

PUCRS

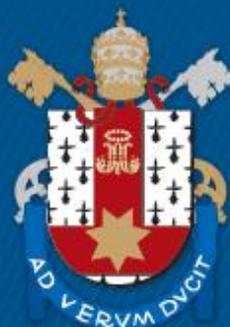
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

JÚLIA BOOR NEQUETE

**ENTRE OTIMISMO E SILENCIAMENTO: O “BRASIL GRANDE” PELAS LENTES DOS
DOCUMENTÁRIOS DA AGÊNCIA NACIONAL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-
1979)**

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br

JÚLIA BOOR NEQUETE

**ENTRE OTIMISMO E SILENCIAMENTO:
O “BRASIL GRANDE” PELAS LENTES DOS DOCUMENTÁRIOS DA AGÊNCIA
NACIONAL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1979)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof^a Dr^a Tatyana Amaral Maia

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

N442e Nequete, Júlia Boor

Entre otimismo e silenciamento : O "Brasil Grande" pelas lentes dos documentários da Agência Nacional durante a ditadura civil-militar (1964-1979) / Júlia Boor Nequete. – 2021.

164.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Tatyana de Amaral Maia.

1. Ditadura civil-militar brasileira. 2. Agência Nacional. 3. Propaganda Política. 4. Brasil Grande. 5. Documentários. I. Maia, Tatyana de Amaral. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

JÚLIA BOOR NEQUETE

**ENTRE OTIMISMO E SILENCIAMENTO:
O “BRASIL GRANDE” PELAS LENTES DOS DOCUMENTÁRIOS DA AGÊNCIA
NACIONAL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1979)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Tatyana de Amaral Maia - PUCRS

Prof. Dr. Pedro Alves - PUCRS

Prof^a Dr^a Beatriz de Las Haras – Universidade Carlos III - Madrid

Porto Alegre

2021

Eles só mostram as vitórias, nunca as derrotas.

Quem quer saber de más notícias?

Margaret Atwood

Você deve estampar sempre um ar de alegria

E dizer: tudo tem melhorado

Gonzaguinha

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação e, por consequência, findar o processo de mestrado, por si só, se trata de uma tarefa árdua. Como disse o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), a prática da história é “(...) um especial tipo de solidão, aquela que nunca se está sozinho, aquela solidão povoada por amigos, por cúmplices, por próximos, vivos ou mortos”. E se alguém ainda guardava dúvidas sobre a potência das amizades e dos afetos, em 2020 as colocou em xeque. Em meio a uma crise pandêmica global nossas falhas e desigualdades foram escancaradas e nos fizeram sobreviver a duras penas. Escrever uma dissertação em tal conjuntura foi um processo atravessado por uma nova dimensão da solidão, aquela em que os amigos e cúmplices se tornaram rostos distantes em telas virtuais. Contudo, por mais sofrido e penoso que tenha sido o caminho que tivemos que construir, meus afetos, apesar de distantes, jamais deixaram que solidão significasse vazio. É para essas tantas pessoas que dedico esta dissertação, presentes ou não mais.

Primeiramente, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa, como de tantas outras, em momentos de tanto descaso e sucateamento da pesquisa científica brasileira. Tão importante quanto foi o papel do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS que viabilizou os espaços de debate e de construção de conhecimento.

À minha orientadora, Prof. Dra. Tatyana de Amaral Maia, quem me acolheu e tem acolhido desde o final da minha graduação. Agradeço imensamente por tudo. Ao professor Dr. Pedro Alves e à professora Dra. Beatriz de Las Heras pelo aceite de compor a banca e ao desafio de me traçar apontamentos, enriquecendo minha pesquisa.

Aos meus queridos e queridas colegas de pesquisa, Stella Ferreira, Isadora Freitas, Leonardo Fetter, Mariana Coutinho e Lara Coletto por terem sido parcerias na construção de debates e eventos mesmo em tempos de isolamento.

Ao grupo de estudos de Cinema-História, organizado pelos queridos e querida Prof. Dr. Charles Monteiro, Alexandre Guilhãe e Carolina Severo, que me acolheram sempre e estiveram contribuindo com intensos e prazerosos debates e me incentivando tanto ao trabalho com audiovisual. Sou muito grata, por todo o carinho, pela escuta e por terem compartilhado tanto comigo. A presença de vocês nesse texto é inegável.

Não poderia deixar de mencionar a família querida que tive. Pequena em números, gigantesca em carinho e que nunca me deixou faltar educação, saúde e afeto. À minha mãe,

Lisete Maria Boor que nunca mediu esforços em fornecer as bases para minha trajetória, sobretudo, enfrentando o desafio de me criar sozinha, me protegendo e sendo meu lar, com todas as dores e delícias. À memória de meu pai, Paulo Nequete, que foi sempre presente até não poder mais, que me dá asas para voar e me ensinou sobre o direito de sonhar e o amor intenso pelos frutos do ato de debater, mesmo os que nos são mais amargos. À minha tia e madrinha Lílian Boor, da qual herdei a paixão pela história e o gosto pelos livros, hábitos que me acompanham até hoje e dos quais fiz a minha profissão. Sou muito grata por todos os momentos que têm me proporcionado e por ser minha fonte eterna de cuidados incansáveis. À minha tia-prima Olga Elisabeth, principalmente por esse ano, por ter sido grande incentivadora dos meus sonhos e projetos, se tornando um dos grandes ombros para enfrentar os desafios que essa fase nos impôs. Ao meu primo, Eduardo, por dividir comigo todas as cumplicidades, desafetos e carinhos, sempre me mantendo atualizado de todas as gírias e costumes do mundo jovem, nossas conversas são sempre trocas gigantes de amor crescente. Tenho muito orgulho de fazer parte da mesma família que pessoas tão batalhadoras, que fazem nascer flores em concreto. Sem elas, nenhuma dessas páginas teria sido escrita.

Às amigas Eduarda Machado e Gabriela Barreto, meus suportes primordiais, por todas nossas conversas e desabaços, cheias de risadas e choros, por terem compartilhado o universo de vocês comigo e deixado que eu compartilhasse o meu com vocês.

À minha querida amiga sempre presente, Sofia Maas, pois ainda que digamos que conversamos muito pouco virtualmente, nossas conversas que acompanharam viradas de noite continuaram sendo marcadas por uma amizade genuína, onde nunca faltou escuta, reflexão e afinidade.

À minha amiga e colega Lara Coletto, com a qual me orgulho de construir uma relação de amizade e de pesquisa. Há anos que tem sido minha principal leitora, com a qual divido minhas ideias e frustrações e que me identifico tanto. Muito do resultado dessa pesquisa foi devido às nossas horas e horas de conversas e trocas de leitura.

À grande amiga Júlia Monticelli, a qual tem sido grande presença na minha vida nos últimos anos e que não foi diferente em isolamento. Sou muito grata pela parceria que temos construído.

Ao meu querido amigo Luan Golembiewski que tem me ensinado tanto sobre amizade, rebeldia e coragem para sermos quem somos e construirmos na prática nossos sonhos. Obrigada por nunca sair do meu lado, por me passar tanto da tua segurança e coragem, espero ter refletido um pouco disso aqui.

À grande amizade que fiz esse ano, Alexandre Guilhão, do qual tenho orgulho de ter compartilhado tanto em tão pouco tempo. Através do carinho e, principalmente, da atenção e visão crítica contribuiu imensamente para esse trabalho, me ensinando tanto sobre a potência construtora das críticas, sobretudo, aquelas de sabor agridoce. Espero que essas páginas tenham feito jus aos nossos longos debates.

Ao meu amigo de longa data, Vitor Cunha, com o qual tenho o orgulho de dividir a formação acadêmica e trajetória de vida. Pelas nossas viagens, pelos debates, pelas brigas, pelas vezes que leu e corrigiu tudo que escrevi, pela troca de leituras, pelas cervejas e pelos mates, muito obrigada.

Às amigas Manuela Tuerlinckx e Natália Fraga, por estarem me acompanhando desde o início e que contribuem cotidianamente na minha construção como pessoa. Obrigada por dividirem comigo a vida de vocês e me fazer sentir tão amada mesmo que estejamos vivendo em distanciamento.

À querida amiga Marília Santos Ramos, a qual sempre esteve presente, nunca faltou comigo e que muito prontamente foi meu auxílio para construir gráficos e sempre proporcionou momentos libertadores que tanto enriqueceram na construção dessa pesquisa.

À amiga Júlia Klassmann, por dividirmos além do nome, histórias e experiências parecidas e que é sempre tão solícita e carinhosa nas conversas comigo.

Ao meu grande parceiro de estrada e melhor amigo, Luiz Eduardo Campesato, que além de ser a família que eu escolhi e o lar que eu construí, é meu leitor mais ativo e que não só contribui com reflexões e críticas, como também faz o papel de meu corretor. Obrigada por me ensinar a brigar com tanto amor e ser o chão quando eu precisei e não precisei também. Tenho muito orgulho da nossa história.

Ao meu amorzinho, João Paulo Passos, que pegou o bonde andando e que tem sido grande arquiteto de sonhos junto comigo e principal companheiro nesse caminho. Obrigada por ser minha fonte inesgotável de amor, carinho e cumplicidade mesmo nos momentos mais turvos.

Sobretudo, agradeço a todas e todos que vieram antes de mim e aqueles que lutam cotidianamente por um mundo melhor, mais justo e por uma sociedade menos negacionista e mais responsável. A todas e todos que batalham incansavelmente pelo direito da sociedade de lutar e de criar esperança. Essas pessoas maravilhosamente guerreiras que não deixam morrer nosso profundo desejo de lutar contra as mazelas, desigualdades e silêncios sociais e políticos. Que nunca falte, no mundo, pessoas assim.

RESUMO

A consolidação da ditadura civil-militar brasileira foi um processo marcado não somente pelo crescimento do aparato repressivo estatal, como também pela necessidade de construção de uma imagem que conferisse legitimidade e criasse coesão ao Estado ditatorial estabelecido após o golpe de 1964. Neste sentido, a ditadura fez uso de órgãos que pudessem edificar e fazer circular imagens favoráveis ao projeto nacional que estava em jogo, vinculando a estas imagens importantes aspectos da chamada Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Além da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), houve o crescente uso da Agência Nacional (AN) enquanto órgão responsável pela realização de sua propaganda política. No caso da AN, a propaganda política produzida correspondeu a narrativas audiovisuais acerca do país sob a ótica dos interesses da ditadura, criando imagens atreladas à DSN por intermédio de uma série de temas interessantes ao regime, criando uma ideia de país fundamentada na ideologia do projeto político militar. Assim, a ditadura civil-militar investiu em criar imagens sobre o país através do otimismo e da promoção da ideia de “Brasil Grande”, ressignificando imagens que já estavam presentes no imaginário social brasileiro de acordo com a sua visão de projeto político nacional e nas premissas da DSN. O regime, desta forma, alimentou narrativas otimistas sobre os rumos nacionais e, sobretudo, elaborou imagens legitimadoras de si, o que nos permitiu investigar, através da Análise Fílmica, aspectos das representações e autorrepresentações sobre o país, os brasileiros e as Forças Armadas que foram promovidas pela ditadura civil-militar como meios de criar coesão social e conferir legitimidade ao projeto militar. Estas representações nos forneceram importantes subsídios para compreendermos, sobretudo, os silenciamentos que a ditadura promoveu sobre o país. Sendo assim, os documentários da AN corresponderam a uma ferramenta que promoveu, entre otimismo e silenciamentos, violências simbólicas à própria sociedade brasileira.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar brasileira – Agência Nacional – Propaganda Política – Brasil Grande – Documentários

RESUMEN

La consolidación de la dictadura cívico-militar brasileña fue un proceso marcado no solo por el crecimiento del aparato represivo estatal, sino también por la necesidad de construir una imagen que otorgue legitimidad y cohesión al estado dictatorial establecido tras el golpe de 1964. La dictadura hizo uso de órganos que pudieron construir y hacer circular imágenes favorables al proyecto nacional que estaba en juego, vinculando a estas imágenes aspectos importantes de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional (DSN). Además de la Asesoría Especial de Relaciones Públicas (AERP), se ha incrementado el uso de la Agencia Nacional (AN) como organismo responsable de llevar a cabo su propaganda política. En el caso de AN, la propaganda política producida correspondió a narrativas audiovisuales sobre el país desde la perspectiva de los intereses de la dictadura, creando imágenes vinculadas al DSN mediante una serie de temas interesantes para el régimen, creando una idea de país, basado en la ideología del proyecto político dictatorial. Así, la dictadura cívico-militar invirtió en crear imágenes sobre el país a través del optimismo y la promoción de la idea de “Brasil Grande”, resignificando imágenes que ya estaban presentes en el imaginario social brasileño según su visión de proyecto político nacional y en las instalaciones de DSN. A través de la idea de “Brasil Grande”, idea apropiada por los militares, la dictadura alimentó narrativas optimistas sobre rumbos nacionales y, sobre todo, elaboró imágenes legitimadoras de sí misma, que permitieron analizar, a través del Análisis Filmico, aspectos de la representación y autorrepresentaciones sobre el país, los brasileños y las Fuerzas Armadas que fueron promovidas por la dictadura cívico-militar como medio de creación de legitimación y cohesión social. Estas representaciones nos brindaron importantes subvenciones para comprender, sobre todo, los silencios que la dictadura promovía en el país. Así, los documentales de AN correspondieron a una herramienta que promovió, entre optimismo y silencios, la violencia simbólica a la propia sociedad brasileña.

Palabras clave: Dictadura civil-militar brasileña – Agencia Nacional – Propaganda Política – Brasil Grande – Documentales

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trecho de "Força Expedicionária brasileira na Itália".....	71
Figura 2 - Trecho de "Dia da Pátria"	76
Figura 3 - Trecho de "Dia da Pátria"	77
Figura 4 - Trecho de "Dia da Pátria"	78
Figura 5 - Trecho de "Dia da Pátria"	78
Figura 6 - Trecho de "Dia da Pátria"	79
Figura 7 – Trecho de “Operação Carajás”.....	82
Figura 8 - Trecho de “Operação Carajás”	83
Figura 9 – Trecho de “Tranzamazônica”.....	88
Figura 10 - Trecho de “Tranzamazônica”	89
Figura 11 - Trecho de “Tranzamazônica”	89
Figura 12 - Trecho de “Tranzamazônica”	90
Figura 13 - Trecho de “Tranzamazônica”	91
Figura 14 - Trecho de “Tranzamazônica”	91
Figura 15 - Trecho de “Tranzamazônica”	92
Figura 16 - Trecho de “Tranzamazônica”	92
Figura 17 – Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”	93
Figura 18 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”.....	95
Figura 19 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”.....	95
Figura 20 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”.....	95
Figura 21 – Trecho de “Integração da Amazônia”.....	98
Figura 22 - Trecho de “Integração da Amazônia”.....	99
Figura 23 - Trecho de “Integração da Amazônia”.....	99
Figura 24 - Trecho de “Integração da Amazônia”.....	100
Figura 25 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"	109
Figura 26 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	110
Figura 27 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	110
Figura 28 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	110
Figura 29 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	111
Figura 30 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	112
Figura 31 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	112
Figura 32 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	113
Figura 33 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon".....	113
Figura 34 - Trecho de "Como se forja um chefe".....	115
Figura 35 - Trecho de "Como se forja um chefe".....	115
Figura 36 - Trecho de "Como se forja um chefe".....	116
Figura 37 - Trecho de "Como se forja um chefe".....	117
Figura 38 - Trecho de "Como se forja um chefe".....	117
Figura 39 - Trecho de "O brasileiro e o mar”	119
Figura 40 - Trecho de "O brasileiro e o mar”.....	120
Figura 41 - Trecho de "O brasileiro e o mar”	121
Figura 42 - Trecho de "O brasileiro e o mar”	121

