

CINEJORNAIS E FILMES INSTITUCIONAIS: USOS E ABUSOS DE IMAGENS COMO EVIDÊNCIA

Maria Leandra Bizello¹

Resumo: Este artigo discute o acervo da Agência Nacional no Brasil, que existiu nos anos 1930-1970 e foi responsável por construir a imagem de presidentes e ditadores de diversos períodos da história brasileira. Esse rico acervo de imagens fixas e em movimento e documentos textuais está guardado no Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Refletimos por duas vias que não se excluem: na primeira trabalhamos alguns fundamentos importantes para a Arquivologia que é a ciência que organiza e trata de documentos em qualquer tipo de suporte; a outra via é a da memória, compreendendo os documentos e o arquivo enquanto memória coletiva e individual. As imagens produzidas pela Agência Nacional durante muitos anos foram entendidas pelos cientistas sociais como expressão ideológica do estado, e mais particularmente, de estados autoritários, sem qualquer pretensão estética. Entendemos que as relações são mais profundas e merecem maior atenção. Tais imagens produzidas em seu tempo nos mostram um universo imagético influente no que podemos entender como real ou não ficção, são documentos imagéticos. Cinejornais e documentários institucionais produzidos pela Agência Nacional são requisitados por pesquisadores, publicitários, jornalistas e cineastas. As imagens que escolhem e recortam compõem filmes de outra ordem, são imagens resignificadas e quase sempre compreendidas como memória da época na qual foram produzidas.

Palavras-Chave: Filme, Cinejornal, Arquivologia, Memória.

Contacto: mleandra23@gmail.com

Filme como documento

A documentação imagética sempre esteve presente nos arquivos e centros de documentação. Tratada quase sempre como coleção, películas fotográficas e cinematográficas recebem tratamento especial fundamentalmente por causa de seu suporte frágil frente às adversidades do tempo e do ambiente. Essa especificidade da materialidade do suporte levou também a pensar os documentos imagéticos como ‘documentos especiais’. A reflexão na arquivística pouco considerou as relações orgânicas que o documento imagético tem com outros documentos produzidos e recebidos por instituições públicas ou privadas, ou ainda, a representação de tais relações nos

¹ Doutora em Multimeios (UNICAMP), professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – São Paulo – Brasil.

instrumentos de pesquisa. O pesquisador, por sua vez, se mostra, muitas vezes, interessado apenas na imagem, sem estabelecer relações com outros documentos produzidos seja pelo fotógrafo ou cinegrafista que produziu as imagens pesquisadas.

O conjunto documental que estudamos nesse artigo é o fundo Agência Nacional custodiado pelo Arquivo Nacional no Brasil. A sua constituição é de documentos audiovisuais – filmes e cinejornais, fotografias – e documentos textuais. Em diferentes suportes muitos documentos não resistiram à ação do tempo e por certo, foram eliminados. Outros, aqueles que chegaram aos nossos dias correm algum risco de degradação, mas estão sob os cuidados de especialistas que usam de técnicas de preservação e restauração para mantê-los em condições de consulta e pesquisa.

A Agência Nacional foi criada juntamente com o Departamento Nacional de Informações pelo decreto-lei 7582 de 25/05/1945². Abaixo os períodos e as instituições a que a Agência era subordinada:

1934 – 1939 – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural –
Ministério da Justiça

1939 – 1945 – Departamento de Imprensa e Propaganda – Presidência
da República

1945 – 1946 – Departamento Nacional de Informações – Ministério da
Justiça

1946 – 1967 – Agência Nacional – Ministério da Justiça

1967 – 1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Gabinete
Civil)

1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Secretaria da
Comunicação Social)

1979 – 1988 - Empresa Brasileira de Notícias – Ministério da Justiça
(Secretaria da Comunicação Social)

Segundo Renata Vellozo Gomes (2007), que estudou uma série de cinejornais dos anos 1950 realizados pela Agência Nacional, esse órgão

² Fonte: Arquivo Nacional – Catálogo Fundo/Coleção Agência Nacional.

substituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1946. No curto período de 1945-1946 ela existia como Departamento Nacional de Informações, subordinado ao Ministério da Justiça. O DIP foi subordinado à Presidência da República. O DNI tinha atribuições próximas às de seu antecessor:

(...) fazer a censura cinematográfica, estimular a produção de filmes nacionais, conceder prêmios e, (...) com base na autorização do decreto-lei de 1942, que delegava ao diretor geral do DIP a competência para aumentar a exibição compulsória, o DNI promulgou a portaria 131/45, aumentando para três o número de filmes nacionais de longa-metragem exigidos por ano. (Simis 1996, 135)

A Agência Nacional tinha “(...) funções de natureza meramente informativas. Cabia-lhe outras atribuições à captação, elaboração e distribuição de matérias, visando a divulgação dos atos emanados da autoridade governamental (...)” (ARQUIVO NACIONAL 1983, 55 apud Gomes 2007, 50).

