

História, visualidade e imaginário social: um resgate da gramática do telejornalismo nos cinejornais da Era Vargas

Beatriz Becker

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6665-8911>

Resumo

As primeiras narrativas não ficcionais com imagens em movimento sobre acontecimentos históricos construídas no Brasil foram permeadas pela relação entre política e ideologia. A análise de 106 cinejornais produzidos na Era Vargas reunidos no canal do Arquivo Nacional no *YouTube* revela como a utilização da visualidade e do som nessas formas pioneiras de composição da realidade no regime estadonovista afetaram a conformação da gramática dos telejornais a partir da década de 1950. Este trabalho sinaliza que as fronteiras entre gêneros discursivos que operam traduções do real são tênues e porosas desde a construção dos primeiros textos audiovisuais informativos no país.

Palavras-chave

Cinejornais; Era Vargas; Textos audiovisuais informativos; Narrativas não ficcionais; Telejornalismo

1 Contextualizações

No século XX, ocorreram algumas das maiores conquistas e descobertas da humanidade, bem como tragédias e massacres decorrentes dos interesses econômicos e políticos imbricados nas Guerras e o crescimento de desigualdades sociais. Grande parte do século “[...] foi dominada pela luta entre o estado de direito e sua ausência, entre os direitos dos indivíduos e a destruição desses direitos.” (GILBERT, 2016, p. 13). Ao mesmo tempo, a ciência e a medicina deram passos enormes. A industrialização foi acelerada pelos motores de combustão e os meios de comunicação tiveram significativo crescimento. Nos anos 1920, a ideia de modernismo foi apropriada por todas as estéticas, perpassando diferentes práticas

socioculturais e fomentando uma concepção de criação artística mais libertária. O documentário passou a alcançar maior reconhecimento (NICHOLS, 2016). “Em todas as capitais europeias, a cultura e o comércio floresceram em conjunto, assim como os extremos da pobreza e da riqueza.” (GILBERT, 2016, p. 89). As primeiras décadas do século XX correspondem a um período singular de transição histórica com características diferentes em cada um dos países.

O imaginário social¹ da então capital federal do Brasil era permeado pela vivência “[...] da abolição da escravatura, do nascimento da República, da indústria, da ‘imprensa-empresa’, dos hábitos urbanos, da vida metropolitana contemporânea, da modernização.” (SHERER, 2012, p. 22), baseada na crença do progresso e da ciência. A paisagem urbana do Rio de Janeiro era marcada pela calçada larga da Avenida Central inaugurada em 1905, onde a burguesia carioca flanava na descoberta da cidade que buscava se despedir da tradição colonialista. “O Rio civiliza-se era o refrão do momento.” (SHERER, 2012, p. 13). Em torno da atual Cinelândia carioca foram criadas a Escola Nacional de Belas Artes em 1908, o Theatro Municipal em 1909 e a Biblioteca Nacional em 1910. Os símbolos da modernidade eram a luz elétrica, o navio e a locomotiva. As inovações tecnológicas mudaram a própria concepção do tempo e a rapidez foi sentida nas ruas com a chegada do bonde elétrico, do automóvel e, anos depois, do avião (SHERER, 2012). “Na área da informação o telégrafo sem fio, a fotografia, o cinematógrafo e as rotativas que produziam milhares de cópias, entre outros, trouxeram a velocidade para o mundo da comunicação.” (SHERER, 2012, p. 43). O cinema havia chegado ao país na passagem do século XIX para o século XX.

Não tardou muito para que o Brasil vivesse seu primeiro ciclo de produção nacional, ocorrido entre 1907 e 1911. A ‘belle époque’ do cinema nacional se deu graças à regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro. (BALLERINI, 2012, p. 18).

A produção cinematográfica de filmes não ficcionais silenciosos foi iniciada com maior regularidade nos anos 1920, como é possível identificar no acervo da Cinemateca Brasileira².

¹ O imaginário social é constituído por um sistema de ideias, imagens, discursos e representações coletivas que expressam um pensamento que transcende o aparente e é entendido nesta pesquisa como uma visão de mundo escondida em uma narrativa que pode ser desvelada mediante a análise (SILVA, 2019; PESAVENTO, 1995).

² Ver o acervo da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Os primeiros filmes não ficcionais em preto e branco exploravam paisagens do território brasileiro e curiosidades³.

Embora o cinema tenha começado no país como um divertimento popular – e a população mais pobre e a mais rica já habitavam bairros e regiões distintos nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro – a atividade cinematográfica também contribuiu para acentuar diferenciações sociais e culturais nesse período⁴. O interesse dos grupos dominantes era apresentar no cinema o grau de desenvolvimento e civilidade do país, excluindo as massas. Jornalistas cariocas escreviam em revistas especializadas em cinema “[...] as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros.” (SCHVARZMAN, 2005, p. 155). Os documentários em preto e branco da década de 1920 apresentavam a modernização da sociedade, mas eram muito descritivos. As sequências de planos exibiam os ambientes e os modos de operação do que estava sendo mostrado mediante a utilização de movimentos de câmera em panorâmica horizontal e de *travelling* de maneira didática, combinados com enquadramentos que teciam uma narrativa nomeada por Ismail Xavier de “retórica da visita guiada.” (XAVIER, 2012, p. 51).

