



PAULO ROBERTO DE AZEVEDO MAIA

QUE BONITO É...

A TRAJETÓRIA DO CINEJORNAL CANAL 100

EJ Editora
UFPB

QUE BONITO É...

A TRAJETÓRIA DO CINEJORNAL CANAL 100



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora

MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ

Vice-reitora

BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA



EDITORA UFPB

Diretor

REINALDO FARIAS PAIVA DE LUCENA

Chefe de produção

JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)

Eliana Vasconcelos da Silva Esrael (Linguística, Letras e Artes)

Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)

Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)

Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)

Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)

Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)

Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)

Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Conselho científico

Maria Aurora Cuevas-Cerveró (Universidad Complutense Madrid/ES)

José Miguel de Abreu (UC/PT)

Joan Manuel Rodriguez Diaz (Universidade Técnica de Manabí/EC)

José Manuel Peixoto Caldas (USP/SP)

Leticia Palazzi Perez (Unesp/Marília/SP)

Anete Roese (PUC Minas/MG)

Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL/MG)

Silvana Aparecida Borsetti Gregorio Vidotti (Unesp/Marília/SP)

Leilah Santiago Bufrem (UFPR/PR)

Marta Maria Leone Lima (UNEB/BA)

Lia Machado Fiuza Fialho (UECE/CE)

Valdonilson Barbosa dos Santos (UFCEG/PB)

Editora filiada à:



PAULO ROBERTO DE AZEVEDO MAIA

QUE BONITO É...

A TRAJETÓRIA DO CINEJORNAL CANAL 100

João Pessoa
Editora UFPB
2021

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a
Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Todos os direitos reservados à Editora UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Projeto Gráfico

Editora UFPB

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M217q Maia, Paulo Roberto de Azevedo
 Que bonito é...: a trajetória do cinejornal canal 100 / Paulo
 Roberto de Azevedo Maia (organizador). - João Pessoa: Editora
 UFPB, 2020.
 122 p.

 E-book
 ISBN – 978-65-5942-079-7

 1. Cinejornalismo. 2. Gênero cinematográfico. 3. Memória.
 4. Cinema brasileiro - História. 5. Produção nacional. 6. Estado.
 7. Canal 100. I. Título.

UFPB/BC

CDU 791:070

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/
UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I, Prédio da editora Universitária,
s/n João Pessoa – PB • CEP 58.051-970

<http://www.editora.ufpb.br>

E-mail: editora@ufpb.br

Fone: (83) 3216-7147

Dedico este livro à minha esposa
Livia, pela compreensão dos
momentos ausentes e pelo incentivo
constante.

É a mulher que representa a arte em
minha vida.

Aos nossos filhos Hanna e Henry,
inspiração de pureza e criatividade.

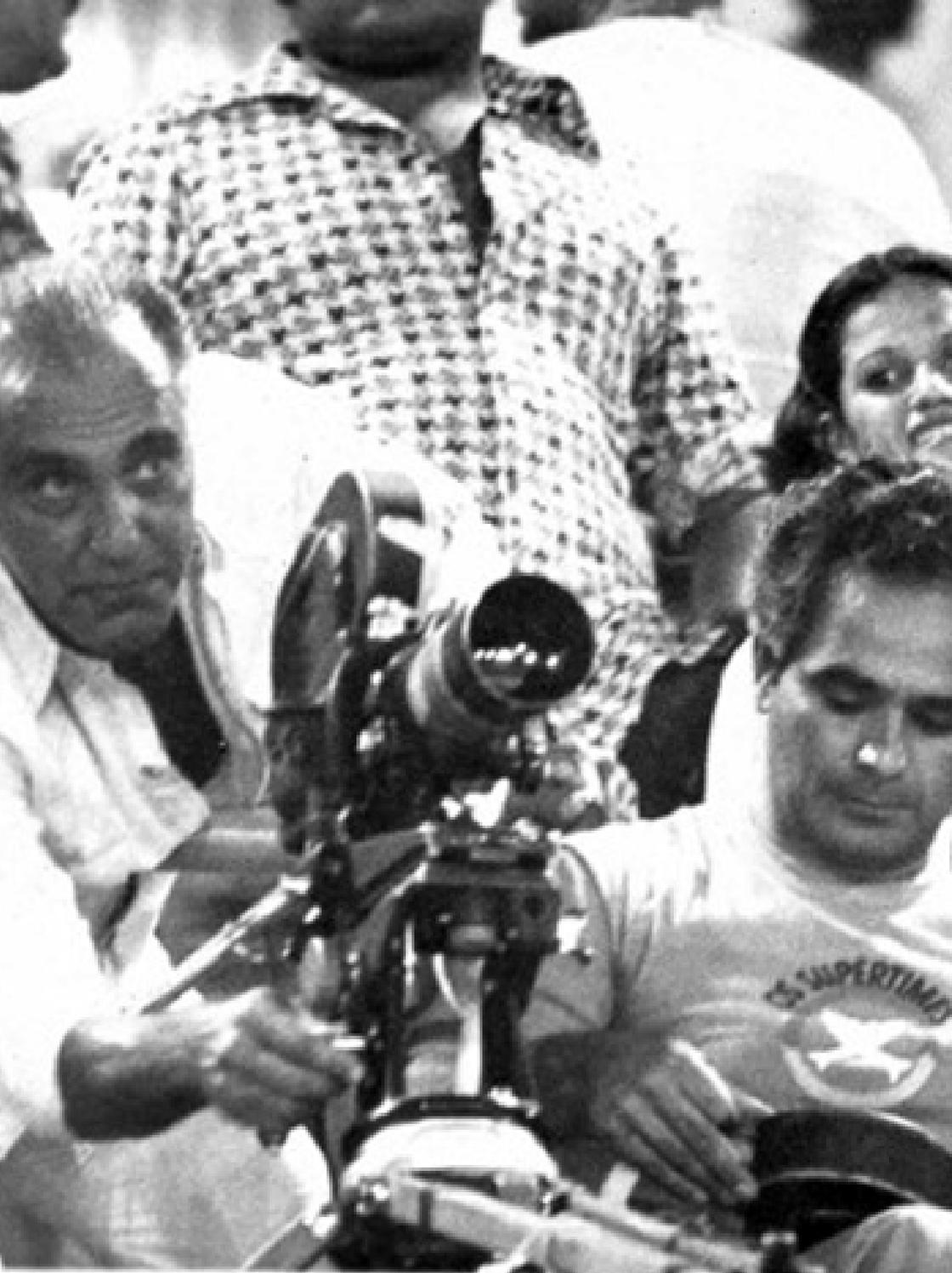
À memória de meus pais.

“Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto.”

Luis Buñuel

Sumário

DEFININDO O CAMINHO	10
CINEJORNAL.....	16
O CANAL 100 NAS TELAS.....	40
QUE BONITO É	80
RESISTÊNCIA E MEMÓRIA.....	101
O BALANÇO DA HISTÓRIA	109
BIBLIOGRAFIA.....	113



MANA

DEFININDO O CAMINHO

Arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas; meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção.

Vinicius de Moraes

Vinicius de Moraes, um apaixonado pelo cinema, não cansou de ver, falar e escrever sobre filmes. Durante sua caminhada pelo mundo do jornalismo, entre a notícia e a crônica, lá estavam os artigos dedicados ao cinema. Alguns revelam uma leitura atenta e crítica das películas, outros, mais descontraídos, são dedicados à contemplação das vidas e das obras de artistas, na sua quase totalidade, pertencentes ao mundo de Hollywood. Essa paixão pelo cinema foi demonstrada pelos numerosos artigos escritos nos jornais por mais de trinta anos. Assim como o poeta, muitos historiadores deixaram-se levar, nas últimas três décadas, pela tentação de conciliar à emoção com a razão e começaram a transformar o divertimento, o prazer estético, a obra de arte em objeto de estudo. Discutir o cinema passou a ser algo respeitado enquanto assunto relevante para os estudos acadêmicos e os trabalhos na área continuam a se multiplicar dentro dos departamentos de história e de comunicação. Um dos grandes responsáveis por esse despertar do historiador pelo estudo do cinema foi Marc Ferro que na década de 1960 publicou o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade” no qual defende a análise do cinema como essencial para a pesquisa histórica (FERRO, 1992).

Falar do amor do poeta ou do historiador pelo cinema é falar da motivação deste trabalho. Ao iniciar essa jornada, estudar o cinema brasileiro parecia uma aventura cheia de fascínio e tranquilidade. O prazer em estar trabalhando com cinema, um objeto de constante reverência, fazia ficar distante qualquer obstáculo, mas ao longo da pesquisa foi possível perceber não se tratar apenas de prazer. O desenvolvimento de um trabalho acerca do periódico cinematográfico *Canal 100* se tornou uma missão cheia de alegrias e dificuldades.

A alegria ficou por conta do prazer de estar, a todo o momento, reverenciando o passado e, particularmente, a memória de minha infância na década de 1970, na qual o cinema de domingo não se esgotava com o filme, doce e pipoca. Na expectativa do início do filme, a sessão começava com os trailers e, em seguida, o Canal 100 era anunciado. A exibição acontecia por conta da legislação que a partir do Decreto n.º 21.240 de quatro de abril de 1932 obrigava os cinemas a manter os filmes informativos de curta-metragem antes do filme de longa-metragem, motivo principal do espetáculo. Mas o que ficou desse informativo não foi o caráter autoritário que pode transparecer a partir de uma exibição que não acontecia por força do interesse do público, mas por conta da burocracia estatal. Assistir as imagens, mostrando o Brasil, às vezes, muito carioca, enfatizando a sociedade do Rio de Janeiro, ou um país “predestinado ao futuro” com os grandes feitos do governo, num eterno “milagre econômico”, ou mesmo a exibição do desenvolvimento da nação através dos atos políticos dos militares. Tudo isso não era um fardo. Tudo tinha um ar de leveza que era consagrado pelas imagens do futebol enchendo a tela grande e criando uma atmosfera de otimismo em um país no qual a grande maioria acreditava que podia confiar.

Ao longo da pesquisa alguns obstáculos surgiram, fazendo do trabalho uma tarefa pouco confortável. O problema não estava na dificuldade do tema, mas com a documentação de difícil acesso. Felizmente, o pesquisador de cinema no Brasil pode contar com

instituições sérias e que realizam um grande trabalho de preservação da memória nacional como a Cinemateca Brasileira, na qual grande parte do material analisado durante a pesquisa se encontra, em particular, roteiros e algumas edições completas em vídeo.

A reflexão sobre o *Canal 100* nos levou a imaginar a especificidade de um periódico que se manteve em ação por mais de 25 anos, em um momento em que o tipo de cinema produzido por ele se encontrava em plena decadência. Sua vitalidade era resultado da ação do Estado, agente financiador que manteve, com o patrocínio das imagens do futebol, a empresa CNP até 1986.

Não é pretensão desse trabalho propor uma análise reforçando a ação ideológica do Estado e o *Canal 100* como instrumento desse. Na realidade, parto do pressuposto de que esse informativo está inserido em uma tradição da cultura política brasileira na medida em que se integrou ao discurso do otimismo proposto pelos militares e praticado desde antes dos generais, aliás, fenômeno de longa duração e que na segunda metade do século XX pode ser percebido com mais força nas produções de Jean Mazon, no governo JK, posteriormente, na estratégia montada pelos militares de levar adiante um tipo de propaganda despolitizada, distante dos velhos esquemas do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Os militares investiram em uma campanha civilizatória, de valorização da nação que começava com a exaltação das belezas naturais, da riqueza humana e das expressões culturais, no qual o futebol ganhou destaque.

Esse livro visa desenhar a trajetória de um informativo cinematográfico dentro do contexto da história do cinema brasileiro, das relações entre Estado e Cinema e da produção cultural nacional.

O primeiro capítulo procura discutir algumas questões teóricas como a definição do cinejornalismo e sua relação com a prática jornalística. Grande ênfase é dada a exploração da história do

cinējornalismo no Brasil. A narrativa destaca as primeiras produções da década de 1910, passando pela afirmação dessa modalidade cinematográfica em um mercado dominado, em grande parte, pelas produções norte-americanas. Existe a preocupação de analisar a ação dos cavadores como figuras importantes no desenvolvimento do cinema de atualidades. As décadas de 1930 e 1940 tiveram como destaque à participação do Estado na produção direta de cinejornais com o *Cinejornal Brasileiro* de Vargas, através do Departamento de Imprensa e Propaganda. A década de 1950 é a última a ser discutida e a ênfase vai para a produção documental de Jean Mazon e, também, para a produção do cinema de atualidades, destacando o periódico *Amplvisão* de Primo Carbonari. Não foi intenção fazer um retrospecto geral dos cinejornais brasileiros, ao contrário, trata-se de um recorte no qual alguns informativos foram levantados e muitos não foram citados.

No final da década de 50 o espírito desenvolvimentista do governo JK fez surgir uma enorme euforia com a construção de Brasília. Com o intuito de divulgar a construção, surgiram vários informativos cinematográficos, entre eles, o *Canal 100*. A preocupação do segundo capítulo é discutir, historicamente, o surgimento do *Canal 100*, começando pela figura do seu idealizador Carlos Niemeyer. A narrativa se desenvolve através do relato da trajetória de um militar que se transforma em produtor, rompendo com o preconceito e se tornando um homem de sucesso nos empreendimentos cinematográficos, em um momento em que o cinema de atualidades passava pelo início de uma grande crise que teria o seu ápice na década de 1980.

O posicionamento ideológico do cinejornal é discutido, numa tentativa de romper com uma tradição historiográfica que tem atribuído forte caráter ideológico para essa modalidade de cinema. Filmes por encomenda do IPÊS (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) feitos pela produtora de Niemeyer são analisados.

O capítulo tem como preocupação, ainda, refletir sobre algumas fases do periódico com a leitura de roteiros de diversas edições do *Canal 100*, procurando identificar seu posicionamento em relação aos ideais do governo civil-militar, bem como ao desenvolvimento de um discurso pró-regime dentro da ótica do otimismo, esse visto como fenômeno histórico, de longa duração, que teve nas produções Niemeyer um aliado importante dentro da propaganda dos militares, desenvolvida fora dos padrões clássicos, com um discurso despolitizado.

A última fase do *Canal 100* foi motivo de discussão, visto que no final dos anos 1970 e começo dos 1980, inicia um movimento para acabar com os cinejornais e Carlos Niemeyer foi um dos ícones desse debate em defesa da manutenção da produção de um gênero cinematográfico que não tinha mais forças para competir com a televisão.

O terceiro capítulo desenvolve uma análise do cinejornal, primeiro em relação ao seu formato, para isso foi necessário a leitura de algumas edições para compreender a organização interna do cinejornal. As imagens do futebol foram motivo de estudo já que era o carro chefe do *Canal 100* e finalizava todas as edições. Assim, o depoimento de alguns especialistas em fotografia cinematográfica como Kátia Coelho e Walter Carvalho sobre a estética do cinejornal é o marco inicial para a discussão do desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica sobre o futebol diferenciada. Se outros periódicos também abordaram o futebol, nenhum conseguiu fazê-lo com tanta poesia quanto à equipe de Niemeyer. Para compreender a plástica das imagens se fez necessário conhecer as estratégias linguísticas. A fotografia e a montagem são, brevemente, discutidas numa busca da sua peculiaridade.

As raízes das técnicas desenvolvidas pelo *Canal 100* talvez estejam ligadas ao cinema de Joaquim Pedro de Andrade, mais precisamente em *Garrincha, Alegria do Povo*, considerado, por

alguns, exemplo de filme do Cinema Verdade. Dessa forma, o capítulo tem como uma de suas pretensões avaliar a aproximação do Cinema Verdade com o *Canal 100* na busca de sua influência teórica na composição da linguagem cinematográfica em relação às imagens do futebol.

A cobertura da copa do mundo de 1970, também, foi motivo de atenção do capítulo. Afinal, esse evento esportivo garantiu a oportunidade do *Canal 100* de se firmar nacionalmente com um estilo de narrativa cinematográfica própria, sendo apresentado para todo o país. Essa cobertura acabou gerando o documentário *Brasil, Bom de Bola*, destaque da produção de documentários da CNP.

A partir do fim do *Canal 100* em 1986, a produtora de Carlos Niemeyer sobreviveu e continuou trabalhando e resgatando a memória do antigo cinejornal, cujo arquivo passou a ser usado na década de 1990 como material de novos documentários, responsáveis pela sobrevivência da produtora até os dias atuais. O último capítulo procura, de forma breve, demonstrar como foi possível para uma empresa que perdera sua maior fonte de lucros, com o fim da era do cinema de atualidades, criar forças e continuar no mercado, utilizando o acervo acumulado ao longo de quase três décadas. Foi levantada a produção de documentários na década de 90 e dois são analisados, *Histórias do Flamengo* e *Glorioso Botafogo*.

Ao longo desta pesquisa foi possível refletir sobre a tarefa do historiador e o seu papel dentro da sociedade. A cada descoberta, a cada novo material analisado, a cada leitura, tudo fazia com que se concretizasse a ideia do historiador Robert Darton, segundo a qual, o historiador não busca o passado apenas pelo prazer de ficar nos arquivos, tomando contato com papel embolorado, mas, através do resgate do passado, livrar os homens de um mundo unidimensional e alargar os horizontes.

CINEJORNAL

Estudar o cinejornalismo requer, antes de tudo, uma definição do objeto de análise. Esse gênero cinematográfico, durante décadas, foi o referencial visual de milhões de pessoas em todo o mundo. Sabemos que muitos, impedidos pelas condições de comunicação de sua época, só puderam apreciar as imagens de grandes figuras do mundo político como Getúlio Vargas ou mesmo de Adolf Hitler, dos grandes acontecimentos políticos nacionais ou mundiais através das lentes dos informativos cinematográficos. E apesar do interesse que suscita o cinema para o trabalho de alguns historiadores, não encontramos muitas pesquisas que tenham os cinejornais como foco central. Em meio a poucas obras que discutem o assunto não verificamos significativas contribuições teóricas e algumas questões de natureza conceitual ficam em aberto, como a definição dos cinejornais. Esse capítulo é, portanto, a tentativa de definir algumas questões acerca dos periódicos cinematográficos, bem como propor um estudo da trajetória histórica deles no Brasil e sua relação com o Estado.

UMA FORMA PECULIAR DE FAZER JORNALISMO

O cinematógrafo, quando surgiu no final do século XIX, foi considerado por alguns imbuídos de um espírito romântico, uma máquina de produzir sonhos e quantas belas ilusões o mundo viveu a partir da invenção desse aparelho óptico. Histórias das mais variadas vêm levando os homens, por mais de um século, a um

estado de quase magia. O sonho e realidade se confundem, através de um recurso técnico com 24 quadros por segundo, a câmera leva o espectador a perceber o inexistente através de discursos constituídos a partir da imagem em movimento. Panoramas, filmes de ficção e tentativas de representações históricas são criados e no meio de tantas fantasias com gosto de realidade surge um gênero de cinema revestido da autoridade da imagem real, atingindo o status de documento, eis o cinejornal, o espetáculo da notícia.

O cinema nasceu como experimento técnico e se converteu em espetáculo. A composição de sons, imagens, iluminação, interpretações, criações cenográficas e outras escolhas na produção do filme são sempre uma visão particular do diretor que apesar de contar com a participação de colaboradores, lembrando que o filme é o resultado de um trabalho coletivo, se destaca já que é o maestro da obra. Assim como outros gêneros cinematográficos, o cinejornal não pode ser visto como um retrato da realidade, mas sim como discurso repleto de intenções que conscientes ou não fazem parte da obra. Fica claro, portanto, que o espaço dos cinejornais não é, certamente, o da inocência.

Para os produtores do *Canal 100*, o cinejornal pode ser comparado a uma revista, preocupada em trazer as notícias da semana, ou seja:

O cinejornal, como o nome indica, é um jornal cinematográfico semanal (pode ser quinzenal ou mensal), quando ganha o nome de “magazine”, ou seja, revista de atualidades cinematográficas. O cinejornal (em inglês, newsreel) apresenta as notícias de atualidade permanente. Está para a revista semanal assim como o jornal diário está para o telejornal (NIEMEYER, 1975).

O historiador que se empenha em pesquisar os cinejornais esbarra em um problema: o que é cinejornalismo? Podemos

classificá-lo como um gênero de cinema e, ao mesmo tempo, como uma modalidade da prática jornalística? Era arte ou detinha as mesmas características do rádio, da imprensa escrita desprovida de uma estetização tal que lhe conferisse essa denominação?

As indagações não param aí. É preciso compreender o cinejornal como portador de uma narrativa própria, de cunho jornalístico e que, ao mesmo tempo, ao se expressar através do cinema, é uma modalidade desse, afinal, é uma forma de jornalismo utilizando um veículo específico.

A aproximação entre cinema e jornalismo pode ser verificada, também, na medida em que o jornalismo aparece, historicamente, como portador de “verdades”, captando com um olhar supostamente isento toda a complexidade das relações políticas, econômicas e sociais, o que faz com que o fato jornalístico torne-se expressão da realidade. Podemos afirmar que nesse ponto eles muito se aproximam. Ambos trabalham com uma noção de realidade que os identifica com o público.

A realidade jornalística, apropriada pelo cinema, segue as tendências clássicas de sua área, quebrando a lógica dos fatos entre si, qualquer acontecimento perde a dimensão de totalidade, já que é tomado no seu aparecimento imediato. Cria-se uma realidade a partir dos fragmentos dos acontecimentos. Ciro Marcondes Filho no seu *O capital da notícia* alerta para o caráter mercadológico das notícias mostrando como essa fragmentação é uma técnica de mercado e visa tornar a reportagem mais atraente. Assim,

Opera-se, nesse caso, a desvinculação da notícia de seu fundo histórico-social, e, como um dado solto, independente, ela é colocada no mercado de informação; são destacados aspectos determinados (o sensacional, a aparência do valor de uso) e outros aparecem em segundo plano. Como os demais produtos de mercado ela deixa de transmitir em seu corpo

um processo de trabalho. Torna-se uma coisa jogada no mundo, um fato sem origem e sem vinculação com nada. (MARCONDES FILHO, 1989, p.41)

A notícia se converte em objeto de mercado e reveste-se de uma plasticidade singular capaz de inverter o sentido dos acontecimentos. Encontramos nas narrativas jornalísticas estratégias clássicas na qual o jornalismo se furta da realidade e passa a compor um relato onde toda a complexidade das relações sociais são, pelo menos em parte, desconsideradas. A grande imprensa apela às ilustrações, valorizando o material visual no sentido de fazer com que a informação se torne mais acessível.