A documentação da Agência Nacional chegou aos nossos dias e utilizada pelos pesquisadores com as mais diversas preocupações nos provoca algumas reflexões metodológicas sobre o uso do filme como fonte primária para as Ciências Humanas e mais especificamente para a história.

Tanto filmes de ficção como os de não-ficção dialogam com a história, se não de maneira tão explícita como o filme histórico, dão visibilidade e representam o imaginário coletivo em um dado momento. O filme histórico é uma das possibilidades de conhecer e tornar a história inteligível e discutida. Os filmes de não-ficção, documentários, cinejornais, filmes institucionais são narrativas fílmicas que privilegiam enunciados assertivos sobre a realidade ali representada. É justamente essa representação do real que nos interessa, ela está em diálogo com a história na medida em que permite a visibilidade do passado, mas não da mesma maneira que o filme histórico.

A dissertação de mestrado de Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP nos

mostra como há possibilidades de trabalhar o documento fílmico sem tomar caminhos pretensiosos e labirínticos. Para Tomain,

(...) a relação cinema e história implica ao pesquisador uma postura desmistificadora do objeto. Entende-se aqui por desmistificação, uma análise dirigida pela desconstrução dos signos visuais e sonoros do filme, o que nos permite uma abordagem estética do cinema, o que faz do fazer cinematográfico um constante inventar e executar.

(...) propiciou-me uma busca por estas construções sígnicas, revelando como o cinema documental, no tocante as particularidades do gênero, serviu ao aparato de propaganda política do Governo de Getúlio Vargas, que também compreendia outros dispositivos culturais como o rádio, a música, as festas cívicas entre outros. A problematização era da seguinte ordem: como as imagens seqüenciais, tidas como signos mitificadores, colaboraram para forjar (montagem) no imaginário social do brasileiro dos anos 1930 e 1940 uma única imagem, o Estado Novo? (Tomain 2006, 25-26)

Tomain ressalta a preocupação em pensar os cinejornais ou o filme não ficcional como um discurso articulado de um “*real socializado*” (Idem, 16), pois tanto o filme ficção como o documentário lidam de alguma forma com a realidade e a objetividade. No entanto, os cinejornais são quase sempre – e isso é recorrente – entendidos como documentos desfavorecidos, apesar de suas imagens trazerem o dito real da época em que foram produzidos.

Numa outra perspectiva, aquela das práticas históricas do cinema, Christian Delage e Vincent Guigueno (2004), analisam um fragmento do cinejornal *France-Libre-Actualités*: é o encontro entre Hitler e Pétain em 1940. A cerimônia do encontro é simbolizada pelo aperto de mãos entre os dois homens; ao rever as imagens breves desse encontro, colocam-se algumas questões:

Selon quelle temporalité et de quelle manière les actualités cinématographiques françaises et allemandes ont-elles construit pendant l'Occupation et immédiatement à la Libération la représentation de cet événement? Quelle importance peut-on accorder à ces images? (Delage e Guigueno 2004, 132-133)

Esse trecho curto de cinejornal foi estudado dentro de um contexto maior entre 1940 e 1944. A cronologia do encontro, o seu contexto imediato, também foram levantados. As imagens repetidas durante a Segunda Guerra por cinejornais alemães e franceses com montagens diferentes são, então, imagens de arquivo, o encontro foi constantemente lembrado.

Desde sua primeira exibição em 1940 por um cinejornal alemão, um problema técnico aparece: a câmera do cinegrafista não consegue filmar o aperto de mãos entre Hitler e Pétain, pois o ministro alemão das Relações Exteriores coloca-se diante da câmera. Ele está de costas; apenas os fotógrafos, que estão do lado oposto ao cinegrafista, conseguem registrar o acontecimento.

