, Gopal. “A imaginação nacional”, *In: _____*. (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2000. p. 209-225.

BAYLIS, Ann. “Operation Newsreel Project at National Film and Sound Archive, Canberra”, *In: SMITHER, Roger; KLAUE, Wolfgang. Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996, p. 145-151.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, *In: _____*. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. “Os anos JK: como fala a história?”, *In: _____*. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 243-251.

BERSEIN, Serge. “A cultura política”, *In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org.). Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-364.

BRUNETTA, Gian Piero. “Los sueños del fascismo y la guerra de España”, *In: MOSTRA DE VALENCIA. Guerra civil y cine*. Valencia, 1985, p. 26-41.

CAMARGO, Aspásia de A. “A questão agrária: crise de poder e Reformas de Base (1930-1964)”. *In: FAUSTO, Boris (dir.). O Brasil republicano*, v. 3: sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 121-224.

CARDENUTO, Reinaldo. “O Golpe no Cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês”, *In*: MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 119-149.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. “Imprensa irreverente, tipos subversivos”, *In*: _____. ; KOSSOY, Boris. (org.). *A imprensa confiscada pelo Deops (1924-1954)*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; APESP, 2003, p. 19-59.

CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”, *In*: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 189-298.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”, *In*: *Estudos Avançados*, São Paulo, vol.5, n.11, jan.-abr. 1991, p. 173-191.

CIOCCI, Sandra; CARRASCO, Ney. “Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida”, *In*: *Música Popular em Revista*, ano 2, v. 1, Campinas, jul./dez. 2013, p. 74-98.

DANTAS, San Tiago. “Política externa independente”. *In*: MUNTEAL, Oswaldo et. al. *O Brasil de João Goulart: um projeto de nação*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Contraponto, 2006, p. 111-128.

FERNANDES, Florestan. “A concretização da revolução burguesa”, *In*: _____. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2005, p. 239-259.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 202-230.

GOMES, Ângela de Castro, “O populismo nas ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito”, *In*: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 17-57.

GOMES, Paulo Emílio Salles. “A arte de não mostrar”, *In*: _____. *Crítica do cinema no Suplemento Literário, vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 284-287.

_____. “Uma situação colonial?”, *In*: *Crítica do cinema no Suplemento Literário, vol. II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 286-291.

_____. “O primo e a prima”; “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930)”, *In*: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 234-235; 323-328.

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

_____. “As possibilidades de pesquisa histórica em arquivos audiovisuais: um estudo das imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da Agência Nacional nos anos 50”. CD dos *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

HAMBURGER, Esther. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”, *In*: NOVAIS, Fernando (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.439-487.

KORNIS, Mônica Almeida. “Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950”. *In*: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; _____ (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 67-88.

KOSSOY, Boris. “O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens”, *In: Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 25, n. 49, jan.-jun. 2005, p. 35-42.

KRACAUER, Siegfried *The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel (1939-1940)*. Washington: Library of Congress, 1943. (dat.), (traduzido do original em inglês).

_____. “Propaganda e o filme de guerra nazista”, *In*: _____. *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 316-350.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. “O historiador e o computador”, *In*: NOVAIS, Fernando A.; SILVA, Rogério F. da (org.). *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 206-211.

LAGNY, Michèle. “Il formato dei cinegiornali francesi degli anni 50, un problema sottovalutato”, *In*: SAINATI, Augusto (org.). *La Settimana Incom: cinegiornali e informazione negli anni '50*. Torino: Edizione Lindau, 2001, p.57-69.

LAURENT, Natacha e GAUTHIER, Christophe, “Zoom arrière: une tentative pour incarner une idée de cinémathèque”, *In: Jornal of Film Preservation*, n.74/75. Bruxelas: FIAF, 2007, p. 9-14.

LAURENTY, Véray. “A história pode ser feita com arquivos filmicos?”, *In: Recine – Revista Internacional de Cinema do Arquivo Nacional N.1, ano 1*. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, set. 2004, p. 54-63.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento – os materiais da memória coletiva e da história”. *In*: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p.525-541.

LEUTRAT, Jean-Louis. “Uma relação de diversos andares: cinema e história”, *In: Revista Imagens*, Campinas-SP, n.5, ago-dez. 1995. p. 28-32.

LINDEPERG, Sylvie. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”, In: *Estudos Históricos, Rio de Janeiro*, vol.26, n. 51, jan.-jun. 2013, p. 9-34.

MATTOS, Marcelo Badaró. “Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964)”, In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p. 241-70.

MELO, Victor Andrade de. “Eficiência x jogo de cintura: Garrincha, Pelé, Néson Rodrigues, cinema futebol e construção da identidade nacional”, In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SANTOS, Ricardo Pinto dos. *Memória social dos esportes: futebol e política: a construção de uma identidade nacional*, vol. 2. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2006, p. 259-280.

MORETTIN, Eduardo V., “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.

_____. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, ago. 2014, p.50-67.

MURGIA, Eduardo Ismael. “A memória e sua relação com arquivos, bibliotecas e museus”, In: *Memórias: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus*. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2010, p. 11-32.

NEVES, David E. “Atualidades”, In: *Telégrafo visual: crítica amável do cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 137-138.

NEVES, Lucília de Almeida. “Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)”, In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 167-203.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. “O espetáculo do poder: políticas de comunicação e propaganda nos fascismos europeus e nos populismos latino-americanos (1922-1955)”, In: SEBRIAN, Raphael N. Nicoletti et. al. (org.). *Do político e suas interpretações*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2009.

PÓVOAS, Glênio. “Leopoldis: a história do cinema gaúcho é contínua”, In: MACHADO JR., Rubens et al. *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, Socine, 2007, p. 347-358.

PORFÍRIO, Pablo F. de A. “Com as enxadas em punho – o medo de uma revolução comunista liderada pelos camponeses atraiu a atenção da CIA para o Nordeste”, In: *Revista de História da Biblioteca Nacional nº 60 / Revista de História.com.br nº 60*. Rio de Janeiro: MinC/Fundação Biblioteca Nacional, setembro de 2010, disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/com-as-enxadas-em-punho>, acessado em: 25 de março de 2015.

QUAZZA, Guido. “La política del consenso nei giornali LUCE”, In: LUCE; DELL'ARCHIVIO NAZIONALE CINEMATOGRAFICO DELLA RESISTENZA.

Vincere, vinceremo - la guerra fascista (1940-1943). Roma: Tipografia Grilanda, 1975, p. 3-7.

RÉMOND, René. “Uma história presente”; “Do político”, *In: RÉMOND, René (org.) Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FVG, 2003; p. 13-36; 441-450.

SAINATI, Augusto “Il visibile e l’udibile – il commento verbale nella *Settimana Incom*”, *In: La Valle dell’Eden n° 4 – Dossier cinema e visibilità*. Torino: Costa & Nolan / Università di Torino, 2001, p. 101-109.

SAMET, Henrique. “A Construção da Brasilidade Excludente”, *In: ARQUIVO PÚBLICO do Estado do Rio de Janeiro. DOPS: a lógica da desconfiança*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Justiça: Arquivo Público do Estado, 1996, p. 46-55.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Um archivio insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del Ghetto de Varsovia”, *In: História e debate*, Curitiba, n. 61, jul.-dez. 2014, p. 79-103.

SCHOU, Henning, “Preservation of newsreels”, *In: SMITHER, Roger; KLAUE, Wolfgang. Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996, p. 92-95.

SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”, *In: Sequencias brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.

SIQUEIRA, Daniela Giovana. “Poder e cinema: a produção de cinejornais a serviço da prefeitura municipal de Belo Horizonte em 1963”, *In: ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 11, n. 18, jan.-jun. 2009, p.78-93.

SHAW, Lisa. “Vargas on film: from the newsreel to the chanchada”, *In: Vargas and Brazil: new perspectives*. HENTSCHE, Jens R. (ed.). New York: Palgrave MacMillan, 2006, p. 207-226.

SMITH, Anthony D. “O nacionalismo e os historiadores”, *In: BALAKRISHNAN, Gopal. Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2000, p. 185-208.

SORLIN, Pierre. “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História”, *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

_____. “La Settimana Incom’ messagera del futuro: verso la società dei consumi”, *In: Sainati, Augusto (org.). La Settimana Incom – cinegiornali e informazione negli anni ’50*, op. cit., p.71-77 Torino: Edizione Lindau, 2001. p. 71-77.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Eleições e Cinema Brasileiro: do Fósforo Eleitoral aos Santinhos Eletrônicos”, *In: Revista da USP*, São Paulo, n. 22, jun.- ago. 1994, p. 155-165.

_____. “Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência”, *In: CAPELATO, Maria Helena. (et al.). História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, p. 117-133, 2011.

TERRIS, Olwen. “Newsreel cataloguing at the National Film and Television Archive, London”, In: SMITHER, Roger; KLAUE, Wolfgang. *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium*. Witshire-UK: Flicks Books, 1996, p. 113-123.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 159-160.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. “A política externa do governo JK”, In: ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon et.al. (coord.). *Sessenta anos de Política Externa Brasileira (1930-1990)*. Volume 1 – Crescimento, Modernização e Política Externa. Rio de Janeiro: Lumen Jurism 2006, p. 291-318.

WAINBERG, Jacques A. “A voz de Deus: um estudo da narração de cinejornais em tempos de guerra – a persuasão audiovisual de um povo”, In: *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, n. 2, São Paulo, vol. XV, jul.-dez. 1992, p.144-166.

WEFFORT, Francisco C. “Política de massas”, In: _____. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 15-44.

WINOCK, Michel. “As Ideias Políticas”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FVG, 2003, p. 278-279.

Trabalhos acadêmicos:

ADAMATTI, Margarida Maria Adamatti. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação Social,. Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 2008.

ARCHANGELO, Rodrigo. *Um Bandeirante nas elas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Departamento de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2007.

BIZELLO, Maria Leandra. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, SP, 1995.

_____. *Entre fotogramas e fotografias: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Tese (Doutorado) – Curso de Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, SP, 2008.

D’ASSUMPÇÃO, Mônica de Matos Teixeira. *Carlos Lacerda: demolidor de presidentes e construtor de um novo estado*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciência Política do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2007.

MAIA, Paulo Roberto Azevedo. *Canal 100: a trajetória de um cinejornal*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Curso de Multimeios, Instituto e Artes, Unicamp. Campinas, SP, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. “*Cinema Independente*”: Produção, Distribuição e Exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (Doutorado) – Curso Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2011.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. (Tese) Doutorado – Curso História Social, FFLCH, USP. São Paulo, 1992. Fot.

SIRIMARCO, Martha. *Cinejornalismo & populismo: Ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) – Curso Comunicação Social, Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 1980.

Jornais e periódicos consultados:

AGITAÇÃO barra desenvolvimento do país. *Última Hora*, São Paulo, 04 de outubro de 1960.

AINDA a ausência dos jornais estrangeiros. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1952.

AS EMPRESAS norte-americanas representadas por Harry Stone, exigem do Senado Federal o aniquilamento do Instituto Nacional de Cinema. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 05 a 11 de novembro de 1960.

AS RESTRIÇÕES às exibições de jornais cinematográficos estrangeiros. *Diário Popular*, São Paulo, 24 abril de 1952.

ATUALIDADES Brasília torna realidade o cinema nacional, *Correio Paulistano*. São Paulo, 8 de fevereiro de 1959

AZEREDO, Ely. Pela revolução do cinejornalismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1971, Caderno B.

_____. Mutações (e não extinção) do cinejornalismo, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1979, Caderno B.

CASOU-SE o ‘embaixador de Hollywood’. *Diário carioca*. Rio de Janeiro, 30 de novembro e 1 de dezembro de 1958, *Suplemento dominical*.

CHATÔ – o primeiro Judas malhado. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 10 a 16 de abril de 1958.

CINE MARROCOS sob nova bandeira. *Cine Repórter*, São Paulo, (edição não identificada), 16 de maio 1959.

CINE REPORTER. São Paulo, ano XIX, nº869, 13 de setembro de 1952.

CINE-JORNAL. *O tempo*, São Paulo, 23 fevereiro de 1958.

DÁVILA, Sérgio. Embaixador de Hollywood' se aposenta; *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 de julho de 1995. Revista de Folha.

DESCOBERTA nova técnica no campo da cinematografia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 maio de 1968.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1961.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1961.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1961.

DÓLARES e sabotadores exterminam os produtores do cinema nacional. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 29 de outubro a 04 de novembro de 1960.

É O FIM do jornal da tela. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 9 de novembro de 1978.