Oscar Wilde bem definiu o jornalismo como atividade que não trabalha com a realidade literal, e nem mesmo por uma “realidade imaginativa”, mas com uma “realidade imaginada que resulta, pela acuidade sintética ou pela força da transfiguração, em símbolo mais do que real.” (WISNIK, 1992, p. 323) A crítica é cruel, destituindo por completo a relação do observador com o seu objeto, é ainda, a percepção clara da experiência da subjetividade levada ao extremo com uma descaracterização do real objetivo e a valorização de uma hiper-realidade. Isso pode se dar pelo fato do cotidiano nem sempre ser extraordinário e o banal não possuir o fetiche próprio da mercadoria. Essas considerações podem muito bem ser aplicadas ao cinejornal que procura através do recurso da montagem, da trilha sonora e das angulações criar imagens deslocadas da realidade concreta, idealizada pelo processo de criação cinematográfica.

Não se trata de procurar a verdade ou tentar alcançá-la. Essa discussão, já bastante desgastada para o historiador, consciente da subjetividade do fato e da impossibilidade de se chegar à realidade concreta, não é motivo para debate. O que nos interessa é perceber como a narrativa jornalística ao se apropriar de uma noção de

realidade consegue se firmar enquanto “real” para o público, o mesmo acontecendo com o próprio cinejornal.

UM PERCURSO HISTÓRICO

A experiência de levar a notícia para as telas aconteceu, de forma rotineira, em 1908, em Paris. O *Pathé Journal* foi o primeiro periódico a veicular informações. Antes dele, apenas documentários com temas isolados podiam ser vistos no cinema. Os chamados naturais foram os precursores dos cinejornais, lembremos que um natural sobre a Baía de Guanabara talvez tenha sido a primeira imagem realizada em terras brasileiras.

O primeiro cinejornal surge, no Brasil, em 1912 e é a versão brasileira do *Pathé Journal*. Temos a partir de então um número considerável de cinejornais surgindo no Brasil. Jean Claude Bernardet (1979, p.24) afirma haver surgido até 1935, nada menos que cinquenta jornais cinematográficos, quantidade considerável para a época. Mais do que um simples número, essa informação é um dado de relevância, demonstrando que os cinejornais representavam, no período, a maior parte da produção de filmes do país. Eles superam e muito a produção cinematográfica de outros gêneros.

A ideia de que a produção de cinejornais foi o grande destaque da produção cinematográfica brasileira do início do século XX parece não ser um consenso entre muitos historiadores. Para alguns, a produção ficcional foi o que sustentou o cinema brasileiro durante toda a sua história. Essa posição está alicerçada em uma concepção de história típica dos países desenvolvidos, onde a ficção é o carro chefe da indústria cinematográfica.

A tendência dos historiadores foi aplicar no Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para

os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. (BERNARDET, 1979, p.28)

Documentários e cinejornais não eram considerados relevantes para países que possuem uma verdadeira indústria cinematográfica. Os pesquisadores brasileiros tentaram pensar o Brasil nesse mesmo molde e, como nos diz Jean Claude Bernardet (1979), poucos foram os que afirmaram o contrário.

Após o período denominado como “bela época do cinema brasileiro” (1908-1911) a produção de filmes ficcionais diminuiu bastante e as poucas produções existentes tinham qualidade inferior às produções estrangeiras, particularmente as norte-americanas, que passaram a desempenhar um papel importante no Brasil. É nesse momento que a produção de “naturais” começa a aumentar significativamente e passa a dominar, de forma quase completa, a produção nacional.

Pathé Jornal e *Cinejornal Brasil* passaram a ser os dois periódicos mais significativos da década de 1910. As principais capitais e cidades do interior puderam assistir a notícias de largo espectro, com um enfoque pretensamente nacional, no qual é claro, a veiculação de cenas de autoridades, da política e eventos das principais cidades já se faziam presentes. Estava começando um gênero que viria se tornar uma força política, mas, também, iria elaborar uma modalidade de cinema com um apelo estético diferenciado. Embora tenhamos que admitir que a maior parte dos cinejornais não apresentava nenhum requinte estilístico, pois eram fontes de recursos para pretensos cineastas, na realidade, empresários de cinema que pouco estavam preocupados com a elaboração dos cinejornais, o que interessava era o maior lucro

possível. Os “cavadores”, produtores malditos do cinema do início do século, foram os grandes viabilizadores do cinema brasileiro desse período. Eles eram encarados como arrivistas dispostos a tudo para obter o maior lucro possível, ou seja: “*De modo geral esses cinegrafistas eram mal vistos; eles tinham é que descolar a grana, qualquer trambique valia*”.(BERNARDET, 1979, p. 27).

Para Anita Simis (1996) a cavação é condição necessária para o desenvolvimento do cinema no Brasil com o mercado dominado pelo cinema norte-americano. Era preciso encontrar espaços não ocupados.

O fenômeno da cavação apresenta-se como uma outra saída mercadológica para aqueles que tinham na produção cinematográfica sua profissão. Trata-se também de uma tentativa de burlar o mercado dominado pelas grandes distribuidoras. Concentrando-se em assuntos locais ou produzindo filmes publicitários por encomenda privada ou pública, estes produtores conseguiram desenvolver filmes documentários e cinejornais locais como forma de sustentar suas atividades cinematográficas. Sem dúvida, trata-se da necessidade de se encontrar nichos mercadológicos específicos e com demanda latente. (SIMIS, 1996, p. 79).

A ideia dos produtores dos cinejornais como “cavadores”, homens dispostos a tudo para conseguir patrocínio para seus periódicos, insere o cinejornal dentro das práticas capitalistas, transformando as imagens e as informações em mercadoria, o que é, de certa forma, coerente com a tradição do cinema que desde os irmãos Lumière é um negócio. O processo em curso estava inserindo as produções cinematográficas na indústria cultural tal qual aconteceu com a literatura no século XIX.

O patrocínio implica em submeter o conteúdo dos informativos cinematográficos privados a interesses particulares. Essa tem

sido a prática de muitos cinejornais, desde o início do século. A preocupação em atender os patrocinadores faz respeitar os interesses do mercado. Para Jean-Claude Bernadet o *Canal 100* está inserido nesse contexto:

Jornais atuais como o de Primo Carbonari ou o Canal 100 e suas matérias pagas, ou os documentários de Jean Mazon ou I. Rosenberg, são, simples prolongamentos dessa fase. (BERNARDET, 1979. p. 26)

Não podemos afirmar que a grande preocupação dos cineastas era o desenvolvimento da linguagem cinematográfica visando atrair o público. Dessa forma, a preocupação estética, raramente, pode ser evidenciada, na primeira metade do século XX. Apenas em alguns periódicos isolados verifica-se o interesse pelo desenvolvimento de um estilo. As imagens produzidas, em geral, nada tinham de artísticas, porém, já surgia uma produção que conquistava um certo espaço entre os espectadores. O jornalista Sebastião Sampaio faz um comentário sobre o *Jornal Brasileiro* que pode ser considerado um exemplo disso, pois existe um entusiasmo em relação ao cinejornal como podemos ver nesta passagem:

Há dias, ainda deu-me o Pathé novas impressões com o seu Jornal Brasileiro, oferecendo um espetáculo de sessenta minutos exclusivamente com a fita da excursão presidencial ao Espírito Santo (...) As viagens do Sr. Carlos (deputado) e do presidente Nilo Peçanha estão maravilhosamente registradas. (Apud. ARAÚJO, 1976, p. 334)

A afirmação pode ser considerada como um elogio à forma, o “maravilhosamente registradas” pode se referir às questões técnicas ou estéticas, porém, o sentido pode ser outro. Estamos diante de um elogio ao conteúdo, portador de um discurso político. Afinal, o tema do cinejornal foi a viagem do presidente da república.

A conotação política torna-se um indício claro das intenções pouco artísticas do comentário. De qualquer forma, temos aí palavras que tecem considerações que podem demonstrar alguma força documental dos informativos cinematográficos do início do século. Se o caráter político toma conta da fala, isso pode ser visto como a valorização do cinema enquanto veículo de propaganda política, mas se por outro lado nos determos na fala apenas como uma exaltação das belas imagens, temos aí um elogio à produção cinejornalística brasileira, o que nos parece menos provável.

Além do *Pathé Jornal*, outros cinejornais surgiram e, muitas vezes, se empenhando em mostrar assuntos específicos, deixando o modelo de magazine e se aproximando do cinema documental. Entre as principais temas e produções das décadas de 10 e 20 estão: o carnaval – *Carnaval do Rio em 1913* (dir: Alberto e Paulino Botelho, 1913) –, as ressacas do mar – *A Formidável Ressaca da Semana Passada* (prod: União Paulista, 1921), a chegada de personalidades importantes – *Visita do Rei Alberto da Bélgica* (dir: Igino Bonfioli, 1920); o futebol – *Paulistas Versus Cariocas* (dir: Paulino Botelho, 1925); paradas militares – *A Grande Parada Militar do Centenário* (dir: Alberto Botelho, 1922); eventos políticos – *Washington Luis / Melo Viana* (dir: Igino Bonfioli, 1926), etc. Além disso, logo a elite social brasileira viu no cinema um meio para divulgar a si própria, financiando inúmeros filmes nos quais o espectador poderia apreciar importantes famílias da sociedade – *Em Família – Reminiscências do Passado: 1910-1914*; fazendas – *Fazenda Ribeiro Magalhães* (prod: Carlos Comelli, 1919); fábricas – *Visita às Grandes Oficinas dos Srs. Martins e Barros* (dir: Antônio Campos, 1912); Políticos inaugurando todo tipo de coisa – *Inauguração Oficial da Estrada de Rodagem Rio-São Paulo (1928)*, etc. (AUTTRAN, 2004).

O tema político representou uma grande força desse tipo de cinema, basta lembrarmos os periódicos que se dedicavam quase que exclusivamente a produção de material de propaganda

política para ser veiculado e outros que inseriam o material político em meio às imagens do futebol, carnaval, realizações do governo como construção de estradas, inaugurações ou mesmo alguma festa popular. De qualquer forma, não faltavam as cenas de políticos supostamente “grandes realizadores” aproveitando o espaço para promoção pessoal.

Menotti Del Picchia revelou para Maria Rita Galvão o quanto era lucrativo se aproveitar das produções de caráter político. Ele junto com o irmão José Del Picchia, graças à produção de material de divulgação política, puderam levantar recursos para outras produções e inclusive investir no cinema documental para o exterior. (GALVÃO, 1975, p. 254).

O crítico Paulo Emílio Salles Gomes afirma que os cinejornais se dedicavam ao registro de dois temas, particularmente, o “ritual do poder” e o “berço esplêndido”. O primeiro é uma referência às filmagens dos eventos políticos, parados militares, inaugurações e todos os eventos relacionados com a imagem da elite. O segundo é a glorificação da imagem do Brasil maravilha, contemplando as belezas naturais e cultuando o ufanismo (GOMES, 1977). As imagens do *Canal 100* vêm de encontro a essa tese, no entanto, acreditamos haver um diferencial nesse caso. Em vez de se manter apenas na contemplação do tema político e da natureza, temos, também, um tema de profunda relevância dentro do quadro cultural brasileiro, a saber, a manipulação de signos e ícones da representação de identidade nacional. Tal manipulação pode ser percebida na abordagem do futebol, diferenciada dos outros cinejornais por se tratar de uma composição de caráter político cultural com um apelo estético dentro da tônica do otimismo, como veremos mais adiante.

NACIONALISMO E PARTICIPAÇÃO DO ESTADO

Durante o século XX, a participação do cinema norte-americano no mercado brasileiro parece ter sido uma constante e a produção de filmes de ficção se tornou mais difícil em função da concorrência.

A penetração do cinema americano, no Brasil, se fez perceber pela primeira vez na década de 20, quando seu avanço foi notório, tanto no plano econômico com significativa presença nas salas de cinema com os filmes conquistando o mercado e garantindo domínio sobre as bilheterias, quanto no cultural, com películas transmitindo o “american way of life” e sua aceitação, como agente interventor na cultura nacional, mostrou-se, desde o princípio, muito boa, como pode ser visto pela fala do crítico de cinema do jornal *O Estado de São Paulo* Guilherme de Almeida:

Ignora talvez que, com tais ancestrais, o atual norte-americano é bem um poço de fortes qualidades, de retidão exata, de severos costumes (V.‘Lei-Seca’); um povo moço sadio, esportivo, limpo, bem-humorado e ingênuo, incapaz de latinas maldades e malícias... Ignora também que desses bens lhe advém à força e o prestígio no mundo, na vida e na moral de hoje: mundo, vida e moral que ele deixa refletir nos seus filmes - a sua verdadeira arte - aceitos e vitoriosos em toda a terra...) (apud Borges, 2004)

Maria Inez Machado Borges enfatiza o início do poder cultural exercido pelos Estados Unidos e salienta a penetração dos ideais “yankees” nos mais diversos setores da sociedade brasileira:

Cabe ressaltar, portanto, se desde o início do século XX os cinemas dos centros urbanos brasileiros dedicam-se quase que exclusivamente à apresentação de filmes americanos, é no período pós a I Guerra Mundial e, sobretudo, a partir dos anos vinte que o cinema

americano insere-se na sociedade brasileira como um referencial cultural determinante. Um investimento maciço na moda, nos costumes, no comportamento, é viabilizado pelo cinema e pela publicidade de massa que passam a influir na sensibilidade urbana das populações. A ampliação do público espectador e da influência do cinema em suas vivências cotidianas conjuga-se àquela estabelecida pelas outras formas de expressão cultural, como o rádio e as revistas. É notável, entretanto como os filmes, os astros, as estrelas e os valores de Hollywood multiplicam-se ao infinito e fixam-se como participantes inesquecíveis no cenário cultural brasileiro. (apud Borges, 2004)

Os norte-americanos tornaram-se força incontestável no mercado exibidor brasileiro, pelo menos no que diz respeito às películas de longa metragem. A produção do cinejornalismo, no entanto, manteve-se intocada, afinal, os produtores norte-americanos não viam com interesse a confecção de cinejornais, eles possuíam um material de aceitação mundial e qualquer iniciativa no sentido de uma regionalização estava descartada. Apesar do mercado de longas-metragens estar dominado pelo produtor estrangeiro, muitos cineastas brasileiros não se conformaram e investiram na produção de longas. Começava aí uma disputa de mercado, o cinema brasileiro estava disposto a enfrentar o cinema norte-americano. Essa luta foi desigual, pois, todo o arsenal tecnológico estava ao lado dos americanos que conseguiram no final da década de 20, conciliar o som do gramofone com a imagem do cinematógrafo, surgia o cinema falado. Tivemos então, o surgimento de novas possibilidades estéticas para as obras de ficção, como também um recurso de profunda relevância para o cinejornal que fez uso e com muito proveito da inovação.

A participação do Estado nas produções cinematográficas e a preservação de mercado para os produtores nacionais se tornaram

motivo de debate, desde do início do século XX, o que pode ser comprovado por artigos publicados em revistas especializadas. Um interesse profundo em defender uma posição nacionalista do cinema levou a revista *Cinearte* a uma série de artigos pedindo pela intervenção do governo no meio cinematográfico. Isso aconteceu, ainda, durante o governo Washington Luís. A revista exaltava a iniciativa de vários governos no sentido de apoiar a produção nacional como uma forma de fortalecimento da identidade nacional, de assegurar acesso à educação e de integrar as várias regiões. A crescente produção cinematográfica norte-americana era sentida e sua produção era evidente no Brasil, assim:

Na luta pela afirmação da indústria cinematográfica brasileira, toda e qualquer iniciativa que buscasse proteger as cinematografias nacionais contra o "imperialismo cinematográfico" norte-americano era passível de elogios. Repetindo argumentos que ganhavam força entre os intelectuais brasileiros do período, Cinearte procurava demonstrar a necessidade de superação de alguns dogmas do liberalismo, clamando por uma intervenção mais direta do Estado no campo do cinema. (ALMEIDA, 1999, p.1)

Dessa forma, verifica-se um esforço em mostrar a importância atribuída ao cinema pelos europeus, incentivando a participação do Estado na atividade cinematográfica, contrariando as premissas do liberalismo econômico, através de incentivos estatais de produção e divulgando as leis de incentivo a produção nacional realizada pela Inglaterra, França, Alemanha, Itália e URSS, países que fortaleciam sua produção nacional e se protegiam do imperialismo norte-americano.

O desenvolvimento do cinema documental, e podemos incluir os cinejornais entre eles, foi durante décadas o grande referencial do cinema brasileiro; apenas depois da segunda guerra

mundial é que teremos uma produção ficcional se estabelecendo em nosso país. Ressaltamos, no entanto, o impulso tomado pelos cinejornais a partir da década de 30. O governo Vargas se empenhou em fazer dos informativos cinematográficos um referencial de comunicação audiovisual. Isso ficará, ainda, mais evidente a partir de leis que procuram incentivar a produção e exibição de cinejornais (MELLO, 1972). O decreto nº 1.949 que criou o DIP, também, tornou obrigatória a exibição de filmes informativos de curta metragem, de origem nacional, na abertura das sessões. Reafirmava o Decreto 21.240, de 04 de abril de 1932. O impulso oficial do Estado faz com que esse gênero se estabeleça, favorecendo o surgimento de inúmeros periódicos, não somente no Rio e em São Paulo, mas também em outros estados e, até mesmo, em cidades do interior eles surgiram.

Paulo Emílio Salles Gomes vê as leis de incentivo à produção e veiculação dos cinejornais e a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais como uma forma paternalista de conduzir a política cinematográfica do período, o que de certa forma, segundo ele, teria contribuído para manter a qualidade baixa dessas produções. Podemos verificar esse posicionamento nas palavras do próprio autor:

Durante as décadas de trinta e quarenta, a produção se limita, praticamente ao Rio, onde se criam estúdios, mais ou menos aparelhados. Algumas leis paternalistas de amparo asseguraram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exhibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo. (GOMES, 1980, p. .31)

O interesse do Estado em utilizar os cinejornais como veículos de propaganda é algo que vem desde o surgimento dos primeiros periódicos cinematográficos, ainda na República Velha, mas naquele momento não havia uma política oficial preocupada em estimular a produção desse material. Entretanto, como nos mostra Cássio

dos Santos Tomaim (2006), isso não impedia que produtores como Gilberto Rossi começasse suas atividades cinematográficas a serviço do governo do estado de São Paulo, para o então governador Washington Luís. A Rossi Atualidades se transformou em referência de informativo cinematográfico no Brasil. A iniciativa de Rossi abriu caminho para o surgimento de outros informativos que passaram a trabalhar a serviço do Estado como a produtora Campos Film, a Guarany Film, a Santa Therezinha Film, a Rex Film entre outras. Apesar da proliferação de empresas do ramo, a Rossi Atualidades manteve a primazia na década de 20, devido a sua qualidade e produção constante, o que deixava os cinejornais mais atualizados.

Foi no governo Vargas que o estímulo à produção de material educativo e cinejornalístico se tornou uma realidade. O decreto 21.240 instituiu a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de caráter educativo, mas deixava espaço para a exibição de filmes de outros gêneros. Esse mesmo decreto menciona a criação de um Convênio Cinematográfico Educativo que objetivava:

A instituição permanente de um cinejornal com versões tanto sonoras quanto silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores. (SIMIS, 1996, p. 108)

Anita Simis (1996) deixa clara a intenção do Estado de incentivar a produção dos cinejornais. Isso se torna mais evidente e interessante para os governos por se tratar de um tipo de produção capaz de atuar com forte expressão ideológica na formulação de uma política oficial. O trabalho de Simis vai além e oferece um painel bem definido da ação do Estado e sua interferência na produção cinematográfica brasileira em toda a era Vargas.

Os estudos sobre o cinema, realizados no Brasil, fazem da ligação Cinema-Estado o grande sustentáculo de uma variação conceitual do ideológico. A tradição marxista aponta para o uso dos cinejornais como instrumentos de “manipulação ideológica”, entendendo que o objetivo informativo dos periódicos cinematográficos convergia para a criação de um imaginário favorável às expectativas do Estado e de interesses de classe. Assim, José Inácio de Melo (1990) analisa algumas linhas constituintes da relação entre a oligarquia da República Velha com os meios de comunicação, relação baseada em coerção, corrupção, marcas de despolitização progressiva e da fraqueza dos meios de comunicação frente ao poder oligárquico. O trabalho procura explorar, também, algumas concepções teóricas postas em prática para o período político compreendido entre 1937 e 1945. O autor aborda, de forma sistemática, a criação do DIP, a diversidade dos projetos ideológicos pensados antes e durante o Estado Novo e o controle e coerção exercidos sobre a imprensa naquele período. O *Cinejornal Brasileiro*, objeto privilegiado de sua análise, aparece como agente eficaz da propaganda de Vargas e como grande arma na construção de um imaginário político capaz de levar adiante o projeto de culto a própria figura do ditador brasileiro.

A participação do Estado não ficou restrita ao estímulo à produção. O DIP, através de sua agência nacional, produziu e distribuiu o *Cinejornal Brasileiro* (1938-1946). Tratava-se do primeiro cinejornal a representar oficialmente o governo e toda sua forma de conceber a programação era voltada a reforçar os valores de trabalho e civismo cultuados pelo Estado. Temos uma nova postura diante da notícia, embora a cinematografia anterior privilegiasse, de certa maneira, os mesmos temas dos informativos de Vargas, tais como os eventos políticos, as imagens da população, as cenas do carnaval, a grande e insistente novidade da produção de cinejornais durante o Estado Novo foi o enfoque personalista centrado na

figura do presidente. Era a marca de uma política ditatorial que não procurava estabelecer qualquer forma de subterfúgio. Sem mascarar seus objetivos, os filmes retratavam o fortalecimento da imagem de um estadista. A tônica de culto à personalidade com forte influência da produção cinematográfica de países europeus de tendência totalitária como Alemanha ou mesmo a União Soviética não é difícil de ser percebido.

Ana Carolina Nery dos Santos (2004) nos lembra que o *Cinejornal Brasileiro*, apesar de estatal, não era o único e concorria com outros periódicos nacionais. Isso pode ser considerado um fator para esse informativo cinematográfico não ter tido o destaque devido enquanto propaganda oficial do Estado. Os principais eram “Atualidades Atlântida”, “Atualidades Cineac”, “Cinelândia Jornal”, “DEIP-Jornal de São Paulo”, “O Repórter em Marcha”, “Filme Jornal”, “Notícias da Semana”, “Reportagem Cinédia”. De qualquer forma, os exibidores preferiam cumprir suas cotas obrigatórias com os filmes oficiais o que tornava a vida dos produtores privados mais difícil.