Nesse período, “A imprensa se consolidava como meio de comunicação de massa, afirmando-se como veículo social e informativo.” (SHERER, 2012, p. 49) e tornava-se um símbolo do desenvolvimento e do progresso. Os textos literários e de opinião foram ganhando menos espaço do que os informativos nos periódicos, dividindo as páginas dos jornais com a publicidade, pois “[...] a propaganda, até por seu caráter ideológico, foi contemporânea do próprio surgimento da imprensa, assim como o uso de veículos de comunicação para fins políticos, prática vista frequentemente até os dias atuais.” (SHERER, 2012, p. 71), tornando porosas as fronteiras entre anúncio e notícia. Os jornalistas atribuíam à atividade jornalística a ideia de sacrifício e missão, mas mantinham relações com o poder e participavam de manobras políticas com apoios ou oposições sistemáticas ao governo nas páginas dos periódicos. Assim, “Constrói-se, paulatinamente, a imagem do jornalismo como conformador da realidade e da atualidade.” (BARBOSA, 2007, p. 24). A ilustração e, posteriormente, a fotografia são utilizadas para “[...] dar a sensação de veracidade à

³ Esse tipo de filme era nomeado de “natural” e não agradava a um determinado grupo de produtores interessados no cinema ficcional, encenado ou posado, pois argumentavam que a “verdadeira arte” se opunha ao registro de “[...] imagens de um país distante da civilização da modernidade que o posado buscava enfatizar em seus enredos.” (SCHVARZMAN, 2004, p. 262).

⁴ Havia uma dicotomia entre as possibilidades de constituição do cinema como divertimento popular e a aspiração das elites que incentivava a expressão artística da concepção fílmica e buscava intervir na distribuição geográfica das salas de cinema e nas imagens que a grande tela devia mostrar, privilegiando uma ideia de progresso ligado ao urbano (SCHVARZMAN, 2005).

informação.” (BARBOSA, 2007, p. 36). O uso da imagem como ideia de verdade é visto como um instrumento eficiente para a reprodução do real. Porém, naquele momento, as imagens das notícias ainda estavam abrigadas no papel impresso.

2 Construindo o objeto de estudo

Os cinejornais sonoros começam a ser produzidos no início dos anos 1930 no Brasil (MORETTIN, 2012). O primeiro deles identificado no acervo da Cinemateca Brasileira foi feito em 1935 com a duração de dois minutos⁵. A emergência e a produção de cinejornais no país se manifestam em um turbulento contexto político, caracterizado pela crise de ideias liberais e pela ascensão de valores autoritários. Em decorrência de interesses políticos e econômicos a rejeição aos filmes não ficcionais foi se diluindo a partir da década de 1930, com o investimento do governo em filmes educativos e informativos, cujas imagens e mensagens veiculadas sob o viés da censura deveriam fabricar na tela um país extraordinário, em acordo com as especificações do Estado e dos grupos dominantes. De tal modo, “O novo Estado que se solidificava desde 1930 reconhece as virtualidades e a necessidade de utilizar e controlar o cinema como veículo de massa, de propaganda e educação.” (SCHVARZMAN, 2004, p. 269). Tais filmes eram exibidos nas salas de cinema antes do filme principal e, ao mesmo tempo em que reuniam assuntos diversos, destacavam os interesses dos poderes nacionais. Os cinejornais já reuniam várias características dos discursos jornalísticos, como periodicidade, atualidade, diversidade temática e duração padronizada e deram origem a difusão massiva da mensagem informativa audiovisual na segunda década do século XX (SOUSA, 2008)⁶.

As maneiras como as relações entre ideologia e política ocuparam as pautas dos cinejornais no país podem ser identificadas nos 294 vídeos desse formato disponibilizados pelo Arquivo Nacional (AN) em seu canal no *YouTube*, acessados em 2020 e produzidos a partir da década de 1940. O *corpus* deste trabalho é formado por 106 vídeos⁷ publicados nesse canal, fragmentos de cinejornais realizados até 1954, ano em que o presidente Getúlio Vargas cometeu suicídio, sendo o mais curto com 29 segundos e o mais longo com nove minutos e 34 segundos. Após a visualização de todas essas materialidades, majoritariamente sonoras, foi possível identificar que 36% do conteúdo referente aos cinejornais

⁵ Nem todas as obras da Cinemateca estão disponíveis em vídeo, pois filmes curtos das primeiras décadas do século XX foram perdidos. Porém, tal acervo é valioso para a rememoração da história do jornalismo audiovisual.

⁶ No Brasil, os cinejornais foram exibidos até o início dos anos 1970, quando a televisão já havia se tornado o principal meio de informação e de entretenimento do país no século XX.