EM DISCUSSÃO, o fim dos jornais a tela. *O Estado de S. Paulo*, 10 de novembro de 1978.

ENGENHO da Galiléia será definitivamente do Estado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1960.

FUSÃO da produtora de Jean Manzon com as organizações de Luiz Severiano Ribeiro. *Ultima Hora*, São Paulo, 27 de novembro de 1956.

HARRY STONE domina a COFAP. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 05 a 11 de novembro de 1960.

JORGE, Manuel. Porque não exibimos jornais. *Diário Popular*, São Paulo, 24 de maio 1952.

LEITE, Paulo Moreira. Primo Carbonari, câmara do poder. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 de agosto de 1977.

LIMA, Pedro. A tela sem cine-jornais. *O jornal*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1957.

LIMA, Pedro. Isto é democracia sul-americana. *O Jornal*, São Paulo, 07 de março de 1953.

MAIOR acontecimento do século no Brasil. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1960. Segunda seção.

MANZON e Ribeiro. *O dia*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1956.

NÃO CESSARAM as importações fraudulentas de autos de luxo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1956.

NA BERLINDA o Sr. Severiano Ribeiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, vol. 28, n.24, 15 de junho de 1948.

NIEMEYER acha absurdo Concine proibir jornais de exibirem propaganda. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1985.

NO CINEMA inacabado de Brasília os ministros se nivelam a candangos, *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 de abril de 1960.

NORONHA, Linduarte. Jornais da Tela. *A União*, João Pessoa, 18 de janeiro de 1958.

O CINEMA brasileiro em contramarcha (ou o “por que da visita de mister Johnston”). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1961.

O DIA, Rio de Janeiro, 13 maio de 1962.

OS IANQUES assaltam o mercado. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 22 a 28 de outubro de 1960.

RAMON, Clovis de Castro. Narradores de cine-jornais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 1956.

PONTE PRETA, Stanislaw (Sérgio Porto). Os donos do Rio. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 130, outubro de 1954.

REALIDADE espantosa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1956.

REGOZIO no Engenho da Galiléia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1960.

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL, Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XVII, n.717, 10 de fevereiro de 1952.

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL, Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XXIII, n.921, fevereiro de 1961.

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL, Rio de Janeiro: Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XXIII, n.926, julho de 1961.

REVISTA DAS CLASSES PRODUTORAS, Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil; Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XXIII, n.923, abril de 1961.

REVISTA DAS CLASSES PRODUTORAS, Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil; Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XXIII, n.925, junho de 1961.

REVISTA DAS CLASSES PRODUTORAS, Rio de Janeiro: Federação das Associações Comerciais do Brasil; Associação Comercial do Rio de Janeiro, ano XXIII, n.927, agosto de 1961.

ROTEIRO dos cartazes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1960.

SALEM, Rodrigo. Memória em disputa. *Folha de S. Paulo*, 23 de julho de 2012.

SENADO FEDERAL faz jogo do agente ianque Harry Stone contra o cinema brasileiro. *O Semanário*. Rio de Janeiro, 05 a 11 de novembro de 1960.

SETE notícias. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1960.

TODOS ÀS pipocas, os cinejornais continuam. *Folha de S. Paulo*, 17 de março de 1985.

UM DECRETO de 1932 fez desaparecer dos cinemas os jornais americanos. *Tablóide*, São Paulo, 5 de julho de 1952.

UM SENADOR da República ajuda Harry Stone a destruir o cinema brasileiro. *O Semanário*. Rio de Janeiro, 12 a 18 de novembro de 1960.

UM TRUST, com tentáculos de um polvo, asfixia a indústria cinematográfica brasileira. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de maio 1948.

UNIÃO Brasileira das Produtoras de Jornais Cinematográficos. *A regulamentação do cinejornal brasileiro: subsídios para o debate*. Brasília, 1981.

_____. *O cinejornal brasileiro e sua regulamentação*. Brasília, 1984.

VIANNA, Moniz. O caso da Cinegráfica São Luiz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 agosto de 1958.

Manuais:

ABREU, Alzira Alves de Abreu et.al. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-30*. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 2001.

INSTITUTO NACIONAL DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – CONSELHO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Anuário Estatístico do Brasil de 1955 – Ano XVI*. Rio de Janeiro, 1955.

SERVIÇO de Documentação da Presidência da República. *Programa de metas do presidente Juscelino Kubitschek – estado do plano de desenvolvimento econômico em 30 de junho de 1958*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, outubro de 1958.

Entrevistas:

MASSAINI NETO, Aníbal. *Entrevista concedida à Cinemateca Brasileira*. Instalações da Cinedistri. São Paulo, 31 de agosto de 2012. Arquivo de áudio (1 hora e 22 min).

AGUIAR, Vanderci Chagas. *Entrevista concedida* ao autor. Instalações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 2014. Arquivo de áudio (2 horas e 16 min).

Sites:

Consultados:

ACERVO JEAN MANZON. *Jean Manzon: memórias do Brasil*. São Paulo: Cepar Cultural; Petrobras; Ministério da Cultura – MinC. S.d.. Disponível em: <<http://www.acervojeanmanzon.com.br>>.

ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA. *Acervo histórico*. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica; Universidade Gama Filho. 2009. Disponível em: <<http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/index.htm>>.

ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DO RIO DE JANEIRO. *Biblioteca ACRJ*. Rio de Janeiro: ACRJ. S.d.. Disponível em: <<http://www.acrj.org.br/servicos/biblioteca/>>.

BIBLIOTECA NACIONAL Digital. *Hemeroteca Digital*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Ministério da Cultura – MinC. 2008. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

CEARÁ. Governo do Estado. *Governo do estado entrega à população o novo Cine-Teatro São Luiz*. Fortaleza, 2014. Disponível em: <<http://www.ceara.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/11627-governo-do-estado-entrega-a-populacao-o-novo-cine-teatro-sao-luiz>>.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Filmografia Brasileira*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Ministério da Cultura – MinC. 2001. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br>>.

CINEMATECA PARAENSE. *Coleção Libero Luxardo – Projeto de Restauro*. Belém-PA: Cinemateca Paraense. 2010. Disponível em: <http://cinematecaparaense.org/2010/07/28/colecao-libero-luxardo-projeto-de-restauro/>.

FORTALEZA. Câmara Municipal. *Projeto Lei 148/97, “denomina Hermenegildo Sá Cavalcanti uma rua de Fortaleza”*. Fortaleza, 1997. Disponível em: <http://cmfor.virtuaserver.com.br:8080/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/1207_texto_integral>.

MAM – RIO. *Cinemateca do MAM - histórico*. Rio de Janeiro: MAM – RJ; Ministério da Cultura – MinC; Petrobras. 2012. Disponível em: <http://mamrio.org.br/museu_cinemateca/historico>.

PORTAL da história do Ceará. Gildácio Sá. Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://portal.ceara.pro.br/>.

UNITED STATES Department of State. *Office of the Historian*. Washington: Bureau of Public Affairs, United States Department of State. S.d. Disponível em: <https://history.state.gov/>.

ZAPPIENS.BR - ARQUIVO NACIONAL. *Cine Jornais da Agência Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional – Ministério da Justiça; Universidade de São Paulo; Rede Nacional de Ensino e Pesquisa; Fundação para a Computação Científica Nacional (Portugal). 2010. Disponível em: <<http://200.160.7.139/portal/BuscaRapida.do>>.

Citados:

BRITISH UNIVERSITIES FILM & VIDEO COUNCIL, THE. *News on screen*. London: The British Universities Film & Video Council – BUFVC. S.d.. Disponível em: <<http://bufvc.ac.uk/newsonscreen/search/index.php/filmarchives>>.

CINEMATECA Brasileira. *Mostra 300 anos de cinema*, disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/mostra300/>.

FILMOTECA ESPAÑOLA. *Archivo Histórico del NO-DO*. Madrid: Filmoteca Española; Corporación de Radio y Televisión Española. 2015. Disponível em: <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>>.

ISTITUTO LUCE. *Archivio Storico Luce*. Roma: Istituto Luce – Cinecittà. S.d.. Disponível em: <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>.

Anexo 1

Roteiro de locução *Atualidades Atlântida* /Notícias da Semana. N.54X35. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

ATUALIDADES ATLÂNTIDA 54 x 35

MINUTOS DO PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS

- 10 - Na madrugada de Vinte e Quatro de Agosto de 1954, novecentos e cinquenta e quatro, o Brasil e o mundo viram-se surpreendidos pelo trágico e repentinamente desenvolver dos acontecimentos que se sucederam no Palácio do Catete, sede da Presidência da República. Os brasileiros souberam com incredulidade e assombro que o seu presidente, senhor Getúlio Vargas, tinha morrido.
- 54 - Os próprios jornalistas que faziam a cobertura dos fatos políticos não puderam acreditar imediatamente quando um emissário especial do Catete lhes foi comunicar a notícia. Nem mesmo a presença da ambulância do Pronto Socorro, logo chegada ao local, foi bastante para comprovar o acontecimento.
- 92 - Espalhada pelas edições especiais dos jornais, a notícia fez acorrer ao local incalculável multidão, contida pelos cordões de isolamento, e personalidades de destaque no mundo político.
- 135 - Chegaram os senhores Oswaldo Aranha, Alencastro Guimarães, Rui de Costa Carvalho, Segadas Vianna, e numerosas outras pessoas, visivelmente emocionadas. Ninguém poderia imaginar que a crise política culminasse com esse fim.
- 152 - A primeira corda de fiores após chegada iniciou uma série interminável delas. Enquanto isso, o povo já se organizava em filas imensas, desejoso de ver pela última vez a figura daquele homem a quem o Brasil deveu, inegavelmente, grandes serviços, e naquele instante repousava sereno no centro da Sala de Despachos do Catete, onde durante tantos anos trabalhara.
- 197 - Uma a uma, milhares de pessoas desfilaram a noite inteira ante o corpo do Presidente Vargas, enquanto que, no exterior, outras tantas aguardavam pacientemente, indiferentes ao frio e ao vento da madrugada. O gesto humilde e inesperado encheu de pesar a família brasileira e cobriu de luto a nação, que jamais exigiria, em hipótese alguma, o sacrifício de tão ilustre filho.
- 245 - Na manhã seguinte, foi o féretro transportado do Palácio do Catete para o aeroporto Santos Dumont, onde, em avião especial, o corpo seria levado para São Borja, no Estado do Rio Grande do Sul, a fim de ser inumado. A terra que viria nascer o presidente, recebe-lo-ia agora de volta para o eterno descanso.
- 296 - O Marechal Mascarenhas de Moraes, protegido por membros do Exército, acompanha a saída do stauê, enquanto que o cortejo se encaminha para a rua Silveira Martins, lateral ao Palácio, de onde ganhará a Avenida Beira Mar.
- 325 - O deputado Lutero Vargas, filho do falecido, presente ao ato, recebe os sentimentos de pesar dos presentes e encaminha-se para seu automóvel.
- 355 - Dispensadas as honras militares, o cortejo-fúnebre teve a precedência apenas motociclistas da Diretoria do Trânsito.
- 378 - Senhor Simões Filho, ex-ministro da Educação, almirante Renato Guilhot, ministro da Marinha, e muitas outras altas autoridades acompanharam igualmente o cortejo.

(cont.)