Os cinejornais estrangeiros viviam uma realidade diferente da dos brasileiros. O mercado para eles era garantido, uma vez que eram alocados junto com os longas-metragens. “*Desta maneira, durante a década de 40 foram distribuídos no Brasil o “Auslandstonwoche-UFA”, “British Olympic News”, “Fox Movietone News”, “Metrolon News” depois “News of the Day”, “Paramount News”, “Pathé News”, “Universal News”, e o “Jornal da LUCE”. Findada a guerra chegou o “Actualités Française”*” (SANTOS, 2004, p. 53)

Com o fim do Estado Novo, o cinema assume uma importância, ainda maior, não apenas para o Estado, mas também para realizadores e público. Afinal, o Brasil passava por transformações profundas e sua elite intelectual exigia uma nova configuração de suas instituições culturais. Dessa forma, vimos surgir instituições como o Museu de Arte de São Paulo, pela iniciativa do empresário

Assis Chateaubrian, e o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, pela iniciativa do empresário italiano Franco Zamari. Esta última teve particular importância, pois a década de 40 foi a do auge do cinema produzido em Hollywood. E apesar de contar com a força do cinema norte-americano, o Brasil começou a esboçar um princípio de indústria cinematográfica, tal foi o caso da Cinédia e da Atlântida no Rio de Janeiro e a Vera Cruz em São Paulo.

Todo o complexo turbilhão cultural do período pré-64 levou o cinema brasileiro a desenvolver um discurso questionador da realidade social. Grande parte desse levante cultural teve início na segunda metade da década de 50, onde padrões estéticos foram rompidos de forma incisiva pelo concretismo nas artes plásticas, pelo teatro de protesto do Arena, pela atuação do TBC e, particularmente no cinema, por uma dupla influência, uma de caráter interno e outro externo, ou seja, pela renovação de linguagem das vanguardas européias, como a Nouvelle Vague e o neorealismo italiano e internamente pelo desejo de se fazer um cinema fora dos padrões consagrados norte-americanos, uma produção brasileira nos moldes da Vera Cruz, bem como da Atlântida era, exatamente o que os novos cineastas não pretendiam fazer. O esquema de produção de Hollywood com a utilização de grandes estúdios não era representativo dos desejos estéticos e sociais do novo cinema que surgia naquele momento. Muito embora a Vera Cruz tivesse como empreendedor maior o empresário italiano Franco Zampari e uma equipe técnica com grande quantidade de integrantes vindos da Europa, a própria estrutura de grande estúdio remetia ao cinema americano. Cabe lembrar que na Europa também havia grandes estúdios é o caso do Cinecitta em Roma construído, ainda no governo de Mussolini (GALVÃO, 1981).

O teatro, as artes plásticas, a incontestável qualidade da produção cinemanovista são resultados de um ambiente cultural

e político efervescente, marcam um período de explosão criativa. São anos, como nos diz Roberto Schwarz, em que «o país estava irreconhecivelmente inteligente” (Apud. HOLANDA, 1990, p.3). Grande parte da produção cultural de qualidade provinha de uma intelectualidade de esquerda. É interessante constatar que mesmo após o golpe militar de 1964, o quadro não se altera, até 1968 “a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente capitalista (SCHWARZ, 1978). Durante esse período tivemos uma produção considerável em termos de cinema documentário no qual o destaque vai para produções de Jean Mazon.

Jean Mazon marca uma época na produção documental brasileira. Esse francês entusiasta das artes visuais empenhou-se, a princípio, na arte fotográfica, fazendo uma carreira respeitável na Europa, inclusive participando de experiências jornalísticas de relevância como sessões fotográficas de Hitler e Mussolini. (NARS, 1996, p.13) No entanto, o seu passo mais importante, foi decidir vir para o Brasil. A partir de uma indicação de Alberto Cavalcanti, Mazon conseguiu uma vaga de repórter fotográfico no DIP, mais precisamente no setor de fotografia e cinema, suas atividades iam além do trabalho fotográfico e o cinema passou a fazer parte da sua vida. Foi convidado pela Fundação Rockefeller junto com o DIP para produzir um filme sobre a borracha na região amazônica, além de trabalhar com Orson Welles durante as filmagens do Carnaval carioca. Seu próximo passo foi integrar os quadros dos Diários Associados, o maior grupo jornalístico da primeira metade do século XX, desempenhando papel importante como fotógrafo da revista *O Cruzeiro*. Deixava assim o trabalho no governo para desenvolver atividades na grande imprensa brasileira (NARS, 1996, p.19).

A grande virada na carreira de Jean Mazon vem no início da década de 50 quando começa a se dedicar ao cinema de

forma integral. Isso acontece com a criação da sua companhia cinematográfica, a Jean Mazon Filmes Ltda.

A viabilidade do empreendimento de Jean Mazon só foi possível, como na maioria dos casos, graças às leis de incentivo a produção documental. Com apoio estatal pôde retratar o governo JK, seus eventos políticos, sociais, artísticos, faraônicos como a construção de Brasília. Após o fim do governo JK, Mazon continuou a produzir documentários nos governos de Jânio Quadros e João Goulart e manteve uma produção de filmes voltada para uma visão otimista, valorizando a natureza e os aspectos sociais positivos do Brasil. Esse projeto cinematográfico ufanista encontrou acolhida em todos os governos populistas que apoiaram e financiaram as produções de Mazon. Após o golpe de 1964, não foi diferente. As belas imagens do Brasil continuaram a ser exibidas, agora em um contexto, ainda mais, propício, uma vez que a construção de um imaginário do otimismo se tornou uma política oficial.

O último governo a ser retratado pelos filmes de Mazon foi o de Costa e Silva. Com a criação da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) em 1968 e mais tarde, em 1976, da ARP (Assessoria de Relações Públicas) responsáveis pela imagem do governo militar, muda a política do governo que prefere incentivar mais a produção de comerciais televisivos com duração de três minutos para serem veiculados nos intervalos da programação das emissoras de televisão, no entanto, como veremos, isso não foi um problema para o *Canal 100* que continuou a ter patrocínio do Estado até 1986, mas para as produções de Mazon representou o fim.

Dentro da história do cinejornalismo no Brasil, merece destaque especial as produções de Primo Carbonari. Esse cineasta começou a fazer cinema em 1929 na Companhia Americana de Filmes. Durante os anos em que aprendeu as técnicas de cinema e se fez cineasta. Dedicou seu tempo à produção de filmes que eram a real expressão do “ritual do poder” como afirmou Paulo

Emílio. Na década de 50 passou a ter sua própria produtora e a fazer o informativo cinematográfico *Amplavisão* que esteve ativo, grande parte do século XX.

O trabalho de Carbonari no *Amplavisão* é uma continuação da trajetória elitista iniciada no início do século pelos cavadores, grupos, aliás, do qual esse cineasta pode ser enquadrado. Segundo Jean Claude Bernardet, o *Amplavisão* “foi um grande instrumento de valorização da cidade de São Paulo e, também, de sua elite”. *A locução é sempre muito enfática no sentido de valorizar a pujança de São Paulo, as pessoas da sociedade, nossas autoridades, é um discurso totalmente elitista”*.

Embora fosse um típico cavador e fizesse imagens com fins políticos e de propaganda, Primo Carbonari teve como grande mérito criar um grande acervo com mais de oito mil latas de filme e que era, ainda, maior, chegava a 24 mil. Esse material acabou se deteriorando ao longo do tempo. Do que restou dos filmes de Carbonari, temos um conjunto de imagens, na sua grande maioria, documentos portadores da memória da cidade de São Paulo e da elite paulistana, com ênfase a figuras políticas, onde sobressai o governador Adhemar de Barros, presente em grande parte das edições do *Amplavisão* das décadas de 50 e 60.

Esse estilo propagandístico, típico da cavação, é responsável por imagens idealizadas e fazem de São Paulo uma cidade acolhedora e pacata, sem os problemas de uma metrópole, ao contrário cria um espaço idílico. Jean Claude Bernardet afirma haver o interesse de passar a imagem de uma São Paulo muito mais humana. *“As imagens eram oportunistas. Não é verdade que nos anos 50 não havia pobreza e violência. Precisamos levar em conta que é uma São Paulo mais humana em função do ponto de vista”*..

No que diz respeito à técnica e a preocupação estética, o *Amplavisão* era bastante ineficiente. Grande parte dos filmes apresentava problemas variados, os mais comuns eram os de enquadramento e de foco, o que resultava em uma péssima fotografia. As imagens produzidas eram, reconhecidamente, ruins e levaram o crítico Paulo Emílio Salles Gomes a dizer que Primo Carbonari era o pior cineasta do Brasil e o comparava a Jean Mazon:

Somos condenados a Primo Carbonari. A essa pena pesada e hebdomadária alguns cineastas acrescentam às vezes uma dose de Jean Mazon. Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica sobre qual deles é pior. O assunto evoluiu e os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Mazon não tem sentido, pois é diversa a natureza da ruindade de cada um deles. Mazon é o ruim de classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Mazon é o pior do mundo. (Apud BIZELLO, 1995)

Apesar da pouca qualidade técnica e artística de seus filmes, Primo Carbonari manteve seu trabalho por muitas décadas e pode ser considerado como um dos grandes exemplos da cavação nacional. Apesar do seu talento para conseguir recursos estatais para suas produções, ele não resistiu, assim como todos os produtores de cinejornais, as mudanças que viriam.

O último cinejornal a manter uma periodicidade foi o *Canal 100*, informativo a que esse trabalho se propõe estudar, mas antes de uma discussão acerca do objeto de pesquisa em si é importante lembrar que o *Canal 100* foi tema do trabalho de Luiz Octávio Câmara de Mello Coimbra (COIMBRA, 1988). O autor, através de uma postura marcada pela análise do discurso geral do cinejornalismo brasileiro até a década de 60, minimiza a relação

do regime militar com o *Canal 100*, fazendo desse um suporte financeiro viabilizador da sua existência, o que não se pode negar, mas não vai além, deixa análises de linguagem e de composição estética fora de sua discussão, não valorizando as imagens. Assim, o discurso sobre o cinejornalismo revestido da tradicional interpretação da “dominação ideológica” é aplicado ao Estado Novo, onde fica clara a presença Estatal, mas não é constatada no regime militar pós 64. O cinejornal, na realidade, aparece em segundo plano. A grande ênfase está na defesa da idéia do historiador como cineasta, a realização do filme documentário *Memórias de um Cinejornal: Canal 100 (1960-1985)*¹ é, para o autor, exemplo claro do filme como texto histórico científico. A idéia do filme como texto histórico permeia todo o trabalho e é, em verdade, a sua tese central.

O trabalho de Coimbra torna-se limitado por não discutir o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica própria do *Canal 100*. Sua fixação por defender a idéia do historiador-cineasta acaba por analisar seu objeto de forma distante. Em momento algum percebemos um esforço em tentar compreender o contexto histórico e as variações do formato do cinejornal, nem mesmo de apresentar uma discussão sobre as imagens, tão fortes que se cristalizaram no imaginário de uma legião de fãs que, ainda hoje, as reverenciam na memória. Até mesmo o futebol, marca registrada do *Canal 100* não foi motivo de discussão do trabalho.

A história da trajetória dos cinejornais sofreu uma ruptura na década de 70 com alterações profundas na legislação cinematográfica. Em 1976 foi criado, através do decreto 77.299, o Conselho Nacional de Cinema, órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura, responsável pela normatização da política de cinema no Brasil, e entre suas várias incumbências estava o de definir as normas de exibição dos cinejornais. O que se

1 Documentário produzido pelo autor com imagens retiradas do arquivo do Canal 100.

verifica é um descaso com o setor que deixou de ter assegurado as leis de incentivo. As normas nunca foram baixadas e elas eram fundamentais para manutenção da produção dos periódicos. Esse fator e a afirmação da televisão como veículo de massas significaram o declínio dos cinejornais que passaram a ser considerados desatualizados e, portanto, desinteressantes. Não havia como competir com a dinâmica dos telejornais. Era o fim de um período de oito décadas.

O CANAL 100 NAS TELAS

O cinema brasileiro teve, na cavação da primeira metade do século XX, um estilo de empreendedorismo forte que continuou a existir, a partir da década de 50, com pessoas que, em maior ou menor proporção, atuaram no ramo cinematográfico aproveitando dos recursos estatais. Dentre essas pessoas, Carlos Niemeyer se destaca como um cavador da nova geração. Este capítulo tem como preocupação discutir a trajetória histórica do cinejornal *Canal 100* a partir do resgate da imagem de seu produtor; da aproximação do cinema com o Estado, das imagens e do discurso do cinejornal dentro da esfera do otimismo de JK até o governo militar, e o processo de desgaste de um gênero cinematográfico decadente frente ao domínio da televisão.

CARLOS NIEMEYER

Os grupos que atuavam pretendendo uma ação eficaz do Estado no meio cinematográfico, na década de 50, no campo do cinejornalismo, tinham a pretensão de criar um cinema equiparado ao tipo da indústria praticado pelos Estados Unidos, o que era evidenciado pela influência desenvolvimentista no setor. O Brasil apresentava condições ideais para novos empreendimentos, como por exemplo, um Estado capaz de viabilizar um projeto de Brasil contemplando um grande número de empresários que se lançam à construção de um novo país, mais moderno e que deveria ser

divulgado. A imprensa escrita, a televisão e, também, o cinema passam a ser importantes veículos nessa empreitada, em função disso, novos nomes e empresas surgem.

A política desenvolvimentista de JK foi uma condição para o surgimento da “Carlos Niemeyer Produções Ltda” e do cinejornal *Canal 100*, ambos surgem durante a construção de Brasília, aliás, vários cinejornais são desenvolvidos para cobrir o nascimento da nova capital. Porém, esse vinha para se estabelecer como o maior periódico cinematográfico, desde o *Cinejornal Brasileiro* de Vargas.

Carlos Niemeyer foi o idealizador e produtor do *Canal 100*, deve-se a ele o desenvolvimento de um periódico que ficou em exibição nas telas de todo o país por 27 anos (1959-1986). Esse homem, ao contrário do que poderia se esperar, não era do meio cinematográfico e podemos dizer que a sua inserção no universo do cinema aconteceu por acaso.

Carlos Niemeyer era conhecido na aeronáutica pela sua participação na Segunda Guerra Mundial, mas, apesar disso, grande parte das classes média e alta da cidade do Rio de Janeiro, conhecia-o como um grande boêmio, aliás, tratava-se de um dos maiores. Sua fama de conquistador, ele teria namorado Carmem Miranda por um curto período na década de 40, e de rei da noite foram reforçadas com a fundação do clube dos Cafajestes, grupo de amigos da zona sul carioca que organizava a agitação da região.

Rui Castro assim o definiu: “*Homem em permanente estado de Carnaval, ele já incendiou festas, coquetéis, arquibancadas, boates, praias, ruas e bairros inteiros do Rio*”. (CASTRO, 1999).

Niemeyer começou a viver uma nova etapa de sua vida ao deixar a carreira de militar e passar a trabalhar na aviação civil. A experiência como piloto fez com que conhecesse, na década de 50, o cineasta Jean Mazon. Esse contato parece ter sido de fundamental importância para fazer nascer o ideal cinematográfico no produtor

do *Canal 100*. De piloto, logo se transforma em cooperador nas produções de Mazon e, aos poucos, vai adquirindo gosto pelo cinema. Segundo Niemeyer o espírito de aventura da aviação pode ser comparado a fazer cinema no Brasil: “No meu tempo voar era coisa de valente, de pioneiro. O nosso cinema ainda está nessa base” (NIEMEYER. 1971)

A afirmação se torna mais verdadeira quando existe preconceito. O cinejornalismo era visto como uma forma inferior de se fazer cinema, principalmente quando o realizador não tinha tradição no ramo, o que lhe conferia o título de mero cavador, sem nenhuma preocupação estética e social. O realizador do cinema de atualidades foi, desde o início do século XX, reconhecido como um arrivista disposto a tudo para conseguir dinheiro, não era, portanto, considerado um artista, longe disso, era a escória, aquele que tirava do cinema o título de sétima arte. Ser cavador era, no meio cinematográfico, o exemplo maior, da falta de consciência.

O *Canal 100* surgiu em um momento de fecunda produção engajada, como é caso do Cinema Novo, que criticava a falta de ação do cinema de entretenimento, despreocupado com a força da arte como instrumento de mudança social. Levar notícias às telas com um forte caráter de entretenimento, utilizando velhos temas dos informativos cinematográficos como o futebol em destaque era algo impensado. Primeiro pelos que achavam que a produção de cinejornais era sem valor estético e outros pela crítica política de esquerda que negava o cinema alienado, distante dos grandes temas e das mudanças que seriam necessárias para superar sua condição de país dependente do terceiro mundo. Esse tipo de discurso teve força na produção engajada oriunda dos Centros Populares de Cultura da UNE.

Oswaldo Caldeira, que acompanhou a trajetória do *Canal 100*, afirma que o preconceito fez com que Carlos Niemeyer fosse renegado pela comunidade cinematográfica:

Se alguém achou o nome de Carlinhos Niemeyer, do Canal 100, em alguma enciclopédia de cinema, me diga, pois eu não consegui achar. Por que? Eu acho que muito preconceito tem impedido que isso que acabei de dizer seja dito com todas as letras. Preconceito de toda ordem, o maior deles contra o esporte mesmo. Como se o futebol focalizado apenas como esporte, enquanto show, enquanto espetáculo, fosse uma coisa insuficiente, fosse uma coisa menor. Como se ele pudesse ser considerado como um tema nobre apenas a partir do momento em que estivesse associado a uma abordagem social, sociológica, psicanalítica, antropológica, política, seja lá o que for (CALDEIRA, 2005, p.33).

A imagem do boêmio, burguês, despreocupado com a vida nacional fez com que se fortalecesse o preconceito contra Carlos Niemeyer:

Acho que Niemeyer é subestimado por causa disso, por puro preconceito, e porque Carlos não era um diretor de cinema, não era um intelectual na acepção mais restrita e corrente do termo. Carlos Niemeyer estava fora desse perfil, era um cara rico, do lendário "clube dos cafajestes"; um "bon vivant"; um cara que não tinha nada a ver com os intelectuais, era um "mero" produtor de cinejornal. (CALDEIRA, 2005, p.33)

Caldeira afirma que o preconceito era levado ao extremo a ponto de provocar um isolamento da equipe do *Canal 100* daqueles que "realmente faziam cinema," esse entendido como forma superior de arte. Seu comentário exemplifica bem a forma com que a equipe de Niemeyer chegou a ser tratada:

Uma vez eu estava comendo com o pessoal do Canal 100 no Bismarck - onde eles almoçavam diariamente - e entrou um grande produtor de cinema e me

perguntou ao pé do ouvido: “Oswaldo, o que você está fazendo no meio dessa gente, essa mesa não conta”. Era o desprezo pelo pessoal dos cinejornais. (CALDEIRA, 2005, p.33)

Mas, apesar das dificuldades de se fazer cinema no Brasil e das retaliações sofridas dentro da própria comunidade cinematográfica, a sétima arte ganhava cada vez mais importância, deixava de ser apenas uma distração, mero lazer, para se tornar um negócio rendoso que poderia aliar prazer e lucro. Assim, Carlos Niemeyer, contando com amigas 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 sua existência.

Com o apoio estatal não houve como o *Canal 100* deixar de crescer. Beneficiando-se dos recursos provenientes do Estado, já no governo JK, Niemeyer começou a fazer reportagens sistemáticas do avanço do parque automobilístico e acompanhar a vida presidencial. De qualquer forma, 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. Dentro dessa perspectiva o *Canal 100* pode ser visto, como afirma Jean Claude Bernardet (1976, p. 26), mais um cavador a procurar recursos.

CANAL 100 E O POPULISMO

A estratégia política de aproximação entre as massas e os governos populistas ganhou um forte aliado através das lentes do *Canal 100*. Já era uma prática, desde o início do cinema, a utilização das imagens cinematográficas na construção de uma visão

favorável ao governo. Na década de 50, o otimismo do nacional-desenvolvimentismo de JK marcou a orientação das produções de Niemeyer, afinado com a visão de um país glorioso, entrando no mundo da modernidade.

Do ponto de vista ideológico, o nacional-desenvolvimentismo teve grande influência do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiro). Essa instituição foi criada pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura, ainda no governo Café Filho. Apesar de sua grande heterogeneidade, aglomerava pensadores de diversas tendências, liberais, social-democratas, entre outros, mas se caracterizou por ser irradiador do pensamento marxista. O discurso nacionalista propagado serviu de base aos ideais do governo JK. (TOLEDO, 1997).

O desenvolvimentismo dos anos 50 está presente, não apenas na perspectiva de um aumento do parque industrial, mas em todas as áreas, inclusive na cultural. É o caso da própria crítica cinematográfica que passou a vislumbrar um futuro grandioso para o cinema brasileiro. Isso pode ser notado na análise de Alex Viany que na sua *Introdução ao cinema brasileiro*, não deixa dúvidas quanto à percepção de uma produção de cinema predestinada ao sucesso:

Por outro lado, entretanto, a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem pouco não existiam. Com o aumento da produção de filmes, por mais desordenada que seja, dentro em breve o cinema brasileiro estará inevitável e firmemente no caminho da industrialização total. (VIANY, 1959, p. 165)

Na tentativa de identificar a relação do Estado com os cineastas, no contexto do nacionalismo desenvolvimentista, José

Mário Ortiz Ramos classifica como duas as principais correntes, entre os cineastas, pró-intervenção estatal no cinema, ou seja:

Temos desde o período 55-60 duas correntes se chocando: uma mais 'nacionalista' se articulando de forma tática com o desenvolvimentismo, e outra mais pragmaticamente "industrialista", colada ao ideário do governo JK, oscilando cuidadosamente entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado em não hostilizar 'os fornecedores.' (RAMOS, 1983, p. 23.).

Os grupos apontados por Ortiz se caracterizam, de um lado, pela visão cosmopolita do cinema como uma arte comercializável, portanto, de mercado, e outra a reivindicar um protecionismo estatal contra o cinema estrangeiro. Assim, os dois grupos pleiteavam uma inserção do aparelho governamental no meio cinematográfico, seja para dar apoio técnico, através de financiamentos, no intuito da consolidação de uma indústria cinematográfica como queriam os "universalistas" ou para criar mecanismos de controle da expansão do cinema internacional que tinha como maior força o cinema americano o qual, no parecer dos nacionalistas, era o grande perigo.

Em São Paulo, os cineastas, de forma organizada, procuraram discutir os caminhos do cinema nacional através de congressos em 1952 e 1953. Do seu posicionamento, podemos verificar uma pressão para que as autoridades governamentais tomassem algumas medidas para fortalecer o cinema nacional. Dessa pressão surgiu em 1955, a Comissão Municipal de Cinema que elaborou um relatório no qual ficava claro que o cinema era problema de governo. (RAMOS, 1983, p.18).