⁷ No apêndice A estão disponíveis alguns cinejornais estudados nessa pesquisa (ARQUIVO NACIONAL, 2015-2020).

disponibilizados neste canal foram criados na Era Vargas, o que permite perceber como a produção audiovisual informativa passou a estar ligada à política e às estratégias dos governos e das elites. A falta de acesso à íntegra das edições dos cinejornais estudados não permite abordar o conjunto de sentidos propostos nessas narrativas. Porém, a análise dos fragmentos remete às pistas dos modos como áudios e imagens em movimento começaram a ser trabalhados nas pioneiras experiências de narrativas informativas audiovisuais no país. Afinal, segundo Foucault (2019) o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica. Essas narrativas jornalísticas audiovisuais também comportam um tipo de história, têm uma regularidade específica e são reconhecidas como arquivos. Ou seja, “[...] o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.” (FOUCAULT, 2019, p. 158), ou o que dá a ver o jogo de relações que caracterizam o nível do discurso ou ainda o “sistema de sua enunciabilidade” (FOUCAULT, 2019, p. 158). O arquivo evidencia:

[...] regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente [...] não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. (FOUCAULT, 2019, p. 159).

Sob essa perspectiva, este estudo reflete sobre como as imagens, fragmentos de acontecimentos registrados e coletados pelo Arquivo Nacional, privilegiam determinados aspectos da trajetória pública do presidente Getúlio Vargas e, além de informar, projetam a figura do estadista. A partir da pesquisa exploratória e de levantamento bibliográfico (GIL, 2019), observa-se que as relações entre política e ideologia são tecidas em preto e branco pelos cinejornais, cujas narrativas “[...] reafirmam uma memória da liderança política mais importante da vida republicana.” (KORNIS, 2012, p. 67). O estudo desses filmes permite entender como o cinema foi utilizado, nesse contexto histórico, como um instrumento estratégico de projeção do imaginário nacional no país (STAM, 2013) e, de certo modo, induziu uma forma de visualização da realidade cotidiana presente até hoje na estrutura narrativa dos noticiários televisivos desde os anos 1950.

3 Entre a política e as telas: a emergência do DIP

Nas primeiras décadas do século XX, o sistema político do Brasil ainda era marcado pelo sistema da República Velha. “O presidente da República era ou paulista ou mineiro e os

governadores dos estados sempre pertenciam às mesmas famílias ou grupo oligárquicos.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 310). Esses grupos aproveitavam o monopólio do poder político que detinham para obter vantagens econômicas, como a política de valorização do café. A entrada de imigrantes, principalmente, nas regiões Sul e Sudeste contribuiu para o crescimento da população do país e a urbanização refletia a maior diversificação da economia. “No entanto, a transformação mais significativa verificada no período foi o desenvolvimento das indústrias, principalmente no estado de São Paulo [...]” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 312), um fenômeno associado à concentração da cultura e da produção cafeeira. A eclosão da Primeira Guerra impulsionou o desenvolvimento industrial do país, beneficiado pela desvalorização cambial da moeda brasileira, sobretudo, de produtos manufaturados. Uma incipiente classe média se organizava nas cidades e as reivindicações dos trabalhadores se consolidavam. O descontentamento e o rompimento de oligarquias dissidentes, o fortalecimento de reivindicações de grupos urbanos recém-formados e novas lideranças do exército que conduziram o tenentismo, promoveram a queda da ordem oligárquica⁸, mas os interesses das elites não deixavam de ser priorizados (VICENTINO; DORIGO, 1997). A quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 produzia fortes efeitos na economia mundial, dava início à Grande Depressão e também derrubava os preços do café. Grupos descontentes se organizaram e lançaram a Aliança Liberal, o que sedimentou a Revolução de 1930.

O novo governo, liderado por Getúlio Vargas, surgiu de um movimento que reuniu oligarquias dissidentes, classes médias, setores da burguesia urbana e o exército em um cenário ainda dominado pela oligarquia cafeeira, acenando benefícios aos trabalhadores urbanos, esboçando o populismo e articulando apoios diversos (VICENTINO; DORIGO, 1997). Além da cafeicultura, o setor que mais se beneficiou da política governamental foi o industrial, superando os efeitos da Depressão na economia nacional. Mas o governo que deveria ser provisório se manteve no poder sem fortalecer o processo de redemocratização, provocando novos descontentamentos políticos. Vargas decidiu instituir em 1933 um Código Eleitoral introduzindo o voto secreto, o voto feminino e a justiça eleitoral. Nessas condições, foram realizadas as eleições para a Assembleia Constituinte em maio de 1933 e uma nova

⁸ Nesse contexto, emerge o Modernismo no Brasil, marcado pela Semana de Arte Moderna, que ocupa o Theatro Municipal de São Paulo em 1922. Esse movimento procurava romper as restrições que impediam a livre manifestação cultural e investir em novas formas de expressão, porém, a partir de padrões das vanguardas europeias, como o futurismo e o surrealismo. Com a publicação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade (1924), nasce o movimento antropofágico permeado por essa contradição: a cultura estrangeira (europeia) era aceita, “[...] desde que ela fosse devorada e digerida, isto é, reelaborada, a ponto de poder se transformar em produto nacional autêntico.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 325).