Figura 43 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"	123
Figura 44 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"	123
Figura 45 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"	124
Figura 46 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"	125
Figura 47 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"	126
Figura 48 – Trecho de “EMBRAER”	127
Figura 49 - Trecho de “EMBRAER”	128
Figura 50 - Trecho de "Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS”	132
Figura 51 - Trecho de "Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS”	132
Figura 52 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	133
Figura 53 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	134
Figura 54 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	135
Figura 55 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	135
Figura 56 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	136
Figura 57 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS”	136
Figura 58 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	137
Figura 59 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	138
Figura 60 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	138
Figura 61 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	139
Figura 62 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	140
Figura 63 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”	140
Figura 64 - Trecho de "O jovem estagiário”	142
Figura 65 - Trecho de "O jovem estagiário”	142
Figura 66 - Trecho de "O jovem estagiário”	143
Figura 67 - Trecho de "O jovem estagiário”	144
Figura 68 - Trecho de "O jovem estagiário”	144
Figura 69 - Trecho de "O comportamento na estrada”	151
Figura 70 - Trecho de "O comportamento na estrada”	152
Figura 71 - Trecho de "Rota Azul”	153
Figura 72 - Trecho de "Criança”	154
Figura 73 - Trecho de "Turismo no Rio Grande do Sul”	156
Figura 74 - Trecho de "Turismo no Rio Grande do Sul”	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CINEMA COMO UM INSTRUMENTO DE PODER: A PROPAGANDA POLÍTICA ATRAVÉS DA AGÊNCIA NACIONAL E A MITO DO BRASIL GRANDE DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR.....	23
2.1 O potencial do cinema para a propaganda política: imagens e imaginário.....	23
2.2 Ditadura civil-militar e otimismo.....	32
2.3 Narrativas de convencimento: imagens e discurso através dos documentários da Agência Nacional e produção do Brasil Grande.....	44
3 O PROJETO DE MODERNIZAÇÃO-AUTORITÁRIA NAS TELAS: A PROMOÇÃO DO ‘BRASIL GRANDE’ ATRAVÉS DAS FESTIVIDADES E INTEGRAÇÃO NACIONAL.....	58
3.2 A memória como espetáculo: as vitórias das Forças Armadas, entre uma “idade de ouro” e a salvação	67
3.2.1 Orgulho e comemoração nacional: as transmissões do Dia da Pátria pela Agência Nacional nos anos Geisel	75
3.3 O progresso através da “harmônica integração nacional”: a articulação entre símbolos nacionais e símbolos cristãos.....	80
3.3.1 A “Marcha para o Oeste”: a Operação Rondon e a Transamazônica.....	86
4 AS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE BRASILEIRA E O MODELO DE CIDADÃO DO BRASIL GRANDE: ENTRE O CIVISMO, A MORAL E BONS COSTUMES.....	104
4.1 Construtores do Brasil Grande: representações sociais no período do “milagre econômico”	107
4.2 Entre cidadania e civismo: comportamentos sociais e juventude no período de Geisel	129
4.3 A moralização da sociedade e a família tradicional brasileira: representações sociais de mulheres e seus (não) lugares na sociedade na ditadura.....	145
4.3.1 “Mulher é sempre mulher”: as mulheres brasileiras “rainhas do lar” através das lentes da Agência Nacional.....	150
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS.....	163
APÊNDICE A	163

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo compreender a (re)construção da imagem do “Brasil Grande” através dos documentários da Agência Nacional entre os anos de 1970 e 1979¹. Ao longo da ditadura civil-militar, implementada no Brasil através do golpe de abril de 1964, os militares que estiveram à frente do poder fizeram uso sistemático do aparato repressivo estatal, ao lado da produção de uma propaganda oficial que ficasse responsável por edificar uma imagem pública favorável ao regime. O mundo político já havia se alterado significativamente no que tange ao processo de utilização da propaganda política como instrumento de divulgação e legitimação de poder desde as primeiras décadas do século XX. Alicerçados pela – infeliz – efetividade demonstrada pela propaganda da Alemanha Nazista (1933-1945), através do Ministério de Informação e Popular e da Propaganda, de Joseph Goebbels, múltiplos regimes e partidos políticos passaram a fazer uso de estratégias propagandísticas. No caso brasileiro, podemos observar a utilização dos meios de comunicação para propaganda política em larga escala a partir da experiência do Estado Novo (1939-1945) de Getúlio Vargas, com a implementação do órgão de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Entretanto, a propaganda política criada pela ditadura civil-militar se nutriu de aspectos bem diferentes daqueles da propaganda varguista, através das agências oficiais AERP/ARP (Assessoria Especial de Relações Públicas/Assessoria de Relações Públicas) e Agência Nacional - esta última, objeto da nossa pesquisa. Como apontou o trabalho pioneiro de Carlos Fico (1994), a ditadura civil-militar buscou distanciar-se da memória e imagem da propaganda varguista – sobretudo, pois nos primeiros anos havia o interesse de manter as aparências democráticas – e assim não fez uso ostensivo dos instrumentos de propaganda. A imagem personalista dos militares também fora evitada, traço que se manteve durante os anos, criando uma imagem focada na unidade das Forças Armadas – embora seja sabido que havia diferentes frentes militares disputando o poder. No entanto, o contexto de baixa popularidade de Castelo Branco (1964-1967) e seu sucessor, Costa e Silva (1967-1969), trouxe a necessidade de investir nas agências de propaganda. Através de uma análise comparada entre a propaganda da ditadura civil-militar e da propaganda nazista, Nina Schneider (2017) expressou que, diferentemente desta última, a propaganda promovida pela ditadura brasileira tinha “(...) um caráter desmobilizador e aparentemente apolítico” (SCHNEIDER, 2017, p.330).

¹ No ano de 1979 o decreto-lei n.83.993 de 19 de setembro de 1979, transformou a Agência Nacional em Empresa Brasileira de Notícias.

Desta forma, ARP e AERP realizaram as propagandas oficiais, como o slogan “Pra Frente, Brasil” ou “Brasil, ame-o ou deixe-o”, enquanto a Agência Nacional, um órgão de comunicação estatal, se utilizou da narrativa informativa para difusão da propaganda política. A AN era responsável pela produção dos cinejornais e dos documentários, produções estas que eram passadas para a sociedade através dos cinemas, antes dos filmes principais². Estas produções seguiram o modelo de propaganda aerpiano, que, segundo Carlos Fico (1994) foi marcado por um processo de ressignificação de uma visão otimista sobre o Brasil que já estava presente no imaginário social, sendo este otimismo corresponde aos

(...) tópicos do otimismo – a exuberância natural, a democracia racial, o conagraçamento social, a harmônica integração nacional, o passado incruento, a alegria, a cordialidade e a festividade do brasileiro, entre outros – foram ressignificados pela propaganda militar tendo em vista a nova configuração sócio-econômica que se pretendia inaugurar. (FICO, 1997, p.147).

Desta forma, estes “tópicos do otimismo” compuseram a construção da narrativa das produções da AN. O objetivo dessa pesquisa é analisar, entre o discurso do narrador e discurso imagético, os elementos que foram utilizados para representar o mito político do “Brasil Grande”. Acerca do conceito de “mito político”, o historiador Raul Girardet (1987) diz que as grandes movimentações políticas têm sido marcadas por elementos mitológicos – em um sentido em que o âmbito político se alimenta de símbolos e narrativas do âmbito cultural – através de uma denúncia de conspiração maléfica, imagens de uma Idade de Ouro a ser mobilizada, apelo para uma revolução redentora e ao chefe salvador restaurador da ordem e conquistador de uma nova grandeza coletiva (GIRARDET, 1987, p.11). Iremos observar como estas categorias foram criadas pelas narrativas dos documentários da AN, endossando o discurso oficial sobre o “Brasil Grande”. Cabe ressaltar que as próprias ideias que compõem o “Brasil Grande” ou “Brasil Potência” possuem uma longa tradição no imaginário social brasileiro, sendo apropriados e ressignificados pela ditadura civil-militar. Para Carlos Fico (1997), o anseio pelo “Brasil Grande” se sustenta na ideia da potencialidade nacional como naturalmente inclinada ao crescimento e prosperidade de uma potência mundial e, sobretudo, na persistência da ideia de um futuro promissor. O autor aponta, como exemplo, a construção

² A partir do decreto lei nº21.240, de 4 de abril de 1932, torna-se obrigatória a apresentação dos curta-metragens nos cinemas antes das projeções dos filmes em cartaz. Sobre isto, ver mais em: SANTOS NETO, Antônio Laurindo dos. *Os cinejornais da Agência Nacional no sistema de informações do Arquivo Nacional (SIAN) e no portal zappiens: contribuições para análise, descrição e representação arquivística da informação*. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFF, Niterói, 2014.

de Brasília, em 1960, como um prelúdio da ruptura com um passado atrasado do país para construção do futuro modernizado. A ideia do futuro promissor, segundo Fico (1997), se alimenta pela crença de uma grandeza predestinada do país através de elementos como

Exuberância da natureza, tamanho continental, riquezas minerais – estas seriam algumas das características do Brasil que o fariam único. O vigor do discurso sobre o futuro é sustentado pela unidade de ideia, pela identidade que propícia essa convicção quanto à singularidade. O futuro promissor há de vir para um país tão especial – essa imagem tem força suficiente para situar-se como foco de referência de auto-reconhecimento social: “brasileiros” são os que vivem no “país do futuro”. (FICO, 1997, p.79).

Este anseio remanejado, principalmente, pela propaganda oficial da ditadura civil-militar – sobretudo no período de Emílio Garrastazu Médici – não corresponde a uma simples manipulação do real, mas a ideias unificadoras que tomavam conta dos quartéis (NAPOLITANO, 2014, p.133). Assim, as imagens do “Brasil Grande” foram largamente exploradas através dos documentários da AN, seguindo a narrativa pautada pelo otimismo. Assim, nos interessa aqui compreender este mito político do “Brasil Grande” como potência mobilizadora que associou anseios e crenças sociais ao projeto modernizador conservador-autoritário dos militares golpistas, criando imagens favoráveis sobre as Forças Armadas e legitimando a própria ditadura civil-militar. Este projeto, segundo o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p.22), diz respeito a relação ambígua e contraditória entre o impulso conservador da ditadura, no sentido de manutenção das estruturas e da ordem tradicional, com os grupos modernizadores de opinião liberal, enquanto a via do autoritarismo fosse a principal constante. Assim, a chamada “modernização” do país ganhou forma através de uma atuação política paradoxal, delimitada pelo autoritarismo militar, no processo de impor “mudanças conservando” o quadro estrutural e o status quo da sociedade.

Além destes aspectos, é importante lembrar que este projeto correspondia também a uma faceta da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que era a sustentação ideológica primordial da ditadura civil-militar. Considerando o âmbito pedagógico dos documentários, estas produções e narrativas propagandísticas também possuíam a função de educar o olhar do espectador segundo os preceitos da DSN. Assim, para a arquitetura do “Brasil Grande” o cidadão brasileiro era imprescindível. Através da DSN, conforme Maria Helena Moreira Alves (1984), qualquer grupo ou indivíduo poderia ser taxado enquanto comunista ou subversivo, tornando necessária a vigilância constante dos cidadãos em um movimento em que qualquer indivíduo era suspeito a priori (ALVES, 1984, p.38). Ou seja, não somente através da perseguição e da repressão instrumentalizados através do Estado ditatorial, mas pela elaboração

de um modelo de cidadão, pautado pelo civismo, a ditadura civil-militar investiu na denúncia e vigilância entre a sociedade. Desta forma, para além do nacionalismo exacerbado e do culto à nação, o cidadão possuía funções sociais e políticas em conformidade com as premissas da DSN, que reverberou nos documentários através da articulação entre símbolos nacionais e cristãos em uma narrativa otimista acerca do “Brasil Grande”. A DSN, conforme Enrique Serra Padrós, se constituiu pela

(...) rejeição da ideia da divisão da sociedade em classes, pois as tensões entre elas entram em conflito com a noção de unidade política, elemento basilar daquela. Segundo os princípios da DSN, o cidadão não se realiza enquanto indivíduo ou em função de uma identidade de classe. É a consciência de pertencimento a uma comunidade nacional coesa que potencializa o ser humano e viabiliza a satisfação das suas demandas. Nesse sentido, qualquer entendimento que aponte a existência de antagonismos sociais ou questionamentos que explicitem a dissimulação de interesses de classe por detrás dos setores políticos dirigentes é identificado como nocivo aos interesses da “nação” e, portanto, deve ser combatido como tal. Mais do que isso, tal coesão política pressupõe o fim do pluralismo político, condição essencial para a resolução dos conflitos e de seus elementos centrífugos. (PADRÓS, 2005, p.144).

É importante também compreender que tais imagens concorriam com as imagens de denúncia e de oposição que também participavam do debate público no país. Neste sentido, ao analisar a propaganda estado-novista, a historiadora Maria Helena Capelato (1998) aponta para o caráter legitimador que a propaganda oficial conferia em “(...) uma relação íntima entre censura e propaganda. As atividades de controle, ao mesmo tempo em que impediam a divulgação de determinados assuntos, impunham a difusão de outros na forma adequada aos interesses do Estado” (CAPELATO, 1998, p.75). Desta forma, as imagens promovidas pela AN também evidenciam este caráter, promovendo o que a autora chama de “violência simbólica” através das encenações de poder e da produção de sentimentos onde “(...) a propaganda política desencadeia uma luta de forças simbólicas que implica em aceitação ou rejeição dos princípios inculcados, das identidades impostas para assegurar e perpetuar a submissão. Aí se estabelece uma violência do tipo simbólica” (CAPELATO, 1996, p.330).

Assim, compreenderemos o discurso e as imagens entre as representações de poder e representações sociais, buscando analisar quais símbolos construíram a ideia do “Brasil Grande” enquanto uma ideia aglutinadora e unificadora da Nação e, por consequência, legitimadora da ditadura civil-militar. Os temas que compuseram tais narrativas, colocados como aparentemente apolíticos, revelam também a função de desmobilizar a população

(SCHNEIDER, 2018) quando esta também experimentava os movimentos de oposição e denúncias.

Para a propaganda política e representações de poder, as imagens e, sobretudo, as imagens em som e movimento que o cinema promove, ganharam cada vez mais notoriedade enquanto ferramentas e espaço de sociabilidade. Como Jacques Aumont (1999) aponta, “(...) as condições próprias do espetáculo cinematográfico são, psicologicamente, muito particulares. (...) a todo o momento o filme oferece-lhe uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas.” (AUMONT, 1999, p.43). Justamente por estas características especialmente particulares que promovem a sedução do olhar do espectador, o cinema passou a ser um importante instrumento de persuasão e representação do poder através dos filmes de propaganda. Ainda, na realidade brasileira daquele período, como demonstra Nina Schneider (2018), o cinema era um espaço popular, sobretudo, entre as classes médias, as quais eram principais consumidoras e, conseqüentemente, público-alvo dos documentários e demais realizações da AN, uma vez que estas produções passavam antes dos filmes principais.

A própria apropriação do dispositivo narrativo documentário alimenta a narrativa legitimadora das informações ali apresentadas. Conforme o pesquisador cinematográfico Bill Nichols (2005), os filmes que se caracterizam como documentários estabelecem bases materiais para que o olhar do espectador identifique naquela produção um espelho do seu próprio mundo. Evidentemente, como qualquer obra, apresentam e defendem pontos de vista a partir de seus interesses próprios e representam o mundo social “(...) mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p.30). Por promover estes traços, se utilizando de uma linguagem própria documentária (como a utilização da voz-over³, entrevistas e imagens documentais,) tal narrativa fora apropriada como instrumento de propaganda política⁴. Logo, a potencialidade da imagem em som e movimento é inegável, sobretudo, por configurar “(...) os sentidos da realidade segundo a sua forma e estrutura (...) e de acordo com os conteúdos selecionados” (ALVES, 2019, p.13), se consolidando como um instrumento efetivo na produção e mobilização de sentimentos.

O cinema intervém e atua através do imaginário, característica que é observada e explorada através dos filmes de propaganda. Logo, compreendemos que os documentários de

³ Voz-over ou “voz de Deus” é um mecanismo de narração em que o narrador não aparece nas imagens, somente sua voz, recorrentemente utilizado em filmes documentários.