Em 1944, o acontecimento foi retomado pelos técnicos do Comitê de Liberação do cinema francês para a *France-Libre-Actualités*. Houve a necessidade de uma manipulação, um truque: a inserção de um grande plano de duas mãos, em um aperto. Esse plano que faltava refaz o percurso simbólico e metafórico do momento real, afinal mostra claramente qual lado o governo de Vichy escolheu durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa última retomada do trecho fílmico, há uma evidente e proposital mudança para que saibamos da manipulação que aconteceu entre as imagens de arquivo e o plano colocado posteriormente.

Para Delage e Guigueno há uma tensão entre a “realidade factual e simbólica”. A repetição das imagens entre 1940 a 1944 nos mostra o quanto elas estão ligadas ao seu tempo presente e às contingências do acontecimento.

Desse estudo surge ainda em 1998 um filme de curta metragem, *Montoire, l'image manquante* (Delage e Guigueno 2004, 133). Aqui o fazer fílmico parte do historiador-cineasta preocupado em enriquecer a pesquisa

realizada a partir do trecho de cinejornal e produzir um filme-estudo que não se basta, houve a pesquisa para se chegar nele.

Sem deixar de pensar as práticas históricas do cinema, o trabalho de Sylvie Lindeperg (2000) sobre os cinejornais franceses do período da Liberação nos é particularmente interessante por analisar a presença do General Charles de Gaulle e a sua representação estabelecida nesses cinejornais.

No entanto, o estudo tem duas proposições que estão além da análise da imagem do General:

(...) produire une connaissance historique sur la construction filmée de l'événement en enrichissant, grâce aux ressources de l'outillage numérique, une approche méthodologique inspirée de la génétique des textes; articuler cette activité cognitive avec une pratique de l'écriture historique surdéterminée par l'horizon des nouvelles technologies de saisie et de transmission de l'événement. (Lindeperg 2000, 13)

Ao usar os computadores da Inateca da França para ver os cinejornais, a pesquisadora percebeu que ali havia também uma via para a reflexão sobre as vantagens e as relações do uso de instrumentos digitais para a pesquisa histórica e mais especificamente dos cinejornais.

Os instrumentos digitais abriram o estudo para muitas possibilidades, para a multiplicidade e “pluralidade de vozes (cineastas; operadores e diretores dos cinejornais; pesquisadores de diversas disciplinas...)” (Idem, 15, tradução nossa), dessa forma:

(...) il se trouve surtout dans la façon d'aborder et d'interpréter l'archive comme un document en éternel devenir, en réfléchissant sur ses usages et ses possibles ramifications dans l'intelligibilité des grandes questions du temps présent. (Ibidem, 16)

Ao lado dessa documentação que cobre o período de agosto de 1944 a janeiro de 1946, a história do grupo de imprensa *France-Libre-Actualités*

também foi abordado. É o que Sylvie Lindeperg chama de “navegação *horizontal*” (2000, 17), momento em que vê os 68 cinejornais de maneira cronológica de sua produção e exibição, enquanto, em um segundo momento, há a “navegação *vertical*”³, e separa as unidades de representação que se abrem nos cinejornais.

O entendimento sobre os arquivos dos cinejornais é aberto – eles não se fecham após uma pesquisa ali realizada – e permite justamente a multiplicidade de interpretações.

Isso nos remete aos poucos estudos⁴ que foram realizados no Brasil tomando os cinejornais e filmes institucionais como fonte para a história. Lentamente, os pesquisadores de diferentes áreas aproximam-se desses arquivos cujas imagens não guardam reflexões estéticas profundas, nem mudanças imagéticas que apresentam aos espectadores alternativas ao modo de ver instaurado pela narrativa clássica. Ao contrário, para mostrar a realidade ou o acontecimento, era necessário trabalhar com a linguagem que já era conhecida e aceita por um público, por sua vez, educado visualmente.

Filmes constituem documentos históricos que instigam os historiadores – e, de maneira mais geral, os profissionais das ciências humanas – a percorrerem, antes de tudo, a interdisciplinaridade.

Há por certo, diversidade de caminhos quando pensamos a imagem e, mais especificamente, as imagens reproduzidas tecnicamente. Como nos diz Peter Burke (2004, 234), não há “‘receitas’ para decodificar imagens, como se elas fossem quebra-cabeças com soluções simples e definitivas. Ao contrário (...) as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas”.