Constituição foi criada no ano seguinte. Porém, as propostas fascistas que surgiram após a Grande Depressão e defendiam uma ampliação da atuação do Estado na economia e na sociedade também se manifestaram no país. Em 1935, foi organizada a Aliança Nacional Libertadora (ANL) com a participação de diferentes categorias sociais que rechaçavam o autoritarismo, atraindo multidões. Vargas, entretanto, decretou a ilegalidade do movimento, as prisões arbitrárias se multiplicaram e, com apoio do congresso, ele decretou o estado de sítio até 1937. A Constituição de 1934 previa eleições para a sucessão de Vargas, mas as suas pretensões continuístas se somaram aos interesses do exército e ele “[...] ordenou o fechamento do congresso, a extinção dos partidos políticos, a suspensão da campanha presidencial e da Constituição de 1934.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 364).

O fortalecimento do poder do Estado estava ligado a instrumentos que pretendiam controlar e tutelar a opinião pública na defesa de um nacionalismo totalitário que passa a fazer parte dos discursos governamentais. Os meios de comunicação se constituem como instrumentos indispensáveis para atingir as massas e “[...] a imprensa cumpre mais uma vez, seja por adesão ou por coerção, o papel de unificar e tonar visível esta simbologia.” (BARBOSA, 2007, p. 116). Dentre os diversos órgãos que foram criados por Getúlio para ratificar a ditadura, destaca-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que “[...] procurava controlar os meios de comunicação de massa, além de realizar violenta censura e promover eventos culturais que valorizassem a figura de Vargas.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 366). O Estado concentra cada vez mais o controle da divulgação de informações. O DIP passa a comandar “[...] o registro de jornais, das emissoras de rádio e serviços de alto-falantes, das revistas; distribui a propagando do regime; ordena a prisão de jornalistas, fecha jornais e rádios, dita o que pode e o que não pode ser publicado.” (BARBOSA, 2007, p. 120). Para disseminar determinados interesses nacionais, o DIP fomenta produções cinematográficas que promovem o culto a Getúlio Vargas, o patriotismo, manifestações cívicas e militares, e celebrações populares nas imagens e na narração em *off* dos cinejornais. O protagonismo do presidente nessas enunciações, quase sempre acompanhado e aplaudido por multidões em decorrência de seu apoio aos trabalhadores, contribui para a criação da magnitude e do progresso econômico da Era Vargas, ainda que sob forte regime autoritário. Entre 1939 e 1945, travou-se a Segunda Guerra e o posicionamento de Vargas era de indefinição entre o apoio aos Aliados ou ao Eixo, chegando inclusive a pronunciar um discurso saudando o sucesso nazista, em 1940. Os Estados Unidos buscaram se aproximar do Brasil e aprovaram um empréstimo para iniciar a construção da usina siderúrgica de Volta

Redonda, o que forçou o Brasil a se alinhar com os Aliados, antes mesmo de o governo norte-americano entrar na Guerra. Em 1942, o Brasil rompeu com os países do Eixo e enviou a Força Expedicionária Brasileira (FEB) para lutar com a Força Aérea Brasileira (FAB), integrando o 5º exército dos Estados Unidos, na Campanha da Itália. Lutava-se contra “[...] a ditadura fascista na Europa enquanto no Brasil, mantinha-se um regime ditatorial inspirado nesse mesmo fascismo.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 373).

4 A Era Vargas construída nas imagens dos cinejornais

A participação na Segunda Guerra com o envio de mais de 25 mil expedicionários e a vitória do país em batalhas na Itália marcaram o espírito do nacionalismo autoritário do Estado novista, registrado em trechos resgatados do documentário de Jean Manzon, e a empatia da população brasileira⁹. Contudo, Vargas percebeu que a redemocratização se tornava inevitável e marcou eleições com prazos muito curtos, evitando uma organização da oposição, manifestando assim seu interesse no continuísmo. Porém, em outubro de 1945 um golpe promovido pelo exército derrubou o presidente e garantiu a realização de eleições sem a participação de Vargas. “As eleições de 1945, marcaram o fim do Estado Novo e da ditadura varguista no Brasil.” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 376). O General Eurico Gaspar Dutra, ligado ao governo Vargas, ganhou as eleições e, em 1946, foi promulgada uma nova Constituição. Restabelecia-se o voto livre no Brasil, porém, com restrições ao direito de voto dos analfabetos, às greves e à realização de reforma agrária. A política do novo governo foi marcada, inicialmente, pelo princípio de não intervenção do Estado na economia, mas mudou suas diretrizes e incorporou o intervencionismo. Ao mesmo tempo em que a produção nacional crescia, a intervenção nos sindicatos era cada vez maior.