⁴ Além dos documentários de propaganda promovidos pelos regimes fascista, nazista, salazarista e franquista, na Europa, o Brasil, às vésperas do golpe de 1964, foi insuflado também por documentários de propaganda golpista financiados pelo IPÊS (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais). Este instituto, além de programas de rádio, de televisão e revistas especializadas, explorou o gênero documentário para promover narrativas desestabilizadoras sobre o governo de Jango, contribuindo para as mobilizações que pediam intervenção militar.

propaganda política da AN se nutriram de imagens e ideias oriundas do imaginário social brasileiro – como o otimismo e o “Brasil Grande”. O imaginário é a dimensão na qual ocorrem as articulações de conjuntos de representações coletivas associadas ao poder (BACZKO, 1985), onde o cinema e a propaganda política agem vinculando um conjunto de mensagens e representações a um discurso político. Assim, conforme a historiada Márcia Janete Espig (1998), o imaginário social corresponde diretamente a um conjunto largo de representações, imagens e ideias de determinado grupo social - no nosso caso, da sociedade brasileira do período da ditadura civil-militar.

Levando em consideração a relação íntima e privilegiada entre cinema e imaginário e, principalmente, os usos do cinema e do audiovisual como ferramentas de propaganda política ditatorial, iremos partir da compreensão destes documentários enquanto agentes históricos. Nesse sentido, José d’Assunção Barros (2012) aponta que, simultaneamente ao desenvolvimento do cinema enquanto indústria e linguagem, sua atuação e intervenção na sociedade foram se intensificando em um movimento de transformação com a própria história contemporânea, sendo, portanto, ao mesmo tempo agente e produto das sociedades (BARROS, 2012, p.55).

Estas produções evidenciam as representações que foram construídas sobre o regime e sobre o próprio país, em um movimento em que, como considerou Carlos Fico (1997), enquanto a ditadura construía uma imagem do país construía também uma imagem de si. Logo, símbolos caros para a sociedade e esta mesma receberam atenção expressiva do Estado através da AN. Os elementos que compuseram tais imagens buscaram destacar a ordem social, o desenvolvimentismo e a modernização, bem como elementos das paisagens naturais em uma corroboração com o projeto de modernização autoritária-conservadora e com positividade das Forças Armadas como articuladoras e salvacionistas do país. Deste modo, esta construção correspondeu também a uma construção de imagem de um “novo” país que associou as ideias do “Brasil Grande” à atuação dos militares à frente do poder.

Deve-se destacar que, entre os grupos civis apoiadores do golpe, circularam discursos que agrupavam diversas tradições que posteriormente seriam repetidas nessas imagens, como os símbolos cristãos⁵. Trata-se, assim, de um projeto amplo de construção de imagem pública e de busca de legitimidade através da coesão social. Neste sentido, cabe ressaltar que a relevância da análise dos documentários da AN nos fornece importantes subsídios para a

⁵ Movimentos que se valeram de símbolos e narrativas cristãs frente a suposta ameaça comunista e endossaram o discurso golpista de intervenção militar, tais como a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE) e as Marchas da Família com Deus pela Liberdade.

compreensão da dinâmica do regime, mas também da própria sociedade frente à ditadura civil-militar.

Ainda que as produções fílmicas de narrativa documentária da AN tenham se desenvolvido através da lógica do “espelho do real”, evidentemente, devemos levar em consideração que todo produto fílmico carrega em sua construção traços das intenções, manipulações da produção do filme. Por essas razões, Marc Ferro (1992) coloca o filme como um documento que permita traçarmos uma “contra-análise da sociedade”. Este historiador preocupa-se em fazer a defesa das produções fílmicas como fontes indispensáveis à análise historiográfica, não sendo analisados apenas como obras de arte, mas como produtos sociais, que foram construídos em uma sociedade e nela intervêm. Por estas razões, Bill Nichols afirma que “Todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu” (NICHOLS, 2005, p.26).

Por se tratar de fontes audiovisuais em grande escala, nos nutrimos da metodologia estipulado por Jacques Aumont (1999) da Análise Fílmica. O autor chama a atenção para a análise de corpus alargados, atentando que, ainda assim, não existe uma análise fílmica universal, buscando analisar elementos em comum dos filmes que compõem o corpus. Para cumprir os objetivos da nossa pesquisa, focalizamos a análise para compreender os elementos primordiais utilizados para compor a narrativa e as imagens do “Brasil Grande”. Assim, como colocado por Manuela Penafria (2009), o método da análise fílmica se divide em dois momentos: primeiro, a decomposição e descrição de cenas; depois, o estabelecimento de relações e interpretações destes fragmentos. A interpretação se dá, portanto, a partir da compreensão das relações entre os elementos decompostos, se diferenciando da crítica ao filme por não possuir a atribuição de juízo de valor sobre a produção. Nas palavras de Penafria:

O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. (PENAFRIA, 2009, p.3).

Através do uso desta metodologia, podemos ampliar a compreensão acerca do conteúdo dos documentários para além dos objetivos explícitos destes. Salientamos que, ainda que as imagens ocupassem a função de sustentar o discurso reproduzido pelo narrador, a análise apurada dos conceitos relativos à imagem, ao som e à própria estrutura das produções (planos, cenas, sequências, enquadramento, composição, etc) revela olhares que muitas vezes indicam as interpretações que estavam por trás da produção fílmica. Um exemplo que iremos ver nos

próximos capítulos é a utilização de coloração amarelada para representar imagens do interior rural do Brasil em comparação a coloração moderna e forte para representar os centros urbanos brasileiros, em uma sequência de imagens que demonstra um jogo entre regiões “atrasadas” e que necessitavam do desenvolvimento oriundo das grandes capitais, símbolos da modernização e do desenvolvimentismo (vide documentário “MUDES – Projeto Rondon” de 1971). Um outro exemplo é a análise com relação às representações de gênero que pudemos traçar sobre as imagens dos documentários. As questões de gênero e de mulheres não foram temas centrais de nenhum documentário, entretanto, a análise deste material nos possibilitou compreender como as figuras femininas apareceram ligadas a outros temas, nos fornecendo importantes subsídios para analisar como se constituiu a representação com relação às mulheres na lógica da ditadura. Desta forma, compreendemos a necessidade de trazer essa análise através da contextualização do local histórico de produção do filme, atendendo ainda os elementos externos à realização fílmica para compreendermos os sentidos trazidos pelos discursos propagandísticos dos documentários.

Aliado à análise fílmica, nos utilizamos, também, de elementos da Análise de Conteúdo para tratar dos discursos das narrações. Como primeira etapa para tratar de um corpus documental extenso, construiu-se uma análise quantitativa sobre os principais temas tratados pelos documentários por período. Logo, o período em que mais houve produção de documentários foi entre 1970 e 1979, anos que correspondem ao recorte temporal desta pesquisa. Levando em consideração o objetivo central da pesquisa trabalhamos, então, com os temas ligados à modernização e ao desenvolvimentismo. São estes: a) Integração Nacional e Obras (imagens dos estados através da modernização e da implementação das novas infraestruturas como estradas, indústria; relação com a população; desenvolvimento dos estados e símbolos nacionais; b) Representação das Forças Armadas e do Serviço Militar, revelando a importância da imagem salvacionista das Forças Armadas e do culto à pátria e do civismo para a sociedade brasileira na construção do “novo” Brasil; c) Representações sociais: juventude, população local das regiões documentadas e trabalhadores. Através destes três eixos principais buscamos analisar de que maneira os símbolos e representações foram construídos através da lógica principal do “Brasil Grande” entre os ditadores militares, a atuação da ditadura civil-militar com o projeto de modernização autoritária-conservadora e a relação com diferentes grupos sociais e de que maneira estes foram representados sendo, portanto, os cidadãos também responsáveis pelo “Brasil Grande”. Ao todo foram analisados 102 documentários, correspondendo à totalização dos documentários produzidos durante o período da ditadura civil-militar pela AN. Priorizamos, pelos fins objetivos da pesquisa, os documentários

produzidos entre os anos 1970 e 1979, os quais totalizam 97 obras, sendo 66 delas correspondentes ao período do ditador militar Emílio Médici (1970-1974) e 31 de Ernesto Geisel (1974-1979). Evidentemente, pelos limites desta dissertação, selecionamos os documentários mais expressivos para traçar as análises aqui propostas através dos eixos estabelecidos, tal como considerado por Aumont sobre a análise de corpus alargados: “(...) a consideração de conjunto de filmes que podem chegar a milhares de unidades necessitam que nos dotemos de um mínimo de eixos, em princípio, comuns a todos os filmes, que permitam rapidamente uma análise eficaz” (AUMONT, 1999, p.242).

Para organizar nossa análise, portanto, esta dissertação se encontra dividida entre três capítulos principais, além desta introdução. No primeiro deles, “Cinema como um instrumento de poder: a propaganda política através da Agência Nacional e o mito do Brasil Grande durante a ditadura civil-militar”, tratamos de aprofundar o nosso escopo teórico e historiográfico acerca dos usos políticos do cinema, as especificidades da narrativa documentária e suas utilizações como propaganda no universo político e como as produções documentárias da AN sustentaram as narrativas e imagens do “Brasil Grande” enquanto um mito político apropriado e ressignificado pelo regime, através, também, da contextualização destas produções.

No segundo capítulo, “O projeto de modernização-autoritária nas telas: a promoção do ‘Brasil Grande’ através das festividades e integração nacional”, concentramos nossas análises acerca dos documentários que se objetivaram a apresentar os projetos para integração nacional, como as grandes obras e construções de estradas (como a Transamazônica e “questão da Amazônia”, que recebem grande atenção da AN e articulam o silenciamento sobre o tratamento dado às populações indígenas) e o desenvolvimento do interior do Brasil, bem como as festividades cívicas que obtiveram o clima de festividade nacional. Neste capítulo, também, apresentamos a maneira com a qual as Forças Armadas foram representadas, trazendo, também, documentários que rememoraram e homenagearam a atuação dos militares na defesa nacional, como na Força Expedicionária Brasileira na Itália em 1944. Analisa-se, assim, a produção de sentimentos e memórias nacionais articuladas à imagem da ditadura civil-militar nos documentários.

No último capítulo analítico, intitulado “As representações da sociedade brasileira e o modelo de cidadão do Brasil Grande: entre o civismo, a moral e os bons costumes”, concentramos a nossa análise sobre o modelo ideal de cidadão construído nos documentários e imposto pela ditadura civil-militar, sobretudo, através das representações sociais mobilizadas pela juventude, pelos trabalhadores e pelas questões de gênero que os documentários fornecem.

Os documentários dizem respeito aos períodos de Médici e Geisel, suscitando, assim, uma análise das aproximações e diferenças entre os períodos dos presidentes ditadores, sendo o primeiro responsável pelo clima do “milagre econômico” – que coincidiu com o período de maior repressão da ditadura, sendo conhecido como os “anos de chumbo” – e o segundo pelo início do processo de reabertura política “lenta, gradual e segura” sendo possível, portanto, compreender como estes aspectos foram concebidos e apresentados para a sociedade pelos documentários da AN. Também são dois capítulos que incessantemente dialogam, demonstrando como, entre o otimismo e o silenciamento, foram construídas as imagens legitimadoras do “Brasil Grande”.

2 CINEMA COMO UM INSTRUMENTO DE PODER: A PROPAGANDA POLÍTICA ATRAVÉS DA AGÊNCIA NACIONAL E A MITO DO BRASIL GRANDE DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR

2.1 O potencial do cinema para a propaganda política: imagens e imaginário

A propaganda política⁶ se consolidou enquanto um mecanismo essencial para o exercício do poder, seja em regimes autoritários, ditatoriais ou democráticos. Entretanto, seus usos, suas funções e estratégias, sua linguagem e sua articulação se especificam a partir dos contextos nas quais é produzida - ou seja, uma propaganda política de um regime democrático possui largas diferenciações da propaganda política autoritária. Podemos tomar como exemplo o caso da propaganda eleitoral, amplamente conhecida e difundida nos períodos eleitorais de regimes democráticos por apresentar as campanhas e projetos políticos dos candidatos às eleições institucionais. Todavia, em períodos autoritários, o que compreendemos como propaganda política ganha uma potencialidade ainda maior, devido, sobretudo, à desarticulação do pluripartidarismo, à imposição da censura e ao controle aos meios de comunicação, concedendo ao Estado a ampliação da capacidade de gestão das mensagens que são transmitidas.

Neste sentido, a propaganda política constrói e faz circular uma autoimagem, uma imagem pública, uma autorrepresentação do grupo ou sujeito político no, ou em busca de, poder - mas não somente. A construção desta imagem se nutre, sobretudo, de elementos do que é compreendido como imaginário social, dimensão na qual ocorre a articulação de conjuntos de representações coletivas associadas ao poder (BACZKO, 1985, p.296), conforme aprofundaremos posteriormente neste trabalho. Assim, compreendemos a propaganda política como uma ferramenta que vincula um conjunto de mensagens e representações construindo o discurso político pautado em torno de um projeto ou ideologia. Salientamos que iremos compreender aqui o imaginário como um conjunto largo de representações, imagens e ideias de determinado grupo social (ESPIG, 1998, p.155) - no caso, da sociedade brasileira do período da ditadura civil-militar.

Como já afirmamos, portanto, a criação destes discursos passa por um processo de incorporação e ressignificação de símbolos e representações presentes no meio social, em conformidade com o ideário político em questão. Assim, devemos compreender que tal

⁶ As reflexões acerca deste conceito aqui trabalhadas se baseiam, principalmente, na obra de CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em Cena*. Propaganda política no Varguismo e no Peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

processo diz respeito também às questões de construção de uma identidade nacional⁷. Conforme Hobsbawm (1990), a formação e consolidação do Estado-Nação ocorreu, sobretudo, pela necessidade de criar representações unificadoras, capazes de unir grupos marcados pela diversidade e, muitas vezes, pela adversidade, através de uma única Nação e um único Estado. Desta forma, a potencialidade das identidades nacionais é alvo de intensas disputas sociais, culturais, políticas e econômicas, sendo, portanto, construídas e reconstruídas também pelas esferas de propaganda política em questão e não se tratando de momentos estanques. Neste sentido, as mudanças políticas dispõem da construção e re-construção de elementos das identidades nacionais.

Partimos, aqui, da compreensão da Nação enquanto uma “comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e ao mesmo tempo soberana” nos termos de Benedict Anderson (1993, p. 34). Uma comunidade imaginada porque, como explica o autor, nenhum de seus membros irá se conhecer pessoalmente, ou, ainda, ouvirão falar uns dos outros, mas estarão envolvidos sob uma “imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 1993, p. 34). Neste sentido, as imagens a favor da propaganda política se tornam um meio de apresentar – e ressignificar – representações sociais de tais membros da Nação em conformidade com a ideologia do regime que estava posto – ou que se almeja alcançar –, fazendo circular imagens “vivas” da comunhão entre esta comunidade imaginada. Assim, opera-se também no domínio de constituição dos sujeitos ao afirmar uma identidade nacional da qual estes fazem parte, ainda que minados por identidades culturais e regionais que os diferem entre si, unindo-os sob a égide de uma identidade nacional de um projeto político específico.

No caso brasileiro, as instituições que receberam a função de criar e difundir propagandas políticas remontam, pelo menos, à chamada Era Vargas, com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939, o qual articulou a propaganda política da ditadura do Estado Novo (1937-1945) e realizou ações de censura aos meios de comunicação, que, a partir deste período, ganham cada vez mais espaço dentro da sociedade. Conforme observou Ângela de Castro Gomes (1996, p.125), o DIP possuía como objetivo “duas faces opostas e complementares: difundir amplamente a imagem do novo regime” e “combater a veiculação de todas as mensagens que lhe fossem contrárias”. Assim, simultaneamente em que criava e divulgava imagens favoráveis a Getúlio Vargas⁸ – figura central do regime ditatorial

⁷ É importante lembrar que a identidade nacional não passa somente pelo terreno da propaganda política. A língua, o território, os processos de cidadania, os movimentos nacionalistas, educação, etnia, cultura, entre outros, são elementos que constituem esta identidade.

⁸ Getúlio Dornelles Vargas foi militar e político brasileiro, conhecido principalmente por atuar na chamada “Revolução de 1930” que instituiu uma ruptura com a “República Velha” chegando, por meio desta, na

estado-novista –, o departamento se contrapunha às mensagens da oposição. O DIP foi chefiado por Lourival de Fontes e teve o objetivo de:

(...) centralizar, coordenar e orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa. Cabia a esse órgão realizar a censura do teatro, do cinema, do rádio, da literatura e da imprensa, das atividades recreativas e esportistas. Deveria, também, promover e patrocinar manifestações cívicas, exposições para demonstrar as realizações do governo, produzir cartilhas para as crianças, documentários, jornais nacionais, de exibição obrigatória em todos os cinemas. (DELGADO; FERREIRA, 2003, p.141).