O esforço do grupo paulista acabou por fazer efeito e, em 1956, surgiu a Comissão Federal de Cinema, órgão que, dois anos mais tarde, se tornou o GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica). Muitos dos participantes da comissão paulista

estavam lá para trabalhar no âmbito federal pelo desenvolvimento do cinema nacional. Na prática, esse órgão não teve muita expressão, ligado ao Ministério da Educação, ficou restrito ao planejamento, procurando propostas, mas sem nenhum efeito prático. Afinal, dentro do caráter desenvolvimentista do governo JK, o plano de metas dava ênfase à indústria de base, ficando, a indústria cultural, em segundo plano. Parecia haver uma insegurança do governo em tratar de um assunto que afrontaria os interesses internacionais, em particular, os norte-americanos, uma vez que o incentivo ao cinema nacional passava pelo protecionismo. Uma das poucas medidas que o GEIC consegue implantar é a alteração da exigência de exibição de oito filmes anuais para 42 dias reservados obrigatoriamente ao filme nacional. Essa situação muda com a criação do GEICINE em 1961, trata-se da continuidade do projeto desenvolvimentista, mas agora em um contexto político diferenciado marcado pela crise do Estado no período pré-64. Sem a estabilidade do governo JK, mas com um ardor nacionalista, ainda maior, foi possível aumentar o período de exibição de filmes nacionais para 56 dias.

A caracterização de dois grupos antagônicos, também, é compartilhada por Randal Johnson, que enfatiza a ânsia dos cineastas pela presença do Estado no cinema brasileiro, órgãos como o GEICINE e o INC são considerados pelos cineastas universalistas como técnicos sem presença política na esfera da produção e, por outro lado, sinal de uma socialização do cinema, pelos nacionalistas:

Tanto os universalistas como os nacionalistas viam a ajuda do Estado como absolutamente essencial para a indústria. Suas concepções sobre o Estado e seu papel, divergem de modo considerável. Os universalistas viam o Geicine e, depois, o INC, como essencialmente técnico e ostensivamente neutro, corpos governamentais destinados somente a ajudar o desenvolvimento da indústria. Os nacionalistas, em

particular no período anterior a 1964, talvez de forma ingênua viam a intervenção estatal como um passo menor em direção à socialização da indústria e da economia como um todo. (JOHNSON, 1987, p. 93)

A presença do Estado na atividade cinematográfica seja para o financiamento ou auxílio técnico foi importante para a produção durante os governos JK e os posteriores, assim como a permanência de uma política de sobrevivência dos cinejornais através de uma legislação que privilegiava essas produções. Tanto universalistas quanto nacionalistas concordavam que sem a influência do Estado pouco poderia ser feito para o desenvolvimento do cinema no Brasil. Aliás, esse tem sido um tema recorrente na política cinematográfica brasileira com vários grupos defendendo a presença do Estado na área do cinema como agente regulador e até mesmo protecionista. De qualquer forma, a década de 50 inicia um esforço do governo de criar condições, através dos órgãos de auxílio ao cinema, que muito ajudou nas produções brasileiras.

O modelo desenvolvimentista de JK influenciou na formação de um imaginário do otimismo da qual fez parte o *Canal 100*. Teve importância, nessa perspectiva de Brasil assumida pelo cinejornal, o clima do período, mas, de forma mais direta, a influência de Jean Mazon, ativo empreendedor no ramo cinematográfico de um cinema que procurou levar um discurso dentro da ideologia do otimismo.

Maria Leandra Bizello (1995) nos oferece material de rico interesse para a historiografia do cinema brasileiro com sua análise dos filmes documentários de Jean Mazon, trata-se de *Imagens Otimistas: Representações do Desenvolvimentismo nos documentários de Jean Mazon – 1956-1961*. Nessa obra, a autora procura definir o espaço de atuação do cinema documentário brasileiro no período JK, valoriza a idéia da cavação, dando ênfase ao papel desempenhado pelo cineasta Jean Mazon na produção de filmes publicitários, em que a óptica do otimismo é vista em primeiro plano pelo olhar do

estrangeiro que valoriza as belezas naturais e enaltece a figura do “presidente Bossa Nova”.

É dentro dessa perspectiva que Carlos Niemeyer, um recém empresário do setor cinematográfico, estava preocupado em assegurar uma parcela do mercado de filmes de atualidades. A orientação ideológica segue a tendência da época, ou seja, procura criar um cinema afinado com os ideais clássicos dos cavadores, voltados a uma produção desvinculada de preocupações jornalísticas. A postura do *Canal 100* se define, desde de suas primeiras edições, em 1959, com a exaltação dos feitos do governo que passou a ser grande parte das edições. Um exemplo claro desse estilo de fazer cinema pode ser evidenciado na edição que marca a inauguração de Brasília, onde os elogios à nova capital são uma constante na narrativa como pode ser visto no trecho do roteiro:

Brasil, capital Brasília, 21 de abril de 1960. Depois de quatro anos de trabalho, o país inteiro vê nascer à nova capital. É o triunfo de uma idéia que tem um século e meio de vida. É a meta das metas de um governo que decidiu dar 50 anos de progresso em 5 anos de trabalho. É o novo posto de comando do progresso brasileiro, que vai contaminar o interior e dar ao Brasil o seu desenvolvimento econômico definitivo. A clareira aberta na selva há 4 anos é hoje exemplo e testemunho, para todo o mundo, de um povo que procura novos destinos.²

Entusiasta do desenvolvimentismo, a narrativa do *Canal 100* é expressão do ufanismo e da exaltação do governo JK. É possível perceber inúmeras coberturas oficiais realizadas, ao longo dos anos, para fortalecer o imaginário do otimismo, antes mesmo do regime militar surgir. A partir de 1964, essa prática continua quase oficial com o financiamento estatal, não importando o governo, mas

2 Disponível em http://www.canal100.com.br/60/h60_brasilia.htm, acessado em 20/07/2005.

sim seu potencial de agente viabilizador do cinejornal, afinal, o interesse nas verbas estatais foi o grande motivador do cinema de atualidades no Brasil. Levando adiante a prática de buscar recursos estatais, o *Canal 100* se manteve dentro da tradição dos cavadores.

Se por um lado, o início da década de 60 é considerado por Roberto Schwarz como um momento de extrema elevação da inteligência nacional, “onde o país se encontrava irreconhecivelmente inteligente;” por outro, é também um período de crise do populismo e expressa uma fase de alinhamento dos interesses governamentais com a produção cavadora do *Canal 100*. Isso explica o esforço do cinejornal em amenizar a crise entre o governo Jânio Quadros e a burguesia nacional. Os interesses nacionais são exaltados e o presidente aparece como o representante dos ideais nacionalistas contra o capital estrangeiro. Essa postura revela uma tendência na defesa do governo que se manifestou também na gestão que sucedeu Jânio.

O governo João Goulart viu seus feitos aparecerem nas telas dos cinemas, desde de suas viagens internacionais até a defesa das reformas de base em comício no Recife:

O povo, em todos os cantos do país, está confiante no governo. Em toda à parte, no diálogo com a opinião popular, o Presidente João Goulart pôde sentir a repercussão das idéias que vem sustentando pelas reformas imediatas. Assim foi, há pouco, em Recife, onde o presidente foi recebido com maciço entusiasmo, fazendo-se acompanhar pelo Governador Miguel Arrais. A mais impressionante concentração popular já verificada em Pernambuco levou a esclarecida população de Recife a ouvir, mais uma vez, a defesa que o presidente faz da necessidade premente do conjunto de reformas de base. Delas depende, basicamente, a estabilidade social e econômica, de que precisa o nosso país. Em outro rincão do país, ainda na região norte, Bom Jesus da Lapa, onde o chefe

*do governo foi recebido pelo Governador Lomanto Júnior e todo o seu secretariado.*³

Defender as reformas de base do presidente João Goulart era, no mínimo, tarefa arriscada em um contexto de dura luta de classes estabelecida no período pré-golpe de 1964. As ditas reformas de base estavam longe de representar uma mudança estrutural da economia e sociedade brasileira. A própria reforma agrária, tão repelida pela elite brasileira, não representava o interesse de acabar com a estrutura econômica vigente, ao contrário, iria fortalecer o mercado interno o que acabaria beneficiando a burguesia nacional. (Chiavenato, 1994: 17). A narrativa do cinejornal negava o discurso da elite e reforçava a fala do governo. Isso pode ser visto como parte integrante da estratégia de atender aos interesses do patrocinador.

Além de destacar os projetos políticos do presidente João Goulart dentro do país, as lentes de Niemeyer também retratavam a atuação externa do governo como a viagem do presidente a Washington, onde conversou com John F. Kennedy. Temos nessa passagem uma iniciativa interessante, pois a defesa da democracia aparece como uma preocupação dos estadistas e a narração do cinejornal dá ênfase ao discurso de Jango de independência, mas, ao mesmo tempo conciliador, procurando um caminho de independência internacional dentro do contexto da guerra fria. Um exemplo disso pode ser visto na narração a seguir:

Goulart e Kennedy, souberam traduzir o pensamento de suas pátrias. No capitólio, sede do congresso norte-americano. Aí o chefe do estado brasileiro faria importante pronunciamento. Introduzido no recinto pelo presidente do Senado, João Goulart seria recebido, sob a consagradora salva de palmas... Usando uma linguagem simples e direta, o estadista brasileiro defendeu a conduta internacional que sendo no seu

3 Idem.

país; o respeito aos compromissos livremente assumidos pelo Brasil. Dentro de uma linha de total soberania política e militar. Ao bloco socialista, devemos mostrar, que a democracia representativa, é a melhor forma de governo. Ao seu ver o fim de perigosa corrida armamentista, deve ser alcançado através das negociações e entendimentos pacíficos. Ainda em Washington, a homenagem do governo brasileiro ao soldado desconhecido... A nação norte-americana é a grande defensora da liberdade e da democracia. Seus soldados na terra, no mar e no ar - lutaram bravamente durante a Segunda". Guerra". Mundial e o Brasil, não esquece seus feitos heróicos.⁴

O discurso de defesa da soberania e independência do Brasil foi ressaltado pela narração (TOLEDO, 1987, PP. 116-120). O posicionamento dos presidentes brasileiros Jânio Quadros e João Goulart de consolidar uma política de soberania e independência do país em nível internacional é notória e pode ser exemplificada pela aproximação do Brasil aos países do bloco socialista em plena Guerra Fria e, também, por uma legislação contrária aos interesses norte-americanos com a lei de proibição de remessas de lucros no governo João Goulart. É conveniente lembrar da postura conservadora do governo norte-americano, grande opositor do governo Vargas e que fazia campanha orquestrada contra João Goulart, inclusive com interferência direta na política nacional ao financiar candidatos a deputados contrários ao governo. Ações como essa, contavam com o apoio da Cia, responsável direta pela construção de uma estratégia que viria derrubar o governo Goulart.

Na ótica norte-americana, o Brasil passava pelo sério risco de se associar aos comunistas e o discurso de Goulart tinha a intenção de mostrar o contrário: a democracia como exemplo para os países do bloco socialista. Trata-se de um discurso conciliador,

4 Disponível em http://www.canal100.com.br/60/h60_jango.htm. Acessado em 20/07/2005.

tentando desfazer a imagem de um país com um governo radical de esquerda, mas sem perder de vista seu caráter de independência, de soberania, um país que não receberia ordens de nenhuma nação.

A iniciativa de ressaltar a fala do governo contrariava o discurso da elite, mas novamente, a narrativa pretendeu atender aos interesses governamentais de conciliação com a burguesia nacional e com aspirações dos Estados Unidos no Brasil. Não era interessante criticar o governo, seja pelo seu potencial político-estratégico, mas principalmente, por esse ser, já naquele momento, o patrocinador do futebol do *Canal 100*.

CANAL 100 – A SERVIÇO DO CLIENTE

O apoio estatal não foi à única fonte de recursos para as investidas cinematográficas da produtora de Carlos Niemeyer. Muitos filmes de encomenda foram realizados o que colaborou em muito para viabilidade financeira da empresa. Aliás, a produtora de Niemeyer foi criada a partir da compra do espólio da Líder Cine-jornal (COIMBRA, 1988, p. 73).

A empresa se notabilizou por um caráter pluralista, sem posicionamento ideológico claro. Não existia dentro da produtora de Niemeyer um ideal direitista ou esquerdista, o posicionamento ideológico não era uma preocupação. O que prevalecia era o ideal de acumulação de capital, ou seja, o mesmo ideal dos cavadores do início do século XX. Assim, foi possível uma produção que atendesse grupos de tendências diferentes. Um exemplo é a realização do documentário *Os Sem Terra* que abordava a questão da reforma agrária, a pedido do governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola, e acontecia, ao mesmo tempo, em que eram produzidos filmes de conteúdo conservador como *A Boa Empresa*, discurso favorável à boa imagem do patrão com claro interesse de ocultar os

conflitos nas relações de trabalho, e, ainda, *Asas da Democracia*, uma apologia a Força Aérea Brasileira, ambos encomendados pelo IPÊS - Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais.

O IPÊS era uma organização de empresários do Rio de Janeiro e de São Paulo, fundada em 1961, que desenvolveu intensa propaganda anticomunista através de cursos, conferências públicas e artigos publicados em jornais. Apesar de ser uma instituição de cunho civil, muitos militares faziam parte de seus quadros, a saber: Golbery do Couto e Silva, João Baptista Leopoldo Figueiredo, João José Batista Tubino, Heitor Aquino Herrera, Nelson Reynaldo de Carvalho. Os empresários de destaque eram Israel Klabin, Antônio Gallotti, José Ermírio de Moraes e Gilbert Hubert Jr, além de profissionais liberais, como Mário Henrique Simonsen, Cândido Mendes, Jorge Oscar de Melo Flores e Paulo Assis Ribeiro. (Côrrea: 2005, p.26).

O IPÊS nasceu tentando se distanciar do modelo clássico dos grupos anticomunistas. A experiência do IBAD (CHIAVENATO, 1994, p.32), que acabou chamando muita atenção com a abertura de uma CPI para investigar suas atividades, fez com que o tom da nova organização fosse outro: procurar desenvolver estratégias de convencimento utilizando recursos e meios variados como a imprensa e até mesmo o cinema, mas sem manter influência direta e pública na política. O IPÊS fez dura oposição ao governo Goulart e foi um dos grandes incentivadores do golpe militar de 1964. O instituto foi fundado em maio de 1959 e passou a receber contribuições de empresários brasileiros e estrangeiros, críticos do estilo populista de JK, tinham como objetivo o combate ao comunismo no Brasil e participação no debate econômico, político e social do país. O IBAD pretendia uma ação efetiva política: produziu e difundiu grande número de programas de rádio e de televisão e matérias nos jornais, com conteúdo anticomunista. A organização foi, a partir de 1961, um agente de conciliação entre deputados golpistas e

militares. Em 1963, passou por uma série de investigações com a abertura de uma CPI e acabou sendo fechada pelo poder judiciário (CHIAVENATO, 1994, p.32).

Os filmes da produtora de Niemeyer para o IPÊS, produzidos entre 1962 e 1964, tinham o intuito de cultuar os valores capitalistas, católicos e militares e contavam com a direção de Carlos Niemeyer, além da tradicional narração de Cid Moreira que se tornaria clássica nas edições do *Canal 100* (DREIFUSS, 1955).

Embora o ideal de cavação seja a mola propulsora dos empreendimentos de Carlos Niemeyer, o discurso de orientação conservadora e anticomunista desses filmes chama a atenção. A imagem idealizada da relação capital/trabalho é a tônica do roteiro do filme *A Boa Empresa* e pode ser visualizada na seguinte passagem: *“Antigamente, os operários, sem desfrutar do respeito dos patrões, não participavam da empresa, como aliados que são de seus dirigentes...”*⁵

A exploração do trabalho aparece como uma exceção, ficando, no passado, todo o peso do desejo de acumulação daqueles que não representam os ideais do empresariado moderno:

E hoje, nas empresas deslocadas da realidade, as más condições de trabalho, e a remuneração aviltante, ainda comprometem a saúde do operário, vítima de uma mentalidade em que o capital não é um instrumento de bom estar coletivo... Abrindo a brecha perigosa nas relações empregado/empregador, alimentada por uma minoria de maus empresários.

Desespero... morte... males oriundos muitas vezes da incompreensão e do desconhecimento dos direitos dos trabalhador, que esquecido, e sem orientação segura, envolvia-se em greves, algumas políticas,

que acabavam por causar prejuízos e angústias a toda a coletividade...⁶

O sofrimento do trabalhador, vítima daqueles que não compreendem o sentido do trabalho e, portanto, não estariam inseridos no moderno mundo capitalista geraria uma reação através do movimento operário, considerado pela narrativa motivo de angústia e sofrimento de toda sociedade. A solução para a exploração do trabalho e para finalizar com o conflito de classes vem de uma instituição “acima de qualquer suspeita”, a igreja católica. Imbuída por um ideal conciliador, a religião foi importante para mostrar aos operários o verdadeiro caminho dos Justos, como pode ser visto nessa passagem:

A Igreja Católica deu o primeiro passo para eliminar essa injustiça social. Procurando um contato direto com os operários e seus problemas, proporciona-lhes uma nova visão de sua vida profissional, mostrando a possibilidade de um entendimento pacífico, livre de agitações e violência...⁷

A narrativa procura conciliar a prática cotidiana e a ação do operariado com um ideal religioso, o mesmo valendo para a classe mais abastada. É certo que se existe um comportamento católico a ser seguido pelo operariado, também é verdade que a visão do empresariado deve ser pautada nos ideais cristãos:

Cientes das deformações que colocavam à margem a justa valorização do trabalho, industriais cotados de visão moderna e empreendedora, inspiraram-se nos ensinamentos da igreja, adotando medidas que marcaram início de uma nova empresa.

6 Canal 100 – Atualidades Nº 63X32.

7 Idem.

E os resultados revelaram-se surpreendentes...

Trabalhando em locais apropriados, que não mais colocam em perigo a sua segurança, o operário produz mais, em menos tempo, o que representa um aumento de produtividade e, portanto, mais lucros para a empresa.

As boas relações entre operários e patrão, se viram restauradas, pois agora, a assistência se estende além do simples horário de serviço, procurando atender o trabalhador em suas múltiplas necessidades...

Agora ao fim de um dia de trabalho, o operário pode sentir a segurança de quem realmente participa dos frutos de um esforço comum, mantendo assim a iniciativa privada na vanguarda do nosso progresso econômico social...

A empresa, assim concebida, transforma-se na verdadeira comunidade humana, onde todos são livres, recebendo a remuneração digna pela sua atividade...⁸

A moral cristã surge na narrativa para apontar o caminho da verdade e da conciliação de classes. Os trabalhadores reconhecendo o seu papel e lugar no mundo do trabalho e a classe patronal assumindo seus compromissos humanitários dentro da ordem capitalista. Era a garantia de preservação dos ideais de liberdade e justiça de uma sociedade cristã.

O filme *Asas da liberdade* é outra produção feita sob encomenda do IPES, onde os ideais conservadores do filme *A boa empresa*, também, aparecem, mas aqui o discurso é direcionado a uma instituição do Estado. É uma exaltação da Força Aérea Brasileira e que, segundo Marcos Corrêa (2005),

8 Idem.

não apresenta registros, embora o roteiro do filme faça parte da documentação do *Canal 100* junto à cinemateca nacional.

A narrativa do documentário se preocupa com a valorização da formação dos aviadores da FAB. O militar da aeronáutica é visto como um missionário dentro de uma instituição que tem o objetivo de proteger o país contra os perigos dos não democratas. Assim, a missão maior é *“Impedir que se deforme a vocação pacífica e democrática de nosso povo.”*⁹

A democracia para FAB seria, na narrativa do *Canal 100*, um dever interno e externo, agindo como elemento regulador dos interesses de segurança nacional, independente de fatores ideológicos, tendo como único ideal à democracia.

*Mas a FAB existe também para garantir as liberdades, reagindo às provocações, dentro ou fora de nossas fronteiras. Ela integra hoje, o mais rápido e eficiente dispositivo de segurança nacional. Defende o povo e seu patrimônio, impedindo que se repitam covardes atentados como os de mil novecentos e trinta e cinco... Irmanada ao Exército e à Marinha, é fiadora da ordem, da tranqüilidade, e da paz social, combatendo os extremismos de direita e esquerda.*¹⁰

Segundo Denise Assis (Apud Corrêa, 2005, p. 34), Carlos Niemeyer e Jean Mazon teriam trabalhado juntos em algumas produções, embora não haja registros da atuação do realizador do *Canal 100* nessas produções, acredita-se que filmes e os pagamentos tenham acontecido no nome da Jean Mazon Produções e repassados para Carlos Niemeyer. No entanto, Octávio Câmara de Melo Coimbra (1988) apresenta em seus anexos um recibo de pagamento por serviços prestados do *Canal 100* para o IPÊS,

9 Idem.

10 Canal 100 – Short N° 62X112

no valor de Cr\$ 250.000,00 referente ao pagamento da segunda parcela do total de Cr\$ 500.000,00, tendo sido efetuada a primeira parcela em 27 de julho de 1962 e a segunda em 13 de agosto de 1962 o que definitivamente confirma essa produção e a relação da empresa Carlos Niemeyer Produções com o IPÊS.

Produções como essas, feitas por encomenda, podem revelar um posicionamento ideológico, mas como já afirmamos, a orientação da produtora de Niemeyer visava o lucro, mesmo em um período de intensa disputa ideológica como foi o período 1961-1964, quando foram feitas essas produções. Preocupado em manter uma postura conservadora e lucrativa, Carlos Niemeyer não teve dúvidas em se posicionar ao lado dos militares durante o golpe de 1964. As palavras de elogio ao governo de João Goulart foram rapidamente trocadas e o golpe passou, imediatamente, a ser motivo de exaltação.

O GOLPE NAS TELAS

Brasília vive um dia histórico: perante as duas casas do congresso, reunidas em sessão solene, tomarão posse o novo Presidente da República, Marechal Castelo Branco e vice-presidente, José Maria Alkimim.¹¹

Assim, inicia a edição do *Canal 100*, lançada no início de abril de 1964. Com um novo governo à frente, de caráter militar e dito revolucionário. A postura continua a ser governista, apoiando o ato histórico dos militares de destituir um governo democrático e instaurar uma administração “provisória” no intuito de recompor a nação. A partir desse prisma, as imagens que seguem têm a preocupação de fortalecer a felicidade do país com os novos rumos a serem traçados. Pode-se dizer que o *Canal 100* reforçou o discurso

11 Disponível em http://www.canal100.com.br/60/h60_golpe.htm. Acessado em: 22/07/2005.

da imprensa como um todo, levantando o aspecto democrático do golpe tal qual poderia ser percebido no discurso dos políticos mais conservadores como os filiados a UDN. Nem mesmo Carlos Lacerda poderia ter feito melhores comentários sobre o golpe como podemos observar na narrativa:

Vitoriosa a revolução democrática, o país reencontra seu melhor caminho. Em sua fala, o presidente Castelo Branco afirmava que ‘a arrancada para o progresso será a grande preocupação do governo, com a colaboração e a compreensão de todos os brasileiros’¹²

Mais adiante narrativa exalta o novo regime como depositário de esperanças de um Brasil mais desenvolvido, onde a justiça é proporcionada por um governo sério e trabalhador:

O presidente da República recebeu os cumprimentos dos diplomatas e das altas autoridades civis, militares e eclesiásticas... O Brasil tem um novo governo, que se lança ao trabalho, ao desenvolvimento, à justiça, sob a proteção de Deus...¹³

O tom conservador do discurso utilizado nas produções voltadas ao anticomunismo do IPÊS está de volta à narrativa do *Canal 100*, principalmente quando percebemos o direcionamento político ao tratar de figuras do governo ou até mesmo em relação ao presidente da república. Tudo isso sem deixar de trazer uma visão otimista de um país pronto para o futuro e sem abandonar sua tradicional roupagem de revista de variedades. Dessa forma, foi possível destacar os principais feitos dos militares sem deixar de discutir os grandes acontecimentos da década de 60.