- 409 - Com o caminho juncado de flores jogadas pela multidão, o cortejo se encaminhou pela Avenida Beira Mar, rumo ao aeroporto. Era um cortejo simples, sem pompas, como teria sido o desejo do morto, se ele o tivesse expressado. Apesar da soma de poder que sempre enfeixou em seus braços, o senhor Getúlio Vargas era um homem simples, com uma vida simples. Daí a consagração que o povo lhe tributou a passagem do corpo, homenagem tanto mais sincera porque provinda de todas as classes sociais, unidas na mesma ação da qual davam provas inequivocamente.
- 477 - Conduzido nos braços do povo, o féretro por vezes como que desaparecia entre a multidão. Em todos os pontos do percurso, nos edifícios próximos, na estatura do Decário, via-se pessoas e pessoas desejosas de uma colocação melhor de onde pudessem ver pelo menos alguma coisa.
- 515 - Homens, mulheres e crianças choravam à passagem do cortejo. Toda a nação descobria-se em reverência, rendendo sua mais sincera homenagem de pesar ao estadista desaparecido.
- 543 - Ao chegar a massa humana nas proximidades do aeroporto, quase impossível já era contá-la. Todos desejavam ser os primeiros a chegar, imaginando poderem ainda ver pela última vez o féretro do Presidente da República.
- 572 - Um verdadeiro lençol humano se estendia em todas as direções, invencível em sua marcha para o objetivo final. Novos reforços foram chamados para impedir que a massa humana transbordasse.
- 600 - Já então o desespero da multidão chegava ao auge. Senhoras desmaiavam continuamente, sendo imediatamente socorridas. O nervosismo cobria a todos, e mesmo os espectadores mais desapassionados não poderiam deixar de sentir-se tocados com tão grande demonstração de pesar coletivo.
- 635 - Indescriível era a visão da empolgante cena. Como que os presentes não queriam deixar que o corpo do Presidente deixasse a terra carioca, que durante vinte e quatro anos, quase um quarto de século, já se acostumara a vê-lo, acompanhando sua longa caminhada pelos caminhos da vida pública, tornando-se ~~uma~~ um dos maiores vultos da República.
- 670 - Foi um espetáculo emocionante. A morte do senhor Getúlio Vargas abalou e consternou o país, encerrando uma página na história de nossa atribulada vida pública.
- 721 - A senhora Darcy Vargas, acompanhada de amigas e parentes.
- 725 - O nome do Presidente Getúlio Vargas, sem qualquer paixão política, será sempre lembrado, com respeito e admiração, por quantos viveram a sua época. As lágrimas que por ele foram derramadas no instante de sua partida do Rio de Janeiro tiveram, na sua sinceridade, o significado de uma homenagem a que todos, sem exceção, se associaram. E os adeuses que lhe foram feitos ao desaparecer no horizonte o avião transportando seus restos mortais ~~marcaram~~ marcaram definitivamente a impressão que sua memória nos deixara.
- 799- FIM

-X-X-X-

ESTE ASSUNTO É TAMBÉM O DE

emb/

"NOTÍCIAS DA SEMANA" 54 x 35

Anexo 2

Em destaque, o informe das “sessões passatempo” nos panfletos de divulgação da programação semanal de salas do GSR, em 1954.

MATAR OU CORRER
"Matar ou Correr" é o título da nova e hilariante comédia que OSCARDO está filmando para a Atlântida, sob a direção de Carlos Manga e em cujo elenco aparecem, com destaque, JOSE LEWGOY, GRANDE OTELO, RENATO RUSTEN, JUIE BARDOY, INALDA, WILSON GREY e WILSON VIANA. Trata-se de uma paródia sobre as violentas "cow-boys" americanos, baseada no filme de Gary Cooper, "Matar ou Morrer". Aparentem o péssimo lançamento dessa interessante reedição nacional, que será um dos grandes êxitos cinematográficos do ano. No elenco: JOSE LEWGOY como esquivado no filme.

FLORADAS NA SERRA
CACILDA BECKER — JARDEL FILHO

UMA GAROTA DE SORTE
Além GORDON MACRAE, GENE NELSON e JACK E. LEONARD — três irrisíveis marinheiros — chega de direção, metidos numa aventura complicada, realizando um trabalho de amor, cujo alvo é a encantadora JANE F. WILL. A Warner Bros apresenta a sua comédia musical mais graciosa da temporada, dirigida por Roy Del Ruth, que é um dos melhores músicos, compositores e humoristas.

O SALÁRIO DO MEDO
H. C. Clouzot realizou com esta produção franco-italiana, que França Filmes apresenta, a mais violenta e espantosa de pura arte, uma verdadeira obra cênica do cinema, que recebeu duas grandes críticas do Festival de Cannes de 1953. Os principais papéis estão a cargo de YVES MONTAND, CHARLES VANEL e VERA CLONET (brasileira, esposa do cineasta) que faz o seu "debut" cinematográfico.

A IDADE DO AMOR
PIERRE MICHEL PECK e MARINA VLADY — a dupla juvenil de maior sucesso do cinema europeu — surpreendem a todos com o varietal trabalho que apresentam, como protagonistas centrais desta película, que nos mostra como o despertar da sexualidade e as primeiras revelações do amor se manifestam, e não longe da infância bem orientada, podendo causar graves e inesperadas consequências, tanto aos filhos como aos pais. "A Idade do Amor", magnífica produção franco-italiana, será um dos grandes sucessos da França Filmes, provavelmente, em nossas telas.

FILHOS DO AMOR
Eles vêm de todas partes, de todos os meios, de todas as regiões... São todos de um romance de amor. Amores, mistérios, amores entrançados... história da luta da sociedade que se chama com ar de superioridade: os filhos solteiros. Este assunto de interesse mundial e o tema em que se baseia esta notável apresentação da França Filmes interpretada pela dupla EYCHIKA CHOUREAU e JEAN-CLAUDE PASCAL.

ESCALA DE DAMASCO
ROCK HUDSON e PIPER LAURE, a nova dupla romântica de maior sucesso em Hollywood, encabeçam o elenco deste sobe o filme Universal International, em technicolor, cuja história baseada na misteriosa lenda da espada de Damasco, que tinha o poder de tornar invencível o seu possuidor. A ação desenrola-se na lendária Bagdá, onde se travam lutas encarniçadas pela conquista da tão poderosa arma.

Sessões PASSATEMPO
CAPITOLIO
ROYAL
TIJUCA
Viagens
Shorts
Desenhos
Comédias
Jornais

Cine São Luiz. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

NAUFRAGOS DO TITANIC
Nesta sua nova obra, BARBARA STANWICK tem oportunidade de exibir, mais uma vez, toda a sua classe artística, ao lado do notável CLIFTON WEBB, encabeçando o elenco e onde aparecem AUDREY DALTON, FRILMA RITTER, BRIAN AHERNE e RICHARD BASEHART. De dramática ocorrência que, em 1912, abalou o mundo — o desfundamento do "Titanic" — e de seus 2.000 passageiros — foi idealizada a obra dessa espetacular produção da 20th Century Fox, dirigida por Jean Negulesco. A narrativa — impressionante e profundamente realista — relata os dos mais vívidos momentos na história de um transatlântico. Jamais foram tantas vidas perdidas tão tragicamente... Momentos cheios de heroísmo e sacrifício realmente emocionantes.

ESCUA DO DIABO
FRED MAC MURRAY — que os fãs brasileiros conheceram pessoalmente durante a sua recente visita ao Brasil — reaparece interpretando a figura de um rude lobo de mar nesta produção em technicolor de Republic dirigida por Joseph Kane. A sua bela companheira VERA BALSTON, ROBERT DOUGLAS, VICTOR Mc LAGLEN, JOHN RUSSELL, BUDY BAE e CLAUDE JARMAN JR. A ação desenrola-se em 1845, nos litorais orientais. Aventura.

FÚRIA DO DESEJO
JENNIFER JONES na sua mais humana, polivalente e audaciosa interpretação — tão memorável como a que nos brindou em "Dois no Sol" — considerada como o ponto culminante de sua carreira artística. Produção de Joseph Bernhardt e King Vidor, que também a dirige, para a 20th Century Fox — é a trágica história de uma jovem que, em virtude das perseguições sociais, não pode desposar o homem que ama. Figurando CHARLOTTE HESTON e KARL MALDEN.

FLECHAS FLAMEJANTES
Com um cenário emocionante, direção segura, e um esplêndido elenco, liderado por ANTHONY DEXTER (o inimitável intérprete de "Vatelina") e o lindo JOEY LAWRENCE, esta apresentação de Edward Small — que United Artists distribui — destaca-se entre os demais, no seu gênero, pelo interesse sempre crescente que proporciona. Uma história de amor que envolve um homem branco e uma princesa índia.

VIVAMOS HOJE
Deliciosas comédias românticas, estreladas por DANIEL GELIN e ANNE VERNON, em sua mais perfeita dessemelhança cinematográfica, que será uma das grandes atrações da temporada de filmes franceses, em nossas telas. Baseada numa história moderna — que bem espelha toda a graça e todo o humor parisienses — a narrativa expõe os problemas de um casal de recém-casados comprometidos aos olhos da sociedade, uma vez que, ainda em fase de ensaio, lutam pela conservação do seu amor e da sua felicidade. E isso acontece entre filhos e pais... Realização de Jacques Becker — distribuído França Filmes — muito elogiado pela crítica cinematográfica.

CIDADE DO MAL
Produção 20th Century Fox, com JEANNE CRAIN e DALE ROBERTSON, nos papéis centrais. Película que mostra, pela primeira vez na tela, uma luta de boxe autêntica — a que se realizou em 1887, em Carson City, entre James Collier e Bob Fitzsimmons, em disputa de campeonato mundial de boxe. Uma história verdadeira cuja ação transcorre à época em que imperava o lei do mais forte.

Sessões PASSATEMPO
CAPITOLIO
ROYAL
TIJUCA
Viagens
Shorts
Desenhos
Comédias
Jornais

Cine São Luiz. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 3 de maio de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

MATAR OU CORRER

"Matar ou Correr" é o título da nova e hilariante comédia que OSCARITO está filmando para a Atlântida, sob a direção de Carlos Manga e em cujo elenco aparecem com destaque, JOSE LEWCOY, GRANDE OTÍLIO, RENATO RESTIER, JULIE BARDOT, NALDA, WILSON GREY e WILSON VIANA, todas as suas paródias sobre os valentes "cow-boys" americanos, baseadas no filme de Gary Cooper, "Matar ou Morrer". Aguardem o próximo lançamento dessa interessante produção nacional, que será um dos grandes êxitos cinematográficos do ano. No cinema: OSCARITO como se apresenta no filme.

FLORADAS NA SERRA

CACILDA BECKER — JARDEL FILHO

MERCADORAS DA NOITE

Relato emocionante — onde os problemas da juventude aparecem como nota predominante — de um drama real, vivido nas latitudes polares da Nova York, num ambiente corrupto e propenso ao crime. Realização de Jack Arnold para a Universal International que é quando vivo, envolto e dramático com fidelidade à mostrar a realidade e o perigo das más companhias, que trazem sempre consequências imprevisíveis e lamentáveis. O elenco reune, nas principais papéis, HARVEY LIMECK, JOYCE HOLDEN, GLENDA FARRELL, GLEN ROBERTS e PATRICIA HARDY.

GELEIRAS DO INFERNO

Um grupo esplêndido de artistas num filme que é um desfecho de emoções. Produção Warner Bros, dirigida por William A. Wellman, com JOHN WAYNE, LLOYD NOLAN, WALTER ASSEL e ANDY DEVINE nos papéis principais. Drama angustioso de cinco aviadores perdidos numa ilha, nas regiões polares, lutando cada qual pela própria sobrevivência.

MAR DOS NAVIOS PERDIDOS

Produção de Joseph Kane para a Republic, apresentando uma atmosfera realmente autêntica, no mar e na terra, valorizada pela eficiência da navegação da Guarda Costa, dos Estados Unidos. Trata-se de uma história do mar que se desenrola entre as águas tempestuosas de Julebora da Atlântida Norte. Destacadas "performances" de JOHN DIEHL, WANDA HENDRIX e WALTER BRENNAN.

A SOMBRA DA NOITE

Sob o manto da noite esteva o segredo de uma alta traição! Um choque de raças, preconceitos e ideologias emredados com uma apasionante história de amor! GREGORY PECK diferente, num filme surpreendente! Produção 20th Century Fox, filmada em Technicolor e estrelada por BRODERICK CRAWFORD, ANITA BORE, RITA GAM e grande elenco. Direção segura e inteligente de Nunnally Johnson.

MAIS FORTE DO QUE A MORTE

Há uma diáspora entre o ato do pecado e o ato do amor. Baseado no romance de Alfred Hayes, Anatole Litvak produz e dirige esta soberba apresentação United Artists, filmada em Paris. A ação decorre na "cidade-luz", em 1944, antes da rendição dos alemães. KIRK DOUGLAS, no papel de Robert Taylor, dá novas provas do seu portentoso talento artístico, ao lado de DANY ROBIN, BARBARA LAAGE e outros.

Cine Rian. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

MATAR OU CORRER

"Matar ou Correr" é o título da nova e hilariante comédia que OSCARITO está filmando para a Atlântida, sob a direção de Carlos Manga e em cujo elenco aparecem com destaque, JOSE LEWCOY, GRANDE OTÍLIO, RENATO RESTIER, JULIE BARDOT, NALDA, WILSON GREY e WILSON VIANA, todas as suas paródias sobre os valentes "cow-boys" americanos, baseadas no filme de Gary Cooper, "Matar ou Morrer". Aguardem o próximo lançamento dessa interessante produção nacional, que será um dos grandes êxitos cinematográficos do ano. No cinema: OSCARITO como se apresenta no filme.