Ele ainda levanta quatro aspectos gerais que colocaremos sinteticamente:

³ “Navigation verticale et buissonante (ou rhizomatique)” – preferimos, na tradução, nos ater à ideia da verticalidade.

⁴ Destaco as dissertações de José Inácio Mello e Souza (1990) e Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais do período de Getúlio Vargas, de Edson Luis Nars (1996) sobre os documentários de Jean Manzon, com temáticas ligadas ao Estado nas décadas de 1950 e 1960, de Rodrigo Archangelo (2007), sobre os cinejornais *Bandeirantes da Tela*, de Daniela Giovana Siqueira (2007), sobre cinejornais realizados pela prefeitura de Belo Horizonte em Minas Gerais na década de 1960 e Renata Vellozo Gomes (2007), sobre os cinejornais realizados pela Agência Nacional na década 1950.

1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, a visão masculina das mulheres, a da classe média sobre os camponeses, a visão dos civis da guerra, e assim por diante. (...)
2. O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar (...).
3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais, seja quando o historiador focaliza todas as imagens ainda existentes que os espectadores poderiam ter visto em lugares e épocas específicas(...), seja quando observa as mudanças nas imagens... ao longo do tempo.(...)
4. No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que eles não estavam conscientes de possuir. (...) (Burke 2004, 237-238).

Esses aspetos não dizem respeito apenas à questão do método, mas mais à interpretação, entretanto eles nos mostram que o historiador de qualquer maneira é colocado diante de uma fonte que ainda inspira o debate metodológico maior e um amplo campo de ação ao interagir a história com outras linguagens. A imagem cinematográfica como evidência abre um amplo campo a ser debatido, discutido e refletido.

Memória e Imagem

A memória individual para Halbwachs (1990) apóia-se na memória coletiva na medida em que as *minhas* lembranças são estimuladas pelas lembranças dos outros que fazem parte do grupo a que pertenço. O pertencimento a um grupo reforça a noção de identidade fortalecendo a memória coletiva e social.

Para Paul Ricoeur (1998, 18, tradução nossa) há um dilema ao se tratar os conceitos de memória individual ou privada e de memória coletiva. A memória individual relaciona-se de maneira possessiva com as lembranças: “Minhas lembranças não são as suas lembranças”; há o que ele chama de sentimento de continuidade e as “estreitas ligações privilegiadas com esquecimento”. Existe a memória coletiva? Qual o seu objeto? As lembranças referentes a um determinado evento histórico partem de uma coletividade ou de um indivíduo? Podemos estabelecer fronteiras entre essas lembranças?

A solução desse dilema está na proposta que o próprio Ricoeur (Idem, 20, tradução nossa) nos faz: na “hipótese de uma constituição mútua, cruzada, de duas subjetividades, privada e coletiva”. É através da linguagem que lembramos, há uma “mediação narrativa da memória a mais privada” (Ibidem), mas teremos esse movimento também na memória coletiva.

A ideia de memória está então desde a expansão daquilo que não damos mais conta, isto é, não conseguimos mais guardar em nossa própria memória tudo aquilo que desejamos e criamos assim expansões: o computador e seus acessórios, nossas agendas em papel ou digitais.

As mediações são sempre necessárias na medida em que ao quisermos guardar para sempre corremos o risco de perdermos cada vez mais, mesmo que nossa memória individual se apoie na coletiva ou nela se entrelace a partir de subjetividades.

O cinema nos parece um excelente mediador entre a memória coletiva e a individual, os espectadores experimentam vivências ao ir ao cinema e assistirem a um filme qualquer. Não apenas participam do espaço público ao saírem de casa, de sua intimidade, mas constituem repertórios fundamentais que elaborarão em seus presentes formando memórias individuais apoiadas em memórias coletivas nos diversos grupos sociais a que pertencem.

Os cinejornais, fotografias e documentos textuais da Agência Nacional formam uma determinada memória que pode e é apropriada por pesquisadores e pessoas interessadas naquilo que ela traz de informações para a produção de conhecimento. Tais informações não se apresentam apenas em forma de texto e discurso escrito seguindo as mais diferentes formas, como um livro de

registro de ponto, ou cartas, ou ainda anotações de radialistas. Apresentam-se também na forma de imagens fixas e em movimentos, implicando em linguagens e discurso imagético a ser lido com as referências dessa linguagem fotográfica e cinematográfica.