12 Canal 100 64X16, 14/04/64.

13 Idem.

O posicionamento do *Canal 100* pode ser compreendido como mais uma prática da cavação. O aspecto ideológico não é o mais importante, o ideal de acumulação é o ponto central da questão. O início do governo militar representou um momento de intensas mudanças nas relações econômicas entre o governo e a produtora de Niemeyer que passou a ter o suporte financeiro, responsável por suas atividades, ao longo das décadas de 60, 70 e 80.

OS MILITARES NO PODER

Os anos do regime militar trazem uma marca característica: a de que o Brasil pode dar certo e de que o futuro grandioso lhe espera. Esse tipo de pensamento teve respaldo não apenas na conjuntura histórica, mas numa tradição que remonta a tempos longínquos, afinal, a visão de um país idealizado, de natureza idílica, já pode ser percebida até mesmo na carta de Caminha. Encontramos, nos anos 50, principalmente a partir do período JK com seu nacional-desenvolvimentismo, um discurso otimista, exaltando o potencial do Brasil e de seu povo, como pode ser percebido nos documentários de Mazon. Mas o discurso proferido pelos militares a partir da década de 60 se tornará expressivo, justamente porque abandona as marcas da tradição varguista e assume uma diretriz próxima da visão idílica de Mazon.

O estudo da propaganda política do regime militar foi motivo da pesquisa de Carlos Fico (1996). A intenção do historiador foi analisar a propaganda oficial do regime militar a partir da noção de otimismo, isto é, a convicção, fortemente arraigada em vários setores sociais, de que o Brasil possui uma irresistível vocação para o sucesso. O trabalho supõe que a propaganda política da ditadura militar chama atenção para a existência de um processo de longa duração, ou seja:

A propaganda política militar chamou a atenção, de maneira aguda e explícita, para a existência de um processo de longa duração, qual seja, o da tentativa de elaboração de uma “leitura” sobre o Brasil que, ao mesmo tempo, vem criando as bases para um sistema de auto-reconhecimento social e se instaurando como mística da esperança e do otimismo. (FICO, 1996: 17).

A propaganda política do regime militar procurava uma forma despolitizada de atingir a sociedade. Essa forma tinha como base à articulação de uma linguagem de reconhecimento de identidade social associada à idéia de mito político. O interesse em criar um discurso de distanciamento se justifica no fato de que muitos dos homens que controlavam o poder haviam participado do governo Vargas durante o Estado Novo e não queriam deixar razões para comparações entre os dois regimes.

Longe da idéia da criação de um órgão da força e poder de controle da produção e da supervisão de material de propaganda tal qual o DIP, os militares criaram uma Assessoria Especial de Relações Públicas, em 1968, sob o comando do coronel Hernani d’Aguiar. Para coronel Otávio Costa, o órgão surgiu de forma despreziosa, procurando não chamar atenção, visto que não passava de uma mera assessoria, sem nenhum requinte político. O decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968, que criou a AERP tratava da reorganização da presidência da república, não tendo como finalidade a estruturação do serviço de relações públicas que apareceu como uma providência menor dentro da reforma. Assim, o órgão surgiu:

Timidamente, envergonhadamente, disfarçadamente, como quem não quer nada. (...) Esta assessoria foi criada envergonhadamente, no desvão de um decreto que tratava de uma reformulação do Gabinete Militar (...) Pegou de susto os outros. (Apud. FICO, 1997,p.92)

Os órgãos ligados à propaganda, nos governos militares, estavam distanciados da tarefa de exaltar as autoridades políticas do regime, pelo menos esse era o discurso. Todos os esforços eram no sentido de divulgar a imagem do governo, mas sem fazer uma propaganda visando o culto a personalidade. Em 1976, a AERP foi extinta e em seu lugar surgiu a Assessoria de Relações Públicas ARP, que se manteve fiel aos princípios da sua antecessora. Durante o governo Geisel, o diretor da ARP, Toledo de Camargo, reafirmava a intenção do órgão de não cultivar a personalidade:

Muitos relações públicas chegam a imaginar que basta uma imagem boa, mesmo que falsa. Não é isto o que se espera de relações públicas – o código de ética da comunicação social de governo repele frontalmente esta concepção. (Apud. FICO, 1997: p.71)

Com uma propaganda desvinculada do plano político, o governo militar assumiu um discurso que valorizava os símbolos nacionais e as campanhas cívicas com a utilização do cata-vento verde-amarelo. Os militares procuraram usar os veículos que tinham a disposição, principalmente, a televisão com campanhas nacionalistas, exaltando os valores cristãos e familiares, e utilizando frases como “*Um país se faz com quem ama o mesmo chão*”, depois de mostrar imagens do cotidiano feliz de uma família de classe média ou fazendo campanhas de caráter civilizatório como a campanha pela limpeza pessoal (Campanha do Sugismundo).

A partir de 1976, começava uma forte campanha trazendo a frase “*Esse é um país que vai para frente*” com uma série de filmes para a TV, com cerca de 10 minutos diários, e para o cinema, com três curtas exibidos por sessão. Era uma veiculação gratuita, mas contava com a participação de empresas privadas na produção. (FICO, 1997, p. 109) Estavam sendo fortalecidos os valores nacionalistas e civilizatórios, compondo um imaginário do

otimismo. Embora a televisão tenha sido privilegiada como veículo pelos militares, o cinema, também contribuiu para o fortalecimento do imaginário otimista, seja através de produções desvinculadas do plano político, como é o caso da maioria dos filmes produzidos pela Embrafilme, seja pela atuação dos cinejornais os quais ressaltavam os feitos do governo e levavam imagens belas, em que os conflitos da sociedade não eram visualizados.

O *Canal 100* articulou um discurso que veio ao encontro de interesses dos militares, sem, no entanto, ter a aparência oficial, daí advém mais um ponto que afinou esse periódico com o projeto dos generais de criar uma propaganda de caráter civilizatório, mostrando para os brasileiros a forma correta de viver e conviver em sociedade. Embora o governo tenha empregado uma grande soma em dinheiro nas produções tanto para TV quanto para o cinema, não há registros de produções da CNP feitos nesse período para o governo dentro das campanhas oficiais da ARP.

A nova forma de fazer propaganda não previa produção própria, mas sim uma estreita relação com as produtoras privadas, dessa forma, elaborar uma nova leitura do país dentro do espírito do otimismo era uma forma de conquistar mercado, ou melhor, conquistar patrocínio. O discurso do *Canal 100* não esteve preso a uma visão oficial do regime, pois, apesar de cobrir os feitos do governo (nunca deixando de mostrar suas realizações), a propaganda também tinha efeito ao mostrar o cotidiano da Zona Sul carioca com suas praias, pessoas bonitas, famosas, idealizando um Brasil a partir de signos próprios não de uma cidade, mais precisamente de uma região, a Zona Sul. Nesse sentido, o *Canal 100* fazia dos valores da classe média e alta da cidade do Rio de Janeiro os valores nacionais. Não só Carlos Niemeyer, mas também seu cinejornal era “carioca da gema”. Todo o trabalho de levar ao Brasil o estilo carioca de vida feito pela televisão, que acabou por

mudar hábitos, estilos de vida e até mesmo a linguagem, pode ser percebido no cinema através das lentes de Niemeyer.

O país criado pelas lentes do *Canal 100* era o Brasil do Rio de Janeiro. Isso acontece ao mesmo tempo em que existe toda uma preocupação, por parte das autoridades militares, de levar adiante um projeto de integração nacional que procurou fortalecer uma identidade entre as várias regiões. Dessa forma, a articulação das imagens do cinejornal pode ser vista como um auxílio do projeto governamental dentro do âmbito privado. Um discurso que contempla uma região acaba por oferecer uma visão tendenciosa, passando uma imagem de uma cultura brasileira homogênea, pois não valoriza a diversidade e, como já afirmamos, procura no particular regional carioca o todo nacional.

Aos poucos, podemos perceber que as imagens de Niemeyer contemplam a cidade, mas, em especial, produzem uma sensação de reconhecimento, pois articula símbolos de representação nacional como o futebol, expressão cultural convertida em ícone de identidade nacional, com a própria imagem do povo, recorrentes nas tomadas do *Canal 100*. Em meio ao Maracanã lotado, a câmara fecha num close up no torcedor e não se procura o belo, a representação que se tem é a do cidadão comum, humilde, trabalhador de expressão sofrida, mas que, no estádio, encontra a satisfação na contemplação do seu esporte favorito. Ali, no cinema, ele deixa de ser mais um no meio da multidão e, durante alguns segundos, vira o próprio espetáculo, ganhando, como dizia Andy Warrol, o seu momento de fama. A representação do homem comum, gerando uma identificação com a maior parte dos brasileiros. Isso nos faz lembrar a frase de Walter Benjamim que diz: “*Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma.*” (BENJAMIN, 1985: p. 196.)

A forte presença, no imaginário popular, da idéia do país do futebol, é reforçada pelo discurso jornalístico do *Canal 100* o

qual buscava a representação que o povo fazia de si mesmo. O auto-reconhecimento é, em um certo sentido, a linha condutora de um discurso sobre o Brasil e o ser brasileiro. A argumentação ganha autenticidade e legitimidade com a imagem do povo e o espectador deixa a passividade do olhar contemplativo e integra-se a um discurso do qual é ele o próprio objeto. Não obstante possa parecer que a idéia de auto-reconhecimento refere-se ao reflexo de uma imagem do povo, gostaria de esclarecer que se trata de criação de uma auto-imagem que vem se constituindo como um fenômeno histórico, envolvendo Estado e sociedade, e que tem, no primeiro, o seu gerenciador.

Manter uma sociedade sob domínio dentro de uma ordem autoritária é resultado de um esforço de manipulação de símbolos, convertendo o discurso em uma presença do real no imaginário, mas não se resume a isso, pois como nos diz Bronislaw Baczko:

Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio. (BACZKO, 1985, p. 298)

O imaginário social pode ser pensado como um fenômeno que intervém na esfera do poder. É preciso entender que a propaganda política do regime militar, no Brasil, elaborou um discurso do qual o próprio governo está imerso no complexo imaginário por ele recriado, uma vez que a propaganda é uma recuperação de imagens e representações de mitos sociais e políticos há muito vividos pela sociedade brasileira. Dessa forma, o *Canal 100*, assim como muitos agentes da imprensa favoráveis ao regime, esteve imerso no imaginário do otimismo e ajudou a fortalecer esse imaginário com suas produções.

Ao desenvolver sua leitura do Brasil, *O Canal 100* se valeu de um recurso de linguagem que tornou possível dar o tom não oficial às suas imagens, ou seja, a utilização da linguagem alegórica. Podemos entender a alegoria como “uma representação concreta de uma idéia abstrata” ou, ainda, como “dizer o outro”. (KOTHE, 1986, p.6) Nessa acepção de alegoria, podemos ler o seu significado como o próprio cerne da obra e identificar, no nosso objeto de estudo, uma estratégia de linguagem permeada pela sutileza, afinal, as produções de Carlos Niemeyer traziam uma variação de imagens onde a idéia de identidade e integração nacional eram recorrentes, sem que, no entanto, isso ficasse claro.

Existe aí um uma valorização do caráter pedagógico das imagens que se apresentavam através de um circuito de ocultamento/revelação, onde a “imagem sensível” facilitava a apreensão de um conceito que lhe antecedia, trazendo um sentido moral ou político. Como o sentido dessa mensagem pode se revelar no conjunto, há, portanto, uma seqüência de quadros que, na sua totalidade, podem dar a exata medida do que se pretende. Uma seqüência de imagens do Brasil e suas maravilhas, da vida prazerosa da zona sul carioca, do desenvolvimento constante do país com obras monumentais, e principalmente, a insistente e popular série de compactos das partidas de futebol, que acompanharam todas as edições do *Canal 100*, podem revelar esse conjunto capaz de dizer muito mais do que aparenta. São as representações que ajudam a formar uma idéia de nação amparada na ótica do otimismo inserida no projeto do Estado autoritário.

O cinema contribuiu efetivamente com a formação de um imaginário do otimismo durante os governos militares. A construção discursiva do *Canal 100* pode ser entendida como um exemplo de relações semióticas a serviço, não do Estado, mas de um discurso que é o próprio governo e os agentes privados produtores e reprodutores.

O MILAGRE E O CANAL 100

O governo do general Médici (1969-1974) atingiu o auge da violência e da repressão, mas ao mesmo tempo, foi o período em que mais a idéia do país otimista ganhou corpo e foi divulgada. A certeza de que o Brasil crescia vinha, em parte, do crescimento da indústria civil e das obras promovidas pelo governo. As realizações governamentais criavam um imaginário favorável a idéia de um país em desenvolvimento, se afastando do chamado terceiro mundo.

Segundo Carlos Fico (1997, p. 83), o milagre brasileiro foi o auge do espírito de modernização proveniente de mais uma das tradições brasileiras de alcançar a modernidade e que teve no governo de JK o começo do seu resgate. A elite brasileira aceitava a idéia do milagre como a possibilidade concreta de poder adotar bens e serviços até então inexistentes no país e viam na construção civil o seu ponto de partida. As grandes obras e as novas facilidades propiciadas pela vida moderna eram o passaporte do Brasil para o mundo desenvolvido.

O *Canal 100* participou da divulgação das realizações governamentais de forma velada. O patrocínio dos órgãos governamentais eram específicos para o futebol, mas o espírito político e atento do produtor Carlos Niemeyer, sabia da necessidade de se estabelecer laços fortes com o governo. Como bom cavador, trazia as imagens do crescimento e do progresso, mas ocultava as reações ao governo. Em todas as edições analisadas não foi possível encontrar nenhuma menção aos movimentos de esquerda. O estudantes, os movimentos organizados dos trabalhadores e as organizações que fizeram a luta armada não faziam parte da programação do cinejornal.

O discurso do cinejornal acompanha outros momentos e exalta o governo militar como o agente que levou adiante antigos sonhos transformando-os em realidade como é observável na narração:

No século passado, D. Pedro II pensara em ligar Rio e Niterói através de um túnel ferroviário. Em 4 de março de 1974 as duas cidades estão unidas pela monumental "Ponte Presidente Costa e Silva". O dia da sua inauguração entra para a história. O Presidente Médici participa de todas as solenidades inaugurais, acompanhado por governadores, ministros e altas autoridades. "Um marco divisor entre um Brasil adolescente e um Brasil amadurecido, entre um país incipiente e um país desenvolvido" - é assim que a grande obra é classificada pelo Ministro Mario Andreazza, que coloca a Ponte Rio-Niterói como um "monumento à revolução de mil novecentos e sessenta e quatro".¹⁴

Além de divulgar os feitos do governo militar, o *Canal 100* também fez uma cobertura da própria imagem do presidente, embora, não fosse preocupação dos militares o culto a personalidade (FICO, 1997), a imagem do presidente Garraspazu Médici podia ser vista até mesmo no estádio de futebol, assistindo a um jogo com o radinho no ouvido.

A propaganda política tem sido, nos regimes autoritários, acompanhada da censura. No Brasil não foi diferente. A idéia de criar um espírito de nacionalidade capaz de fortalecer a imagem de harmonia e união de um povo em torno da visão de um país amado e idílico e a luta contra o inimigo comum, ou seja, o comunismo, foi a linha mestra. Essa máxima, típica da guerra fria, acompanhou o governo Médici e justificou o fortalecimento a junção da propaganda com a censura.

¹⁴ Disponível in: http://www.canal100.com.br/historia/70/h70_ponte.asp, Acessado em 20/02/2006.

O padre Antônio Aparecido Pereira em seu livro *A Igreja e a Censura Política à Imprensa no Brasil: 1968-1978* discutiu a relação da propaganda e censura durante o regime militar e concluiu:

Se a propaganda buscou, através de seus métodos, criar um clima de simpatia ao regime e implantar a doutrina que o sustenta, a censura será, ao lado de outros tipos de repressão, o instrumento que buscará eliminar toda possibilidade de debate, crítica e oposição. Nesse sentido, a propaganda e censura nos regimes autoritários caminham juntas, uma sustentando a outra. A propaganda apóia a censura dando-lhe às justificativas. A censura favorece a propaganda permitindo-lhe uma maior eficácia pela eliminação de qualquer possibilidade de instância crítica. (Apud. Aquino, 1999: p. 81)

Segundo a historiadora Maria Aparecido de Aquino (1999, p.79) a ação do Estado em relação à censura era a de promover a ocultação de fatos relevantes à manutenção da visão de um país harmônico e sem conflitos. Esse trabalho exigia manter a população desinformada sobre a própria existência da censura, como também não deixar marcas da sua prática cotidiana. A saída para esse problema foi tornar a censura um instrumento de fortalecimento da sociedade com o Estado preocupado em preservar os valores da tradicional família brasileira e dos ideais democráticos revolucionários através de um caminho institucional legal. O decreto-lei no. 1077, de 1970, regulava a censura prévia nos órgãos de imprensa no Brasil, alegando a sua aplicação nos casos de atentando à moral e aos bons costumes o que, a partir da ideologia da Doutrina de Segurança Nacional, é visto como práticas, inseridas dentro do esquema de subversão, contrárias a civilização cristã, defendidas por parte do movimento comunista internacional. Na maior parcela dos casos a aplicação da censura esteve ligado à questão política, embora saibamos da existência de

um controle e da dificuldade de liberação do certificado de censura federal de programas de televisão e filmes com um conteúdo moral questionável pelo governo, sabemos, também, que a maior parte do material censurado estava ligado a questões políticas.

Carlos Niemeyer ao ser indagado sobre a censura afirma que o *Canal 100*, também, era vítima do controle dos órgãos responsáveis pelo controle da programação cinematográfica e acrescenta:

A censura é igual à da TV e a dos filmes de curta e longa metragem. Antes de receber o Certificado de Censura ou melhor, para recebê-lo, o cinejornal é visto por um censor, que dá o nihil obstat. Os cortes são raros ou inexistentes. eles podem ocorrer, e ocorrem em certos cinejornais, quando a publicidade velada é evidente (NIEMEYER, 1975) .

A forma como era concebida toda a pauta de reportagens do *Canal 100* facilitava o trabalho dos censores que não tinham motivos para cortar as imagens que só faziam glorificar o Brasil e suas maravilhas, quando muito, fazer comentários sobre o país que não ofereciam riscos à ordem estabelecida ou mostrar eventos internacionais como a guerra do Vietnã, sempre com uma conotação positiva para o regime dentro dos ideais capitalistas e democráticos. Levar as telas às tragédias do mundo, só fazia reforçar a idéia do Brasil maravilha, distante de todos os grandes problemas.

Todos os roteiros e edições do *Canal 100* analisados apresentavam seu certificado da censura federal. Isso nos leva a crer que as matérias veiculadas, como já afirmamos, não representavam problemas para o governo, ao contrário eram aliadas da censura no propósito de garantir a imagem de país dentro dos quadros do otimismo proposto pelo regime militar. Dessa forma, censura e propaganda andavam, também, no cinema, lado a lado.

O FIM DE UMA JORNADA

O governo Geisel apresentou os últimos momentos de radicalização de um regime. A morte de Wladimir Herzog em 1975 mobilizou parte da intelectualidade e da classe artística brasileira que foram as ruas para pedir o fim de um estado de medo e apreensão. A tortura havia se transformado em uma rotina, tendo atingido seu auge durante o governo Médici. Qualquer ato de arbítrio passou a ser questionado e as pressões tiveram resultado. O presidente Geisel começou um lento processo de abertura política que veio se fortalecer com a entrada de um novo presidente da república. O *Canal 100*, seguindo sua tendência editorial, registrou os principais momentos desse novo governo, ao começar pela própria posse. A segunda edição de março de 1979 traz a cobertura da posse de João Figueiredo e o discurso oficial governamental enfatizando a continuação de um regime democrático pode ser percebida na seguinte narração:

Brasília em festa: o General João Baptista de Figueiredo, quinto Presidente da Revolução de Março e trigésimo-oitavo da República, se dirige ao Congresso nacional para tomar posse do cargo. Figueiredo e Aureliano Chaves, que assumiu a Vice-Presidência, foram recebidos por uma comissão de Deputados e Senadores. O novo Presidente prestou seu juramento e foi aplaudido de pé pelo plenário do Congresso, convidados nacionais e missões estrangeiras. Depois, Figueiredo e Aureliano Chaves se dirigiram ao Palácio do Planalto. Geisel recebeu o seu sucessor, na presença dos ministros e familiares do novo Presidente. A transmissão cargo foi o ponto alto da cerimônia. Em seu discurso, Figueiredo reiterou o seu pensamento, prometendo fazer do Brasil uma verdadeira democracia. Figueiredo assume a Presidência da República recebendo de

*Ernesto Geisel o legado político da abertura para a plena realização democrática.*¹⁵

A partir do governo Figueiredo a postura editorial do *Canal 100* é condizente com os tempos de abertura política e esse tema passa a fazer parte das edições. As eleições para governador, um dos marcos rumo a democratização do país foi motivo de cobertura.

*Dois dias depois, o Estado do Rio de Janeiro foi tomado por uma inesquecível festa popular: a posse do governador Leonel Brizola. Assim como em todo o Brasil, o carioca foi às ruas comemorar a posse do novo governador. É mais um passo rumo a democratização brasileira.*¹⁶

A valorização da liberdade passou a fazer parte da linha editorial e podemos observar nos roteiros analisados no período de 1983 e 1984 o elogio às medidas de redemocratização.

Primeiro de maio, dia do Trabalhador. No Brasil, graças ao clima de democracia implantado pelo presidente Figueiredo, os trabalhadores puderam sair pacificamente às ruas.