Para tal, o regime varguista se utilizava de símbolos e representações caras à edificação da identidade nacional brasileira, associando-os aos seus respectivos ideários políticos como equivalentes. Tal como observado por Maria Helena Capelato (1996) acerca do varguismo e do peronismo⁹, estes elementos entram em cena articulando imagens que promovam, ainda, os sentimentos nacionais com relação aos seus líderes políticos. Assim:

inspirados no espetáculo nazista, entram em cena promovendo comemorações de todo o tipo: festas cívicas e esportivas, com a realização de paradas, desfiles, civis e militares, demonstrações de ginástica, jogos, comícios, espetáculos de canto orfeônico, hinos, construção e inauguração de monumentos grandiosos, etc. Nesses eventos, a propaganda política oficial se manifesta, apropriando-se dos temas e aspirações populares. (CAPELATO, 1996, p. 337).

Neste sentido, percebe-se que a propaganda política trabalha primordialmente com a ressignificação de elementos e os faz circular através de imagens e discursos, não sendo um mecanismo exclusivo na conformação da identidade nacional de determinado regime político. Para tais empreendimentos, o cinema se configurou como um espaço privilegiado, pelo seu potencial de alimentar e construir imaginários atribuindo sentidos e sentimentos através das imagens cinematográficas.

Cabe destacar que, com o surgimento do fazer cinematográfico, paulatinamente houve o desenvolvimento de uma linguagem própria, bem como de uma indústria específica, o que, nas palavras de José d'Assunção Barros (2012), viabilizou que o cinema interferisse constantemente na história contemporânea “(...) ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com essa própria história contemporânea” (BARROS, 2012,

presidência nacional entre 1934 e 1945, instituindo a ditadura do “Estado Novo”. De 1951 a 1954 foi eleito - desta vez, por vias democráticas - presidente da República do Brasil, até seu polêmico suicídio em 24 de agosto de 1954.

⁹ Denominação atribuída à corrente ligada ao pensamento e posicionamento político de Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino que foi eleito presidente em 1946, 1951 e 1973. Conhecido oficialmente como “Movimento Nacional Justicialista”, o peronismo continua influente na sociedade argentina nos dias atuais.

p.55). O autor observa que pela consolidação do cinema como um agente histórico, seus usos políticos se verificam tanto no campo da dominação e manutenção da dominação – sobre o qual estamos analisando no presente trabalho – quanto como formas de resistência. Nos interessa aqui, sobretudo, de que forma o cinema – como espaço e como linguagem – foi apropriado pela ditadura ao promover sua imagem oficial, criando narrativas e visualidades sobre o país e suas ações políticas através da ideia do Brasil Grande. Para além de uma análise acerca do cinema enquanto agente histórico e, no nosso caso, de instrumento de dominação, devemos nos ater às condições de produção histórica sobre as próprias imagens cinematográficas analisadas, isto é, compreender que ao passo que o cinema interfere na história,

ele também sofre intervenção todo o tempo por parte dela, que o determina nos seus múltiplos aspectos. O cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui suas temáticas. (BARROS, 2012, p.67).

Desta maneira, os documentários que iremos examinar nos permitem compreender quais elementos do imaginário social foram utilizados na lógica propagandística e de imagem oficial da ditadura, ao passo em que esta colocou-os em uma construção de visualidades acerca do país. Para tanto, devemos compreender como a nação se articula também através da capacidade imaginativa de seus indivíduos de se compreenderem como parte da mesma unidade nacional. O cinema, nesse sentido, se torna uma ferramenta por excelência em construir, destruir ou legitimar os imaginários sociais. Muitas vezes, é através do cinema que os espectadores entram em “conhecimento”¹⁰ com determinadas localidades, pessoas e vivências, caráter esse capaz de criar realidades para o imaginário. Tal relação privilegiada entre cinema e imaginário contribuiu para seus usos políticos, principalmente, por parte do Estado. Através de instituições estatais fez-se produções cinematográficas que possuíam a função de educar o olhar dos espectadores em conformidade com determinados projetos e identidades nacionais. No caso da ditadura civil-militar, a Agência Nacional teve esse papel, sendo que os documentários sobre turismo interno e apresentação dos estados brasileiros foram temáticas bem exploradas, e a integração nacional – desafio histórico para o Brasil – se configurou como um tema caro ao regime, alimentando

¹⁰ Para fins acadêmicos e de conhecimento científico, devemos sempre ter cuidado ao utilizar o conhecimento para tratar de imagens, sobretudo, cinematográficas. Ainda que exista um alto grau de relação com a realidade, como produto desta, os filmes atuam através de representações, tornando esta realidade uma impressão construída (BARROS, 2012)

um imaginário nacional, ou, nos termos de Benedict Anderson, uma *comunidade política imaginada*.

Entretanto, estas imagens merecem um cuidado maior ao serem analisadas. Elas dizem respeito a olhares filtrados e construídos tecnicamente a partir da linguagem cinematográfica, sendo, necessariamente, representações que correspondiam ao projeto que interessava à ditadura civil-militar legitimar enquanto realidade nacional.

Devemos, assim, compreender que, além da simulação própria do cinema, da domesticação do real e da narrativa de propaganda (ALVES, 2018, p.15), há de se considerar o público, não em um sentido de repercussão e recepção, carâteres que estão para além dos limites deste trabalho, mas no sentido de corresponderam ao local de recebimento de tais imagens. No nosso caso, o público que frequentava os cinemas correspondia ao público que entrava em contato com estes documentários. A respeito deste público, é importante ressaltar que, segundo Nina Schneider, no ano de 1974, 48% dos brasileiros com mais de 15 anos frequentavam o cinema com regularidade nos centros urbanos, sendo estes, em maioria, homens, jovens e de renda alta. Entretanto, se no início dos anos 1960 o cinema estava restrito à classe média, já em meados da década de 1970 “(...) a parcela que frequentava o cinema ou possuía uma televisão já era quase a metade da população urbana. (...) Esses dados também mostram que o alcance da mídia de massa, incentivado pelo regime, aumentou com o passar do tempo” (SCHNEIDER, 2017, p.340). Logo, é notório que estamos observando imagens fabricadas pelo Estado ditatorial, em um sentido de legitimação do projeto da ditadura civil-militar – voltado principalmente ao público urbano – sendo necessário compreendermos que muitos dos elementos – se não todos – que compuseram a narrativa dos documentários não foram inventados pela ditadura, mas apropriados e ressignificados. Sobre isto, cabe ressaltar que, como salienta Barros (2012),

O lugar que produz o cinema é também o lugar que o recebe, de modo que a fonte fílmica compreende uma sociedade que a produz e do seu universo de recepção. O público consumidor e a crítica inscrevem-se desde já na rede que produz o filme, conjuntamente, com os demais fatores que atuam em sua produção, e isso porque o público receptor é sempre levado em consideração nos momentos em que o filme é elaborado. (BARROS, 2012, p.68).

É interessante observar que estas incorporações não dizem respeito somente a operações desenvolvidas a nível simbólico. Em diferentes regimes de natureza autoritária e/ou totalitária, como é o caso do varguismo e da própria ditadura civil-militar, este processo também correspondeu a experiências de chantagem e uso do medo. No caso do varguismo, podemos

observar que, ao passo em que em muitos cineastas brasileiros produziam conteúdo propagandístico para o regime, seus projetos audiovisuais receberam financiamento do próprio governo (SOUZA, 2003), revelando uma via de mão dupla entre incorporação e consentimento.

Da mesma forma¹¹, podemos utilizar como exemplo o episódio em que Elis Regina canta o Hino Nacional, em 1972, em uma das apresentações das Olimpíadas do Exército que integraram o Sesquicentenário da Independência, sob ditadura do general Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974). Na ocasião, a imagem da cantora surgiu em chamadas televisivas e radiofônicas convidando a população a participar do Encontro Cívico Nacional, no dia 21 de abril, ao lado dos também ícones nacionais Roberto Carlos e Pelé (LUNARDI, 2012, p.192).

Após tal evento, compreendido como uma propaganda à ditadura, Henfil¹² “enterra” a cantora através de seus quadrinhos, no “Cemitério Cabôco Mamado”, ao lado de artistas como Wilson Simonal¹³. Estes quadrinhos ficaram conhecidos como um “cemitério de mortos vivos”, onde o cartunista enterrava os artistas colaboradores da ditadura. Este acontecimento, como nos salienta Lunardi, se deu no ápice da carreira da cantora, em um momento em que esta lotava shows tanto no Brasil como no exterior, e, especificamente, em um momento em que Elis havia retornado ao Brasil após ceder uma entrevista na Europa onde afirmava ser a ditadura “governada por gorilas”. Após o episódio com Henfil, Elis Regina contou que fora chantageada pelos militares, os quais ameaçaram a vida de seu próprio filho, em troca da apresentação no evento militar e nacional. Henfil se retratou e se tornou grande amigo da cantora, que se consolidou na memória brasileira como um ícone da resistência e da luta pela anistia.

Isto posto, percebe-se que um regime ditatorial, ao mesmo tempo em que se esforça para edificar a sua imagem e busca construir sua legitimação, apropria-se constantemente de símbolos e representações, podendo também se valer de métodos coercitivos para tal. A partir

¹¹ Também podemos lembrar da situação quando da prisão de Caetano Veloso, em janeiro de 1971. Ao retornar ao Brasil, após o período de exílio na Inglaterra, o cantor foi levado preso ainda no aeroporto do Rio de Janeiro e submetido a um longo interrogatório. Conforme o depoimento do cantor, a condição para sua libertação seria a composição de uma canção sobre a Transamazônica – obra cara ao regime militar e que foi muito bem explorada pela propaganda política. Caetano não compôs a música. Ver mais em: MENEZES, Fernando Dominience. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

¹² Henrique de Souza Filho, famoso cartunista, quadrinista, jornalista e escritor brasileiro, conhecido, sobretudo, por sua atuação no jornal *O Pasquim* e por sua ferrenha crítica e oposição à ditadura civil-militar brasileira.

¹³ Cantor e compositor brasileiro conhecido por fazer grande sucesso entre 1960 e 1970, também foi apresentador de programas na TV Tupi e na TV Record. Mesmo tendo sido um grande artista da Música Popular Brasileira da época, sua carreira encontrou o declínio por suas polêmicas envolvendo colaboracionismos com o regime militar. Podemos ver mais em: ALONSO, Gustavo. Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo queria ser a bode expiatório. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários. Civilização brasileira*: Rio de Janeiro, 2010, pp.175-218.

de tais entendimentos, é possível compreender de que formas a ditadura civil-militar brasileira buscou construir sua propaganda política.

O poder da imagem foi gradativamente sendo incorporado pelos estudos historiográficos. Mesmo após o inegável impacto cultural produzido pela invenção da máquina fotográfica e do cinema, a entrada definitiva nos estudos históricos acadêmicos se deu, sobretudo, a partir da renovação do campo historiográfico em 1970. Ou seja, ainda que, como nos lembra Paulo Knauss (2008, p.152), os vestígios mais antigos da humanidade sejam imagens, a produção acadêmica por muito tempo desprezou e secundarizou o estudo das imagens enquanto fontes históricas. A partir de um alargamento das noções de documento histórico, novos tipos de fontes foram incorporados pela pesquisa histórica, incluindo as fontes visuais, em um movimento que culminou, segundo Peter Burke (1997), em um engrandecimento da história cultural e renovação da história política. Conforme Le Goff, o documento histórico:

(...) não é qualquer coisa que fica no passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (2013, p.102).

A partir de tal renovação, o estudo das representações, das mentalidades e do imaginário passou a ser incorporado dentro das análises históricas. Entretanto, estas mudanças se deram de maneira gradual. Em fins da década de 1970, Pierre Sorlin (1977) observou que as fontes visuais seguiam marginalizadas pela maior parte da historiografia, a qual utilizava tais fontes como suplementares às fontes escritas, colocando as imagens como meramente ilustrativas. Desta forma, ainda que a compreensão de fonte e objeto histórico tenham se alterado consideravelmente a partir de tais novas perspectivas, as fontes imagéticas ainda enfrentaram certas dificuldades no âmbito acadêmico - sobretudo, a partir de olhares desconfiados sobre a sua efetividade comprobatória.

Através dos estudos dos imaginários e das mentalidades, de debates e apropriações com outras ciências, que se passou a ressaltar novas formas de análise para com os documentos iconográficos. Sobretudo, criticando a ideia de que estes servem como ilustração ou simples reflexos de determinada sociedade em um determinado tempo. A renovação encontrou também novos caminhos metodológicos. Assim, conforme Mônica Kornis:

Neste contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma

sociedade ou de um momento histórico. (...) Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (KORNIS, 1992, p.239).

Já no plano do embate político explícito, isto é, no plano dos discursos, das representações e, principalmente, das disputas pelo poder e das propagandas políticas, o uso das imagens detinha o poder tanto quanto a palavra, pelo menos desde o século XIX. O uso de cartazes e ilustrações corroborava com os discursos orais e escritos políticos, o que foi devidamente incorporado e aprimorado juntamente do aprimoramento tecnológico e de diferentes experiências políticas ao redor do mundo. Contudo, é a partir do século XX que a imagem se consolida como construção visual acerca do político, se relacionando intimamente com as mentalidades e os imaginários. Nas próprias técnicas de publicidade e propaganda, a imagem, a partir de 1950, passou a vigorar sobre o texto nos veículos impressos (OLIVEIRA, 2014, p.18). O mundo social e político mudou consideravelmente com a popularização do cinema e da televisão, o que consolidou permanentemente o fascínio gerado pelas imagens, e, especificamente, as imagens em movimento.

Conforme Marc Ferro (1993), o primeiro vestígio que se tem do cinema enquanto arma de propaganda política são registros utilizados durante a Guerra dos Bôeres¹⁴ (1899-1902) por parte dos ingleses, que recorreram a filmes para fazer circular suas imagens. Entretanto, como salienta Wagner Pereira (2004), só podemos falar de um cinema de propaganda política a partir das experiências da Primeira Guerra Mundial, onde se desenvolvem técnicas que viabilizaram a utilização em larga escala como instrumento de propaganda política e controle da opinião pública (PEREIRA, 2004, p.2).

Podemos lembrar, sobretudo, que a ascensão do nazismo e do fascismo se utilizou vigorosamente das imagens e do cinema para se construir enquanto movimentos sociais legitimados. Inclusive, a arte foi um dos grandes impulsionadores da imagem hitlerista¹⁵. A experiência russa, após a queda do czarismo, também se valeu muito da circulação de imagens para se construir a identidade visual e política da União Soviética, conforme Pereira. Exemplos

¹⁴ Nomenclatura que diz respeito a dois confrontos armados ocorridos na Cidade do Cabo, na África do Sul, entre 11 de outubro de 1899 e 31 de maio de 1902, entre colonos franceses e holandeses, os “bôeres”, ao exército britânico, pelo domínio das minas de ouro recentemente encontradas naquele território. Com o fim dos confrontos e derrota dos bôeres, os britânicos se consolidaram sobre o local e dominaram os colonos holandeses e franceses sob a promessa da criação de um autogoverno.

¹⁵ Um dos grandes motes mobilizadores do movimento nazista foi, além da crise econômica e política, a questão da arte pura e da arte degenerada. Os movimentos artísticos do período foram alvos de Hitler por degenerar a imagem e a “raça pura” ariana, tendo a arte, sob sua liderança, sendo promovida como a “arte pura”, a arte compreendida como a arte legítima e correta. Ver mais em: BORTULUCCE. Vanessa Beatriz. *A arte dos regimes totalitários do século XX*. Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.

de usos das imagens em movimento dentro de construções de identidade e no mundo político nos são fartos, pois as construções visuais se consolidaram por sua ampla potencialidade de assimilação de processos.