Em 1950, iniciou-se a campanha eleitoral para a sucessão de Dutra sem líderes de expressão nacional e Vargas lançou a sua candidatura através do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) buscando votos das massas urbanas e de políticos do Partido Social Democrata (PSD), ganhando, posteriormente, as eleições. A posse de Getúlio, em janeiro de 1951, significou a ascensão de uma política econômica ancorada no nacionalismo e no populismo, que permeavam as imagens dos cinejornais dos três primeiros anos desta fase de seu governo, nas quais se vê um presidente aclamado por multidões em diferentes regiões do

⁹ Os referidos trechos do documentário de Jean Manzon compõem o vídeo *FEB na Itália* (ARQUIVO NACIONAL, 2015) produzido pelo Arquivo Nacional em 2011, disponível no Apêndice A.

país, como revelam, por exemplo, as imagens da visita de Getúlio à cidade de Rio Grande, RS, em 1953¹⁰. Vargas buscava se aproximar tanto dos militares e das elites quanto das populações urbanas e rurais, como é possível identificar nos trechos de cinejornais produzidos pela Agência Nacional. Os filmes mostram o presidente celebrando o Dia da Pátria no Rio de Janeiro, participando do II Congresso dos Municípios Brasileiros em São Paulo, do Aniversário da Revolução de 1930 no Palácio do Catete, de solenidade na Escola de Aeronáutica no Campo do Afonsos, do evento de reabertura do hotel Quitandinha na região serrana do Estado do Rio, de corrida de automóveis patrocinada pelo Automóvel Clube do Brasil, e assistindo às finais do campeonato brasileiro de Golfe e entregando troféus aos vencedores no Gávea Golfe Clube, no Rio de Janeiro¹¹. As imagens também apresentam o apoio do presidente ao Corpo de Bombeiros, a sua presença na cerimônia de inauguração de cem casas populares em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, e uma visita ao núcleo colonial de Santa Cruz e aos agricultores¹².

Sediado no Palácio do Catete no Rio de Janeiro, antiga capital do país, Vargas investia e reconduzia demolições e obras públicas para a modernização da cidade, como a construção da Avenida Presidente Vargas¹³ e o túnel do Pasmado, ligando os bairros de Botafogo, Copacabana e Urca, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro¹⁴. A Cultura fluminense foi registrada em imagens do Carnaval e da Praia do Arpoador em Ipanema, zona sul do Rio, de exposições e espetáculos em instituições públicas como o Theatro Municipal, o Museu de Belas Artes e a Escola Nacional de Música e de ações culturais beneficentes promovidas pela Primeira-Dama, Darcy Vargas. Os fragmentos de filmes curtos não deixam de revelar prioridades de investimento do governo na Saúde, na Educação, no Esporte, no diálogo com

¹⁰ Ver *Presidente Getúlio Vargas visita a cidade de Rio Grande, RS (1953)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018o [1953]).

¹¹ Ver trechos dos seguintes cinejornais disponibilizados no canal do Arquivo Nacional no YouTube: *Dia da Independência (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018f [1952]); *Congresso dos Municípios Brasileiros (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2019b [1952]); *Aniversário da Revolução de 1930* (ARQUIVO NACIONAL, 2019a [1952]); *Solenidade no Campo dos Afonsos, RJ (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018p [1951]); *Hotel Quitandinha, RJ (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018j [1951]); *Corrida de Automóveis (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2020 [1951]) e *Getúlio Vargas em Campeonato de golfe (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018i [1951]).

¹² Ver trechos dos seguintes cinejornais: *Aniversário do Corpo de Bombeiros (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018b [1952]) e *Núcleo Colonial de Santa Cruz, RJ (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018m [1952]).

¹³ Ver trechos dos seguintes cinejornais: *Demolições no centro do Rio de Janeiro (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2019c [1952]) e *Avenida Presidente Vargas, RJ (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018c [1952]).

¹⁴ Ver trecho do cinejornal *Túnel do Pasmado, RJ (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018q [1952]).

países vizinhos e de outros continentes, o reconhecimento de direitos das mulheres¹⁵ e, sobretudo, a relação de proximidade e cumplicidade de Vargas com os radialistas e parte da imprensa, evidenciada nas imagens de celebração do Dia do Rádio, promovida pela Associação Brasileira de Rádio em 1951, que destacavam a relevância política deste meio na vida nacional¹⁶. Mas, a população só conhecia parte dos filmes e dos programas de rádio, aqueles que não sofriam a censura do governo.

Prioridade da política pública de Vargas, o crescimento econômico foi privilegiado, como revelam as imagens de cinejornais deste período referentes à compra de locomotivas para beneficiar o transporte público, as imagens do aeroporto Santos Dumont¹⁷, atribuindo grandeza à metrópole, a doação de 80 aeronaves para a Associação de Aviação Civil Aeroclube do Brasil na base aérea do Galeão¹⁸ e a mensagem do presidente sobre a relevância da industrialização do petróleo brasileiro, no Palácio do Catete, aos políticos presentes¹⁹. A criação da Petrobrás em 1953 foi um dos marcos dessa diretriz seguida da criação da Eletrobrás e da proposta de aumento de 100% do salário-mínimo, interrompida pela demissão do então Ministro do Trabalho, João Goulart (Jango), pressionada pelos militares. A União Democrática Nacional (UDN) representava o liberalismo, partido liderado pelo jornalista Carlos Lacerda, ferido no Atentado da rua Tonelero, em 1954, cujas investigações envolveram Vargas como suposto mentor do crime. O processo das investigações do atentado contra Lacerda culminou com o suicídio de Vargas em 1954, contando com reações emocionadas das massas que o apoiavam.