FLORADAS NA SERRA

CACILDA BECKER — JARDEL FILHO

MERCADORAS DA NOITE

Relato emocionante — onde os problemas da juventude aparecem como nota predominante — de um drama real, vivido nas latitudes polares da Nova York, num ambiente corrupto e propenso ao crime. Realização de Jack Arnold para a Universal International que é quando vivo, envolto e dramático com fidelidade à mostrar a realidade e o perigo das más companhias, que trazem sempre consequências imprevisíveis e lamentáveis. O elenco reune, nas principais papéis, HARVEY LIMECK, JOYCE HOLDEN, GLENDA FARRELL, GLEN ROBERTS e PATRICIA HARDY.

GELEIRAS DO INFERNO

Um grupo esplêndido de artistas num filme que é um desfecho de emoções. Produção Warner Bros, dirigida por William A. Wellman, com JOHN WAYNE, LLOYD NOLAN, WALTER ASSEL e ANDY DEVINE nos papéis principais. Drama angustioso de cinco aviadores perdidos numa ilha, nas regiões polares, lutando cada qual pela própria sobrevivência.

MAR DOS NAVIOS PERDIDOS

Produção de Joseph Kane para a Republic, apresentando uma atmosfera realmente autêntica, no mar e na terra, valorizada pela eficiência da navegação da Guarda Costa, dos Estados Unidos. Trata-se de uma história do mar que se desenrola entre as águas tempestuosas de Julebora da Atlântida Norte. Destacadas "performances" de JOHN DIEHL, WANDA HENDRIX e WALTER BRENNAN.

A SOMBRA DA NOITE

Sob o manto da noite esteva o segredo de uma alta traição! Um choque de raças, preconceitos e ideologias emredados com uma apasionante história de amor! GREGORY PECK diferente, num filme surpreendente! Produção 20th Century Fox, filmada em Technicolor e estrelada por BRODERICK CRAWFORD, ANITA BORE, RITA GAM e grande elenco. Direção segura e inteligente de Nunnally Johnson.

MAIS FORTE DO QUE A MORTE

Há uma diáspora entre o ato do pecado e o ato do amor. Baseado no romance de Alfred Hayes, Anatole Litvak produz e dirige esta soberba apresentação United Artists, filmada em Paris. A ação decorre na "cidade-luz", em 1944, antes da rendição dos alemães. KIRK DOUGLAS, no papel de Robert Taylor, dá novas provas do seu portentoso talento artístico, ao lado de DANY ROBIN, BARBARA LAAGE e outros.

Cine Palácio. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

ANJO DO MAL

Produção e direção de Samuel Fuller para a 20th Century Fox, interpretada por RICHARD WIDMARK, JEAN PETERS e THELMA HUTTER. Drama forte e impressionante, apresentando a vida e as atitudes da vulgares batidinha de carteira, de agentes subversivos e informadores, das iluminadas sequências da Broadway da prosa dos movimentos "subversivos", as vitórias e lutas de cortiços imundos e da moral da Nova York. Puro horror, violência, intrigas e assassinatos, tendo como pano de fundo "boa-fé" de Manhattan.

JAMES CAGNEY • ANNE FRANCIS
no filme da Warner Bros

UM LEÃO ESTÁ NAS RUAS

O SOL BRILHA NA IMENSIDADE

Conquistado pela crítica mundial — e indiscutivelmente o filme mais humano e realista de John Ford — o único diretor quatro vezes laureado com o "Oscar" pela Academia de Hollywood. Espetáculo grandioso, filmado em super-técnico, que recebeu a maior consagração de todos os tempos, tendo conquistado o primeiro lugar entre películas norte-americanas apresentadas no recente Festival de Berlim e o "Medalha Especial do Mérito" da *Parade Magazine*. Tem os mais altos qualidades para ser o que é: uma verdadeira obra prima!

AMOR NAS SELVAS

A mais emocionante e ourosa história já filmada pelo cinema nacional. Gênero super-produção que mostra a história (Adriano Panfili) em três versões, com diálogo em português, inglês e alemão, dirigida por Fritz Eichhorn. CIL FARNET, JOSEPHINE KIPFER, GRANDE OTÍLIO e VANIA ORIO são os seus intérpretes.

MÚSICA E LAGRIMAS

Filme humano e comovente, que combina romance, música e drama, através de seqüências da grande força emotiva. Inspirado na vida e na carreira gloriosa de Glenn Miller, o rei da música popular norte-americana, desaparecido em 1944, num acidente de aviação, JAMES STEWART, vivendo a figura do famoso "band-leader", reaparece em grande estilo, neste filme Universal International, em technicolor.

AO PE DO CADAFAISO

Uma sátira-musical em technicolor, produzida e interpretada por LAURENCE OLIVIER — que marca o seu "debut" como cantor. Produção da Warner Bros, com narrativa supérflua, com belas músicas, lindas cenas, diálogo vivo e espirituoso, e algumas cenas de ação, violência, trágica e satírica... Laurence Olivier, no papel de um bandoleiro cômico do box místico, tem um ótimo desempenho.

MILAGRE EM MILÃO

As ruas de Milão e um acompanhamento de mendigos, com seus dramas íntimos e super-prenas em conta, servem de "back-ground" a este espetáculo de profunda sensibilidade que narra uma história diferente e humana. Realização de Vittorio de Sica, distribuída pela Universal International, e interpretada por BRANDUANI, GIANI, FRANCESCO CULLANO, GIULIO BARNABO, EMMA GRAMATICA e outros.

Cine Copacabana. Grupo Severiano Ribeiro. Rio de Janeiro, 28 de junho de 1954. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 3

No certificado de censura do ATA N.68X18, edição especial sobre inauguração de Brasília, o nome da Atlântida Cinematográfica S.A., na frente e no verso, como sua companhia produtora. *Certificado de Censura N° 50.885 de 02 de maio de 1960, Atualidades Atlântida N.60X18.* Acervo Cinemateca Brasileira.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

N.º DE REGISTRO 50.885

TÍTULO DO FILME ATUALIDADES ATLÂNTIDA 60 x 18

PRODUTOR ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA S/A. =BRASIL=

APROVADO PELO S.D.C.P. — VÁLIDO ATÉ 2 DE MAIO DE 19 65

BOA QUALIDADE

PEDRO JOSE CHEDIAK
Chefe do S.C.D.P.

Certificado de Censura Cinematográfica

Departamento de Imprensa Nacional — 16.484

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

CERTIFICADO N.º 50.885

Certifico que, revendo os livros de registro de censura de filmes cinematográficos, encontrei sob o N.º 50.885 o registro do filme denominado ATUALIDADES ATLÂNTIDA 60x18.

ASS: BRASILIA A NOVA CAPITAL

propriedade de ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA S/A.

domiciliado em RUA MEXICO 51

produzido pela fábrica ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA S/A. =BRASIL=

com 200 metros e 17 copias, censurado em 2 de MAIO de 19 60

O Serviço de Censura de Diversões Públicas resolveu que o referido filme fôsse APROVADO, PODENDO SER PROJETADO EM TODO TERRITÓRIO NACIONAL (Dec. 20.493 de 24 de Janeiro de 1946, modificado pelo dec. 37.008, de 8 de março de 1955)

BOA QUALIDADE

L/L.

Rio de Janeiro, de maio de 19 60

Secretário do S.C.D.P.

Anexo 4

Na primeira cláusula do Art. 3º, o objetivo também produzir filmes cinematográficos de “pequena metragem”. Meta esta que foi cumprida, inicialmente, com a confecção do cinejornal *Atualidades Atlântida*. *Estatutos da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.* Rio de Janeiro, 1942. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 5

Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.57X37. Acervo Cinemateca Brasileira

NOTÍCIAS DA SEMANA 57 x 37

CASAMENTO DE ARTISTA

- 8 - Fada Santoro e Mike Krymah/antoswaky são os protagonistas ^{de um} ~~xxxxxx~~ belo romance de amor na vida real, história que não chegará a ser filmada e apenas vem às telas através das câmaras ^{da Atlântida, e Cinegráfica São Luiz} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~.
- 30- A formosa Escrava Izaura, filme no qual Fada Santoro se iniciou no cinema, encontrou ~~Mikay~~ seu senhor.
- 41- Toda a colônia cinematográfica se movimentou para desejar felicidades aos noivos. Como nos filmes, onde a heroína sempre vence, Fada Santoro ^{ou} encerra sua carreira artística com um "happy end", ao lado de Mike.
- 70-FIM

-X-X-

emb/

Cinegrafista:
WALDOMIRO GUINTZEL

(143)

11

JORNAL DA CINEGRÁFICA SÃO LUIZ S. A.	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px; text-align: center;"> JORNAL DA TELA 59 x 21 </div> <div> RIO - CAMPEÃO DO MUNDO X MESTRES DO FUTEBOL. 125 RIO - HOSPITAL DOS RADICALISTAS. 85 RIO - SAÍZOS QUARENTA E (2 Infantis) 69 RIO - CARMENTOS (Pitua e Amigo Osc. 99 RIO - ALBERTO - OLÍMPIA UNIVERSITY. 60 RIO - ASSUNTOS INTERNACIONAIS 79 RIO - CHEGADA DE SUZARHO 91 <div style="text-align: right;">562</div> </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px; text-align: center;"> ATUALIDADES ATLÂNTIDA 20 </div> <div style="text-align: center; font-size: 2em; margin-top: 20px;"> <i>Rayner</i> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px; text-align: center;"> NOTÍCIAS DA SEMANA 59 x 21 </div> <div> RIO - NOVO FILME - PINTANDO O 7 84 RIO - HOSPITAL DOS RADICALISTAS 94 RIO - ASSUNTOS INTERNACIONAIS * Baileiros Conferência 21 * Diplomata em Berlim 113 * Chegada de Sukarno 221 RIO - BRASIL 2 x INGLATERRA 502 </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px; text-align: center;"> ESPORTE NA TELA 59 x 20 </div> <div> RIO - BRASIL 2 x INGLATERRA 0 348 RIO - ANIVERSÁRIO POLÍCIA MILITAR - ENCERRAMENTO 88 PALMEIRAS - JOGO UNIVERSITÁRIOS 72 RIO - JOGOS INFANTIS - CICLISMO 47 <div style="text-align: right;">516</div> </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px; text-align: center;"> RESENHA DA SEMANA </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px; text-align: center;"> CINE-ATUALIDADES </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px; text-align: center;"> CINELÂNDIA JORNAL </div>
DEPARTAMENTO DE CINE - JORNAIS Rio de Janeiro, 21 / Maio / 59	

Anexo 7

Primeira página do roteiro de locução do NDS 58X22, a última com a sigla “EMB” – nota-se, também, o nome de Alberto Lima na função de cinegrafista. Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.58X22. Acervo Cinemateca Brasileira.

Terceira página do roteiro de locução do NDS 58X22, a última com a sigla “HLD” – nota-se, também, o nome de Cláudio Assunção na função de cinegrafista. Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.58X22. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 8

Notícias da Semana. N.58X16, registro na base de dados *Filmografia Brasileira*, elaborado a partir de informações coletadas no roteiro de locução e na pauta de jornal do *Fundo Atlântida*. Disponível em: <http://www.cinemateca.com.br>, acessado em: 30 de setembro de 2014.

NOTÍCIAS DA SEMANA. N.58X16

Filme Brasileiro / Cinejornal / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 7min, 24q

Data e local de produção

Ano: 1958

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Sinopse

"Presidente argentino". Visitou o Brasil o presidente eleito da Argentina, sr. Arturo Frondizi. Por determinações policiais e do Itamarati, jornalistas, cinegrafistas e operadores de televisão foram colocados à uma distância considerável, prejudicando toda a liberdade de informação. O encontro dos dois presidentes, filmado de longe, serviu para desfazer desentendimentos possíveis com o Brasil e acentuar a amizade entre os dois países.

"Realizações pernambucanas". A cidade de Sanharó, interior de Pernambuco, foi visitada pelo governador Cordeiro de Farias durante a inauguração de algumas obras: o grupo Escolar Almirante Tamandaré; a rede elétrica transmitida pela Companhia Vale do São Francisco; e as obras da barragem que fornecerá água à cidade. Em Olinda, escolares desfilam em homenagem ao governador. No ensejo, a inauguração da Escola Artesanal Guedes Alcoforado. A primeira-dama, sra. Avani Cordeiro de Farias, inaugurou um retrato do governador na sala da diretoria da Escola Artesanal.