No mundo atual, tal qual conhecemos, dificilmente a imagem é renegada, uma vez que vivemos em um hiperfluxo imagético, onde as imagens vigoram a maior parte do tempo, seja através de aparelhos televisivos, seja através das redes sociais e da internet. Entretanto, é importante ressaltar sobre os desafios de pesquisa de se trabalhar com as imagens do passado. No Brasil, ainda que as realizações cinematográficas tenham sido inegavelmente incentivadas, recebendo investimentos financeiros culturais e políticos exorbitantes, o ato de salvaguardar produções audiovisuais foi pouco explorado e sofreu com grandes obstáculos ao longo da história, o que culminou em uma destruição da memória visual brasileira - principalmente a dos primeiros anos da década de 1960 do cinema nacional. Conforme salienta José Inácio de Melo Souza (2003), alguns destes obstáculos se caracterizaram por sucessivos incêndios que ocorreram em depósitos de cinegrafistas, produtoras e arquivos de imagens, contribuindo para que a análise de documentários, cinejornais e demais filmes institucionais ficassem em segundo plano na historiografia. Além disto, os filmes institucionais propriamente especificados, ou “imagens de cavação”, foram desconsideradas por sua produção construída pela “troca de benefícios”, isto é, uma relação demasiadamente marcada pela intencionalidade institucional (SOUZA, 2003, p.46).

Através de trabalhos e grupos de pesquisa, como os de Jean Claude Bernardet e os de Marc Ferro, houve uma revitalização destes documentos históricos. E cabe destacar que estes documentos não dizem respeito somente a períodos autoritários ou totalitários. Maria Leandra Bizello (2009) traçou uma importante análise acerca das imagens oficiais da construção de Brasília durante o governo de Juscelino Kubitschek, o que, para a autora, passou nitidamente pela necessidade do convencimento, sendo

parte do aparato governamental de Juscelino Kubitschek, empregado como forma de convencimento para diversos temas como a construção de Brasília, implantação da indústria automobilística, a construção de estradas, a idéia de conquista de um país desconhecido, dentre outros temas (...) (BIZELLO, 2009, p.44-45).

De maneira semelhante, Clarissa de Castro (2013) analisou as imagens oficiais do governo democrático de Getúlio Vargas pelas lentes dos Cinejornais. Através de um minucioso trabalho de pesquisa histórica, a autora analisa e problematiza as imagens institucionais de Getúlio Vargas em um contexto democrático, sendo a Agência Nacional um dos principais

pilares de disseminação de tais imagens através dos cinejornais. Para a autora, a Agência Nacional “e sua macroestrutura voltada à comunicação corresponde a um governo interessado em investir no aparelhamento do Estado brasileiro para lidar com a cultura da mídia e com a cultura popular de massa na elaboração de uma imagem pública” (CASTRO, 2013, p.57). Evidencia-se, desta forma, que o poder das imagens é uma potencialidade consolidada no universo político - tão fortemente consolidada que nem mesmo as democracias abrem mão, visto que as construções imagéticas fazem parte das disputas de poder.

2.2 Ditadura civil-militar e otimismo

Após o golpe civil-militar que encerrou a experiência democrática brasileira em abril de 1964, grupos militares assumiram o poder com a deposição do até então presidente João Goulart. As leituras e interpretações acerca destes acontecimentos que culminaram em uma ditadura que durou mais de duas décadas são marcadas por grandes debates historiográficos¹⁶. De acordo com Lucilia de Almeida Neves Delgado (2010, p.128), a instabilidade que marca o Governo João Goulart ocorreu devido a dois fatores centrais: primeiro, por ter herdado, através de sua tradição trabalhista, os opositores de Vargas, que também se colocaram em oposição à sua preocupação com o reformismo social. E, em segundo lugar, pelas “condições excepcionais” que marcaram seu mandato, ou seja, pela crise política que lhe entregou um governo parlamentarista, com poderes limitados.

Ainda que, às vésperas do golpe, o sistema presidencialista tenha sido recuperado, o contexto foi intensamente marcado pela “inegável polarização política” em níveis nacionais e internacionais. Houve uma crescente escalada de mobilizações populares, ligadas a diferentes grupos sociais, não somente a favor de João Goulart e a favor das reformas de base¹⁷, a exemplo do Comício da Central¹⁸, mas também contrários, com pedidos de intervenção militar, como o

¹⁶ A respeito da sistematização quanto às principais correntes interpretativas, ver: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia*, Tempo, 2010, pp.125-145.

¹⁷ Programa que ganha força, principalmente, na conjuntura política do governo de João Goulart. Em resumo, dizia respeito à reforma agrária, reforma urbana, reforma bancária, reforma tributária, reforma eleitoral, reforma do estatuto do capital estrangeiro e reforma universitária. Ver mais em: FERREIRA, Jorge. *O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964*. In: FERREIRA, Jorge.; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs). *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2019, pp. 192-221.

¹⁸ O Comício da Central, também conhecido por Comício das Reformas, foi um grande comício que ocorreu no dia 13 de março de 1964, na Praça da República na cidade do Rio de Janeiro, em frente à estação da Central do Brasil reunindo milhares de pessoas. Nesta ocasião houve a importante participação de Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul naquele período e líder do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e com grande e polêmico discurso do então presidente João Goulart.

exemplo das Marchas da Família com Deus pela Liberdade¹⁹. Portanto, ao passo em que foram observadas forças sociais e políticas favoráveis às questões reformistas, as forças conservadoras também passaram a se articular. Cabe destacar que fizeram parte desta segunda articulação a UDN (União Democrática Nacional), amplos setores das Forças Armadas, setores conservadores da Igreja Católica, proprietários rurais, grande parte do empresariado nacional e investidores nacionais (DELGADO, 2010, p.128). A este quadro, somaram-se as emergentes mobilizações de cunho conservador, unidas, principalmente, pela defesa dos “três pilares da sociedade livre: Deus, Pátria, Família” (PRESOT, 2010, p.75).

É importante ressaltar que, entre estes grupos conservadores, havia uma aliança de apoio direto e indireto. Uma grande gama de pesquisas já apontou minuciosamente²⁰ o financiamento de empresas aos grupos conservadores a fim de desestabilizar o governo de João Goulart, com destaque ao IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática). Conforme aponta Jorge Ferreira (2019). Estes órgãos também passaram a participar do processo de radicalização política:

Ao mesmo tempo, grupos políticos, empresariais e militares articulavam-se em instituições para conspirarem contra o governo de maneira mais organizada. A primeira delas foi o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, o IPES. (...) Em fins do mesmo ano [1962], grupos de políticos e de empresários mais conservadores e anticomunistas reorientaram o órgão no sentido de derrubar o governo. Para isso se aproximaram tanto de militares para criar um serviço de inteligência. O IPES passou a estocar armas, inclusive, metralhadoras. Entre a sua fundação até março de 1964, gastou milhares de dólares por ano para propagandear mensagens contra o governo. Com verbas de grandes empresas estrangeiras, europeias e norte-americanas, a organização estendeu sua influência nos jornais e nas agências de publicidade, orientada, segundo Moniz Bandeira, pela Central Intelligence Agency (CIA). (FERREIRA, 2019, p.195-196).

Já o Ibad, também orientado pela CIA, recebeu financiamento de empresas como a Shell, IBM, Coca-Cola, General Motors (DREIFUSS, 1987, p.207 apud FERREIRA, 2019, p.196). Ambas as instituições tiveram grande papel na disseminação do anticomunismo, do financiamento de propagandas políticas contrárias ao governo de Jango e financiadoras de campanhas sociais conservadoras e colaboracionistas com o golpe. É importante destacar que

¹⁹ Grande conjunto de marchas que se seguiram, sobretudo, de março a junho de 1964. Sua atuação se seguiu mesmo após o golpe, configurando-se como movimentos de apoio civil à própria consolidação da ditadura civil-militar. Ver mais em: PRESOT, Aline. Celebrando a revolução: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964. In: ROLLEMBERG, Denise.; QUADRATZ, Samantha Viz. (Orgs). A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp.73-96.

²⁰ Principalmente o trabalho de DREIFUSS, René Armand. *A Internacional Capitalista*. Estratégias e táticas do empresariado transnacional. 1918-1986. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

estes movimentos não corresponderam a todo o governo, tendo se fortalecido entre 1963 e 1964. O papel da mídia também foi devidamente analisado por uma série de densos trabalhos historiográficos²¹, assim como o papel da publicidade²², dentro do contexto de apoio ao golpe. De maneira geral, podemos destacar que a chamada “grande imprensa” participou ativamente do jogo político ao endossar discursos pautados pelo perigo de uma suposta guinada comunista e pela disseminação do medo e do ódio como elementos centrais para desestabilização do governo de João Goulart (1961-1964). Por estes grupos terem gerado amplos movimentos de apoio, partimos da compreensão da ditadura civil-militar enquanto um produto social.

Levando em consideração, portanto, a diversidade de interpretações historiográficas, considero importante, antes de adentrarmos ao nosso objeto central, traçarmos breves comentários acerca do local historiográfico de onde este trabalho parte. Durante muitos anos a análise historiográfica sobre o período da ditadura civil-militar brasileira teve como elementos explicativos principais a ideologia da Guerra Fria e o golpe enquanto diretamente influenciado e financiado pelos EUA, centralizando, ainda, os militares como atores políticos. Com o avançar das pesquisas surgiram novas linhas interpretativas, apresentando olhares diferenciados sob a compreensão do período. Assim, passou a ganhar ênfase a necessidade de compreender as relações entre o regime e a sociedade em termos de uma dinâmica de consenso e consentimento, não excluindo de forma alguma as lógicas da repressão, da censura e do medo, mas promovendo uma ampliação de análise²³. É neste contexto, inclusive, que passa a ser discutida e problematizada a questão da nomenclatura do golpe militar e/ou civil militar, levando em consideração os movimentos sociais que pedem a intervenção militar, bem como o financiamento de empresas e empresários privados na articulação do golpe²⁴.

²¹ A título de exemplo, podemos citar os trabalhos de ABREU, Alzira. A participação da imprensa na queda do governo Goulart. In: FICO, Carlos et al. (Orgs). 1964-2004: 40 anos do golpe – Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp.15-25. CHAMMAS, Eduardo Zayat. A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

KUSHNIR, Beatriz. Entre censores e jornalistas: colaboração e imprensa no pós-1964. In: FICO, Carlos et al. (Orgs). 1964-2004: 40 anos do golpe – Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp.80-90. SILVA, Juremir Machado. 1964: Golpe midiático-civil-militar. Porto Alegre: Sulina, 2014.

²² Sobre publicidade e ditadura, ver mais em: OLIVEIRA, Raphael. *Otimismo em tempos de repressão: A publicidade inspirada na propaganda do Governo Médici*. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em História Social, 2014.

²³ Sobretudo, a partir do ano de 2000, com a publicação do livro de Daniel Aarão Reis *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, o autor traça duras críticas, sobretudo, a consolidação na historiografia e na memória social a interpretação do regime enquanto militares monstruosos versus uma sociedade resistente. Assim, é necessário que seja pensado que as ditaduras não sobrevivem apenas pelo medo e pela repressão, havendo a necessidade de se pensar nas dinâmicas sociais que participam do processo de construção de tais regimes. 1

²⁴ MELO, Jorge José de. *Boilesen, um empresário da ditadura: a questão do apoio do empresariado paulista à Oban/Operação Bandeirantes, 1969-1971*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal Fluminense, 2012.

As pesquisas de Aline Presot (2004), Janaína Cordeiro (2009), Tatyana Maia (2012), Carlos Fico (1997), Denise Rollemberg e Samantha Quadrat (2010) são alguns exemplos de trabalhos que colocam em perspectiva estas relações. Tais análises também nos auxiliam na compreensão da construção da própria identidade da ditadura, ao lado do crescente endurecimento estatal e uso do aparato repressivo de maneira a pensarmos também acerca da manutenção e coesão da ditadura civil-militar. Conforme Denise e Samantha refletem:

Ver o homem e não o “monstro do torturador” tem sido uma preocupação desses trabalhos. O homem com a cara-de-qualquer-um, saído da sociedade, nada estranho a ela, portanto. Não sendo suportável acreditar que a barbárie foi aceitável, criou-se a figura do torturador não à imagem e semelhança de homens e mulheres, mas de seres loucos, monstros, anormais, como se o Mal não fizesse parte da humanidade. (...) Enquanto estivermos procurando torturadores sem rostos humanos, longe estaremos de compreender a barbárie como criação de homens e mulheres, gestada em nosso meio. (QUADRAT; ROLLEMBERG, 2010, p.13).

Acredito que resida nestes aspectos a maior relevância e contribuição de tais linhas de pesquisa. Buscar compreender no exame das dinâmicas e comunicações sociais os pontos que manifestam relações pautadas pela ambiguidade, pela subjetividade, pela cristalização de imagens, pelo compartilhado mundo histórico e cultural que criam – ou não²⁵ – as relações de identidade, de coesão, de consenso, de consentimento. Ainda, vale lembrar que muitas de tais interpretações partem de uma perspectiva social, buscando compreender as ditaduras e regimes autoritários enquanto construções sociais. Tal movimento não é exclusivo da experiência da ditadura civil-militar brasileira. De maneira geral, entre os anos de 1970 e 1980, houve mudanças nas produções acadêmicas que visam compreender os movimentos sociais e civis na produção e manutenção de regimes autoritários, ditatoriais e/ou genocidas, a partir, sobretudo, das experiências dos fascismos e do nazismo (principalmente a ocupação nazista na França). Para tais perspectivas é de extrema relevância se observar como as sociedades se comportam frente às soluções autoritárias.

É imprescindível ressaltar o pensamento de Hannah Arendt (1999) como um dos principais norteadores para estas análises a partir do conceito da banalidade do mal, com a observação do julgamento de Eichmann. Além disto, é importante destacar que estes novos caminhos da historiografia sobre a ditadura passam a incorporar conceitos cunhados por Pierre

²⁵ Cabe destacar que, por trabalhar com a ideia de propaganda política, não utilizo a ideia de consenso e consentimento, mas sim, com a criação de coesão e legitimidade. A propaganda política não é analisada sob a perspectiva *toda poderosa*, ou seja, a recepção e os olhares do público escapam à nossa pesquisa de forma que não se pode compreender sua narrativa como algo dado. Sobre isto, ver mais em: SCHNEIDER, Nina. *Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada*. In: Estudos Ibero-Americanos, v.43, n°2, maio-agosto, 2017, pp.333-345.

Laborie (2010) como “ambivalências”, “zona cinzenta” e “pensar-duplo”. Elaborados para pensar a relação da sociedade francesa com o regime de Vichy²⁶, estes conceitos problematizam as questões de se pensar as dinâmicas sociais limitadas a apoio e a resistência. Ainda, Laborie propõe que se analisem não somente os movimentos de resistências e colaborações, mas as relações complexas que transitam entre as duas, uma vez que a sociedade civil:

(...) Chorou a derrota sem deixar de desejar o armistício, que foram capazes de aplaudir fervorosamente o marechal Pétain enquanto rejeitavam o regime de Vichy, que conseguiram ser irredutivelmente hostis ao ocupante sem por isso se tornarem resistentes ou ainda que alguns foram capazes de contribuir na salvação de judeus enquanto mantinham uma atitude de lealdade ao chefe de Estado. (LABORIE, 2010, p.38).

A partir desta análise é notório que as relações sociais e políticas estabelecidas dentro do meio social não correspondem simplesmente às relações de colaboração e oposição. Suas posições são tão complexas que transitam simultaneamente através do “pensar-duplo” e, longe de serem facilmente localizadas, diluem-se no que o autor denominou de zonas cinzentas, um largo espaço de difícil apreensão localizado entre os dois polos de resistência e apoio. A relevância desta análise conceitual é gigante, uma vez que é nestes espaços que se encontra, por exemplo, a opinião pública. Ainda que não seja o objeto de estudo da presente pesquisa, trata-se de reflexões que fazem parte da composição da análise da construção de imagem e da propaganda política da ditadura civil-militar.