Contudo, as massas brasileiras só aparecem como figurantes nesses filmes, seja em manifestações culturais que emanam o apoio popular ao estadista ou como cidadãos anônimos interessados em estar perto de Vargas. Exemplos são a homenagem prestada ao presidente com uma demonstração da dança pernambucana do frevo no Carnaval de 1953,

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

¹⁶ Ver trechos do seguinte cinejornal: *Dia do Rádio* (1951) (ARQUIVO NACIONAL, 2018g [1951]).

¹⁷ Ver trechos do seguinte cinejornal: *Aeroporto Santos Dumont* (1952) (ARQUIVO NACIONAL, 2018a [1952]).

¹⁸ Ver trechos do cinejornal *Getúlio Vargas em almoço na Base Aérea do Galeão, RJ* (1951) (ARQUIVO NACIONAL, 2019d [1951]).

¹⁹ Assistir aos seguintes cinejornais: *Locomotivas compradas pelo governo brasileiro (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018k [1952]), *Locomotivas Importadas (1952)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018l [1952]) e *Industrialização do petróleo brasileiro (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2019e [1951]).

em Petrópolis²⁰, e o filme em que um homem e uma mulher se aproximam de Getúlio para cumprimentá-lo nesta mesma cidade e são referidos no *off* apenas como um casal “modesto”²¹, sem indicação de seus nomes ou de inserção de créditos na tela que os identificassem.

Os vídeos dos cinejornais estudados revelam que há um apagamento das enunciações da população nessas narrativas, com exceção de atores sociais que operaram grandes feitos, como os cinco jangadeiros que vieram em suas simples embarcações do Nordeste ao Rio de Janeiro ou a pioneira da aviação no Brasil, Patrícia Ada Rogato²². Esta tendência de limitada representação das pessoas que não ocupavam cargos ilustres foi herdada pelos telejornais a partir da implantação da televisão no Brasil em 1950 e vigorou até a passagem do século XX para o XXI (BECKER, 2016).

5 Alinhando resultados

O uso do audiovisual no Estado Novo tinha um forte apelo propagandístico, evidenciando que tanto nas práticas jornalísticas, antes mencionado, quanto nos cinejornais, a informação era permeada pela propaganda do novo regime, valorizando as vozes oficiais. Os cinejornais tinham como principal missão oferecer uma visibilidade disciplinada da figura do estadista, cultivada no carisma do presidente, nos interesses nacionais e em uma ideia de justiça social. Contudo, há “[...] um discurso pela imagem que se faz à revelia dos seus produtores e permite outra leitura por parte do historiador.” (XAVIER, 2012, p. 57). Além disso, como sugere Ismail Xavier, as imagens de um filme podem ser “[...] recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos ou falas, de modo a projetar sobre elas novas significações e valores.” (XAVIER, 2012, p. 63). Do mesmo modo, a análise de imagens dos cinejornais que circularam em forma de propaganda política no estado novista também tem uma função pedagógica, pois mostra o que se podia ver e não ver e deflagra a impossibilidade de materialidades audiovisuais sobre acontecimentos históricos apresentarem verdades acabadas (MARTINS; ANDUEZA, 2020).

A leitura dos arquivos que compõem o *corpus* deste estudo permitiu verificar que os cinejornais do período estudado apresentaram formas de composição de imagem e som nas

²⁰ Ver cinejornal *Frevo em Petrópolis, RJ (1953)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018h [1953]).

²¹ Ver cinejornal *Presidente Getúlio Vargas em Petrópolis, RJ (1953)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018n [1953]).

²² Assistir aos seguintes cinejornais: *Chegam ao Rio cinco jangadeiros do Nordeste (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018e [1951]) e *Aviadora Ada Rogato (1951)* (ARQUIVO NACIONAL, 2018d [1951]).

narrativas audiovisuais não ficcionais que muito impactaram a continuidade da produção desses filmes por mais algumas décadas, documentários e, sobretudo, as reportagens televisivas, a partir dos anos 1950, operando de modo semelhante à “retórica da visita guiada”, identificada por Ismail Xavier, referente aos modos de organização de planos e enquadramentos dos primeiros documentários da década de 1920. Nesse sentido, este trabalho apontou como determinadas características da gramática dos telejornais herdadas das pioneiras experiências de textos audiovisuais informativos no país, sobretudo dos cinejornais estudados, foram atualizadas nos 70 anos da televisão brasileira.