"Visita". O chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, general Amaury Kruel, partiu no Super Constellation da Varig, com destino aos Estados Unidos. O coronel Danilo da Cunha Nunes, diretor da Divisão de Polícia Política e Social, também viajou com o mesmo destino. Os dois irão conhecer as instalações e o sistema de organização do FBI, ambos convidados pelo governo norte-americano. No retorno dessa viagem, o general Amaury Kruel trará o conhecimento sobre a organização policial norte-americana a fim de adaptá-la ao Departamento Federal de Segurança Pública.

"Novo aeroporto". A inauguração do Aeroporto da cidade de Soledade, no Rio Grande do Sul, foi um grande evento para o povo local. O major Euclides Triques, secretário de Obras Públicas do Estado, e representante do governador Ildo Meneghetti, presidiu a cerimônia, que foi assistida por grande número de pessoas. Também presente o deputado Walter Perachi Barcelos, candidato ao governo do Estado.

"Casamento". Na Igreja de Santa Margarida, no Rio de Janeiro, o casamento de Maria Solange, filha do sr. François René Charnaux, e Fernando Rocha, filho do brigadeiro Franklin Rocha, diretor da companhia Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul. O matrimônio foi um acontecimento de grande repercussão social. Foi celebrante o padre jesuíta Fernando Davila. Personalidades dos meios sociais, políticos e aeronáuticos do país compareceram ao ato.

"Alfaiate italiano". O famoso alfaiate italiano, Ângelo Lítrico, em visita ao Rio de Janeiro. O alfaiate dos astros do cinema italiano, e de grande número de personalidades da política européia, já levou a moda

italiana para além da cortina de ferro, cortando roupas para o líder soviético Nikita Kruchev. O visitante irá oferecer duas roupas de seu corte pessoal ao presidente Juscelino Kubitschek, cuja elegância elogiou.

Assuntos(s) - Vocabulário controlado

Diplomacia - AR; Imprensa; Governo Federal; Governo Estadual; PE; Sanharó - PE; Escola; Energia; Saneamento; Engenharia; Desfile; Solenidade; Polícia; Visita estrangeira - BR; Aviação; Aeronáutica; Soledade - RS; RS; Casamento; Igreja Católica; Moda; Visita estrangeira - IT

Assunto(s) Vocabulário Livre

Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado de Pernambuco; Ministério das Relações Exteriores do Brasil; Itamaraty; Grupo Escolar Almirante Tamandaré, Sanharó - PE; Energia elétrica; CHESF - Companhia Hidro Elétrica do São Francisco; Olinda - PE; Escola Artesanal Guedes Alcoforado, Olinda - PE; Departamento Federal de Segurança Pública; Super Constellation - avião; Varig - Viação Aérea Rio Grandense; Divisão de Polícia Política e Social; FBI - Federal Bureau of Investigation; Aeroporto de Soledade - RS; Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul; Meneghetti, Ildo; Igreja de Santa Margarida, Rio de Janeiro - DF; Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul; Cinema; Televisão; Fotografia; Kruchev, Nikita; Comunismo

Termos geográficos

Rio de Janeiro - DF; Sanharó - PE; Soledade - RS; Olinda - PE; Escola Artesanal Guedes Alcoforado, Olinda - PE; Aeroporto de Soledade - RS; Igreja de Santa Margarida, Rio de Janeiro - DF

Produção

Companhia(s) produtora(s): Cinegráfica São Luiz S.A.

Fotografia

Cinegrafista: Lima, Alberto / Pedrosa, João Cunha / Souza, Paulo Jorge de / Guintzel, Waldomiro

Identidades/elenco

Frondizi, Arturo
Kubitschek, Juscelino
Farias, Osvaldo Cordeiro de
Farias, Avani Cordeiro de
Kruel, Amaury
Nunes, Danilo da Cunha
Triques, Euclides
Barcelos, Walter Perachi
Charnaux, Maria Solange
Charnaux, François René
Rocha, Fernando
Rocha, Franklin
Davila, Fernando
Lítrico, Ângelo

Estúdios/Laboratórios/Locações

Laboratório de imagem: Cinegráfica São Luiz S.A.

Fontes utilizadas

CB/ATL-NDS-ROT-00000
CB/ATL-CNJ-PTJ-00000

Observações:

CB/ATL-CNJ-PTJ-00000 com a data de 15 de abril de 1958.

Anexo 9

Ordem de Reportagem, Departamento de Curta Metragem. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1971. Grupo Severiano Ribeiro. Acervo Cinemateca Brasileira.

ATLÂNTIDA — DCM — ORDEM DE REPORTAGEM — N.º — Data: 22 / 09 / 71	
ASSUNTO <u>FUMO PODE TORNAR HOMEM ESTÉRIL</u>	
LOCAL _____	
HORÁRIO _____	
CINEGRAFISTA <u>LUIZ</u>	AJUDANTE _____
DESCRIÇÃO E INSTRUÇÕES <u>FAZER CENAS DE GENTE FUMANDO EM VÁRIOS LUGARES DIFERENTES . ESCRITÓRIO, BÔITE, BAR, RESTAURANTE, ESSA REPORTAGEM DEVERÁ TER UNS 80 PÉS. QUERO CENAS BEM VARIADAS . EXEMPLO ACIMA . CENAS DE CINZEIRO CHEIO DE CIGARROS. PODE USAR SOBREPOSIÇÃO DE CIGARROS COM GENTE ANDANDO NA RUA ETC. VER SE DÁ PARA FILMAR A FUMAÇA.</u>	
Espécie: <u>DCM</u>	Assinatura _____ DCM — Chefe
PARA PREENCHER APÓS A EXECUÇÃO:	
CINEGRAFISTA	MONTADOR(A)
Câmera : _____	Total da Rep. em pés _____
(N.º) _____	CONTRATOS usados _____
Lentes _____	_____
Filtros _____	Observações: _____
Observações: _____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
Assinatura _____	Assinatura _____

Mod. D. C. M. 1 - S/A - 2/71 - 20 Bls.

Anexo 10

Solicitação de credenciais ao Dr. Vitor Pinheiro, da RIOTUR. Departamento de Curta Metragem da Atlântida Cinematográfica S/A. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro 1977. Acervo Cinemateca Brasileira.

Solicitação de credenciais à Bemtel Produções. Departamento de Curta Metragem da Atlântida Cinematográfica S/A. Rio de Janeiro, 12 de janeiro 1978. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 11

Em detalhe no roteiro de locução do primeiro segmento do NDS 58X46, intitulado “A praga dos camelôs”, a sigla HLD com a informação “10XX”, que significa 10 de novembro de 1958. Noutro detalhe a indicação de 91 pés. Roteiro de locução *Notícias da Semana. N.58X46*. Acervo Cinemateca Brasileira

Em detalhe na pauta de jornais da mesma semana, o segmento “Rio – camelôs cariocas” com a igual marca de 91 pés. Pauta *Jornais da Cinegráfica São Luiz S.A.*, 11 de novembro de 1958. Acervo Cinemateca Brasileira.

JORNAL DA TELA 58 x 46		ATUALIDADES ATLÂNTIDA	
Rio- SOB ARVORES-FEST. AMIZES	75		
P.Alegre- DRAMA DE NAVIO JAPON.	87		
Rio- SEM. SAUDE- C. MILITAR-GA	113		
Recife- BUSCA E SALVAMENTO	95		
Rio- RAINDA DOS JOGOS DA PRIM.	61		
Natal- SEM. HAC. ESTUDOS JURIDI			
COS	87		
Rio- ESQUADRA AMERICANA NA GUB-			
NADARA	69		
	607		
ESPORTE NA TELA 58 x 45		NOTÍCIAS DA SEMANA 58 x 46	
P.Alegre- ATL. INTERNACIONAL ..	94	Rio- CAMELÔS CARIOCAS	91
Rio- FIAPENGO x BLUMITENSE	256	P.Alegre- NAVIO JAP. ENCALHADO	87
Rio- TORNEIO WATER POLO	33	P.Alegre- ATL. INTERNACIONAL ..	67
Rio- RIO. JOGOS DA PRIMAVERA ..	68	Rio- MODELAGEM DELAS ARTES ...	49
Rio- FIAPENGO x BOTAFOGO	228	Rio- CASA DE NUI DANDOSA	57
	659	Rio- END. PERSONALIDADE AMER.	62
		Recife- OP. BUSCA -SALVAMENTO..	X 95
		Rio- ESQUADRA AMERICANA	70
			578
RESENHA DA SEMANA			
CINE-ATUALIDADES		CINELÂNDIA JORNAL	
DEPARTAMENTO DE CINE - JORNAIS			
Rio de Janeiro, 11 / NOVENO DE 1958			

Anexo 12

Abaixo, o diagnóstico para três exemplos de materiais em película, “negativo original de imagem”, que foram visionados para este trabalho. Nas imagens, os registros fotográficos padrão: da lata, do rolo, e do(s) detalhe(s). Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana. N.57X20, Número de Entrada na CB: 20613-02. Situação: material abaulado e encolhido, com perda de imagem em alguns trechos, pontos de ferrugem e cristalização. Apenas uma quebra. Faltam o terceiro e quarto segmentos do original. 160 metros. Nível de deterioração: 3C XXX (o que configura descarte).

Atualidades Atlântida. N.59X18, Número de Entrada na CB: 20595-16. Situação: material bastante abaulado e encolhido, com forte cheiro de ácido acético (vinagre), inúmeras quebras nas emendas dos planos. Faltam o primeiro, o quarto e quinto segmentos do original. 150 metros. Nível de deterioração: 3C XXX (o que configura descarte).

Notícias da Semana. N.61X05. Número de Entrada na CB: 20633-03. Situação: material encolhido e abaulado, com início de umidificação e algumas quebras. Possui um segmento inexistente na documentação não fílmica "CANTINFLAS NO BRASIL". Faltam o segundo, quarto e último segmentos do original. 85 metros. Nível de deterioração: 3C XX (quase descarte).

Anexo 13

Planilha com descrição plano-a-plano e sequência de fotogramas captados do negativo original de imagem do *Notícias da Semana. N.59X14*.

Legenda: GPG (*grande plano geral*); PG (*plano geral*); PLG (*plongée*), CTPLG (*contra-plongée*); PA (*plano americano*); PAN (*panorâmica*); PC (*plano de conjunto*); PM (*plano médio*); PP (*primeiro plano*); PPP (*primeiríssimo plano ou close-up*); PSTVA (*perspectiva*).

ATUALIDADES ATLÂNTIDA. N.59X14	Fotograma(s)
Número de Entrada na CB: 20595-15 / tempo original total: 6 minutos	
Título de segmento: Rio - DF VILMA (CAMPEÃ) NO TRAMPOLIM.	1
PG em PAN de moça saltando de trampolim até o mergulho em piscina	02-05
PM de duas nadadoras sentadas em plataforma de mergulho; público ao fundo nas arquibancadas.	06-07
PG em PAN de moça saltando de trampolim até o mergulho na piscina.	08-11
PA em PSTVA dos jurados em cadeiras mostrando suas notas.	12
PG em PAN de moça saltando de trampolim até o mergulho na piscina (ângulo diferente dos saltos anteriores).	13-18
tempo original do segmento: 34 segundos	
Título de segmento: S. Luiz do Quitunde – AL NOVO CRIME ENLUTA A IGREJA	19
PG de fachada de “cadeia pública” com transeuntes na rua.	20
PA de dois soldados sendo entrevistados por repórter; dois homens, provavelmente técnicos acompanham o repórter, à esquerda do enquadramento.	21
PA de quatro soldados andando na rua, olham para a câmera.	22
PA/PG de cinco soldados de costas para a câmera no meio da rua se dirigem a ônibus\jardineira com itinerário “São Luiz” se aproxima de frente para os soldados.	23-25
PG de ônibus\jardineira parado na rua e ladeado por soldados.	26
PG de fachada de casa com soldado, criança e dois homens.	27
PM de soldado - à esquerda do quadro, no corredor à direita pessoas mostradas de corpo inteiro.	28-29
PM/PC de recinto fechado, homem sentado à esquerda do quadro, ao fundo escrivão com máquina de escrever, à direita dois homens sentados; ao fundo à direita, soldado em pé e, à esquerda, homem toma nota.	30-31
PP de rosto de homem.	32
PP do mesmo homem, no recinto fechado, apontando um rifle.	33
tempo original do segmento: 42 segundos	
Título de segmento: Rio – DF TRADIÇÃO DO JUDAS ESTÁ MORRENDO	34
PG de boneco Judas pendurado num fio amarrado em poste (placa na cabeça do boneco com algo escrito).	35
PG de crianças numa rua malhando um boneco.	36-40
tempo original do segmento: 26 segundos	