Tais perspectivas historiográficas levaram em consideração, também, os limites explicativos de trabalhos que centralizavam a Doutrina de Segurança Nacional como principal corrente orientadora na construção do projeto político do Estado ditatorial. Conforme Rodrigo Patto Sá Motta, a ditadura civil-militar foi amplamente marcada por um processo compreendido como modernização conservadora autoritária que correspondeu a apropriação de traços de projetos liberais e reformistas, o que se explica por não confrontar atores que sustentavam o regime. Para o autor:

Pode-se chamar isso de arte de fazer mudanças conservando, processo que teve momentos culminantes nas duas grandes ditaduras do século XX: Estado novo e o regime militar. Durante o Império, dizia-se que os conservadores implantavam as reformas propostas pelos liberais. Algo do gênero ocorreu no regime de 1964, pois os militares apropriaram-se de algumas ideias lançadas

²⁶ A “França de Vichy” é o nome dado ao Estado Francês, sob liderança do Marechal Philippe Pétain, durante a experiência da Segunda Guerra Mundial. O nome é oriundo da cidade de Vichy, local no qual estava estabelecida a sede oficial de Pétain. O Estado Francês se centralizou na figura de Pétain, o qual recebia um amplo apoio popular. É através de tal conjuntura que a França experimentou um regime de colaboração com a Alemanha Nazista. Ao fim da Segunda Guerra Mundial e derrota do nazismo, Pétain foi condenado à morte por um tribunal de guerra francês por crime de lesa-humanidade e colaboração nazista.

por progressistas e reformistas, mas as adaptaram e sobretudo as aplicaram de maneira autocrática e elitista. (MOTTA, 2014, p.12).

A partir de tais entendimentos iremos explorar, neste trabalho, as possibilidades de complementaridade dos quadros teóricos apresentados. Assim, ao lado da utilização dos conceitos de modernização conservadora autoritária, bem como a reinvenção do otimismo pela propaganda política da ditadura civil-militar, busco examinar aspectos relativos à Doutrina de Segurança Nacional dentro do que foi difundido pelas imagens dos documentários da AN.

Neste sentido, cabe ressaltar que, ao analisar a propaganda elaborada pela ditadura, observamos que tais elementos se entrecruzam constantemente, criando as imagens alicerçadas em um clima de otimismo e na construção do “Brasil Grande”, mobilizando conceitos caros à modernização, como o desenvolvimento e o progresso, como também à circulação propagandística do mito do “Brasil Grande”²⁷, nutrindo-se de elementos do passado comum, da identidade nacional e de grupos salvacionistas, como iremos aprofundar nos próximos capítulos. Devemos salientar, primeiramente, as especificidades técnicas e conjunturais de tal instrumento político. A grande carga histórica da noção da propaganda como manipuladora e controladora das massas - memória ligada sobretudo aos regimes totalitários - fez com que a ditadura civil-militar buscasse se afastar do uso ostensivo deste instrumento, uma vez que o regime estava empenhado em conservar sua imagem legitimadora democrática. Castelo Branco, primeiro ditador militar do regime, expressava repulsa pela propaganda, sobretudo, pela relação personalista e populista que foi atrelada ao DIP. Entretanto, o uso de propaganda política e a própria ideia de um órgão que cuidasse da imagem do regime tronaram-se indispensáveis, principalmente, pela baixa popularidade de Costa e Silva, como observado por Tatyana Maia:

No entanto, em 1967, no fim do governo Castelo Branco, diante do crescimento da impopularidade do regime e da rejeição da população ao nome de seu sucessor Costa e Silva, os grupos defensores da propaganda política insistiram na importância de construir uma imagem positiva sobre o regime e o futuro do país. (MAIA, 2019, p.27).

O amplo apoio social à ditadura, portanto, passou a se dissolver, sobretudo, a partir de 1968, trazendo a necessidade de se investir na construção e circulação de imagens públicas favoráveis ao regime. Logo, a Agência Nacional, órgão de comunicação oficial do Estado, passou a funcionar, ao lado da AERP/ARP como instituição que propulsionou a imagem pública do regime. A obra pioneira de Carlos Fico abordou com grande minúcia o modelo aerpiano, o

²⁷ As reflexões que aqui se desenvolvem acerca deste conceito são baseadas a partir da perspectiva teórica estipulada do historiador Raoul Girardet em: GIRARDET, Raoul. Mitos e mitologias políticas. 1986.

modelo central de propaganda política oficial da ditadura e responsável pela construção e disseminação de sua imagem pública que, conforme o autor, se constrói a partir de um processo de ressignificação do otimismo brasileiro. Assim, diferentemente do modelo que foi perpetrado pelo DIP, a AERP, principalmente com o governo Médici, buscou fugir do culto pessoal aos líderes militares, construindo uma lógica que não se baseou no personalismo. O objetivo do material de divulgação da AERP foi, segundo o general Octávio Costa²⁸, “motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento” (FICO, 1997, p.94). Diferentemente do DIP e para se distanciar da tão temida ideia de propaganda, o grupo recebeu o nome de Relações Públicas e, conforme Raphael Oliveira “tinha como objetivo, além da campanha, promover comportamentos pessoais e campanhas promocionais, até a conquista da opinião pública e disseminação de informação sobre o presidente e seu governo” (OLIVEIRA, 2014, p.21). Assim, a AERP foi criada sob a alcunha de uma assessoria, o que, segundo Carlos Fico, representou uma vitória de grupos de militares que acreditavam na necessidade de se fazer circular as suas “verdades”, mas não chegou a possuir o status de um SNI (Serviço Nacional de Informações) (FICO, 1997, p.92).

Cabe ressaltar que a Agência Nacional não correspondia a um órgão de propaganda política explícita, como era o caso da AERP, mas sim a um órgão de informativos oficiais do Estado. A ditadura se apropriou da Agência Nacional sobretudo a partir do ano de 1969, quando passou a estar subordinada diretamente ao Gabinete da Presidência da República. Ainda que suas produções não tenham sido atreladas diretamente à propaganda política oficial, as narrativas dos documentários seguiram um padrão em conformidade com a AERP/ARP, com um caráter pedagógico e marcado primordialmente pela censura e silenciamento de aspectos que não eram interessantes ao regime, acabando assim por constituir um importante braço da propaganda política ditatorial.

Conforme elucidado anteriormente, tal instrumento político incorporou elementos consolidados no meio social, construindo representações e símbolos em um processo marcado pela ressignificação, uma vez que estes elementos foram re-construídos através da lógica que interessou à ditadura ser disseminada enquanto sua imagem oficial, colocando em evidência o

²⁸ Otávio Pereira da Costa foi militar brasileiro que atuou como integrante da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que participou da Segunda Guerra Mundial ao lado do bloco dos Aliados. Durante a ditadura militar, ascendeu ao posto de coronel e comandou o Centro de Estudos de Pessoal do Exército. A partir de 1970, na ditadura do general Emílio Médici (1969-1974), tornou-se chefe da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) da Presidência da República. Ver mais em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/otavio-pereira-da-costa> Acesso em maio de 2020.

que é compreendido como violência simbólica, através das encenações de poder e da produção de sentimentos:

No terreno das representações do poder, a propaganda política desencadeia uma luta de forças simbólicas que implica em aceitação ou rejeição dos princípios inculcados, das identidades impostas para assegurar e perpetuar a submissão. Aí se estabelece uma violência de tipo simbólico, cujas armas são a representação. (CAPELATO, 1996, p.330).

Desta maneira, tais produções, enquanto propaganda política, visaram também construir e difundir as percepções de Brasil e consciências nacionais em conformidade com o projeto político defendido pelos militares ditadores, fazendo circular imagens que positivassem e conferissem legitimidade ao próprio regime. É importante ressaltar, assim como nos lembra Capelato (1996; 1997), que o uso de meios de propaganda política parte de um objetivo de narrativas de sedução e de convencimento, entretanto, suas interpretações são múltiplas e incontáveis. O imaginário social se entrelaça, por muitas vezes, com a própria propaganda, levando em consideração que os símbolos que constituem as representações de poder são gestados dentro do próprio meio social.

A propaganda política se nutre de conceitos sociais e os ressignifica através de imagens que corroboram seu discurso. Como aponta a tese de Carlos Fico (1997), a propaganda política oficial da ditadura civil-militar teve como base essencial ideias que já estavam consolidadas no imaginário social brasileiro. Tais ideias são incorporadas pelo regime e “reinventadas” por ele. No caso, estes conceitos são compreendidos como parte do chamado *otimismo* brasileiro, sendo:

(...) a exuberância natural, a democracia racial, o conagraçamento social, a harmônica integração nacional, o passado incruento, a alegria, a cordialidade e a festividade do brasileiro, entre outros – foram re-significados pela propaganda militar tendo em vista a nova configuração sócio-econômica que se pretendia inaugurar. (FICO, 1997, p.147).

Estes tópicos que constituem o otimismo são amplamente explorados e utilizados não somente pela AERP/ARP, mas também pelas produções da Agência Nacional. Neste sentido, a narrativa dos documentários se construiu, sobretudo, em um intenso reforço destas ideias, organizando um tempo coletivo, produzindo sentimentos e memórias e visões de futuro (CAPELATO, 1996, p.330). Através do uso de símbolos nacionais, a ditadura reforça uma ideia de Nação bem delimitada, pautada também em valores baseados na moral cristã e ocidental. Cabe lembrar que é sob a defesa da segurança nacional, frente a uma suposta ameaça comunista

nos termos da “Guerra Fria”²⁹, em que foi dado o golpe. Assim, é interessante refletirmos acerca também do conceito da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), sob a qual as Ditaduras do Cone-Sul se estabeleceram. Assim, a DSN corresponde:

(...) a rejeição da idéia da divisão da sociedade em classes, pois as tensões entre elas entram em conflito com a noção de unidade política, elemento basilar daquela. Segundo os princípios da DSN, o cidadão não se realiza enquanto indivíduo ou em função de uma identidade de classe. É a consciência de pertencimento a uma comunidade nacional coesa que potencializa o ser humano e viabiliza a satisfação das suas demandas. Nesse sentido, qualquer entendimento que aponte a existência de antagonismos sociais ou questionamentos que explicitem a dissimulação de interesses de classe por detrás dos setores políticos dirigentes é identificado como nocivo aos interesses da “nação” e, portanto, deve ser combatido como tal. Mais do que isso, tal coesão política pressupõe o fim do pluralismo político, condição essencial para a resolução dos conflitos e de seus elementos centrífugos. (PADRÓS, 2005, p.144).

Desta forma, a DSN se consolidou enquanto base de fundamento ideológico sob o qual o Estado ditatorial articulou não somente a repressão, a perseguição e o controle social, mas também a própria articulação de meios que assegurem a construção de consensos, consentimento e coesão sociais. A utilização de veículos de comunicação enquanto instrumentos de propaganda se dão neste sentido³⁰. O caso da ditadura civil-militar brasileira pode ser analisado, conforme Maria Helena Moreira Alves (1984), através do binômio da segurança nacional e desenvolvimento econômico, conceitos caros às imagens que o regime se empenhou em edificar. Tais aspectos fundamentaram também a necessidade de assegurar nações ocidentais e livres frente ao avanço comunista. Assim, como iremos aprofundar nos próximos capítulos, a Nação brasileira foi reivindicada, através, também, dos documentários da AN, como parte coesa de um projeto político construído por meio de um discurso de defesa das liberdades e da democracia.

Conforme apontamos, o conceito de “nação” é historicamente recente e, para Hobsbawm, o nacionalismo vem antes da nação. Da mesma forma, Anne-Marie Thiesse observa que “as identidades nacionais não existiam em 1800. Sua criação foi uma das grandes

²⁹ Utilizo o termo entre aspas pois, ainda que corresponda a uma interpretação histórica consolidada, se trata também de uma interpretação que leva em conta a ideia de uma guerra simbólica, não havendo confronto armamentista direto. Entretanto, os desdobramentos políticos a nível internacional justificados pela bipolaridade geopolítica entre União Soviética e EUA, entre comunismo e capitalismo, nos demonstram que a nada houve de imaterial na eclosão da disputa política entre as duas potências. Ainda que a guerra tenha o fundo ideológico e simbólico, as ações políticas imperialistas protagonizadas pelas duas potências financiaram experiências de guerra genocidas, práticas do terror e implementação de golpes de Estado em todo o mundo.

³⁰ Ainda que estes sejam os objetivos da propaganda política, devemos ressaltar que não estamos falando que estas se efetivaram tal qual foram planejadas, uma vez que os desvios e as críticas sociais são visões que também fazem parte das interpretações sociais e coletivas.

obras europeias do século XIX, da qual participaram massivamente intelectuais, artistas e escritores”. (THIESSE, 2002, p.7). Partindo deste pressuposto, Hobsbawm desenvolve as noções de tradições inventadas, sendo estas:

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1990, p.10).

Assim, para o autor, a “nação” é um fenômeno historicamente localizável e os movimentos nacionalistas corroboram com a construção nacional a partir da elaboração e utilização do que Hobsbawm chama de tradições inventadas. Desta forma, o Estado-Nação corresponde a um processo inventado pelo nacionalismo, essencialmente ideológico. Já para Benedict Anderson (2008), como anteriormente apresentado, a nação se constitui como uma comunidade política imaginada, uma vez que seus membros não possuem e nunca possuirão um contato direto entre outros, restando-lhes a imaginação. O autor ressalta que “(...) ela é imaginada como comunidade, porque, dependentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p.34). O surgimento da consciência nacional, para este autor, pressupõe aspectos específicos que são igualmente relevantes, como a convergência do sistema capitalista e do avanço tecnológico de imprensa, que viabilizou a circulação da língua vernácula impressa – no caso, principalmente os jornais e romances – permitindo o processo de percepção simultânea entre os membros da comunidade nacional.

Esta comunidade imaginada se interpelará e se significará a partir de símbolos elaborados e consolidados como representações de uma identidade nacional, que configura a unidade da comunidade política imaginada. Stuart Hall destaca que as identidades nacionais são formadas e transformadas pelas representações (HALL, p.50), colocando a nação, além de uma entidade política, como “(...) algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, p.49). A partir deste entendimento, a cultura nacional é um discurso e “o nacional” – o que é compreendido como nacional – é um campo em disputa. Desta forma, como observa Marilena Chauí (2000), a nação pode ser interpretada como um *semióforo*, sendo este:

Algo precursor, fecundo ou carregado de presságios, o semióforo era a comunicação com o invisível, um signo vindo do passado ou dos céus, carregando uma significação em consequências presentes e futuras para os homens. Com esse sentido, um semióforo é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma coisa e cujo valor não é

medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heroica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação. (CHAUÍ, 2000, p. 7).

Através de projetos políticos nacionais, estes símbolos e representações se ressignificam, fazendo com que a nação se constitua como em um constante processo de atualização dinâmica, intensamente marcado pelas disputas de poder. Ao analisar o caso brasileiro, José Murilo de Carvalho, em sua obra *Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil* (1990), analisa as formas pelas quais a República brasileira se consolida através do incessante uso de criação de mitos, de heróis, de datas, símbolos, hinos, cores, bandeiras, sendo estes elementos criados e apropriados, sobretudo, pelas elites, para a criação do sentimento de nacionalidade e do imaginário republicano. Desta forma, o autor destaca os embates dinâmicos e os conflitos para a construção de imaginários e de símbolos republicanos. Ainda, estas dinamicidades se constroem a partir das diferentes camadas de tempo histórico, que inerentemente as ressignificam. A título de exemplo, podemos citar as representações que se construíram acerca da imagem de Tiradentes, que virou um grande símbolo republicano, através de romances, homenagens, imagens: “Tiradentes esquartejado nos braços da Aparecida: eis o que seria a perfeita pietà cívico-religiosa brasileira. A nação exibindo, aos pedaços, o corpo de seu povo que a República ainda não foi capaz de reconstruir.” (CARVALHO, 1990, p.142).

Conforme Carvalho, o caso brasileiro tem especificidades neste processo, sendo uma delas a falta de participação popular na consolidação da República, o que se refletiu em dificuldades em torno da construção de um mito de origem. Assim, o processo que o autor chama de “heroicização” de Tiradentes foi um esforço de mobilizar uma referência coletiva de auspícios populares:

Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. Em alguns, os heróis surgiram quase espontaneamente das lutas que precederam a nova ordem das coisas. Em outros, de menor profundidade popular, foi necessário maior esforço na escolha e na promoção da figura do herói. (...) A falta de envolvimento real do povo na implementação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica. Mas, como a criação de símbolos não é arbitrária, não se faz no vazio social, é aí também que se colocam as maiores dificuldades na construção do panteão cívico. (CARVALHO, 1990, p.55)

Podemos ver, então, que para a construção e manutenção de regimes políticos estes símbolos ganham maior importância, no sentido de criação e mobilização de sentimentos de identidade e comunhão que conferem – ou não – legitimidade a determinado regime. É neste sentido que símbolos são apropriados e ressignificados, criando representações próprias a partir de elementos já consolidados. Assim, o poder político se vale de aspectos culturais e sociais para apreender e conferir significados a seu projeto. Retomando o conceito de semióforo, conforme argumenta Chauí:

(...) o poder político precisa construir um semióforo fundamental, aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. Este semióforo-matriz é a nação. (...) O poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto de culto integrador da sociedade uma indivisa. (CHAUÍ, 2000, p.9).