*Em pleno período de crise mundial, é importante que os trabalhadores tenham liberdade para apresentar suas reivindicações e construir soluções alternativas.*¹⁷

Embora estivesse valorizando em suas edições a iniciativa do governo de levar o país para uma democracia. Em alguns momentos a narrativa do cinejornal de Niemeyer muda o tom e procura valorizar o regime militar, agradando, principalmente, a chamada linha dura

15 Disponível in: http://www.canal100.com.br/historia/70/h70_ponte.asp, Acessado em 15/03/2005.

16 Canal 100, Jornal 83X13, 28/03/1983.

17 Canal 100, Jornal 83X19, 09/05/1983.

do exército que naquele momento não via com muito bons olhos o processo de abertura política. Um exemplo dessa postura pode ser evidenciado na edição de retrospectiva do *Canal 100*, lembrando a "revolução democrática":

Movimento que consagrou multidões, começando por uma passeata em São Paulo, exigindo a derrubada de Goulart e se espalhando depois por todo o país em agradecimento a intervenção do destacamento militar.

Finalmente a paz voltou a reinar sobre a nação. Uma aparente, bem o sabemos. Mas hoje quando comemoramos os vinte anos do movimento de março, a chamada revolução de sessenta e quatro, podemos dizer, sem medo de errar, que esta foi a mais importante transformação política do Brasil pós-trinta.¹⁸

O caminho da democracia começava ficar claro, a partir de 1984, com as "diretas já," a mídia em geral tinha a expectativa de uma nova ordem institucional que viria surgir, mas a postura do *Canal 100* foi cautelosa, afinal, os militares continuavam no poder e contrariar a velha máxima da revolução democrática não era uma boa alternativa, mesmo porque a manutenção de um regime autoritário seria muito mais interessante do que a concretização da democracia. Os cinejornais estiveram sempre muito próximo dos governos autoritários e a democracia, em um mundo dominado por outro forte meio de comunicação como a televisão, não representava a melhor opção. A narrativa do *Canal 100* com um tom saudosista dos tempos da "revolução democrática" aparenta ser uma manifestação de desagrado com as mudanças que estavam acontecendo.

18 Canal 100, Jornal 84X07, 13/02/1984.

O DESGASTE

O fim do *Canal 100* está vinculado a dois fatores básicos, o primeiro é sua viabilidade financeira sem o auxílio de órgãos federais na medida em que vai ser extinta a obrigatoriedade da exibição dos informativos e o segundo é a própria concorrência da televisão que em termos de apelo popular era um investimento muito mais interessante para os patrocinadores.

O modelo de cinejornal começou a demonstrar desgaste já na década de 50. Analisando os jornais da época é possível encontrar críticas a obrigatoriedade dos cinejornais nos cinemas brasileiros. A grande crítica feita pela imprensa é a péssima qualidade técnica, mas também ao próprio formato que passou a ser visto como um estorvo para aos cinéfilos. A cobertura de festas, eventos políticos ou da alta sociedade deixavam de ser um atrativo para o público. *“Futebol, coquetéis, festinhas íntimas e até solenidade de entrega de diploma a alunos de corte e costura. Muita matéria paga e pouco noticiário objetivo.”* (A RUA, 1955)

O jornal *A Rua* considerava desnecessário a manutenção da obrigatoriedade da exibição dos cinejornais, afirmando que eram poucos os periódicos que podiam trazer algum benefício ao público, como podemos observar:

Podemos citar casos esporádicos onde se pode assistir certos jornais cinematográficos com algum agrado. São as reportagens de Jean Mazon ou as de Primo Carbonari em tela panorâmica. A cinegráfica São Luiz, por exemplo, a melhorzinha dentre as piores, quando nos apresenta alguma coisa de útil fica restrita ao noticiário do futebol, chegando mesmo a gastar muitos metros de filmagens localizando cenas em um jogo entre Vasco e Madureira ou um Fla-Flu o que não pode interessar a todos os espectadores que

desejam, como é lógico, um noticiário variado e mais bem organizado para uma platéia já conhecedora das novas técnicas do cinema (A RUA, 1955).

Essa crítica aconteceu no período anterior ao surgimento do *Canal 100*, mas já demonstra a insatisfação com o modelo de informativo, afinal, a década de 50 é o período em que a televisão surge, ainda de forma experimental, mas vai se firmar como grande veículo de massas nas décadas seguintes. De qualquer forma, as críticas não param por aí, em 1978 o deputado federal Gerson Camata apresentou, na câmara dos deputados, um projeto de lei visando o fim da obrigatoriedade de exibição dos cinejornais. A atitude do parlamentar vem confirmar o pensamento do jornal *A Rua* da década de 50 sobre o desgaste dos informativos cinematográficos. O deputado afirma que eles: *“Não mais atendem a finalidade com que foram instituídos – a de informar – nem agradam ao público, já suficientemente informados por outros veículos de informação.”* (JORNAL DO BRASIL, 1978).

O projeto do deputado Camata causou irritação no meio dos produtores dos filmes de atualidades, mas entre todas as vozes que se levantaram para criticar a medida, uma das mais enfáticas foi a do produtor do *Canal 100*, Carlos Niemeyer que ao saber da idéia demonstrou indignação:

Carlos Niemeyer, proprietário do Canal 100, o único que o deputado Gerson Camata considerou de boa qualidade – mostrava-se revoltado mesmo ainda desconhecendo o projeto: ‘É uma loucura. Tenho 25 funcionários e eles têm família. O deputado devia pensar nisto (JORNAL DO BRASIL, 1978).

O primeiro argumento para a manutenção da obrigatoriedade de exibição dos cinejornais dado por Carlos Niemeyer é de caráter sentimental, procurando na preservação do emprego de seus

funcionários a razão para a manutenção de suas atividades. Mas a defesa dos informativos ganha mais consistência a partir do momento que os produtores começam a ter, como argumento central, a idéia dos cinejornais como guardiões da memória nacional, afinal, as imagens da história do Brasil do século XX foram registradas e mantidas em película e que deveria ser, portanto, segundo os produtores dos cinejornais, mantida a produção desses periódicos para continuar prestando esse tipo de serviço social a toda a sociedade brasileira.

Tanto Niemeyer quanto Farias se apóiam em um ponto irrefutável para que o público continue assistindo as notícias na tela, mesmo com uma semana de atraso: “eles são a memória nacional, porque a televisão filma em vídeo-tape e no dia seguinte grava em cima.” Carlos Niemeyer, um dos pioneiros nesse ramo diz ter em seu arquivo filmes inéditos como o rompimento do açude de Orós, no Ceará e posse dos presidentes nos últimos 20 anos (JORNAL DO BRASIL, 1978).

O projeto do deputado Gerson Camata não foi aprovado, mas a partir daquele momento a produção dos informativos cinematográficos passava a ter que se preocupar, ainda mais, com a possibilidade de sua extinção. Ao analisar algumas dezenas de roteiros do Canal 100, particularmente, dos anos de 1983 e 1984, verificamos uma constante preocupação em valorizar as atividades dos cinejornais o que podemos confirmar na edição comemorativa dos 90 anos de cinema.

Noventa anos de cinema, Noventa anos de cinejornal. Registrando Flagrantes de drama, emoção e esperança, os jornais da tela guardam em seus arquivos momentos inesquecíveis da história do Brasil e do Mundo. Alguns desses momentos nos vamos mostrar para vocês nessa edição especial.

Filmando a conquista do espaço, registrando para a eternidade os mais belos momentos da carreira dos grandes craques de uma época de ouro do nosso futebol, trazendo para o Brasil as primeiras imagens à cores da copa de setenta, o Canal 100, assim como os demais jornais de telas podem ser considerados os mais completos e perfeitos guardiões da memória da humanidade no século vinte. Ativo participante em cada um dos mais significativos momentos desse século, o cinejornalismo cresceu em suas aspirações e manteve a esperança de acompanhar um mundo melhor onde a discórdia seja banida e os homens conquistem não somente a tecnologia, mas também a paz mundial.¹⁹

Apesar de defender a produção dos cinejornais com o intuito de garantir a sobrevivência do seu informativo, Carlos Niemeyer não teve como competir com o declínio da popularidade do cinema que, no início da década de 80, começava a sentir a forte concorrência da televisão e como afirma Vamireh Chacon, (1985) o número de salas de cinema fechadas entre 1982 e 1983 foi de aproximadamente 300. Se aliarmos a essa informação o fato do filme virgem ter aumentado em torno de 600%, temos aí uma situação problemática para os produtores brasileiros. O custo dos filmes aumenta e os cinejornais precisariam aumentar sua renda para se manter, o que, para o Canal 100, foi possível até o início de 1986 quando cessou os contratos com as empresas estatais. Era o fim de uma produção de quase de três décadas

19 Canal 100 83X17, 25/04/03.



QUE BONITO É ...

*A fotografia é o que o olho do cara vê, dentro de uma
alimentação de luz e angulação e o cara tem que abrir
a mente e a lente.*

Clóvis Scarpino

Quem tem mais de 30 anos sabe que ir ao cinema, nas décadas de 60, 70 e início de 80, não significava apenas assistir a um filme. Era oportunidade de ver, em cinemascope, além das notícias da semana, o futebol brasileiro. A tela grande enchia os olhos e encantava gerações, unindo duas paixões: o cinema e o futebol. Essa experiência foi possível graças ao periódico cinematográfico mais importante do período e, hoje, são nítidas as marcas na memória daqueles que o viram. O segredo era a técnica aliada a uma linguagem poética, expressiva, combinando som e imagem de forma nunca antes vista no Brasil. Estamos falando do cinejornal *Canal 100*. Esse capítulo analisa alguns aspectos que fizeram das imagens do futebol do *Canal 100* uma referência da memória coletiva de algumas gerações.

O FORMATO

Seria simplista demais dizer que o *Canal 100* era um jornal que somente fazia glorificar o governo militar e mostrar o futebol. Sabemos do esforço de Carlos Niemeyer em proporcionar a leitura de um Brasil nos moldes do otimismo, alinhado ao pensamento oficial. Foi necessário criar um modelo de revista que pudesse

proporcionar um formato ideal para veicular as imagens do Brasil do *Canal 100*.

O *Canal 100* trazia, no próprio nome do cinejornal, uma inovação, ou seja, a referência à televisão que tem como característica a utilização de números na sua nomenclatura. Em um período quando não se imaginava a possibilidade da existência de um canal 100, uma vez que os números não superavam dois dígitos, surgia a proposta de um jornal além televisão. As produções de Niemeyer já começaram tentando mostrar a superioridade do cinema em relação ao veículo de comunicação audiovisual que se tornaria o mais popular de todos a partir da década de 60.

O formato do *Canal 100* não era nada inovador, era sempre uma variação dos velhos temas do cinema de atualidades. As seções variavam de edição para edição, mas em geral, uma das mais veiculadas era A semana, onde sempre apareciam notícias mais recentes. O periódico manteve uma produção regular de uma edição por semana, mas apesar disso, a sua atualidade não era mantida uma vez que apenas a região centro-sul do país podia assistir às edições mais recentes, a maior parte dos cinemas do país recebia edições atrasadas, algumas com atrasos de até um ano. Um pequeno exemplo da variedade de notícias é confirmada por um apanhado das matérias exibidas: a morte de JFK; o assassinato de Martin Luther King e Bob Kennedy; o Festival de Woodstock; o incêndio do Edifício Joelma em São Paulo; a morte de Juscelino Kubitschek, entre muitas outras.

Porém, não só de grandes acontecimentos eram feitas às edições do *Canal 100*, acidentes também fizeram parte da sua cobertura como os vazamentos de óleo no Município de Pacarambi, problema originado pela falha de uma válvula da tubulação que

ligava a refinaria de Duque de Caxias até a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN).²⁰

Outra seção corrente era Gente, onde podia ser visto desde uma festa da alta sociedade até os grandes eventos sociais e culturais do eixo Rio-São Paulo, com ênfase para o Rio. Muitos fatos foram registrados como a visita de Brigitte Bardot ao Brasil; o show de Frank Sinatra no Maracanã; a vinda do Papa João Paulo II ao Brasil entre outros eventos que foram motivo de cobertura.

Na seção Arte era feita a cobertura dos eventos artísticos com destaque para as produções de balé do teatro municipal do Rio de Janeiro e os shows musicais.

Uma seção recorrente nas edições analisadas foi a Desenvolvimento na qual se mostrava os avanços do país nas diversas áreas, no entanto, pelo material analisado houve um cuidado especial com temas como as grandes obras, um exemplo clássico é a construção da hidroelétrica de Itaipu.²¹

A agricultura e as novas tecnologias ligadas ao mundo do campo foram tema de vários filmes, isso pode ser visto na edição de 04/04/83 com destaque para a implantação do biodigestor na cidade de Coronel Pacheco, o primeiro do Brasil.

Na verdade o início da produção de biogás no Brasil representa uma revolução sem precedentes na história dos minifúndios. Pela primeira vez um pequeno proprietário pôde dispor de uma fonte alternativa para produção de energia; sem carecer de petróleo importado para manter suas máquinas e aparelhos domésticos em funcionamento. Aqui no centro Nacional de Pesquisa do Gado de Leite, a Embrapa comprova que o Biogás é uma idéia lumi-

20 Canal 100 83X16, 18/04/83.

21 Canal 100 84X04, 23/01/84.

*nosa, que deve ser disseminada em nossa área de produção rural.*²²

A sessão Desenvolvimento foi durante a existência do *Canal 100* o grande momento de exaltação dos feitos dos militares. As várias matérias apontam para um Brasil que pode e vai dar certo. Na maior parte dos filmes, a certeza do progresso está presente, mas, em algumas edições, é possível constatar uma leitura do Brasil que toca nos problemas sociais como se houvesse uma consciência do grau de desenvolvimento do país e, deixar a miséria de lado, não ajudaria a fazer a leitura do país de uma forma otimista. A solução encontrada para isso foi à apropriação de uma narrativa que reconhece os problemas nacionais, mas consegue, a partir deles encontrar um horizonte de possibilidades.

Este é o Brasil. Um país pobre, com povo pobre. São trinta milhões de menores carentes. Seis milhões de desempregados. Sete milhões que vivem do subemprego. Um país onde muitos ainda têm fome...

Mas não é só isso. Aqui se planta mais cana, café, cacau que em qualquer outro país do mundo.

Brasil país dos contrastes, diriam alguns. Outros apostam que estes contrastes serão superados na medida em que a nação madura e soberana, começa a acordar o gigante.

Somos 130 milhões de homens lutando pela auto-suficiência energética, pela melhoria das condições de vida e para produzir alimentos que o mundo todo necessita.

Nas grandes cidades ou nas áreas rurais, o brasileiro participa dessa grande saga que é o desenvolvimento nacional. Em todas as regiões do país ecoa

22 Canal 100 83X14, 04/04/83.

*o chamado progresso. E, se muitos ainda não foram incorporados ao trem do futuro, guardamos a certeza de que, com a democracia, ao fazer ouvir a sua voz, o Brasil vai se encontrar com o Brasil. Neste dia, o dia em que o trabalho tiver vencido a fome, nós vamos nos lembrar, sem saudades, mas com a maior justiça do tempo em que, passo a passo nós construímos uma grande sociedade. E vamos nos orgulhar de ser este o nosso país. Um Brasil rico, pois tem um povo que tem o destino em suas mãos.*²³

Desenvolvimento tornou-se, dentro da programação do Canal 100 o momento privilegiado para se falar do Brasil a partir do reconhecimento de um mundo subdesenvolvido, mas que, em cada nova edição, na qual o quadro aparecia, podia se ver a crítica e os feitos para se romper com uma realidade que desagradava o povo, o governo e as elites, criando a imagem de uma união nacional rumo ao desenvolvimento.

Os quadros do Canal 100 variavam a cada semana, assim em uma edição poderia se ver A Semana/?Gente/Futebol e em outra Gente/futebol ou, ainda, Desenvolvimento/Futebol. Algumas edições apresentavam matérias repetidas o que acontece na edição Nº 84X22, no quadro Desenvolvimento que narra o crescimento da EMBRAER, empresa aeronáutica de São José dos Campos. Esse filme já havia sido veiculado um ano antes. Mas, esse não é o único caso de repetição, na edição 84X33 de julho de 1984, o filme sobre a chegada do homem à lua é, novamente, utilizado. Exibido pela primeira vez na edição Nº 69X35 em agosto de 1969. É constante a utilização de material de arquivo e outros casos de repetição devem existir. Isso era feito, provavelmente, visando diminuir custos de produção.

23 Canal 100 84X18, 30/04/84.

Apenas um tema era constatare, o futebol. Aliás, em vários momentos, o futebol aparece em outros quadros, seja para mostrar um jogador como Pelé, em algum evento ou para falar da contratação do novo técnico da seleção brasileira. Mas, a parte final era o momento maior do cinejornal, quadro que, em algumas edições, chegava a ser maior que o resto da sua programação. O futebol foi o grande suporte do Canal 100 e devemos comentá-lo de forma particularizada.

AS IMAGENS DO FUTEBOL

O futebol foi o tema privilegiado no *Canal 100*, pois, depois de passar pelo noticiário, era esse assunto que finalizava cada edição, trazendo imagens surpreendentes, diferentes daquelas trazidas pelos outros periódicos cinematográficos e da televisão. O Maracanã lotado em dia de Fla-Flu ou o último jogo da seleção brasileira eram de encher os olhos dos espectadores. Um exemplo, foi a última partida do técnico João Saldanha no comando da seleção brasileira em 1970. Em um Maracanã, quase no escuro, foi possível salvar a partida e ver Pelé fazer um gol memorável, graças às lentes de Niemeyer.

João Luiz Albuquerque afirmou que as lentes do *Canal 100* eram capazes de salvar uma partida. O que em campo não havia empolgado era trabalhado com uma bem sucedida montagem e sonoplastia, tornando as tomadas significativas e interessantes.

A única e unânime verdade a escapar da tola discussão é a seguinte: nenhum Fla-Flu, por mais decisivo, está livre de virar uma grande pelada. Quando o tal clássico chocho passava no cinema, salvava-lhe o Canal 100, dando um banho de bola. Sempre conseguia transformar as furadas do Onça ou o gol bisonhamente

perdidos pelo escurinho em pura poesia. A torcida babava nos saquinhos de pipoca (SUZUKI, 1995, p.4).

Segundo Carlos Niemeyer, futebol é uma coisa séria e que deve ser considerado como tal, não deve ser visto como um complemento ilustrativo do cinejornal, ao contrário, deve receber o tratamento de destaque. A cobertura não deve ter caráter simplesmente informativo, deve ser uma leitura da partida que mostra aquilo que não foi visto pelo espectador.

No Canal 100, futebol é coisa séria. O tom bem humorado vai por conta da partida: convém lembrar que muitas vezes o jogo pode ter sido visto pelo espectador, cabe, assim, comentar a partida e não descrevê-la secamente. O tal “tom jocoso” é feito (mal) por um cinejornal concorrente. E mais: no cinema, com tela grande, o futebol (e outros esportes) tem uma força incrível, inclusive porque os recursos técnicos do cinema (câmara lenta, por exemplo) conseguem captar coisas que TV não mostra. De um modo geral, em matéria de futebol, a TV é “fria” e o cinema “quente” (NIEMEYER, 1975).

O “quente” era propiciado pelo tratamento dado às imagens. Os recursos eram dos mais variados; o close no jogador que acaba de perder o gol ou a cabeceada vista na câmara lenta, onde até as gotas de suor eram registradas. Um passeio pela lateral do campo acompanhando o jogador, as várias câmeras espalhadas por todo o estádio.

A utilização de várias câmeras espalhadas pelo estádio fazia mais do que poder pegar os lances mais importantes, permitiam revelar angulações novas, distantes da tradicional forma de filmar o futebol que mantinha a câmara na sala de imprensa na arquibancada. O recurso do *traveling*, possibilitava vislumbrar o lance com riqueza de detalhes, como é o caso das escapadas de Pelé. A imagem

parece mais do que um momento de um jogo, aliada a uma trilha sonora, essa imagem transmitia uma forte impressão de realidade cinematográfica.

A fotografia foi o ponto alto das imagens do futebol do *Canal 100*, aliás, se tornou referência e inspiração para muitos. Kátia Coelho, professora de direção de fotografia da ECA-USP, afirmou que sua primeira grande inspiração para o cinema foram as imagens captadas pelas lentes de Niemeyer:

Eu resolvi fazer fotografia de cinema porque eu assistia o Canal 100, eu achava aquela fotografia muito bonita. Então eu achava isso: eu quero fazer fotografia de futebol, e acabei jogando futebol quando eu estudava na ECA, eu ficava fotografando o tempo todo, eu jogava no Corinthians feminino. Mas eu comecei a fazer cinema por causa do Canal 100, era tão bonito, câmera lenta, aquela coisa tão real. Você não vê ninguém em câmera lenta. A fotografia é capaz de coisas que não existem na realidade, como uma pintura, é capaz de colocar o imaginário irreal dentro da realidade. (COELHO, 2005)

Um bom exemplo do que foi o *Canal 100* pode ser verificado nas palavras de Nelson Rodrigues ao prever o que seria a cobertura da Copa do Mundo de 1970 no México pela cobertura da equipe de Niemeyer:

O que eu queria dizer é que Carlinhos Niemeyer vai inventar uma nova distância entre o torcedor e o craque, entre o torcedor e o jogo. Não sei se me entendem. Mas vão cessar as fronteiras da tela e a platéia. Imaginem Pelé, em dimensão miguelangesca, em plena cólera do gol. Sua coxa, plástica, elástica, ornamental, enchendo a tela. Tudo que a vitória possa ter de lírico, dramático, delirante, estará esculpido na luz. (RODRIGUES, 1977)

A fotografia impressionava pela riqueza de detalhes que fazia com que a realidade passasse a ser não uma apreensão, mas a conquista de um espaço visual além olho, era captar aquilo que o olho nu era incapaz, tratava-se da criação de imagens hiper-reais, ou seja:

O futebol do Canal 100 tinha releituras de jogadas impossíveis de serem vistas das arquibancadas ou na televisão, um futebol em 35mm, gingado nos seus mínimos detalhes. Mulheres na platéia geralmente amavam as imagens ampliadas de coxas musculosas dos atletas, os jogadores escarravam elegantemente ansiosos em câmera lenta, a tensão de uma barreira de homens preocupados com um chute potente, a bola rodopiando doida em direção à rede. Dezenas de imagens como essas se tornaram assinaturas de uma estética que engrandecia um esporte já enorme dentro da cultura brasileira (MENDONÇA, 2005).