Título de segmento: Fortaleza – CE PARSIFAL BARROSO NO GOVERNO DO CEARÁ	41
PAN em GPG de multidão em espaço aberto.	42-45
PG de recinto fechado lotado, com homens sentados e no parapeito da parte superior.	46
PM de mesa solene em PSTVA com Parsifal Barroso e autoridades civil e militar.	47
PA de Parsifal barroso lendo discurso perante microfones mantidos por mãos masculinas (relógio ao fundo marca 15h30).	48
PA de homens sentados no recinto mostrado anteriormente.	49
PM de Parsifal Barroso assinando livro.	50
PAN em PG do piso superior do recinto mostrado anteriormente, repleto de homens.	51-52
PAN em GPG de multidão em espaço aberto.	53-54
GPG espaço aberto com tropa formada, sendo passada a revista por Parsifal Barroso.	55-56
PM de Parsifal Barroso em recinto fechado cercado por gente e microfones.	57-58
PG de recinto fechado decorado repleto de pessoas (mostradas ao nível das cabeças).	59-60
tempo original do segmento: 57 segundos	
Título de segmento: Buenos Aires DIPLOMACIA PRESTIGIA FUTEBOL	61
PG da fachada do "Hindu Club" (?).	62
PG de três bandeiras ao vento num mastro (a do meio é a do Brasil).	63-64
PG de homens com agasalho de treino em campo aberto.	65
PAN em PA de homens com agasalho da CBD.	66
PP de dois homens com uniforme da CBD.	67
PP em CTPLG de outros homens com uniforme da CBD.	68-69
PP de outros dois homens com agasalho da CBD.	69
PP de homens com agasalho da CBD.	70-71
PP de homens sentados e agachados com uniforme da CBD.	72
PA de homens uniformizados em quatro fileiras: agachados, sentados e em pé, com agasalho da CBD.	73-74
PG de homens uniformizados agachados, sentados e em pé, com agasalho da CBD e dispostos em quatro fileiras.	75-76
PG em PSTVA do mesmo grupo mostrado no plano anterior.	77
PG em do mesmo grupo: homens se levantam e, aos poucos, e vão saindo do enquadramento e, alguns, se aproximam da câmera.	78-80
tempo original do segmento: 48 segundos	

Anexo 14

Primeira página do roteiro de locução do NDS 58X46, intitulado "A praga dos camelôs". Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.58X22. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 15

A cobertura da posse da nova diretoria da ACRJ, pela *Revista das classes produtoras* nº925 (página 3), uma publicação da Federação das Associações Comerciais do Brasil / Associação Comercial do Rio de Janeiro, junho de 1961. Quase todas as autoridades mencionadas logo abaixo do título da matéria são demarcadas visualmente em curtos planos do quarto segmento do *NDS 61X24*, intitulado “Associação Comercial, posse do novo presidente”.

Mesa que presidiu ao solene ato de posse da nova diretoria da Associação Comercial do Rio de Janeiro

SOLENEMENTE EMPOSSADOS OS NOVOS DIRETORES DA ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DO RIO DE JANEIRO

Presidiu aos trabalhos o Sr. Carlos Lacerda, Governador do Estado da Guanabara — Autoridades presentes — Os discursos proferidos

Eleita em memorável pleito realizado a 24 de maio último, sob a presidência do Sr. Hortêncio Lopes, foi solenemente empossada a 30 do mesmo mês, no Club Comercial, a nova Diretoria da Associação Comercial do Rio de Janeiro, presidida pelo Sr. Rui Gomes de Almeida.

Na qualidade de convidado especial, ocupou a presidência da sessão o Sr. Carlos Lacerda, que convidou para tomar parte à Mesa as seguintes personalidades: Dr. Arthur Bernardes Filho, Ministro da Indústria e do Comércio; Dr. José Augusto Bezerra de Medeiros; Sr. Hortêncio Lopes; Dr. João Baptista Leopoldo Figueiredo, Presidente do Banco do Brasil; Ministro Sérgio Frazão, Presidente do Instituto Brasileiro do Café; General Orlando Geyser, Representante do Marechal Odílio Denys, Ministro da Guerra; General Freitas Rollim, Comandante da 1ª Região Militar; Embaixador Walter Moreira Salles; Sr. Charles Edgard Moritz, Presidente da Confederação Nacional do Comércio; Ministro Lúcio Meira; Deputado Amaral Neto, líder da Maioria na Assembléia Legislativa do Estado da Guanabara; Sr. Camilo Ansarah, Presidente da Associação Comercial de São Paulo; Sr. Júlio de Souza Avellar, Presidente da Carteira de Redescantos do Banco do Brasil e Sr. Rui Gomes de Almeida, Presidente eleito da Associação Comercial do Rio de Janeiro.

DISCURSO DO SR. HORTÊNCIO LOPES

Dando início à solenidade, o Governador Carlos Lacerda concedeu a palavra ao Sr. Hortêncio Lopes e este, depois de se dirigir às pessoas presentes, assim se manifestou: «Na qualidade de Presidente da Assembléia Geral que elegeu a nova Diretoria desta Associação, declaro empossado na pre-

sidência o Sr. Rui Gomes de Almeida (Palmas), os membros do Conselho Diretor, cujos nomes constam da respectiva ata, bem como os componentes do Conselho Fiscal.

Na memorável Assembléia de 24 de maio último, aliás muito concorrida, quero destacar um voto expressivo — o do Dr. João Baptista Leopoldo Figueiredo, Presidente do Banco do Brasil — por constituir uma honra

o fato de o nosso principal Instituto de Crédito haver prestigiado com o seu voto a chapa encabeçada pelo novo Presidente da Casa de Mauá.

Há na vida de Rui Gomes de Almeida uma particularidade que desejo acentuar: de modesto auxiliar e empregado, subiu à gerência e a chefia de uma das empresas do comércio de café, essa nobre e complexa atividade do nosso setor mercantil. É este o homem que assume, neste momento, a direção do laboratório de glórias e tradições que é a Associação Comercial do Rio de Janeiro, como um líder autêntico e autorizado para falar em nome das forças econômicas junto aos poderes constituídos e à opinião pública.

Antes de terminar, quero render também uma homenagem ao meu querido amigo José Augusto Bezerra de Medeiros pela sua brilhante atuação nesta Casa, como homem público probo e que tantos serviços tem prestado à Associação Comercial e ao seu país». (Palmas).

FALA O SR. JOSÉ AUGUSTO

Em seguida, usou da palavra o Sr. José Augusto, proferindo a seguinte oração:

«Deixo hoje a presidência desta Casa, jubiloso porque vou restituí-la a Rui Gomes de Almeida, de quem a recebi há dois

Anexo 16

Segunda página do roteiro de locução do ATA 56X10, antes da censura, intitulado "Centenas de automóveis de luxo continuam a entupir o cais do porto". Roteiro de locução *Atualidades Atlântida*. N.56X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 16

Segunda página do roteiro de locução do ATA 56X10, após a censura, intitulado “Centenas de automóveis de luxo continuam a entupir o cais do porto”. Roteiro de locução *Atualidades Atlântida*. N.56X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 17

Sexta página do roteiro de locução do *NDS 58X30* do segmento intitulado “Miss Maranhão visitou a Cinegráfica São Luiz”. Roteiro de locução *Notícias da Semana. N.58X30*. Acervo Cinemateca Brasileira.

(6)

NOTÍCIAS DA SEMANA 58 x 30

MISS MARANHÃO VISITOU A CINEGRÁFICA SÃO LUIZ

- 8 - Acompanhada pelo deputado Neiva Moreira, da representação federal do Maranhão, a senhorita Ida Brasil, Miss Maranhão, visitou as modernas e bem aparelhadas instalações da Cinegráfica São Luiz.
- 30 - Aqui está a sala de copiadores de dezesseis milímetros com seu pessoal cem por cento especializado.
- 41 - Miss Maranhão extasiou-se diante do copiador rápido de trinta e cinco milímetros. Trata-se realmente de uma aparelhagem que garante um máximo de eficiência, produzindo grande número de cópias perfeitas, num mínimo de tempo.
- 6, - A visita que nos trouxe o deputado Neiva Moreira foi das mais agradáveis, pois a representante da beleza da mulher maranhense é uma jovem de grande inteligência.
- 84 - A sala de revisão. A senhorita Ida Brasil teve oportunidade de ver como se faz o cinema de atualidade e de todos os ~~gêneros~~ gêneros, na Cinegráfica São Luiz, o maior laboratório cinematográfico do Brasil.
- 107 - Esta é uma das salas de projeção interna da Cinegráfica, apenas para verificação de originais. Ida Brasil e o deputado Neiva Moreira, nossos bons amigos, também confiam na pujança da nossa indústria cinematográfica.
- 3 - FIM.

-X-X-X-

Cinegrafista:
ALBERTO LIMA

HLD/217
2222

Anexo 18

Última página do roteiro de locução do *NDS 59X43* do segmento intitulado “O ministro da Justiça sr. Armando Falcão saúda o 15º aniversário dos nossos jornais cinematográficos”. Roteiro de locução *Notícias da Semana. N.59X43*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 19

Alguns exemplos de enquadramentos, movimentos e angulações de câmera a partir de uma definição básica da “decupagem clássica” sugerida pelo professor e crítico de cinema Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. 2005. p. 21, 27-28), e também balizados pelas observações do teórico Jacques Aumont (*A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012, p. 40-43). Contudo, acrescentamos certos “ajustes” de escala entre os enquadramentos observados nas edições do *NDS* e *ATA*, no que pudemos nos aproximar das seguintes definições:

Grande Plano Geral. Inauguração do Cinema São Luiz – Fortaleza - CE.

Plano Geral. Atualidades Atlântida. N.58X26.

Plano de Conjunto. Atualidades Atlântida. N.59X30.

Plano Americano. Notícias da Semana. N.60X33.

Plano Médio. Notícias da Semana. N.61X16.

Meio Primeiro Plano. Notícias da Semana. N.60X23.

Primeiro Plano. Atualidades Atlântida. N.61X46.

Plano Geral em Plongée. Notícias da Semana. N.61X47.

Plano Geral em Contra-plongée. Atualidades Atlântida. N.60X26.

Panorâmica em Plano Geral (da direita para à esquerda). Notícias da Semana. N.60X26.

Anexo 20

Quarta página do roteiro de locução do *NDS 61X26* do segmento intitulado "Conferência na Associação Comercial". Roteiro de locução *Notícias da Semana. N.61X26*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 21

Roteiro de locução do NDS 59X15 – *Construindo hoje o Brasil de amanhã*. Acervo Cinemateca Brasileira.

de colchão, o qual é cortado nas medidas adequadas de largura e comprimento.

234 - Os transportadores mecânicos levam os colchões de pôlpa sobre bandejas - até à prensa. Todo o movimento é automático e realizado por simples pressão de botões. Vinte colchões de pôlpa são introduzidos nesta poderosa prensa-a-vapor de quatro mil toneladas de pressão que os transforma em chapas de superior resistência e flexibilidade. As chapas têm amplas dimensões, maiores do que as das tábuas de madeira. Elas são encaminhadas às grandes estufas de climatização, onde permanecem quatro horas, após o que são cortadas nas medidas comerciais.

294 - Há uma crescente escassez de madeira natural. Por essa razão e, pela sua extraordinária qualidade, as chapas de fibra vêm substituindo a madeira nos mais variados campos de aplicação. Oitenta por cento da produção - dessas chapas destinam-se ao consumo interno e vinte por cento já são escoados para mercados externos, como a Inglaterra e os Estados Unidos.

332 - LAPAGEM.

333 - Petróleo, ouro negro que enquadrará o Brasil no concerto das grandes potências econômicas. Aqui vemos a Refinaria de Mataripe, em pleno Recôncavo Baiano, afirmação inequívoca da realidade petrolífera do sub-solo brasileiro. A destilação do petróleo requer equipamento complexo e altamente especializado. Os extensos lençóis petrolíferos da rica região do Recôncavo avançam por baixo do mar, permitindo a perfuração submarina de novos poços. Uma produção de cinquenta e seis mil barris diários de petróleo bruto vem sendo obtida, requerendo colossais reservatórios.

407 - Este é um bairro residencial para engenheiros e técnicos, nas proximidades da Refinaria, cujo Departamento de Assistência cuida de vários setores da vida da comunidade.