Ao examinarmos o caso da propaganda oficial da ditadura civil-militar, observamos que as imagens e as narrativas expostas pelos documentários dispuseram de elementos semelhantes. Isto é, houve a incorporação de elementos do imaginário social brasileiro, o qual Carlos Fico chama de otimismo, bem como a mobilização de um passado nacional comum, a “heroicização” de personagens e grupos históricos – principalmente, dos militares –, a valorização de determinados símbolos compreendidos como nacionais, a utilização de datas, etc, em um processo que não é incomum na consolidação de regimes. Estes aspectos foram os grandes pilares da construção das imagens promovidas pelos órgãos de propaganda política da ditadura. Cabe ressaltar que, através de tal mecanismo, a ditadura não “inventou” tradições, mas sim reafirmou e ressignificou, a partir de suas próprias postulações e interesses. Podemos compreender tais interesses como, a partir das reflexões de Marilena Chauí:

A ditadura, desde o golpe de Estado de 1964, deu a si mesma três tarefas: a integração nacional (a consolidação da nação contra sua fragmentação e dispersão em interesses regionais), a segurança nacional (contra o inimigo interno e externo, isto é, a ação repressiva do Estado na luta de classes) e o desenvolvimento nacional (nos moldes das nações democráticas ocidentais cristãs, isto é, capitalistas. (CHAUÍ, 2000, p.26).

Assim, reflexos destas “tarefas” são perceptíveis nos níveis de propaganda aqui analisados através dos documentários de forma que a ideia de nação se atualizou e foi mobilizada conforme traços específicos do projeto político da ditadura. Para tanto, símbolos nacionais apareceram e fizeram parte da construção da narrativa e imagética do mito do “Brasil Grande”. Para Thaís Olegário (2017), a nação foi compreendida como um organismo

constituído e acabado pela ditadura, através da DSN, como algo eterno e imutável, servindo como uma das bases para o projeto político nacional de maneira que o que foi compreendido enquanto nacional

obteve sucesso (...) justamente através da dupla determinação entre a vontade e o medo. Se por um lado, o passado nacional era revigorado e ressignificado para legitimar os regimes ditatoriais, fazendo referência a um passo comum e a vontade nacional, por outro lado, através da normatividade escolar e da repressão se excluíam todos aqueles que estivessem fora desse projeto (OLEGÁRIO, 2017, p.108).

Assim, pode-se observar como uma ideia de nação foi incorporada e retificada através de uma série de mecanismos do regime, a fim de conferir-lhe legitimidade e, principalmente, edificar uma coesão social sedimentando o seu projeto político. Esta ideia de nação será reforçada também pelos documentários da Agência, unindo traços do otimismo e do projeto de modernização autoritária-conservadora na construção tanto de sua autoimagem quanto da imagem do Brasil Grande.

2.3 Narrativas de convencimento: imagens e discurso através dos documentários da Agência Nacional e produção do Brasil Grande

A AN realizou uma série de produções audiovisuais, tais como os documentários e os cinejornais, os quais foram a público através das salas de cinema, sendo projetados antes dos longas-metragens principais³¹. Assim, é necessário que tracemos considerações acerca da análise imagética e, principalmente, sobre as especificidades do gênero de documentário, para então examinarmos os documentários da Agência Nacional enquanto instrumentos de propaganda política e legitimação do poder.

A partir da apropriação do cinema, sobretudo, enquanto um espaço social que cada vez mais se popularizou, o poder institucional se materializou, culminando em uma invasão do cotidiano e da esfera de sociabilidade, transbordando os limites do público e do privado. As potencialidades das imagens em movimento foram muito bem exploradas por diversos regimes. Como já dito anteriormente, o cinema, desde seus primórdios, demonstrou sua alta

³¹ A partir do decreto lei nº21.240, de 4 de abril de 1932, torna-se obrigatória a apresentação de curtas-metragens institucionais nos cinemas antes das projeções dos filmes em cartaz. Sobre isto, ver mais em: SANTOS NETO, Antônio Laurindo dos. *Os cinejornais da Agência Nacional no sistema de informações do Arquivo Nacional (SIAN) e no portal zappiens: contribuições para análise, descrição e representação arquivística da informação*. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFF, Niterói, 2014.

potencialidade em criar e mobilizar sentimentos através da narrativa de suas imagens, que fomentam uma sensação de experimentação da realidade apresentada que

(...) tem como consequência natural um impacto mais forte e direto na assimilação das informações veiculadas por imagem e som (...) o cinema configura os sentidos da realidade segundo a sua forma e estrutura (organização causal e consequente das informações em nível de espaço e tempo) e de acordo com os conteúdos selecionados (o que mostrar, o que não mostrar, como mostrar, durante quanto tempo mostrar, etc) (ALVES, 2019, p.13).

Desta forma, é importante destacar que estas potencialidades são sempre construídas a partir da lógica que o realizador pretende, porém, não se reduzem a elas. Relevante mencionar, por exemplo, as polêmicas geradas a partir do lançamento do filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de David Griffith, produzido nos Estados Unidos. Além de ser uma obra que consolidou um modo específico de linguagem cinematográfica, conhecido como cinema narrativo clássico (MORETTIN, 2011, p.199), impactou de maneira significativa as ações dos movimentos racistas do grupo Klu Klux Klan (KKK)³². Ao retratar a Guerra de Secessão³³, o amplo sucesso do longa-metragem coincidiu com uma efervescência de sentimentos sociais relacionados com a experiência do conflito, o que culminou na reorganização da KKK, alavancando suas ações terroristas e violentas e angariando uma gama de novos seguidores, retomando a prática do discurso racista e da supremacia sulista. É importante ressaltar que não compreendemos, na presente pesquisa, que haja uma relação determinante entre obra e observador, tampouco há ocorrências de interpretações equivocadas. A interpretação de uma obra, no nosso caso, de obras audiovisuais, é resultado do confronto entre olhares de diferentes observadores com o objeto observado, suscitando diversas versões e sentimentos, gerando experiências e interpretações que fogem ao controle do audiovisual³⁴. Desta forma, a exemplo

³² Conhecido grupo extremista e reacionário norte-americano que existe desde 1865 e continua em atividade até o presente momento. Este grupo, que funciona nos termos de uma sociedade secreta, teve picos de mobilizações extremistas (a exemplo do movimento citado aqui que ocorreu nos EUA entre 1915 e 1945), com ataques diretos armamentistas a grupos de judeus, negros, etc. Suas inspirações são a defesa da supremacia branca, o nacionalismo exacerbado, a anti-imigração, antisemitismo e supremacia cristã. Um dos grandes auge do movimento foi no início dos anos de 1920, quando agregou milhares de simpatizantes, viabilizando grandes ações violentas contra comunidades jesuítas e de negros, como queima de suas igrejas, queima de casas e, inclusive, ataques físicos e assassinatos destes grupos.

³³ Também chamada de Guerra Civil Americana ou Guerra Civil dos Estados Unidos, ocorrida entre os anos de 1861 e 1865 entre as regiões Norte e Sul dos EUA tendo como um dos pontos centrais as divergências regionais sobre a escravização de negros. Logo após a posse do presidente Abraham Lincoln (1861-1865) forças separatistas sulistas declararam secessão da União, formando os Estados Confederados da América. Mesmo após o conflito e a derrota das pautas sulistas, o ressentimento ainda faz parte da memória social do Sul, marcado ainda por fortes movimentos separatistas e racistas.

³⁴ Tais reflexões sobre interpretação da imagem contemporânea estão pautadas através dos trabalhos de HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013 e RUSKOWSKI, Camila.

do caso citado, o filme não necessariamente gerou o ressurgimento da Klu Klux Klan, estas ações se ocasionaram a partir do encontro com a potencialidade das imagens e narrativas fílmicas a partir de uma carga cultural que já fazia parte das experiências subjetivas dos espectadores.

Ainda assim, também não se trata, de forma alguma, de minimizar as técnicas ou o conteúdo utilizado, principalmente, pelos casos da propaganda política através do cinema. Inclusive, não à toa, as formas de propaganda política, em nível internacional, passam a se utilizar muito do meio audiovisual. É imprescindível citar as experiências relacionadas à propaganda política nazista, responsável por difundir e legitimar a ideologia antisemita. Foi o caso, por exemplo, do documentário *O Eterno Judeu* de Fritz Hippler. Hippler foi um cineasta alemão que dirigiu o departamento de cinema dentro do Ministério da Propaganda da Alemanha Nazista, do ministro Joseph Goebbels. O filme é conhecido por ter apresentado à sociedade alemã caricaturas racistas de judeus, sendo, inclusive, um dos primeiros a associar a imagem de judeus à imagem de ratos. Tais imagens são acompanhadas pela narração do próprio diretor, o que explicita o caráter ideológico do filme.

Esta tendência foi uma constante específica do gênero do documentário, como pontua Flávia Rodrigues (2010, p.64). A autora salienta as técnicas tradicionais que remontam, no caso brasileiro, à década de 1950, como a utilização da *voz-over* como instrumento de narrativa dominante, enquanto as imagens, o enquadramento, os testemunhos e a trilha-sonora surgem como instrumento de suporte à voz de Deus (NICHOLLS, 2005), de forma a endossar o discurso proposto.

Como observado por Marc Ferro (2010), ainda que as realizações audiovisuais tenham demorado a ser incorporadas como documento histórico, o seu potencial de influência sobre o imaginário nunca fora negado, o que contribuiu, inclusive, para a desconfiança para com tais fontes dentro do meio acadêmico. Ao passo que estas fontes passaram a ser analisadas por historiadores e historiadoras, logo se reiterou suas propriedades enquanto agentes e produtos culturais, assim, independente do filme, é possível analisar, em seu discurso e em sua produção, relevantes elementos a respeito da época em que fora produzido – assim, como aponta Bill Nichols (2005, p.26): “Todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”.

Tempos impuros: a imagem como caleidoscópio. In: SOUZA, Ricardo Timm de; PONTEL, Evandro.; FREITAS, Isis Hochmann de. (Orgs). *Imagens em transformação*. Benjamin, Derrida, Didi-Huberman. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix. 2019, pp.53-64.

É necessário que traçamos breves comentários acerca da linguagem e da estética do gênero documentário. Trata-se de um dos gêneros mais ambíguos dentro do próprio meio audiovisual, o que merece nossa atenção em explicitar um pouco sobre seus pontos teóricos. Conforme salienta Cristina Melo, diferente dos demais gêneros audiovisuais,

o documentário não pode ser definido a partir da presença de determinados enunciados estereotipados ou de tipos textuais fixos (narração, descrição, injunção, dissertação). No entanto, não temos dúvidas de que o documentário é um gênero com características particulares, que são essas características que nos fazem apreendê-lo como tal. (MELO, 2002, p.24).

Isto é, a definição do gênero documentário é uma complexidade mesmo para o campo especializado e que está intimamente relacionado à maneira que o olhar do espectador será construído. Inclusive, é observável o que é compreendido como “fenômeno Bruxa de Blair” (MELO, 2002, p.25) que diz respeito às realizações fílmicas que se constroem sob o enunciado de documentário, se utilizam dos meios tradicionais para a narrativa não ficcional, como a utilização de entrevistas e depoimentos, mas que correspondem a filmes ficcionais, gênero que ficou conhecido como pseudodocumentário ou *mockumentary*. Assim, um documentário não se constitui como tal apenas pela forma como se enuncia. Como coloca a autora, a recíproca também é observável: há casos em que os cineastas produzem documentários através do formato ficcional, como é o caso do documentário *Ilha das Flores* (1989) de Jorge Furtado. Contudo, é imprescindível lembrar que, ainda que o ato de se anunciar enquanto documentário, juntamente com as expectativas geradas no espectador por consequência, o gênero documentário não está livre das ficcionalidades e das escolhas subjetivas de quem o produziu. Ao contrário, para atingir o público com a mensagem que se pretende passar, da mesma forma que filmes ficcionais, é utilizado jogo de cenas, personagens, criação de cenários, utilização de trilhas sonoras, o que contribui também para as dificuldades de apreender e categorizar o gênero. Assim:

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema. Se, por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio – escolha de planos, preocupações estéticas, de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós produção, etc – por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, etc.” (MELO, 2002, p.25-26).

Para Fernão Pessoa Ramos, o documentário constitui um discurso através de “uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a realidade que designam. E é neste sentido, que deve ser analisado em sua relação com o real que o designa” (RAMOS, 2001, p.7). Desta forma, o autor define o documentário como:

(...) podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), pas as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera, e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p.22).

Assim, para Fernão Ramos, a questão essencial definidora do gênero documentário é o estabelecimento de asserções sobre o mundo. Entretanto, o autor também problematiza esta própria definição, trazendo os limites entre documentário – narrativa não-ficcional – e filmes de ficção. O autor reconhece, assim como Cristina Melo, que o cinema de ficção também estabelece asserções sobre o mundo. A diferença reside no fato de que “(...) ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008, p.22). Ou seja, o documentário constrói narrativas sobre fatos históricos efetivamente localizáveis na linha do tempo, diferentemente da ficção que, constroem suas narrativas privilegiando o campo da imaginação. O autor, portanto, edifica a conceituação do gênero a partir das diferenças entre a não-ficção e a ficção, admitindo, porém, que os gêneros cinematográficos possuem limites fluídos que, comumente se entrecruzam, vide exemplos citados anteriormente³⁵.

Além de trazer questões específicas do campo técnico documentário para desenvolver sua definição, Fernão Ramos nos fala da importância do olhar do produtor do audiovisual ao constituí-lo como um filme documental. Sendo assim:

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador. Podemos,

³⁵ Inclusive cabe lembrar do caso da obra clássica *Nanook do Norte* (1922), considerado o primeiro filme documentário já produzido, no qual as ações dos esquimós retratados foram norteadas pelo diretor Robert Flaherty.

igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *starsystem* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p.25).

Isso significa, conforme desenvolve o autor, que mesmo que os filmes ficcionais possam vir a utilizar de tais procedimentos, estes nasceram como próprios do cinema documental. Desta forma, a conceituação do gênero, para este autor, se nutre de dois elementos centrais: o uso de um conjunto de procedimentos formais singulares à narrativa documental, bem como a própria intencionalidade autoral. Isto nos leva a repensar a questão da interpretação e da recepção, colocadas tanto por Ramos (2008) como por Melo (2013), pois o reconhecimento deste conjunto de técnicas, que historicamente são relacionadas ao documentário, também faz parte da lógica constitutiva documental.

Para o pesquisador cinematográfico Bill Nichols (2005), as obras de ficção se caracterizam como “documentários de satisfação de desejos” enquanto as de caráter não-ficcional como “documentários de representação social”. Para o autor, a potencialidade documental é inerente a qualquer obra fílmica, como já citado anteriormente. Entretanto, mais uma vez, é nítido que estas compreensões dependem do olhar do espectador.

Conforme o autor, o filme de ficção busca conferir verossimilhança à história contada, por mais absurda que ela seja, ao suspender a incredulidade; enquanto o documentário estabelece bases materiais para que o espectador veja, naquele filme, um espelho do seu próprio mundo. Notoriamente, apresentam e defendem pontos de vistas a partir dos interesses que os constroem e representam intervindo “mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p.30). Sobre isto, é importante destacar a relação estabelecida pelo autor:

A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. (...) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. *O Pentágono à Venda* (1971), produção da rede de notícias CBS sobre as formas de as forças armadas norte-americanas se promoveram e garantirem para si uma fatia considerável da arrecadação de impostos federais, apresenta-se como representante do povo norte-americano que investiga o uso e o abuso de poder político em Washington. Também representa os interesses da rede CBS em promover-se como instituição independente da pressão do governo, comprometida com uma tradição

firmemente estabelecida de jornalismo investigativo. (NICHOLS, 2005, p.28-29)

O autor, assim, explicita a necessidade de, através de uma análise fílmica, atentar ao local de onde parte a produção do documentário e por meio de quais elementos este constrói seu argumento. Desta forma, para o desenvolvimento desta pesquisa, é importante ressaltar sobre a questão das diferentes vertentes dentro do gênero documental uma vez que “como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital.” (NICHOLS, 2005, p.135). No âmbito cinematográfico, a voz individual corresponde a teoria do autor, e as vozes compartilhadas, a teoria do gênero. Nichols identifica, dentro do gênero documentário, seis “modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (NICHOLS, 2005, p.135) de maneira que estas fronteiras, novamente, representam uma fluidez, ou seja, o conjunto de técnicas e perspectivas empregadas por um documentário específico não totaliza a sua forma, no caso “elas [as características] dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (NICHOLS, 2005, p.135).