O trabalho de fotografia realizado pelo *Canal 100* deve-se a uma equipe muito bem articulada, mas, precisamente, pelos cinegrafistas Jorge Aguiar, Pompilho Tostes e Walter Torturra. Esse último seria, segundo Walter Carvalho, o grande nome da equipe. Esse pensamento, também, é compartilhado por Oswaldo Caldeira que elogia Torturra ao afirmar: “*Havia outros, mas ele era o principal e, na minha opinião e na de muita gente, o maior câmera de futebol de todos os tempos em todo o mundo*” (CALDEIRA, 2005, p. 49)

Segundo Walter Carvalho a excelência da equipe de Niemeyer era incontestável porque todo o grupo era cheio de méritos, pois:

Eles eram craques, capazes de segurar o foco na bola com lentes telescópicas de 600mm. Isso equivale a fazer uma cirurgia a laser no olho. Trabalhavam numa época em que os negativos eram menos sensíveis e as luzes dos estádios também não ajudavam. Se o Canal 100 ainda existisse hoje, seria mais fácil filmar

futebol com o ganho na sensibilidade à luz dos filmes; os atuais refletores também fornecem condições ideais de imagem, no caso, para a televisão (apud CALDEIRA, 2005, p. 49).

Se o trabalho de composição fotográfica era essencial para o trabalho da equipe de Niemeyer também o era o trabalho de montagem. A utilização de recursos de aceleração de cenas visava dar uma maior nitidez às imagens em câmara lenta, fazendo com que cada quadro se valorizasse. Tinha-se uma nova perspectiva do espetáculo futebol, pois, com esses truques, o impossível, na arquibancada ou na televisão, se fazia, ou seja, os detalhes perdidos para o torcedor eram explicitados e as imagens isoladas ou em conjunto transformavam-se em um grande espetáculo.

Ao fazermos referência à montagem estamos trabalhando com o processo chave da criação alegórica no cinema, pois ela é capaz de criar uma argumentação a partir de combinações de imagens e sons em que pode haver a troca de atribuições dos elementos envolvidos. A metáfora é, no caso, causador da descaracterização do elemento concreto da comparação, ou seja:

Cria-se uma nova identidade, composta da união dos pólos contraditórios. Esta altera a identidade anterior de cada um dos componentes, assim como na montagem cinematográfica ou literária, também se alteram os elementos postos em conexão. (KOTHE, 1986, p.6)

O futebol do *Canal 100* era a representação em imagens da famosa frase de Nelson Rodrigues, segundo a qual a seleção brasileira era “a pátria de chuteiras”. Essa máxima pode ser estendida a todo o show proporcionado pelas lentes de Carlos Niemeyer, onde não somente a seleção, mas o futebol em si seria a representação maior de nacionalidade do país.

O jornalista João Máximo acredita que o esforço de levar o futebol às telas, com tamanha preocupação estética, tenha sido responsável por uma mudança na forma de se conceber a fotografia em relação aos esportes. Segundo Máximo a produção *Gol*, filme oficial da copa do mundo de 1966, teve grande influência do *Canal 100*:

Os filmes de Carlos Niemeyer realmente marcaram época. Mais que isso, fizeram escola. Não há exagero em afirmar que muitos momentos de “Gol”, o histórico filme que os ingleses fizeram sobre a copa do mundo de 1966, inspiraram-se nas imagens do Canal 100 (MÁXIMO. 1994).

Máximo não só considera o *Canal 100* importante para o desenvolvimento de uma linguagem própria para o cinema, capaz de fazer “escola”, como também considera o cinejornal responsável por uma mudança editorial na imprensa escrita brasileira o qual teria, nos seus departamentos de fotografia, uma nova preocupação, apresentar o futebol com um movimento, uma verdadeira coreografia; e acrescenta:

Vale registrar que, paralelamente ao que ia acontecendo na tela, jornais e revistas dos anos 60 começaram a mudar o caráter de suas fotos. Em lugar do lance puro e simples, publicava-se o balé do jogo, a coreografia sem movimento que era réplica impressa dos filmes de Niemeyer. Uma revolução que caiu no exagero (MÁXIMO. 1994).

Se a fotografia e a montagem podem ser apontadas como um dos destaques do *Canal 100*, com certeza também o era sua trilha sonora. Cinema, futebol e música passavam a fazer parte de um único discurso, pois o que anunciava o início da bola rolando na tela era a música “Na cadência do samba”, de Luiz Bandeira.

Ao ouvir “Que bonito é ...” o público era tomado por uma profunda emoção, não de levar às lágrimas, mas de fazer o espectador acompanhar cada imagem, cada gesto, cada gol feito ou perdido como um momento de prazer estético único.

Roberto da Matta vê no futebol um veículo de dramatizações de problemas importantes, para isso assume um conceito da antropologia, o qual apresenta, como um dos pressupostos básicos da idéia de drama social, a reprodução que a sociedade faz de si mesma em quaisquer domínios sociais que institui em seu meio. O campo seria o cenário de uma grande dramatização na qual a torcida projeta, suas experiências, suas esperanças, seus dramas e alegrias pessoais e coletivos. Assim, o autor define a relação da sociedade com o futebol: “*O futebol praticado, vivido e teorizado no Brasil seria um modo específico, entre outros, pelo qual a nossa sociedade fala, apresenta-se, revela-se, exhibe-se, deixando-se descobrir*” (MATA, 1982).

A definição da relação futebol e sociedade de Roberto da Matta nos ajuda, em parte, a entender um pouco mais sobre o sucesso das imagens do *Canal 100* e a sua manutenção na memória de grande parte das gerações das décadas de 60 e 70. Isso porque nos oferece uma explicação que atinge a massa de forma inconsciente. O cinema tem essa capacidade de atingir esferas do inconsciente coletivo e individual.

CANAL 100 E CINEMA VERDADE

Com seu imitável Cinema Verdade, puro nouvelle vague francês, o milagroso Canal 100 era capaz de dar vida a morto. (ALBUQUERQUE, 2005)

É certo que as imagens das lentes de Niemeyer deixaram boas memórias nas mentes de toda uma geração. Essas imagens

teriam sido fruto de uma proposta nova de fazer cinema esportivo. Se por um lado a comunidade cinematográfica criava um olhar de desprezo pelo trabalho realizado pela equipe de Niemeyer, afinal, tratava-se de um trabalho sem uma preocupação social, muito distante dos ideais do Cinema Novo, inserido em tradição de cavação, por outro, existe uma possibilidade de aproximação entre a experiência cinematográfica mais intelectualizada e uma proposta mais popular como o cinejornal.

Segundo Oswaldo Caldeira (2005), o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, no seu filme *Garrincha, Alegria do Povo*, procurou um caminho alternativo e acabou por criar um diálogo com os realizadores do *Canal 100*. Esse diretor, conhecedor e admirador do periódico, teria tentado conseguir cessão das imagens, mas devido a uma impossibilidade de ordem financeira não foi possível. Caldeira afirma que:

Em um de seus depoimentos, Joaquim revelou que tinha a intenção de usar as imagens do Canal 100 em seu filme, por considerá-las as melhores que existiam no futebol como espetáculo. (CALDEIRA, 2005, p.50)

A alternativa foi levar a câmera para dentro do campo e explorar novas possibilidades de angulações. As experiências desenvolvidas durante a produção desse documentário, resultaram em uma nova forma de filmar o futebol. Caldeira afirma que as inovações de Joaquim Pedro de Andrade acabaram por ser absorvidas pelo *Canal 100*.

Joaquim Pedro declara num depoimento que a partir do posicionamento audacioso de suas câmaras no filme Garrincha, Alegria do Povo, já na semana seguinte Niemeyer passara a usar essas novas po-

sições, adotando-as sempre dali em frente. (Caldeira, 2005. p.48)

As novas posições adotadas, a que Caldeira se refere são as câmaras utilizadas em baixo, na altura do campo, e até mesmo no fosso, não apenas em cima, na arquibancada. A análise de imagens do *Canal 100* nos permite afirmar que os filmes analisados do período anterior ao lançamento de Garrincha, *Alegria do Povo*, realmente não apresentam imagens do nível do gramado, somente de cima para baixo, mas na cobertura da final do mundial de clubes em que o Santos se sagrou campeão mundial em 1962 é possível verificar imagens da lateral do campo. Apesar disso, afirmar, como faz Oswaldo Caldeira, que Carlos Niemeyer passou a adotar as técnicas desenvolvidas por Joaquim Pedro de Andrade parece um pouco especulativo. Para confirmar essa afirmação seria necessário mais do que fazer uma leitura atenta de várias edições do *Canal 100* no período pré-lançamento de *Garrincha, Alegria do Povo*. Seria necessário um depoimento expressivo de alguns dos envolvidos na produção do *Canal 100* o que não conseguimos. É, portanto, pouco seguro validar a afirmação de Caldeira.

Ainda, segundo Oswaldo Caldeira (2005), a influência cinematográfica das imagens de Niemeyer representaria a junção do cinema de entretenimento com o Cinema Verdade. Estamos, novamente, frente a uma afirmação que nos parece deslocada da realidade, pois as imagens do cinejornal não traduzem a teoria do Cinema Verdade. Para analisarmos melhor essa questão é necessário uma discussão mais aprofundada da constituição teórica e da influência do Cinema Verdade no Brasil.

A forma de composição do documentário inglês com nomes como John Grierson, Basil Wrigh, Harry Watt e Alberto Cavalcanti tornaram-se, a partir da década de 30, referência para as produções em todo o mundo e segundo Bill Nichos (1983) constituiu-se em

paradigma do documentário clássico até 1942 quando apenas a televisão, em busca do realismo jornalístico, manteve-se fiel ao estilo:

O estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou em sua forma mais exagerada, o estilo “voz de Deus” de “The March of time”) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante. (NICHOLS, 1983, p. 2)

A idéia de um cinema documentário distante da visão clássica de John Grierson é a proposta do cinema direto, viabilizado pelas inovações tecnológicas que possibilitaram o surgimento de novos equipamentos para o cinema, como câmeras leves e gravação de áudio direto, sem trilha sonora. Isso se tornou possível com o surgimento do gravador Nagra. Essa mudança fez surgir uma verdadeira revolução estilística na forma de produção documentária. A idéia de uma câmara na mão conseguindo captar, simultaneamente, imagem e som, permitindo um diálogo sincrônico nas locações(NICHOLS, 1983, p. 2), produzindo planos longos, sem a intervenção constante dos recursos de montagem, criou novas possibilidades e uma das mais importantes foi o uso da entrevista e do depoimento como recursos estilísticos. A partir de então, a voz over deixava de ser o único meio de apresentar a narrativa documentária.

O chamado Cinema Direto foi a primeira possibilidade de Cinema Verdade e surgiu nos Estados Unidos entre 1960 e 1963, através da Drew Associates. Era uma resposta ao cinema clássico, onde a encenação, comum desde Nanook de Flaherty, era negada com ênfase e era proclamada a busca de um cinema revelador da vida, ou seja, “a vida como ela é”. Criou-se a preocupação de manter uma distância entre realizador e produção, o diretor não poderia intervir. Era necessário evitar qualquer forma de influência externa

na filmagem. Sem a “voz de Deus” para influenciar na apreciação do filme, a câmara passaria a ser o objeto máximo da verdade, força observadora, mas mantendo a posição de “mosca na parede.” Era a tentativa de criar uma ética de não intervenção. (RAMOS, 2004: 82)

O Cinema Verdade, iniciado na França por Jean Rouch junto com sociólogo Edgar Morin, já revela uma ruptura com o cinema direto americano, uma vez que não leva ao extremo o caráter não intervencionista, afinal, o primeiro documentário desse estilo foi *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*) de 1960, que pregava uma leitura atenta dos acontecimentos se utilizando, largamente, de entrevistas. De qualquer forma, Fernão Ramos (2004, p. 83) nos lembra que o próprio nome Cinema Verdade já dá indicativos de ter sido cunhado dentro de uma lógica de objetividade, em que seria possível alcançar a verdade. O contexto ideológico do surgimento do cinema Direto/Verdade, com avanços técnicos e apresentando uma revolução estilística, aponta para uma nova ética do documentarista que mantém influência, inclusive, na produção documentária contemporânea.

No Brasil, a busca por novas possibilidades de um requinte estilístico fora dos padrões tradicionais pode ser percebida através do horizonte do Cinema Novo. A preocupação de explorar a realidade de mundos diferentes, mas voltando-se, de forma particular, ao mundo dos excluídos, insere o cinema brasileiro em um campo novo e com novas preocupações estéticas e éticas na medida em que faz uma leitura influenciada pelo cinema europeu, procurando estar fora dos padrões do cinema clássico. Os filmes *Arraial do Cabo* de Paulo César e Mário Carneiro, marco do Cinema Novo, e *Aruanda*, de 1960, com direção de Linduarte Noronha, trabalho realizado através de um intercâmbio entre o departamento de antropologia da Universidade Federal da Paraíba e o Museu do Homem de Paris, são as primeiras incursões do cinema brasileiro dentro dessas novas perspectivas. Entretanto, essas produções

embora já procurem uma aproximação com o povo e novos recursos estilísticos, ainda, não estão de forma total desvinculadas das técnicas do cinema documentário clássico.

Segundo Fernão Ramos (2004), o Cinema Verdade tem início no Brasil a partir da realização do seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962. A presença do reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff fez com que muitos nomes do Cinema Novo tivessem contato com as técnicas do Cinema Direto, diretores como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, entre outros. Sucksdorff teria, ele mesmo, trazido dois gravadores Nagra e, junto com as câmaras e o Nagra, adquirido pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, constituiriam os primeiros equipamentos que viabilizariam o cinema direto no Brasil. O único resultado prático do seminário foi a produção do filme *Marimbas*, dirigido por Vladimir Herzog, “primeiro documentário brasileiro com tomadas, ainda não sincrônicas, em som magnético, utilizando nagra.” (RAMOS, 2004: 86)

A influência desse tipo de cinema não parou aí, pois o filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e produzido por Luiz Carlos Barreto, *Garrincha, Alegria do Povo*, é considerado por alguns, como um filme dentro proposta cinematográfica do Cinema Verdade. A afirmação deve ser refletida dentro de seu contexto histórico, assim como na esfera da teoria do cinema documentário. Para que possamos aceitar essa afirmação é necessário compreender a trajetória de Joaquim Pedro de Andrade.

A formação teórica de Joaquim Pedro deixava clara sua influência do cinema francês e, mais particularmente, do cinema direto norte-americano. O cineasta teve oportunidade de, no final da década de 50, fazer um curso com François Reicheinbach na França e, em seguida, ir para os Estados Unidos, com uma bolsa

da Fundação Rockefeller, onde estudou as técnicas do Cinema Direto com os irmãos Maysles e, ao retornar ao Brasil, foi convidado a dirigir Garrincha, Alegria do Povo, filme inovador em vários sentidos, principalmente na tentativa de captar o som ambiente, mas também por trazer imagens com angulações inovadoras.

O filme, embora muitos sugiram se tratar de Cinema Direto, não é considerado pelo próprio diretor um exemplo disso:

Quando cheguei de volta do curso (de cinema direto com os irmãos Maysles), o Luis Carlos Barreto me convidou para dirigir um documentário sobre o Garrincha que ele estava preparando com o Armando Nogueira. Fiz com um equipamento que não era de cinema direto. Ficou mais um filme de montagem, de arquivo, que um documentário direto (ANDRADE, 2005).

O filme de Joaquim Pedro de Andrade se distancia do cinema direto pelas dificuldades que o cineasta teve em por em prática as novas técnicas de som, fazendo uso de som de estúdio e da voz over. Embora possa se admitir a influência do cinema direto, o filme caminha em direção do cinema clássico. (FERNÃO, 2000, p. 87)

Segundo Luiz Carlos Barreto, não se pode negar a influência do cinema verdade, nem mesmo o caráter inovador das imagens e da forma como foi tratado o som, sem intervenção do narrador, dando ao filme uma nova expressão:

E aí fizemos o Garrincha... com grande prazer, e tal, o filme tomou um aspecto muito moderno, porque não ficou um documentário com narrativa, as narrações de locutor eram intervenções muito pequenas, fugindo daqueles padrões todos... Inclusive alterou toda a maneira de filmar futebol. Todo mundo fala, mas quem revolucionou a maneira de se filmar futebol foi o Joaquim com Garrincha, Alegria do povo. E depois o

Canal 100 adotou as técnicas que o Joaquim adotou, as grandes teleobjetivas, e tal... Tanto que todos os arquivos existentes na época de futebol, que a gente foi procurar, eram filmagens muito convencionais, nós tivemos que filmar para um novo formato, uma nova linguagem (BARRETO, 2005).

A combinação *Canal 100* e a iniciativa de um documentário dentro da perspectiva do Cinema Verdade que, como vimos, é de afirmação incerta no caso do filme de Joaquim Pedro de Andrade, parece um contra-censo ou mesmo um exagero. Não é possível afirmar pela análise das imagens de *Garrincha, Alegria do Povo* se a movimentação de câmeras e a forma como são construídos os planos, são ou não referenciais de uma nova forma de filmar o futebol.

A sensação de realidade criada pelo diretor de *Garrincha* não se aproxima com a do cinejornal e mais, se a aproximação entre eles pode ser verificada em termos de tema, pois se observarmos os filmes anteriores à produção do longa e depois os posteriores, iremos constatar que não há na produção do *Canal 100*, diferenças consistentes na forma de filmar o futebol. Não temos, portanto, a possibilidade de confirmar a leitura de Luiz Carlos Barreto, no sentido de encontrarmos referenciais iniciais do estilo das produções de Niemeyer.

CANAL 100 E A COPA DE 1970

Foi a partir da copa do mundo de 1970 que o futebol ganhou o seu grande impulso no cinema. Sabemos da importância dessa copa para legitimação e fortalecimento da idéia do “Brasil Maravilha” promovida pelo governo Médici e as imagens do *Canal 100* reforçavam que “esse é um país que vai pra frente”. Enquanto a televisão mostrava a copa em preto e branco, a equipe de Carlos Niemeyer, com patrocínio da Caixa Econômica Federal, foi ao México e usou de toda a sua técnica para trazer as primeiras imagens coloridas de uma copa do mundo para o Brasil. Com 12 câmeras espalhadas pelo estádio, foi possível visualizar uma outra copa, muito mais poética. O sucesso foi enorme, depois disso não havia quem não conhecesse, no país inteiro, o *Canal 100*.

A produção do documentário *Brasil Bom de Bola* é resultado dessa viagem e foi a primeira incursão da equipe do *Canal 100* no cinema documentário. O sucesso do filme pode ser verificado pela reação da imprensa, não poupando elogios ao filme e ao próprio Carlos Niemeyer. Ely Azeredo em artigo publicado na época do lançamento do documentário de Niemeyer, fez considerações positivas acerca desse filme por considerá-lo, certamente, o melhor documentário sobre futebol já produzido no Brasil.

Já produzimos vários documentários áridos em torno do esporte-paixão, à base da mera acumulação de dribles e gols dos arquivos de cinejornais. Registramos amplamente as Copas do Mundo de 1938 a 1962, sem encontrar a confluência do documento com o espetáculo. Garrincha, Alegria do Povo aproximou-se da meta, mas preferiu a área pedante do chamado cinema-verdade e a doce embriaguez da filigrana ensaística. Muito ao contrário, o trabalho de Niemeyer, Shatovsky & equipe, sem hostilizar a linguagem cine-

matográfica, é um filme sobre futebol vidrado na bola e em seus cultores. (AZEREDO, 1970)

O filme não traz nenhuma novidade em termos estilísticos, pois continua a enfatizar as mesmas angulações, as mesmas movimentações de câmaras, o mesmo tipo de narrativa. É mais uma edição prolongada do *Canal 100*, seguindo a tradição do documentário clássico. O filme tem um apelo muito grande junto à imprensa da época justamente pela continuidade dada ao filme nos moldes do cinejornal. O que pode ser visto hoje como um lugar comum, reprisando os velhos temas, foi considerado, no calor de um Brasil vitorioso, expressão de qualidade.

O início dos anos 80 trouxe grandes mudanças, tanto para realidade política brasileira, como para os cinejornais, e o fim do governo militar coincide com o fim do *Canal 100*. A experiência do jornalismo cinematográfico atingia um desgaste limite. Sem o auxílio econômico das instituições governamentais não era mais possível manter um cinejornal em um mundo dominado pela televisão.

Muitos anos se passaram desde a última exibição do *Canal 100* em 1986. Carlos Niemeyer morreu em 1999. O acervo do cinejornal se encontra na empresa Carlos Niemeyer Produções que agora é comandada pelos seus familiares. O *Canal 100* se converteu em uma experiência histórica, forte na memória coletiva e representativa no sentido de exaltar imagens do Brasil em três décadas.

RESISTÊNCIA E MEMÓRIA

A memória é um elemento do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é umas das atividades fundamentais das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Jacques Le Goff

O fim do *Canal 100* em 1986 não representou o fim das produções de Carlos Niemeyer. Sua produtora continuou trabalhando, não com o mesmo vigor, a produção de novos filmes diminuiu, mas a experiência adquirida ao longo de mais de duas décadas garantiu a criação de um grande acervo que poderia ser explorado. A resistência teve como plano de ação buscar ativar mecanismos de resgate da memória do futebol brasileiro através das imagens do *Canal 100*. Esse momento do trabalho tem como propósito discutir a produção da Produtora Carlos Niemeyer no período pós *Canal 100* e como esse trabalho ajudou na consolidação da memória do cinejornal.

A memória coletiva é segundo Jacques Le Goff (1993) alvo de manipulação, o interesse por ela é incontestável seja no âmbito privado ou público. Possuir os mecanismos de controle da memória e mesmo de poder ocultá-la ou gerar seu esquecimento é ter em mão um arsenal de dominação de real poder:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo, ou

que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 1994, p. 476)

A produção da memória é instrumento estratégico de dominação do ponto de vista político, mas também de mercado dentro de uma tradição liberal. Conservar a imagem de um produto ou de uma empresa é preservá-la e reconhecer seu potencial de permanência dentro da ordem capitalista. É dentro desse prisma que podemos compreender a ação da produtora de Niemeyer. Os caminhos trilhados pela produtora intensificam uma estratégia de reforço de uma memória coletiva, a partir do resgate da memória individual. Evocando memórias individuais de um grupo, estamos criando, segundo Le Goff (1993), uma memória coletiva, mas acima de tudo provocamos as condições para efetiva existência da identidade do seu duplo aspecto, individual e coletivo. A identidade coletiva também é parte do potencial da memória.

A preocupação de Carlos Niemeyer foi, ao término das atividades do *Canal 100*, trazer o velho informativo de volta à atividade. Isso não foi viável, uma vez que o cinema não tinha mais a obrigação legal de exibir os cinejornais. Somente em 1997 foi possível reviver os velhos tempos e algumas edições de um novo *Canal 100* foram para o ar, mas sem vida longa. A falta de patrocínio se revelou um empecilho para uma produção tão acostumada com o apoio financeiro estatal. A Petrobrás foi a única empresa a patrocinar o *Canal 100* na sua volta, mas o custo de produção não era coberto, já que os filmes eram veiculados sem receber nada dos exibidores, contava apenas com a possibilidade de *merchandising*.