430 - Cento e cinquenta casas estão sendo construídas, e, para atender ao programa de expansão da Refinaria, essa construção é feita em ritmo acelerado, o que é possível como emprego prático das chapas de fibras. Essas moradias são levantadas em apenas cinco dias. As chapas são usadas, também, para forros, pisos e portas, por oferecerem proteção aos moradores, em face das duras condições de clima local. Cada uma dessas residências é ampla e confortável, oferecendo todas as comodidades da casa moderna,

(continua)

como armários embutidos, terraços e demais instalações, perfazendo uma área média de cem metros quadrados. Vemos assim que o triângulo básico da emancipação econômica brasileira - ferro, madeira e petróleo - está conjugado impulsionando, mais e mais, o surto de progresso em todos os quadrantes do país. É o que se pode verificar nos diversos setores da vida nacional. Assim também o será, e está sendo, sem dúvida alguma, na realização da alvorada do Oeste brasileiro.

- 536 - Brasília, metrópole que surge na amplidão do Planalto Central, futura Capital do Brasil, já conta hoje com uma população de cinquenta mil habitantes.
- 552 - Centro de irradiação para todo o país: aeroporto de Brasília, pista - asfaltada de mais de três quilômetros. Para a edificação de Brasília, foi necessária a construção de uma cidade provisória, que será demolida por ocasião da instalação oficial da futura capital brasileira.
- 583 - Filiais de diversos Bancos estão instaladas na cidade provisória, onde não existem construções de alvenaria; o duratex é a solução para a construção rápida econômica.
- 609 - Assim foi construído esse cinema para oitocentos espectadores; o fôrro é todo pelo sistema acústico. Também com chapas de fibras são construídas as residências para engenheiros.
- 629 - Na cidade definitiva, vê-se o núcleo residencial operário. Brasília - está crescendo a olhos vistos; cada dia que passa um novo pormenor - enriquece a sua paisagem. Uma atividade febril nota-se em todos os setores de trabalho.
- 653 - Aqui se levanta o prédio do Instituto dos Bancários.
- 664 - Famoso em todo o país e mesmo no exterior é o moderno Grande Hotel de Brasília. Possui essa construção trezentos quartos, com todo o conforto.
- 683 - O arquiteto Niemayer, à esquerda, nas obras do Palácio do Governo, - junto com Lúcio Costa, outro dos planificadores de Brasília. A capela é uma verdadeira milagre de simplicidade.
- 704 - O Palácio da Alvorada, arrôjo arquitetônico e funcional. Brasília é a alvorada de um novo Brasil, cumprindo o seu grande destino.
- 718 - FIM.

X-X-X

HID/5IV - 1335

Anexo 22

Roteiro de locução do NDS 59X17 – *Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo*.
Acervo Cinemateca Brasileira.

anteriormente eram ministradas. Com aproveitamento de materiais e mão de obra locais, conseguem um preço de construção econômico de Cr\$... 1.500,00 (Um mil e quinhentos cruzeiros) por metro quadrado.

456 - Viza a campanha escolarizar todas as crianças até doze anos de idade, num prazo máximo de quinze anos em todo o território brasileiros.

501 - Nas novas escolas os adultos frequentam cursos de alfabetização.

516 - A professora interrompe o recreio das crianças para aula prática ao ar livre, dando-lhes preceitos de higiene doméstica e saúde.

556 - Esta professora atravessa diariamente o Rioomba e vai dar aula na nova e bonita escola, construída pela Campanha em plena zona rural.

582 - Nesta grande propriedade de vasta produção agro-pecuária, construiu a campanha, uma moderna e ampla escola, capaz de atender centenas de crianças da região. Ela é inaugurada solenemente diante do entusiasmo do povo, dos dirigentes da campanha e das autoridades do Município.

631 - O professor Roberto Moreira faz a entrega do novo estabelecimento. A Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo é um dos principais instrumentos da meta presidencial que se convencionou chamar de Educação para o desenvolvimento. Vem entregar milhões de crianças brasileiras na formidável batalha pelo progresso do Brasil, colocado agora no luminoso caminho, capaz de conduzi-lo à sua maior grandeza.

683 - FIM.

X-X-X

Cinegrafista:

RID/

Anexo 23

Quinta e sexta páginas do roteiro de locução do NDS 58X49, do segmento intitulado "Casamento de Harry Stone". Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.58X49. Acervo Cinemateca Brasileira.

.... 2

Tony Marirink Veiga.

- 194 - A Senhora Ibrahim Sued cumprimentando.
- 200 - Também presente o jornalista Roberto Marinho.
- 206 - O industrial Horácio Klab-in
- 211 - O senhor Rogério Marinho.
- 217 - Felicidades, deseja o cronista Ibrahim Sued.
- 224 - FIM

-X-X-X-X-X-

HLI/2XII

1830

Cinegrafistas:

CLAUDIO E ALBERTO

Anexo 24

A última página do roteiro de locução do ATA 58X46, do segmento intitulado “Severiano Ribeiro Júnior visita Brasília a convite de JK”. Roteiro de locução *Atualidades Atlântida*. N.58X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 25

Brasília recebe o seu primeiro cinema, convite para a inauguração do Cinema Brasília. Gráfica São Luiz S.A., abril de 1960. Acervo Cinemateca Brasileira.

CINEMA BRASÍLIA			
UNIVERSAL ANAGUAS A BORDO (Operation Pettcoat)	Cary Grant Tony Curtis	U. C. B. SCAMPOLO (Scampolo)	Romy Schneider Paul Hubschmid
UNITED O DISCÍPULO DO DIABO (The Devil's Disciple)	Burt Lancaster Kirk Douglas Lawrence Olivier	CACARECO VEM AI (Nacional)	Oscarito Cyl Farney Odete Lara Sonia Mamede
PARAMOUNT A CANOA FUROU (Don't Give up the Ship)	Jerry Lewis Mike Shaughnessy	RANK CAMAROTES INDISCRETOS (The Captain's Table)	Peggy Cumings John Gregson
COLUMBIA ANATOMIA DE UM CRIME (Anatomy of a Murder)	James Stewart Lee Remick	ART FILMS HERCULES E A RAINHA DA LÍDIA (Hercle e La Regina di Lidia)	Steve Reeves Sylvia Koscina
WARNER A LEI DO MAIS VALENTE (Yellowstone Kelly)	Clint Walker Edward Byrnes	FOX SENHORES DA SELVA (Lords of Forest)	Documentário
METRO COMEÇOU COM UM BEIJO (It Started with a Kiss)	Glenn Ford Debbie Reynolds	CONDOR FILMS ESCUÇA MINHA CANÇÃO (Escucha mi canción)	Joselito Luz Marquez
FRANÇA FILMES PARIS, MÚSICA E MULHERES (Tabarin)	Sylvia Lopez Mischa Auer		

Anexo 26

Inauguração de Brasília – 21 de abril de 1960, programação oficial. Departamento de Imprensa Nacional. Brasília, 1960. Acervo Cinemateca Brasileira.

Capa e contracapa.

Páginas 4 e 5.

Páginas 6 e 7.

Páginas 2 e 3.

Páginas 1 e 8.

Anexo 27

Organograma da dominação dos grupos Rockefeller e Morgan sobre o cinema norte-americano, com destaque ao papel da Motion Pictures Association (MPA), publicado em “Conspiração permanente contra o cinema nacional!”. *O Semanário*. Rio de Janeiro, de 19 a 25 de novembro de 1960.

Anexo 28

Terceira página do roteiro de locução do NDS 58X26, do segmento intitulado "Solidariedade hemisférica (J.K. fala à nação)". Roteiro de locução *Notícias da Semana*. N.58X26. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 29

Quinta página do roteiro de locução do ATA 60X10, do segmento intitulado "Recife-PE – Camponeses pernambucanos em festa". Roteiro de locução *Atualidades Atlântida*. N.60X10. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 30

Em novembro de 1959, o GSR noticiou uma série de eventos relacionados à meta 27: indústria automobilística. Entre eles, o ATA 59X46 apresentou, em seu quinto segmento (1min10seg), um novo veículo no mercado nacional, uma parceria entre a Willys Overland do Brasil e a Renault: o Dauphine.

Mesmo sem o roteiro de locução, o discurso é claro: em seus onze primeiros planos-sequência (num total de 24), o alm. Lúcio Martins Meira faz uma vistoria e um “test drive” do automóvel (fot. 1 e 2). Até recentemente responsável pela meta 9 (construção das rodovias), o então diretor do Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA) e presidente do BNDE, é mostrado como o melhor avalista do governo JK na questão automobilística. *Atualidades Atlântida*. N.59X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Na mesma semana, o NDS 59X47 mostrou outro empreendimento da Willys Overland do Brasil: a perua Rural Willys <produzida somente no Brasil>. O segmento (cerca de 1min) apresenta a linha de montagem e as unidades produzidas para atendimento do mercado interno e estrangeiro.

A notícia prossegue, mostrando os <interessados de todas as partes do país> que receberam as primeiras unidades do mais novo utilitário brasileiro, cujas unidades aguardam no pátio (fot. 2). Além de *planos gerais* e *planos de conjunto* das seções com os trabalhos na fábrica (fot. 1), cuja fachada em *plano geral* abre o segmento, o diretor-geral William Max Pearce entrega os primeiros exemplares de 1960, “especial para o Brasil [e] inédita em todo o mundo”. Outro dirigente, Waldemar Geoffroy, fez o discurso de encerramento do lançamento (fot. 3). *Notícias da Semana*. N.59X47. Acervo Cinemateca Brasileira.

Uma semana antes, no NDS 59X46, o alm. Lúcio Meira inaugurara, em Valinhos-SP, a fábrica de transmissões Equipamentos Clark-Mark S.A., cuja solenidade contou com a presença de <autoridades locais e pessoas ligadas à indústria automobilística>. Após descerrar

Placa (fot. 1), Lúcio Meira visitou, acompanhado de comitiva, as instalações da fábrica (fot. 2), e pode constatar que a <meta industrial [...] segue, assim, em plena realização>. *Notícias da Semana*. N.59X46. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 31

Última página do roteiro de locução do ATA 60X16, do segmento intitulado “Enchentes também no Piauí”. Roteiro de locução *Atualidades Atlântida N.60X16*. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1960. Acervo Cinemateca Brasileira.

(6)

"ATUALIDADES ATLÂNTIDA 60 x 16"

TERESINA, PI - ENCHENTES TAMBÉM NO PIAUÍ

B enchentes

8 - Este é o Piauí, o Estado do Piauí, também atingido pelas catastróficas inundações que abalaram uma grande região do Norte e Nordeste do Brasil.

25 - Como se vê, não somente o Ceará, vivendo horas angustiosas com as fantásticas enchentes. Aqui neste pedaço do Norte o panorama é o mesmo, trágico e desolador.

46 - Quem era pobre ficou mais pobre.

51 - A marca da tragédia no rosto dos flagelados. Um impressionante espetáculo que se repete de vila para vila, de povoado em povoado, de cidade em cidade, numa extensa zona piauiense.

70 - A presença das crianças é a que mais preocupações pode nos trazer neste ambiente de miséria. O socorro não se faz esperar, mas terá sido suficiente? Vem êle do céu, de todos os caminhos do céu, do sul e do norte, do país e do exterior.

97 - Nesta emergência, o helicóptero é um veículo precioso.

105 - Muitas vidas foram salvas por via aérea. Pessoas ilhadas foram apanhadas nas asas salvadores. Não fôsse essa ajuda rápida, e o número de vítimas teria atingido um nível maior. Os víveres são distribuídos entre os mais necessitados.

134 - Atendimento médico e hospitalar tem de ser improvisado.

140 - Leite para as crianças.

145 - E a necessária alimentação. Milhares de flagelados tudo perderam. Suas casas, seus haveres, seus pedaços de terra e criações.

164 - Impossível avaliar os danos sofridos por famílias inteiras bem como pelo próprio Estado. Um flagelo que se abateu inesperadamente sobre esse bravo povo. Seu espírito de resistência e seu estoicismo é que os estão, agora, a recuperar-se do tremendo golpe que sofreram.

197 - FIM.

-X-X-X-

Cinegrafista:
PEDROSA

HID/124

6/6

Anexo 32

Última página do roteiro de locução do *NDS 61X31*, do segmento intitulado “O Nordeste”. Roteiro de locução *Notícias da Semana N.61X31*. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1961. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 33

Primeira e segunda página do roteiro de locução do ATA 61X42, do segmento intitulado "Notícias de todos os quadrantes". Roteiro de locução *Atualidades Atlântida N.61X42*. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1961. Acervo Cinemateca Brasileira.