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

Evidencia-se que os modos do jornalismo audiovisual construir narrativas sobre a realidade não emergiram espontaneamente, mas resultaram de práticas sociais e culturais, sinalizando que a fronteira entre gêneros discursivos particulares que operam traduções do real é muito tênue. Tanto o documentário quanto o jornalismo são formas narrativas que, por meio de combinações de imagens e sons, medeiam a nossa relação com o mundo histórico. Porém, estes relatos são utilizados para construir determinados olhares memoráveis sobre a experiência social, e não a realidade. São atividades constituídas por práticas e retóricas, relacionadas às suas condições socioeconômicas e históricas de produção, ao desenvolvimento de tecnologias, às suas culturas profissionais específicas e às expectativas dos espectadores, com linguagens e narrativas singulares (BEZERRA, 2014). Entretanto,

embora ambos os gêneros procurem significar a realidade a partir de uma posição de autoridade, discursivamente compartilhada com os espectadores e historicamente construída, um acontecimento jamais caberá na sua totalidade na narrativa de um documentário ou de uma reportagem. Além disso, a criatividade e a crítica nunca estiveram protegidas ou aprisionadas em gêneros discursivos específicos.

Nesse sentido, este estudo indica que os cinejornais influenciaram, sobretudo, as formas de escrita das partituras das reportagens televisivas, formadas por sequências de compassos de textos em *off* ilustrados com imagens, passagens (momentos em que os repórteres aparecem no vídeo nas matérias) e sonoras (entrevistas) que ainda conferem um determinado ritmo ao telejornal, ativam a crença na confiabilidade de seus relatos e também deflagram críticas aos modos descritivo, tendencioso e arcaico de abordar o real. Por outro lado, essa maneira de registrar, narrar e mostrar o mundo, nem sempre dá a ver e ouvir uma mesma melodia. As representações têm conexão direta com relações de poder e muitas vezes reduzem diversidades em enunciados facilmente compreensíveis, porém, a disputa social e identitária também é reverberada na linguagem (LOBATO, 2020).

Além disso, nem todas as narrativas telejornalísticas seguem, discursivamente, o mesmo diapasão. A atividade jornalística não carrega uma verdade absoluta, pois “[...] contribui ativamente para a produção da realidade social, sendo ao mesmo tempo parte desta e sujeita aos seus dilemas e contradições.” (LOBATO, 2020, p. 193). De fato, o jornalismo é uma forma de conhecimento da experiência cotidiana que traduz a realidade, articulando aspirações e interesses sociais, imagens mentais, vontades de saber, protocolos e rotinas particulares, amparado na credibilidade dos veículos e dos jornalistas e na expectativa do público mediante um complexo contrato de comunicação. A relevância conferida a um determinado tema e os modos de narrar os acontecimentos, cujas impressões e opiniões são compartilhadas por indivíduos e comunidades, contribuem para alimentar sentimentos coletivos e o imaginário social (BENETTI, 2009; BENETTI; DALMASO, 2014). Ainda que as imagens e enunciações dos noticiários televisivos sejam carregadas de intenções objetivas, resultam tanto do desenvolvimento tecnológico, de ordenações econômicas e de interesses políticos quanto de necessidades da população de diferentes países em distintos contextos históricos, sociais e culturais; e os sentidos das notícias também dependem da interpretação das audiências.

6 Considerações finais

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

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

Referências

BALLERINI, F. **Cinema Brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BARBOSA, M. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BECKER, B. **Televisão e Telejornalismo**: Transições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

- BENETTI, M. Jornalismo e imaginário: o lugar do universal. *In: MARQUES, Â. et al. Esfera Pública, Redes e Jornalismo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009. p. 286-298.
- BENETTI, M.; DALMASO, S. Jornalismo, imaginário e leitores: os sentidos do real e da ficção sobre o avião desaparecido da Malaysia Airlines. **VERSO e Reverso, Revista da Comunicação**, São Leopoldo, v. 28, n. 69, p. 166-173. 2014.
- BEZERRA, J. **Documentário e Jornalismo**. Propostas para uma Cartografia Plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2019.
- GILBERT, M. **A História do Século XX**. São Paulo: Planeta, 2016.
- KORNIS, M. Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950. *In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. Almeida (org.). História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 67-88.
- LOBATO, J. A. M. A Questão do Outro no Telejornalismo Televisual: apontamentos sobre os modos de representação da alteridade na grande reportagem. **Brazilian Journalism Research (BJR)**, Brasília, v. 16, n. 1, p. 184-209, 2020.
- MARTINS, A. F.; ANDUEZA, N. Eventos históricos y cine de archivo: quando las ausencias nos miran. **Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual**, [s. l.], n. 21, p. 101-122, 2020.
- MORETTIN, E. Dimensões históricas do documentário brasileiro. *In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. Almeida (org.). História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 11-43.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2016.
- PESAVENTO, S. J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- SILVA, J. M. **O que pesquisar quer dizer**: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Análise Discursiva de Imaginários (ADI). Porto Alegre: Sulina, 2019.
- SHERER, M. **Imprensa e Belle Époque**. Olavo Bilac, o Jornalismo e suas histórias. Palhoça, SC: Editora Unisul, 2012.
- SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e o documentário. *In: TEIXEIRA, F. E. (org.). Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 261-296.
- SCHVARZMAN, S. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

SOUSA, J. P. **Uma história Breve do Jornalismo no Ocidente**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008.