As formas imagéticas assim como seu conteúdo entrelaçam-se aos contextos em que foram produzidas. No presente compõe uma memória daquilo que foi para aqueles que não vivenciaram os eventos ali registrados, no entanto, nem todos que foram ao cinema nos anos 1950 também vivenciaram os eventos que viam nos cinejornais, mas estavam mais perto deles e podiam sentir as suas consequências.

Para Halbwachs a memória pode ser tomada de empréstimo. No caso da memória nacional os acontecimentos maiores, que estão no âmbito social, subsistem na tradição de grupos regionais, partidos políticos, grupos religiosos, sindicatos e grupos de profissionais, assim como na família, na escola, nos grupos de amigos. A memória social e nacional depende da reprodução de símbolos e signos que são reproduzidos constantemente, passados de geração a geração.

A imagem, e especificamente o cinema, é uma forma de reprodução simbólica e significa que ao ser guardada reproduz um ambiente do passado de tal maneira que os espectadores no presente tomam as imagens movimento como o real e não como uma representação do real. As imagens reproduzidas tecnicamente trazem essa ideia, já discutida e abolida entre os pesquisadores, de ser o real. Mas, a difusão e divulgação de filmes ainda trazem a velha ideia do 'fato real'.

As imagens dos cinejornais produzidas pela Agência Nacional nos mostram o peso da realidade. Eram concebidas, captadas, editadas e divulgadas para dar credibilidade às ações do governo. O texto escrito não bastava para que a ponte, a hidroelétrica, o discurso do governador ou do presidente estabelecesse uma relação política-ideológica com o cidadão. Mesmo manipulada a imagem tem um grande poder de prova. A visibilidade dos acontecimentos do passado permite diferentes vivências no passado e no

presente, assim como alimenta o repositório de nossas lembranças e em contraposição os nossos esquecimentos.

Por outro lado, tais imagens são restritas na medida em que se reportam a determinados contextos de produção, isto é, ao governo, seja federal ou estadual. Outras produtoras que não a Agência Nacional, também produziram cinejornais, muitos fotógrafos e cinegrafistas trabalharam para o Estado e para empresas privadas constituindo memórias individuais e de grupo que se entrelaçam.

Conclusões

É recente o uso de imagens como documento histórico, ou ainda como objeto para a história. O caráter ilustrativo da imagem sempre foi predominante: os eventos e os personagens históricos são muitas vezes apresentados às crianças a partir de imagens de pinturas, fotografias e mais recentemente há o uso cada vez maior do filme histórico como forma de aproximação de épocas mais distantes aos alunos cada vez mais revestido do presentismo.

No entanto, o entendimento da imagem como documento a ser guardado, acondicionado, tratado arquivisticamente é pouco discutido e refletido. Por sua vez, a imagem sempre foi mediadora quando pensamos nas questões relativas à memória.

Há filmes biográficos, documentários que a partir de relatos e testemunhos fazem uma espécie de inventário de determinado evento ou personagem. Há uma obsessão midiática em relação ao passado, que justifica os filmes entendidos como verdade. As imagens produzidas no passado são recortadas e utilizadas como lembranças não apenas em filmes de ficção e não-ficção, mas também em novelas, séries, peças publicitárias em uma evocação contínua e nostálgica do passado. O mesmo movimento, encontramos nos sites de arquivos e centros de documentação, onde a imagem pouco é apresentada enquanto documento arquivístico; de caráter ilustrativo, nos remete a uma necessidade do presente de tudo visualizar, mesmo que de maneira superficial.

BIBLIOGRAFIA

- ARQUIVO NACIONAL. Catálogo Fundo/Coleção Agência Nacional. Rio de Janeiro-RJ, s/d.
- Burke, P. 2004. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: SP:EDUSC.
- Delage, C. e V. Guigueno. 2004. *L'historien et le film*. Paris :Éditions Gallimard.
- Gomes, R. V. 2007. *Cotidiano e cultura: as imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da Agência Nacional nos anos 50*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Rio de Janeiro:Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Halbwachs, M. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- Lindeperg, Sylvie. 2000. *Clio de 5 á 7, les actualités filmées de la Libération : archives du futur*. Paris: CNRS Éditions.
- Ricoeur, P. 1998. "Histoire et mémoire". In Baecque, A. de e C. Delage (dir.) *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éditions Complexe, pp.17-28
- Simis, A. 1986. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- Tomaim, C. dos S. 2006. "*Janela da Alma*": cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume, Fapesp.