- 174 - Não é só nos grandes plenários, em Brasília, que se lava a roupa suja da política nacional. Aqui, no lago de Brasília, toda a roupa dos políticos e dos dirigentes da Nação é submetida à / purificação da água pelas hábeis mãos dessas lavadeiras que / trabalham à moda do Nordeste. Trazem os filhos, que aproveitam a ocasião para um banho no lago, e assim ajudam os seus maridos, candangos que estão lutando pela vida em outros caminhos, nas obras da Capital.
- 227 - O bate-papo, instituição nacional, está presente.
- 233 - O clima é seco e ajuda o trabalho. Em compensação, a poeira / também ajuda a que a roupa volte rapidamente, o que é ótimo / para as lavadeiras.
- 246 - LAPAGEM
- 248 - Estamos em Porto Feliz, no Estado de São Paulo, de onde há / mais de dois séculos partiam os bandeirantes que se dirigiam para Mato Grosso, em busca de Minas de ouro. Procura-se agora reproduzir esses episódios históricos, na chamada Semana das Menções, que é a sétima que se realiza em Porto Feliz. Esta é a partida simbólica de uma menção, dela participando numerosos figurantes, caracterizados com os trajes da época dos bandeirantes.
- 297 - Os olhos do século vinte têm diante de si, assim, as personagens daqueles gloriosos tempos das bandeiras, inclusive nativos da época, com seus enfeites.
- 314 - A influência das bandeiras na civilização brasileira é assim revivida com realismo. Um Exemplo que nunca se apagou e que / está vivo para a unidade nacional.
- 329 - FIM

Cinegrafistas:

PAULO, PEDROSA, CLAUDIO & GABY

HLD/1310
1045

2/7

Anexo 34

Notícias da Semana N.59X45, sobre a meta 28.

A cobertura do GSR sobre as ações no âmbito da *meta 28* (construção naval) do *Programa de metas*: a assinatura de contrato da Comissão de Marinha Mercante pela aquisição de quatro navios com um estaleiro nacional. Neste trecho recuperado do segmento, sete *planos americanos*, entre os assinantes e o público no recinto, registram a solenidade das assinaturas de Paulo Ferraz, pres. da Cia. de Comércio e Navegação, do Sylvio Motta, pres. da Comissão de Marinha Mercante, e do ministro de Viação e Obras Públicas Ernani do Amaral Peixoto. *Notícias da Semana. N.59X45*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Atualidades Atlântida N.60X26, sobre as metas 4 e 5.

No ATA 60X26, o GSR promove mais uma cobertura das realizações do governo JK, desta vez, no âmbito das *metas 4 e 5*: produção e o refino do petróleo. A refinaria da Petrobras em Duque de Caxias. Nas imagens do cinegrafista Pompilho Tostes, 21 planos divididos entre *panorâmicas em plano geral* sobre tanques de armazenamento, *grande plano geral* de torres prospectoras, torres de refino tomadas em *contra-plongée*, e *primeiro plano* no detalhe de reparos técnicos. Planos e enquadramentos a exaltar a dimensão do empreendimento que, embora inacabado, já é a <maior refinaria da América do Sul>. Nas primeiras cenas, membros da equipe de engenheiros, dentre os quais os generais Artur Levi e Alberto Mendes e o brig. Brasilino de Abreu – militares em postos administrativos, um reflexo da composição de forças do governo JK. *Atualidades Atlântida. N.60X26*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Notícias da Semana N.59X45, sobre a meta 19.

No segmento “Brasil na era do aço”, o ATA 60X06 traz em seu quarto segmento (1min) uma solenidade de inauguração de um empreendimento da construção civil. Mesmo sem as informações do roteiro de locução (inexistente no *Fundo Atlântida*), é visível a referência à meta 19: a produção do aço brasileiro. O discurso audiovisual é claro em seu elogio: planos em *grande plano geral* (alguns tomados de edifícios vizinhos) outros em *contra-plongée* transmitem a grandiosidade do empreendimento realizado com aço brasileiro de Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, como indicam os letreiros pregados nas estruturas dos prédios. *Atualidades Atlântida. N.60X06*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 35

Notícias da Semana N.61X34

Na segunda semana do conturbado mês de agosto de 1961, o GSR não se mostrou alheio à crescente polarização ideológica que circundava a política externa independente do governo janista. Em *NDS 61X34*, seu ultimo segmento trazia o conteúdo internacional “O problema de Berlim”, com um longo elogio (1min50seg) à democracia ocidental, a começar pela liderança do presidente John Kennedy...

... O abacaxi a ser descascado, como no desenho do título de segmento, anuncia a informação de que, em conferência à imprensa em Washington, Kennedy <falou sobre a perigosa crise em Berlim>...

... Seguindo-se imagens da prosperidade capitalista do lado ocidental berlinense: tomadas em *plano geral* de trabalhadores na fábrica (entrando, e nas linhas de produção); movimentações em estaleiro...

... Navios atracados; grande frota de automóveis produzidos e enfileirados no pátio de montadora; o transporte de carga pesada nas estradas, enfim tudo que remete à dinâmica do próprio capital em...

... Uma Berlim que <usufrui do mais alto padrão de vida de sua história>, segundo a democracia representada na liberdade de consumo e no “ir e vir” nas ruas (mas de forma ordeira, fot. 5). Enfim, ritmo e felicidade no desenvolvimento capitalista cristalizados no *primeiro plano* de Kennedy no final da notícia, mas ameaçados <pela intenção do líder soviético Nikita Krushev>, como informa o narrador Herón Domingues em seu texto. *Notícias da Semana*. N.61X34. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 36

Páginas do segmento intitulado “A recente crise político-militar”. Roteiro de locução *Notícias da Semana N.61X38*. Grupo Severiano Ribeiro, Rio de Janeiro 1961. Acervo Cinemateca Brasileira.

- responsabilidades do Rio Grande do Sul. Com a presença do pivot da crise o sucessor constitucional do presidente renunciante, o ápice da tensão.
- 250 - E afinal, a aceitação por parte do senhor João Goulart da solução parlamentarista encontrada pelo Congresso Nacional. Presente no embarque para Brasília, o comandante do Terceiro Exército.
- 275 - O Presidente parte para a capital federal, onde o esperam as mais altas autoridades do país.
- 287 - O Rio Grande do Sul, vigilante e insone, acompanhará, à distância a histórica viagem.
- 306 - LAPAGEM.
- 297 - Brasília, três dias depois da chegada do Presidente Goulart, que prestou compromisso perante o Congresso Nacional.
- 314 - Parlamentares - deputados e senadores reúnem-se...
- 320 - Na presidência dos trabalhos, o senador Auro Moura Andrade.
- 326 - Nesta sessão, será conhecido o primeiro Conselho de Ministros.
- 333 - O deputado Raul Pila, o pontífice do parlamentarismo no Brasil.
- 342 - O deputado Eloy Dutra nos momentos que antecedem o voto de confiança primeiro Ministro e no primeiro Conselho de Ministros do Brasil parlamentarista. Todo o Brasil acompanha os trabalhos.
- 365 - É o momento da posse do presidente da República...
- 375 - Também tomará posse o primeiro-ministro Tancredo Neves.
- 383 - O senhor João Goulart completa sua volta ao mundo sentando-se à mesa do Congresso Nacional que lhe dará posse na suprema magistratura da Nação. É a assinatura que firma o momento histórico... São os aplausos.
- 408 - A nove de setembro se dará a transmissão do cargo...
- 414 - Brasília vive uma grande hora. E a sua paisagem ganha novas personagens. Agora são gaúchos.
- 424 - Ao Palácio do Planalto, o presidente da República com seu primeiro ministro, em meio as aclamações populares.

(SEGUE)

Anexo 37

Notícias da Semana N.61X47

Na metade do mês de novembro, o GSR apresentava “Muralhas de Berlim”, quarto segmento do *NDS 61X47*. Sob a ótica do governo norte-americano, cujo helicóptero <sobrevoou a fronteira dos setores ocidental e oriental> da cidade, mostrava-se o resultado da intransigência comunista naquela cidade...

... A tensão na caricatura do título de segmento introduz imagens da disposição bélica ocidental, tanto no helicóptero americano, como no soldado (em *primeiro plano*) e jipes armados da RAF (fot. 3 e 4)...

... Tomadas aéreas registram os <*primeiros aspectos da muralha*> em pontos conhecidos como a praça Potsdamer Platz (fot. 5), ou em locais mais afastados, às margens do Canal de Teltow (fot. 6)...

... Imagens da patrulha motorizada e da polícia da Berlim ocidental que <armados de fuzis, patrulham noite e dia a fronteira no coração da cidade> (fot. 7 ao 10)...

... “Ninguém tem a intenção de construir um muro!”, fala do primeiro ministro da RDA, Walter Ulbricht, ironizada em outdoor (fot. 10) – e inexplorada no texto de Herón Domingues. Planos de pessoas nas ruas observando os cercamentos, guardas do lado oriental, distantes, e o *plano geral* de um trecho murado, numa perspectiva intimidadora da “muralha”. Nesta mesma edição, mais quatro segmentos traziam ao espectador ações norte-americanas: a cooperação com SUDENE (1min14seg); a visita da atriz Janet Leigh (55seg); o lançamento de um foguete em Cabo Canaveral (50seg); e as relações diplomáticas com o Brasil (1min). Ou seja, em uma edição com pouco mais de 9 minutos, composta por nove notícias, mais da metade do material (4min55seg) do cinejornal do GSR reafirmava, em suas salas, posicionamentos anticomunistas e pró-EUA no espectro político brasileiro, nos primeiros meses do governo Jango. *Notícias da Semana*. N.61X47. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 38

Notícias da Semana N.61X47

No *NDS 61X47*, seu oitavo segmento trata da recepção no Palácio das Laranjeiras por parte do presidente da República João Goulart e do primeiro-ministro Tancredo Neves ao embaixador norte-americano Lincoln Gordon e do sr. Sargent Shriver, à apresentação e assinatura do programa *Corpos da Paz*. Praticamente 1min e 14 *planos-sequência*, o registro consiste num *plano geral* da chegada de Gordon e Shriver em carro oficial (fot. 1), seguidos em pequenas *panorâmicas* em *plano americano* e *plano de conjunto* (fot. 2). Em seguida, a entrada da comitiva brasileira, em *plano geral* com (esq. para dir.) San Tiago Dantas, Tancredo Neves, Goulart e Horácio Lafer (fot. 3). *Plano de conjunto* com os cumprimentos de Goulart e os membros da comitiva norte-americana (fot. 4). *Plano geral* de reunião em torno do prospecto da iniciativa capitaneada por Shriver (fot. 5). *Plano médio* de Shriver explicando detalhes (fot. 6). *Meio primeiro plano* de Goulart observando prospecto (fot. 7). *Plano geral* de membros da comitiva brasileira e norte-americana reunidos para assinatura do contrato (fot. 8). *Plano americano* de Goulart e Shriver se cumprimentando. *Notícias da Semana. N.61X47*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 39

Notícias da Semana N.61X46

Em *No ATA 61X46*, o quarto segmento “A semana em foco” apresenta um registro simples, com e 7 *planos-sequências* que se dividem, basicamente, em duas tomadas: em *plano de conjunto* do presidente João Goulart (fot. 1 e 3) sentado à poltrona da aeronave e observando pela janela; e tomadas aéreas a partir da janela do avião (fot. 2) *Notícias da Semana. N.61X46*. Acervo Cinemateca Brasileira.

Anexo 40

Notícias da Semana N.61X42

No *NDS 61X42*, seu quarto segmento “A semana que passou” trazia a participação do presidente João Goulart à *VI Bienal de Arte de São Paulo*. Em 16 *planos-sequência*, o registro apresenta, basicamente, um *plano americano* com a chegada de Goulart no recinto acompanhado do gov. paulista Carvalho Pinto e demais autoridades (fot. 1). *Plano de conjunto* da composição da mesa solene com Goulart ao centro, ladeado por Carvalho Pinto e o deputado Ranieri Mazzilli (fot. 2). *Plano geral* de Goulart entregando prêmios a artistas (fot. 3). *Plano americano / plano de conjunto* de Goulart lendo discurso, ao lado o primeiro-ministro Tancredo Neves (fot. 4). *Grande plano geral* do pavilhão da Bienal tomado. *Plano americano* de Goulart que continua a ler o seu discurso (fot. 6). Tomadas em *plano geral* de convidados observado obras de arte exposta no pavilhão da Bienal (fot. 7-9). *Notícias da Semana. N.61X42*. Acervo Cinemateca Brasileira.