No Rio, o cinejornal está em cartaz desde a última Segunda-feira em 20 salas. A Produções Carlos Niemeyer Filmes conseguiu negociar a exibição gratuita

dos filmes. O custo médio de cada episódio deve girar em torno de R\$20 mil. A Petrobrás, por enquanto, é a única patrocinadora do Canal 100. Outros patrocínios, segundo Niemeyer, são aguardados. A produtora espera conseguir entre R\$10 mil e R\$20 mil de cada anunciante, com merchandising (VILADANGA, 1997).

Sem o patrocínio do Estado e sem uma legislação protecionista, ficou clara a necessidade de encontrar novos caminhos para a produção do *Canal 100*. A estratégia tomada foi tentar fazer do arquivo acumulado ao longo de três décadas uma fonte de recursos. Com um acervo de mais de 1500 horas de filmes gravados, Carlos Niemeyer levou adiante a idéia de utilizar essas imagens em novos documentários.

Na década de 90, algumas produções foram para as telas, procurando explorar as imagens dos times cariocas, assim o ano de 1995 marcou o lançamento de três filmes: *Fluminense Campeão; Vasco Campeão e Saudades do Maracanã*. Todos representativos das velhas máximas das produções do *Canal 100*. As narrativas são centradas nas histórias de vitórias e glórias dos clubes, utilizando as imagens do cinejornal.

A produção de documentários foi acrescida em 1998 de curtas que tentavam explorar as imagens do futebol (*O Chupa Frango, O Papa da Bola Fla X Vasco, O Clássico das Multidões, Salvem o Fluminense, Tostão o Craque de Minas, O Torcedor como ele é*).

Para exemplificar a produção de documentários da produtora de Carlos Niemeyer analisaremos de forma sucinta dois documentários da década de 90, *Histórias de Flamengo* de 1999 e o *Glorioso Botafogo de 1996*.

HISTÓRIAS DO FLAMENGO

O filme retrata parte da história do time carioca, utilizando uma narrativa do documentário clássico. A voz over de Paulo César Pereio narra a trajetória do Flamengo desde o fim da década de 50, período das primeiras edições do *Canal 100*, passando pelas décadas de 60, 70, 80 e 90. A “era Zico” e as conquistas mundiais do time rubro negro no início da década de 80, são destaque, embora a presença desse jogador não seja uma constante.

Na retrospectiva da década de 90 a figura de Romário é exaltada e ele parece ser, pela narrativa e pelo tempo de exposição, o grande ídolo do clube. Várias cenas do jogador são mostradas, revelando a agilidade e o oportunismo do atleta cuja qualidade maior parece ser a da malandragem, fazendo dribles, não como os de Garrincha, mas suficientes para vencer o adversário e levar a bola ao gol.

Particular importância foi dada ao torcedor rubro-negro que em vários momentos, tem sua presença no documentário para elevar seu clube. Essa exaltação traz imagens que vão da manifestação de alegria na entrada do estádio até ao patético *espetáculo* de violência das arquibancadas com a apresentação de uma briga ao som do hino do clube. A utilização das imagens parece uma reverência ao torcedor que, ao fazer uso da violência, surge como defensor de seu clube fisicamente.

A última abordagem do filme dá conta do embate de Flamengo e Vasco na final do campeonato carioca em 1999, aliás, um dos poucos materiais feitos para o próprio filme, uma vez que a quase totalidade das imagens são do arquivo da produtora Carlos Niemeyer. Com exceção das imagens da década de 90, todas as outras fazem parte do acervo do *Canal 100*.

A forma como é conduzida a montagem tenta consagrar, com bastante saudosismo, as velhas máximas de um Brasil glorioso, de um Rio de Janeiro cheio de maravilhas, de um futebol arte, do time com a maior torcida do país, enfim, de uma alegria e força contagiantes. Essa fórmula, não faz mais do que propagar uma série de clichês que pouco acrescentam à história do clube e à história do cinema brasileiro. Temos um filme preocupado em conquistar o público da maior torcida do Brasil com apelo nostálgico. O sucesso esperado não veio, o filme foi um fracasso tanto de público quanto de bilheteria.

Histórias de Flamengo tentou recuperar uma forma de fazer documentário que vem da década de 70, período em que Carlos Niemeyer produziu filmes como *Brasil Bom de Bola*, visto como uma grande compilação das imagens da copa de 70.

GLORIOSO BOTAFOGO

A busca de uma certa poesia, um tanto fúnebre, acompanha as tomadas que, assim como em *Histórias do Flamengo*, procuram fazer uma apologia a um time carioca, agora o Botafogo, o que já pode ser percebido no próprio título.

O filme é um recorte das principais campanhas do Botafogo e entre uma e outra surge o recurso da entrevista na entrada do Maracanã antes da decisão da Taça Guanabara de 1995. As perguntas dirigidas aos torcedores tentam recuperar a memória do time e a partir delas é composto o grupo de imagens que começa com a decisão do campeonato carioca de 1962, passando para uma série de cenas de *Garrincha*. O jogador é lembrado pelos torcedores por suas pernas tortas e seus dribles desconcertantes e as imagens confirmam a manifestação da torcida. Surge, então, uma seleção de cenas, onde Garrincha demonstra todo seu talento,

acompanhado da narração de Paulo César Pereio em tom fúnebre e com uma música de fundo no mesmo sentido. O texto de Nelson Rodrigues faz a apologia a *Garrincha* e dá o ar poético, mas triste ao filme.

Outras campanhas são lembradas como a decisão da Taça Guanabara de 1967 e 1968 e, depois de mostrar a torcida mais uma vez, a crônica de Nelson Rodrigues toma conta da narração. O documentário termina mostrando a vitória do Botafogo na final do campeonato carioca de 1995 e a imagem de Túlio são reverenciadas pelas câmeras do *Canal 100*.

A maior parte das entrevistas foi feita pelo próprio Alexandre Niemeyer e representam o que o filme tem de mais genuíno. O resto é uma série de variações de imagens de arquivo que compõem uma obra pouco significativa, mas que no contexto das produções Niemeyer, apresenta uma singularidade: o abandono da voz over como forma narrativa, aparecendo, apenas, nos momentos de narração das crônicas.

OUTROS CAMINHOS

Em busca de novos caminhos para a manutenção financeira da Carlos Niemeyer Produções, várias iniciativas foram levadas adiante. Alexandre Niemeyer, filho de Carlos Niemeyer, insistiu em levar o arquivo do Canal 100 para outras mídias, uma vez que o cinema não se mostrava suficiente para atender as suas expectativas. A princípio a televisão e, posteriormente, a Internet passaram a ser os veículos responsáveis pela preservação da memória do cinejornal.

A idéia de levar o *Canal 100* para a televisão se concretizou em 1994 quando passou a ser exibido na Rede Manchete. Depois

de uma série de curtas com seleções de imagens de arquivo, voltados ao tema do futebol, o programa foi encerrado em 1995.

Com o surgimento da Internet a produtora de Niemeyer reforçou um projeto de fortalecimento da memória do cinejornal que já havia começado com a produção dos documentários na década de 90. A criação de um site foi uma iniciativa que visava manter viva a memória do *Canal 100* e, ao mesmo tempo, criar condições para a exploração comercial dos novos produtos oferecidos pela produtora. O formato do site é significativo na constituição do resgate da memória do cinejornal. É a empresa de Niemeyer na elaboração de um discurso de auto reconhecimento e promoção. Nele é possível encontrar várias fotos, textos jornalísticos, pequenos vídeos com imagens do futebol, um link para baixar papéis de parede, para celular com fotos, do arquivo do *Canal 100* e, até mesmo projetos não acabados como o da Revista *Canal 100* que possui algumas edições experimentais no próprio site.

A partir de 2004, o Canal Brasil passou a exibir um programa semanal sobre o *Canal 100*, nos mesmos moldes do programa apresentado na Rede Manchete, que está no ar até os dias atuais.

Carlos Niemeyer soube, ao longo de várias décadas, ser um autêntico cavador. A relação mantida com os vários governos, do período populista a ditadura militar, resultou em recursos financeiros que viabilizaram a permanência do *Canal 100*. A estratégia adotada, a partir do fim do patrocínio estatal, manteve o cinejornal em evidência, mas não conseguiu devolver a vitalidade da produção. Nada de novo foi feito, apenas a montagem, utilizando as velhas imagens.

ANNA



W



O BALANÇO DA HISTÓRIA

A proposta inicial deste trabalho era estudar o cinejornal *Canal 100* a partir da premissa básica de que este periódico contribuiu decisivamente para a leitura do Brasil nos moldes da proposta de propaganda política desenvolvida pelo regime militar no Brasil pós 1964. Mas o levantamento do material nos fez ir além.

A primeira etapa do trabalho possibilitou o levantamento de uma bibliografia acerca da teoria e história do cinema, localizando o fenômeno do cinejornal dentro da historiografia. Desta forma, foi possível aproximar a produção do cinema de atualidades no Brasil com as intenções do Estado. Da república Velha, ainda, com certa distância do governo em relação ao cinema, mas com as primeiras aproximações e o surgimento de vários periódicos. Os cineastas malditos, os cavadores começam a atuar na busca de recursos estatais. *Atualidades Rossi* aparece como um dos periódicos que aproveitam muito bem os recursos do estado de São Paulo e se destaca. A partir da década de 30, com um mercado dominado pelos grandes estúdios dos Estados Unidos, o Estado entrou com toda a força com incentivos a produção cinematográfica com a lei de obrigatoriedade da exibição de curtas metragens de teor informativo antes dos filmes. O incentivo aos cinejornais, por parte do governo, nos leva a crer no reconhecimento desses instrumentos como arma de propaganda, o que já era evidente em outros países. Surgem os primeiros órgãos responsáveis pela propaganda do governo com a criação Departamento Nacional de Propaganda, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) sob o comando de

Humberto Mauro e posteriormente o Departamento de Imprensa e Propaganda em 1939, órgão que levou de forma institucionalizada o *Cinejornal Brasileiro* às telas e que em meio a muitos outros se tornou o grande periódico da Era Vargas.

Na década de 50, preocupações em torno de uma política oficial para o cinema nacional aparecem, principalmente no sentido de elevar a prática cinematográfica ao nível de indústria, pensamento afinado com os ideais do nacional desenvolvimentismo do governo de JK. Foram criados órgãos como o GEIC (1958) e o GEICINE (1961) que deveriam dar suporte técnico às produções nacionais.

Jean Mazon destacou-se com uma grande produção de documentários nesse período. Outro nome importante das produções do cinema de atualidades foi Primo Carbonari. Seu cinejornal *Amplavisão* foi responsável por uma cobertura cinematográfica que durou quase todo o século XX. Primo Carbonari e *Canal 100* se tornaram os mais influentes periódicos da segunda metade do século XX. Na década de 80 surgiram problemas que determinaram o fim do cinema de atualidades no Brasil. Entre eles estavam: o fim do apoio oficial do Estado através do patrocínio e de uma legislação que mantivesse a obrigatoriedade de exibição dos cinejornais, além dos altos custos de produção e da concorrência da televisão.

Com constituição do cinejornal *Canal 100*, a partir do espólio da Líder Cinematográfica, adquirida por Carlos Niemeyer, começa a trajetória de um empreendedor do cinema que rompendo com o preconceito, um homem que vem da Força Aérea, de uma família bem conceituada da Zona Sul do Rio de Janeiro, com fama de boêmio e que produz filmes de atualidades, um autêntico cavador, despreocupado com as inovações lingüísticas e políticas do cinema europeu e brasileiro e que é rejeitado pelos grupos mais politizados do cinema nacional. Mas com uma atuação que vai de prestador de serviços a governos estaduais como os de Leonel Brizola até a órgãos de direita como o IPÊS consolidou-se como empresário

do setor e seu cinejornal passou a fazer uma cobertura semanal da atuação do governo e do futebol. A ideologia que orientava o *Canal 100* era a do lucro, mantendo os velhos ideais dos cavadores.

A trajetória do *Canal 100* esteve sempre ligada à exaltação dos presidentes e seus governos, de JK, passando por Jânio Quadros, João Goulart e todos os presidentes militares até o último, João Batista Figueiredo. Independente de um posicionamento ideológico fixo, o comportamento de cavador era o que sobressaía, fazendo o cinejornal elogiar João Goulart e logo em seguida adotar o discurso conservador dos golpistas e aclamar a revolução como democrática ou, ainda, elogiar as medidas de abertura política, tomadas pelo governo Figueiredo, sem deixar de reverenciar a revolução de 1964 considerada um marco histórico benéfico ao país.

A leitura do Brasil feita pelo *Canal 100* estava inserida, de forma não oficial, no contexto da propaganda política dos militares que viam a ordem estabelecida com um papel civilizador de uma nação predestinada ao futuro. A estratégia oficial do Estado foi fazer uma propaganda desvinculada do modelo tradicional, afinal, os militares não queriam se associar aos velhos esquemas de propaganda cristalizados pelo DIP como o culto à personalidade tão característico dos regimes autoritários. Era necessário encontrar meios de fazer uma propaganda diferenciada, mas elevando o otimismo da sociedade.

Com a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) em 1968 e mais tarde da Assessoria de Relações Públicas (ARP) em 1976 foi implantado um esquema de propaganda visando atingir o grande público através do cinema com pequenos filmes, mas principalmente, usando a televisão. Eis aí a presença do *Canal 100* que, apesar, de não estar incluída nas produções para o governo, atuou de forma paralela com seus filmes festivos, alegres e belos, mostrando um Brasil maravilha. Para alcançar seus propósitos o cinejornal se valeu algumas vezes do recurso da alegoria como

forma de linguagem. As imagens constituíram, no seu conjunto, uma visão de Brasil, estimulando uma relação de identidade entre público e cinejornal criada com a manipulação semiótica de elementos de identidade nacional, onde o destaque ficava por conta do futebol.

A análise do formato do *Canal 100* revelou a maneira pela qual o cinejornal conseguiu, mantendo-se na linha tradicional de narrativa com a voz over, se diferenciar dos demais. A divisão em blocos, não fixos, ajudava a organizar a programação, mas um era constante, o futebol. Aliás, esse era o momento mais importante e o que mais deixou marcas na memória coletiva. Os closes, a técnica de filmar em câmara lenta e depois acelerar e a grande quantidade de câmaras espalhadas pelo gramado davam uma configuração única para as imagens. Os relatos dos fotógrafos vieram confirmar a força e importância da fotografia do cinejornal com a constatação que tecnicamente a equipe de Carlos Niemeyer era de primeira linha.

O fim do *Canal 100* nas telas dos cinemas em 1986 não representou o fim das atividades da Carlos Niemeyer Produções que passou a explorar o arquivo de imagens de quase três décadas. A partir de 1994, o *Canal 100* esteve presente na TV na extinta Rede Manchete e vários documentários sobre o futebol foram realizados, usando o acervo da produtora. Nos últimos anos, Alexandre Niemeyer, herdeiro de Carlos Niemeyer, morto em 1999, conseguiu levar as imagens do futebol para o canal de tv por assinatura Canal Brasil, mantendo Garrincha, Pelé, Rivelino, Didi e outros em evidência.

Ao completar 33 anos sem o *Canal 100* como periódico, percebemos a insistência de sua produtora em continuar obtendo lucro com suas imagens, mas acima de tudo, o que mais chama nossa atenção é a resistência na memória coletiva da música de Luiz Bandeira “Que Bonito é...”, só instrumental, responsável pelo anúncio do início do futebol e que até hoje funciona como uma chave de lembranças de um período de quase três décadas.

BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS

ALBUQUERQUE, João Luiz de. Jornal do Brasil - 22/09/94. Disponível em: http://www.canal100.com.br/90/h90_telinha.htm, acessado em: 05/07/2005

AZEREDO, Ely. Brasil Bom de Bola, Jornal do Brasil - Caderno B, 19/01/70. Disponível em: http://www.canal100.com.br/futebol/prod_bbb.asp, Acessado em: 22/03/2006.

BORGES, Maria Inez Machado, "Cinematógraphos: O cinema e a Construção da Brasilidade Moderna na Belle Époque"(O Estado de São Paulo, 22/08/1927) Disponível em www.oficina.cinema-história.com.br. Acessado em: 22/12/04.

MÁXIMO, João. Canal 100 fez o cinema descobrir a rica plástica do jogo de futebol. Folha de São Paulo, 09 abril 1994, Esportes.

VILARDAGA, Vicente, Canal 100 volta aos cinemas do País, Gazeta Mercantil - 24/07/97.

DOCUMENTOS

Cinejornal Canal 100 – Edições: N° 62X112, 63X32, 64X16, 64X28, 64X42, 64X43, 75X20, 83X13, 83X14, 83X15, 83X16, 83X17, 83X18, 83X19, 83X20, 83X21, 83X22, 83X33, 83X34, 83X35, 83X38, 83X39, 83X40, 83X41, 83X44, 84X18, 83X19, 84X04, 84X05, 84X07, 84X10, 84X18, 84X22, 84X33, 84X34, 84X37, 84X40, 84X41

Histórias do Flamengo

Glorioso Botafogo

Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Gazeta Mercantil

A Rua

LIVROS

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. "O Cinema brasileiro no Estado Novo: O diálogo com a Alemanha e URSS": Revista de sociologia e Política, Nº 12: 121-129 JUN. 1999.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**. Niterói: Editora EDUFF, 2001.

ANDREW, J. Dudley, **As principais teorias do cinema - uma introdução**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda., 1989

AQUINO, Maria Aparecido de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**, Bauru, EDUSC: 1999.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perpectiva, 1976.

AUSTRAN, Artur, "A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século". Disponível em: www.Oficinacinema-historia.com.br.

BARTHES, Roland, "A Retórica da Imagem" in: **O Óbvio e o Obtuso**, RJ, Nova Fronteira, 1982.

BACZKO, Bronislaw, “Imaginação Social”, in Romano, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi, Vol. 5. Anthropos – Homem. Lisboa: Imprensa/Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIN, Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Sua Época de Reprodutividade Técnica», in **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema?**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BIZELLO, Maria Leandro. **Imagens otimistas, representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Mazon (1956-1961)**. Dissertação de mestrado, Departamento de Multimeios, IA, UNICAMP, 1995.

BORGES, Maria Inez Machado, “Cinematógraphos: O cinema e a Construção da Brasilidade Moderna na Belle Époque”. Disponível em: www.oficina-cinema-historia.com.br. Acessado em 08/03/2005.

CALDEIRA, Oswaldo. Garrincha, Alegria do Povo – futebol, tema de filme?” In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria. **O esporte vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Editora do Senac/RJ, 2005

CASTRO, Rui. **Ela é carioca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

CHACON, Valmireh. “Os meios de comunicação na sociedade democrática.” In JAGUARBE, Helio et alli. **Brasil: sociedade democrática**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, pp. 387-392.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 1964 e a ditadura militar**. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

COIMBRA, Octávio Câmara de Melo. **Canal 100: Um cinejornal e a memória social**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1988.

CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)**, Campinas, SP :[s.n.], 2005.

FILHO, Ciro Marcondes. **O Capital da notícia**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

FILHO, Kleber Mendonça.”O Canal 100 Captou o Imaginário do Futebol, Disponível em: <http://www.cf.uol.com.br/cinemascope/artigo.cfm?CodArtigo=60>

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DREIFUSS, René, **A conquista do Estado**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)**. Tese de doutorado: FFLCH - USP, 1996.

GARCIA, Jorge Edson: "Alberto Cavalcanti: a realidade de um cineasta." Disponível em: www.cinemaemação.com.br

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no sub-desenvolvimento**, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Anais do Simpósio do Filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPC, 1977.

GOMES, Maria Rita Eliezer. **Crônicas do cinema paulista**. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GUEDES, Martha Sirimarco. **Cinejornalismo e populismo: O Ciclo da Carriço Film em Juiz de Fora**. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação - ECO - UFRJ, 1988.

GUNNING, Tom, "A Esthetic of Astonishment", Art & Text 34, Spring 1989

HABERMANS, Jürgen. **Mudança da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, Coleção Biblioteca Tempo Universitário, nº 76, Série Estudos Alemães, 1984.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação política nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

JANGADA, Marco Aurélio. "Flamengo, samba e Caju. É Carlinhos". Revista Placar, Rio, 15/01/71.

JOHNSON, Randal. **The film industry in Brazil - Culture and State, Pittsburgh.** University of Pittsburgh Press, 1987.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

NARS, Luiz Edson. **Um Olhar sobre o Brasil pelas lentes de Jean Mazon: De JK a Costa e Silva.** Dissertação de mestrado. Departamento de Sociologia, UNESP-Araraquara, 1996.

MARX, Karl. **O Capital.** São Paulo: Editora Abril, 1982.

MATA, Roberto da. Futebol: Ópio do Povo X Drama de Justiça Social, in: **Novos Estudos Cebrap**, no. 4 Novembro de 1982.

MELLO, Alcino Teixeira de. **Cinema – Legislação atualizada e comentada – 1972.** Rio de Janeiro: Editado pelo Instituto Nacional de Cinema - MEC, 1972.

MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria. **O esporte vai ao cinema.** Rio de Janeiro: Editora do Senac/RJ, 2005.

MERTZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

NOVAIS, Adauto (Org.). **Ética,** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

RAMOS, Fernão et alli (Orgs.). **Estudos de cinema – socine.** Porto Alegre: Sulina, 2001

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

RODRIGUES, Nelson. **O reacionário**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

SADOUL, George. **História do cinema mundial**. Lisboa: Horizonte, 1983.

SALIBA, Elias Thomé. **A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica**. Série Lições com cinema 3, São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1992

SAMPAIO, Walter. **Jornalismo Audio Visual: Rádio, Tv e Cinema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

SANTOS, Ana Carolina Nery dos. **A Estética Estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine-Jornal Brasileiro**. Dissertação de mestrado: IFCH – UNICAMP. 2004.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo, **A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo**, Dissertação de Mestrado, ECA - USP, 1990.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o Golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1987

TOLEDO, Caio Navarro de, **ISEB: Fábrica de Ideologias, Campinas, Editora da Unicamp, 1997.**

TOMAIN, Cássio dos Santos “O *Cine Jornal Brasileiro* do DIP, como Getúlio Vargas “adotou” o cinema, INTERCOM SUDESTE 2006 – XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ribeirão Preto, SP, 2006.

VIANY, Alex, **Introdução ao cinema brasileiro**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1959.

WISNIK, José Miguel. “Ilusões Perdidas”, in **Ética**, Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

YURI, Lotman. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

ENTREVISTAS

Joaquim Pedro de Andrade disponível em http://www.terra.com.br/cinema/festivais/true99_nacional.htm, acessado em 22/08/2005.

Luiz Carlos Barreto disponível em (<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistabarreto.htm>), acessado em 22/08/2005.

Kátia Coelho. Disponível em: http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/katia_coelho/katia_coelho.html, acessado em 18/03/2005



Este livro foi diagramado
pela Editora UFPB
em 2021.