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

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

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

Apêndice A – cinejornais disponibilizados no canal do Arquivo Nacional no YouTube

ARQUIVO NACIONAL. **Aeroporto Santos Dumont, RJ (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 12 jan. 2018a [1952]. (2 min e 37 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/HpdUlzHCKyY>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Aniversário da Revolução de 1930 (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 29 nov. 2019a [1952]. (42 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59yg-d80EjU>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Aniversário do Corpo de Bombeiros (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 4 maio. 2018b [1952]. (3 min e 29 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/m3k-1doPYk8>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Avenida Presidente Vargas, RJ (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 18 abr. 2018c [1952]. (2 min e 01 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/jz0a2abJyE>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Aviadora Ada Rogato (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 8 mar. 2018d [1951]. (1 min e 25 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/GIIpTcu7KIo>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Chegam ao Rio cinco jangadeiros do Nordeste (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 3 jan. 2018e [1951]. (30 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/smgpS1EbcB4>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Congresso dos Municípios Brasileiros (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 5 abr. 2019b [1952]. (2 min e 5 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eg2iv4xwWak>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Corrida de Automóveis (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 5 mar. 2020 [1951]. (44 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/0px8POYAN-o>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Demolições no centro do Rio de Janeiro (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 22 fev. 2019c [1952]. (1 min e 54 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8abLbnZTL-o>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Dia da Independência (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 5 mar. 2018f [1952]. (2 min e 19 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFcLdYCD6zw>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Dia do Rádio (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 23 fev. 2018g [1951]. (4 min e 29 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/epFfaffAu7c>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **FEB na Itália**. YouTube: Arquivo Nacional. 28 jul. 2015. (10 min e 25 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WwuV2_YAKzQ. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Frevo em Petrópolis, RJ (1953)**. YouTube: Arquivo Nacional. 14 set. 2018h [1953]. (1 min e 09 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/oWCtTDOmPNE>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Getúlio Vargas em almoço na Base Aérea do Galeão, RJ (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 29 jan. 2019d [1951]. (35 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/D9jKCYKd6Ys>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Getúlio Vargas em Campeonato de Golfe (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 5 dez. 2018i [1951]. (1 min e 41 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QKdEkIdqWi8>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Industrialização do Petróleo Brasileiro (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 4 out. 2019e [1951]. (1 min e 6 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/qMeQmXm79hM>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Hotel Quitandinha, RJ (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 26 fev. 2018j [1951]. (2 min e 33 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UuAEjsYY0dk>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Locomotivas compradas pelo governo brasileiro (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 30 ago. 2018k [1952]. (58 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/RPyLhyFjv1c>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Locomotivas Importadas (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 18 maio. 2018l [1952]. (1 min e 56 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/Lr1Ty8jJdUk>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Núcleo Colonial de Santa Cruz, RJ (1952)**. YouTube: Arquivo Nacional. 12 mar. 2018m [1952]. (1 min e 22 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYSm9av45To>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Presidente Getúlio Vargas em Petrópolis, RJ (1953)**. YouTube: Arquivo Nacional. 26 jan. 2018n [1953]. (1 min e 14 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/99I7Q10czio>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Presidente Getúlio Vargas visita a cidade de Rio Grande, RS (1953)**. YouTube: Arquivo Nacional. 30 jan. 2018o [1953]. (5 min e 49 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/k00BItI31M4>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Solenidade no Campo dos Afonsos, RJ (1951)**. YouTube: Arquivo Nacional. 4 jan. 2018p [1951]. (2 min e 14 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fGHIY70XVJo>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Túnel do Pasmado, RJ (1952)**. You Tube: Arquivo Nacional. 12 set. 2018q [1952]. (1 min e 03 seg) Vídeo. p & b. Disponível em: <https://youtu.be/nkRSRRrd1k>. Acesso em: 16 abr. 2020.

History, visibility and social imaginary: a rescue of the grammar of television journalism in the newsreels of the Vargas Era

Abstract

The first non-fictional narratives with moving images about historical events constructed in Brazil were permeated by the relationship between politics and ideology. The analysis of 106 newsreels produced in the Vargas Era gathered on the Arquivo Nacional YouTube channel reveals how the use of visibility and sound in these pioneering forms of reality composition in the Estado Novo regime affected the conformation of the grammar of television news since the 1950s. This work signals that the boundaries between discursive genres that operate translations of the real are tenuous and porous since the construction of the first informative audiovisual texts in the country.

Keywords

Newsreels; Vargas Era; Informative audiovisual texts; Non-fictional narratives; Television journalism

Autoria para correspondência

Beatriz Becker
beatrizbecker@uol.com.br

Como citar

BECKER, Beatriz. História, Visibilidade e Imaginário Social: um resgate da gramática do telejornalismo nos cinejornais da Era Vargas. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-110654, 2022. DOI <http://doi.org/10.19132/1807-8583202253.110654>

Recebido em 13/01/2021

Aceito em 14/01/2022