Partindo destes pressupostos, se fôssemos enquadrar nosso objeto de pesquisa dentro deste quadro analítico, poderíamos pensar nas aproximações com o subgênero que o autor chama de “modo expositivo”, em especial pelo conjunto de técnicas como a “voz de Deus”, narrativa direta ao espectador, uso de legendas, por construir seu argumento com base na lógica de informação direta verbal, pela utilização das imagens como um papel aparentemente secundário – isto é, de ilustração e suporte à narrativa principal, colocada pela “voz de Deus”. Inclusive, o autor chama a atenção para a maior liberdade que este tipo de modo pressupõe, uma vez que “(...) a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal (...) do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. (...)” (NICHOLS, 2005, p.142), evidenciando que as imagens são trazidas, muitas vezes sem referências maiores, apenas para ilustrar e sustentar a argumentação. O autor nos dispõe com o exemplo de noticiários televisivos sobre a fome na Etiópia, que utilizaram planos gerais de grandes massas de pessoas famintas como forma de comprovar uma narrativa. Ainda, é o subgênero ideal para transmissão de informações ou para mobilizar apoio dentro de uma estrutura que pré-existe ao filme. Assim, conforme Nichols “(...) o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (p.144).

Ao especificarmos nosso objeto, devemos lembrar que os documentários realizados pela AN faziam parte do que era compreendido como produções de cunho informativo, uma vez que este sempre fora um órgão de informação e comunicação oficial do Estado brasileiro para com a sociedade. Contudo, pelo caráter demasiadamente propagandístico, uma vez que os dados informativos estavam, necessariamente, subordinados à ditadura, estas produções configuram o que compreendemos neste trabalho como propaganda política - tendo a especificidade de uma propaganda política menos explícita, isto é, não fazendo uso exacerbado das figuras presidenciais e de temas políticos. Este modelo foi incorporado através da AERP/ARP, órgão oficial de propaganda política e, inclusive, resalta especificidades da propaganda política do regime militar com relação a outras experiências autoritárias que, como assinala Nina Schneider (2017):

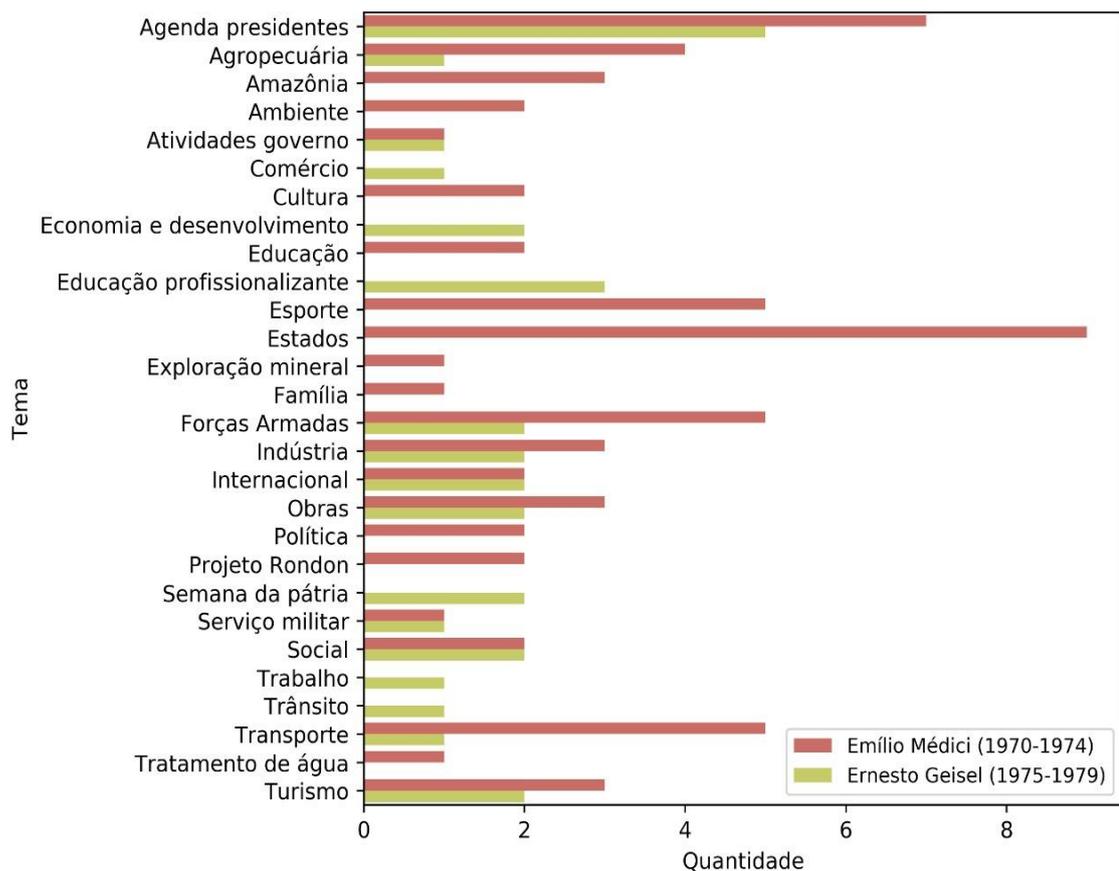
Ao contrário da propaganda nazista, que visava mobilizar os espectadores, as campanhas oficiais do regime militar brasileiro tinham um caráter desmobilizador e aparentemente apolítico. Fingiam que o Brasil estava vivendo uma época de harmonia, sem conflitos nem preocupações (SCHNEIDER, 2017, p.330).

A informação passou a configurar o universo propagandístico do regime, ao promover imagens e narrativas que corroboravam com o discurso ditatorial. Além disto, construía imagens que enfatizavam um clima harmônico, silenciando questões que estavam fazendo eclodir grandes movimentos sociais de oposição, sobretudo, entre 1968 e 1969. Portanto, se trata primordialmente de um dispositivo propagandístico que se apropriou efetivamente de um gênero (e, como vimos, de um subgênero), para construir narrativas otimistas e legitimadoras, em um movimento comum na história. As produções da AN foram elaboradas segundo a lógica do “Cinema Verdade”, como conceitualiza Fernão Ramos (2005, p.43), quando a narrativa e as imagens se edificam de maneira a constituir o olhar do espectador como um “reflexo da realidade”, quando as imagens são retratos fiéis às experiências representadas. Ainda, é importante lembrar que estas produções corresponderam a um quadro interessante dentro da própria lógica do regime:

Ao longo da ditadura militar, a Agência passou por várias reformulações, aumentando consideravelmente sua produção audiovisual. O executivo não descuidou da AN. Ao contrário, foram promulgados vários decretos que alteravam sua estrutura administrativa e ampliavam suas atribuições e presença nos estados brasileiros, o que demonstra certa importância da Agência para o regime. (MAIA, 2018, p.26).

A Agência se encerrou através do decreto-lei nº 83.993, sendo transformada na Empresa Brasileira de Notícias, o que explica, também, nosso recorte temporal de pesquisa. A sua experiência de atuação durante a ditadura correspondeu ao intervalo de tempo entre 1964 a 1979 - portanto, com diferenciações e especificidades dentro dos períodos. Assim, não podemos e nem iremos compreendê-la como um bloco homogêneo. A maior produção de documentários pela Agência corresponde aos anos de Emílio Médici (1970-1974) e de Ernesto Geisel (1974-1979). Durante estes respectivos anos, a produção correspondeu a um total de 97 documentários. A partir do Gráfico 1, podemos ter uma ideia comparativa entre a quantidade de documentários produzidos acerca das diferentes temáticas entre os dois períodos analisados:

Gráfico 1 – Documentários nos governos Médici e Geisel por eixo temático



Fonte: Elaborado pela autora.

Observa-se que os documentários receberam uma atenção maior no período do presidente-ditador Emílio Médici (1970-1974), totalizando 66 obras; enquanto o período de Ernesto Geisel (1974-1979) culmina em 31. As categorias relacionadas com a agenda dos presidentes, as atividades do governo, a agropecuária, as Forças Armadas, a indústria, temas internacionais, obras, o serviço militar, o social, o transporte e o turismo correspondem às

produções de ambos os períodos. Já temas como a Amazônia, o ambiente, a cultura, a educação, esporte, estados, exploração mineral, família, política, o projeto Rondon e o tratamento da água são de exclusividade do período de Emílio Médici. Ao passo que comércio, economia e desenvolvimento, educação profissionalizante, Semana da Pátria, trabalho e trânsito se encontram somente no período de Ernesto Geisel.

Ao passo que muitas das temáticas se apresentam como apolíticas e informativas, a análise minuciosa da construção narrativa do documentário sobre estas nos revela as dimensões intimamente relacionadas com o projeto político que estava em curso. Esta construção se dá a partir da utilização de símbolos nacionais, como as cores da bandeira, o hino e de narrativas que explicitam aspectos de representações nacionais consolidadas como a corrente otimista. Como afirmou Élio Gaspari, viveu-se “(...) diante de um governo que oferecia ditadura e progresso (...) festejava o progresso associando-o ao imaginário do impávido colosso, gigante pela própria natureza.” (GASPARI, 2002, p.208). Assim, o progresso e desenvolvimento se aliam de forma a criar a representação do regime que associa-se diretamente à construção do “Brasil Grande”.

Ainda, é importante lembrar que tais produções contaram com a utilização de lembranças sobre o passado nacional, se valendo de datas e de heróis, que, neste contexto, passam a ser significados com os olhares do regime. Janaína Martins Cordeiro (2015) apresenta sob quais aspectos e personagens a ditadura constrói comemorações nacionais e mobiliza orgulho e consentimentos sociais através do Sesquicentenário da Independência, em 1972. Neste evento ocorreu o cortejo fúnebre de D. Pedro I, lembrado como um grande herói nacional que recebe homenagem na festividade. Compreendido como responsável pelo processo de independência nacional, o personagem histórico ganha novos significados ao ser associado positivamente com aquela conjuntura permeada por auspícios do chamado “milagre econômico” de Médici. Neste processo, os governos antidemocráticos do Brasil e de Portugal³⁶, se uniram através do evento e do envio dos restos mortais de D. Pedro I para o solo brasileiro, assim, o acontecimento foi elaborado a partir de diferentes gamas interpretativas sendo interpelado por interesses em comum, atribuindo significações novas a um agente histórico, assim:

Mas para o Brasil a história era outra. O retorno de seu primeiro imperador parecia evidenciar a força e o vigor de um país que se preparava para o início

³⁶ Portugal, naquele período, ainda vivia a chamada Ditadura Portuguesa ou Estado Novo Português, iniciada por Antônio de Oliveira Salazar na década de 1930 e que perdurou até o ano de 1974, quando encerrada pelo movimento da Revolução dos Cravos. Entre os anos de 1968-1974, entretanto, Portugal foi chefiada pelo líder antidemocrático Marcelo Caetano, apoiador do regime salazarista e último presidente da Ditadura Portuguesa.

das comemorações dos 150 anos de sua independência. De um lado do oceano, portanto, a partida do rei, a decadência do governo e a indiferença da sociedade. Do outro, a volta do imperador, o poder do governo e uma sociedade que comemorava o fato de estar vivendo um verdadeiro milagre, o milagre brasileiro. De um lado, o velório sombrio e enlutado. Do outro, também um velório, porém, emocionado, cívico, que cantava com orgulho seu passado, com confiança seu presente e com otimismo seu futuro. Enfim, um velório que cantava a pátria e o retorno de seu grande herói. (CORDEIRO, 2015, p.64).

Logo, se evidencia nuances do projeto político de modernização conservadora, bem como traços de incorporação de elementos históricos, culturais e sociais para a construção de uma identidade nacional do próprio regime. Este processo não se limitou ao evento do Sesquicentenário, e sim correspondeu a uma série de políticas e mecanismos adotados pela ditadura, como por exemplo a implementação da disciplina escolar de Moral e Cívica. Além disto, como bem analisou a autora, personagens e processos como Tiradentes e a Copa do Mundo de 1970, foram emblemáticos para a construção de festivais nacionais, revelando outras camadas desta construção. Ademais, a exploração de determinados temas e personagens amplia os conhecimentos acerca das relações ambíguas firmadas entre o regime e a sociedade brasileira, para além de uma interpretação maniqueísta³⁷ entre polos antagônicos.

Estes movimentos são observáveis na construção de narrativas dos documentários, principalmente, no que iremos abordar como construção do “Brasil Grande” ou “Brasil Potência”, assim sendo a construção imagética e narrativa acerca da nação como um novo país, o país da modernização e do desenvolvimento. A partir da incorporação e ressignificação de símbolos consolidados enquanto nacionais, a ditadura promoveu a disseminação de imagens de suas ações políticas, como por exemplo as grandes obras, associadas a tais símbolos elaborando uma visão otimista sobre o país. Desta forma, os temas explorados nos documentários partem de uma seleção arbitrária que corroboram com a visão que o regime se empenhava em legitimar, dando a estes um grande espaço de visibilidade. Assim, conforme salienta Janaína Cordeiro:

(...) é através da *construção do novo* que esse período deve ser compreendido. (...) Assim, a chegada do futuro anunciada em 1972 por Médici e a concretização das expectativas em torno do Brasil potência somente puderam se realizar em função desse duplo que a ditadura, durante os anos Médici, conseguiu colocar em marcha de forma plena: consentimento e coerção. (CORDEIRO, 2015, p.19, grifos da autora).

³⁷ Esta interpretação corresponde, sobretudo, ao jogo de memórias consolidado dentro do processo de redemocratização, que construiu a visão de um Estado opressor versus uma sociedade vitimizada, o que não explica as muitas relações estabelecidas entre a ditadura e a sociedade, silenciando aspectos que vão além do apoio e resistência, como consentimento, colaboração, consenso e coesão. Sobre isto, ver mais em: NAPOLITANO, Marcos. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*. Antíteses, Londrina, v.8, nº15, pp.09-44, novembro de 2015.

Para tanto, partimos da compreensão dos documentários da Agência Nacional como instrumento através do qual o regime fez circular imagens favoráveis ao seu projeto político nacional, de forma que também, através de tais imagens, as diferentes regiões do país entrassem em contato com a unidade nacional, sendo o país uma comunidade política imaginada para a disseminação da ideia do mito do Brasil Grande. Desta forma, iremos explorar e problematizar o conjunto de construções imagéticas-discursivas em torno das temáticas tratadas pelos documentários que ressignificam tais temáticas como legitimações simbólicas do regime. É importante ressaltar, ainda, que este período analisado corresponde igualmente aos anos do “milagre econômico” e também dos “anos de chumbo”, sendo compreendido como o período mais repressivo da ditadura. Assim, é interessante observarmos que, evidentemente, os documentários não tratam da repressão, entretanto, os silenciamentos revelam uma face igualmente relevante da propaganda política. Ainda, a questão da segurança nacional é incorporada e retificada pelos documentários, sobretudo, aos que tratam da função das Forças Armadas e do serviço militar obrigatório, como iremos analisar mais adiante.

Conforme Fernando Menezes (2007), durante a ditadura civil-militar, a primeira menção em documento oficial quanto à perspectiva do país como uma grande potência mundial se deu no plano Metas e Bases para a Ação do Governo, na gestão do presidente-ditador Médici, tratando-se “(...) de uma modalidade de plano com o propósito de elucidar as diretrizes políticas, econômicas e sociais dos novos governos” (2007, p.66). A partir de então, se oficializa como um projeto político a inserção do Brasil no mundo desenvolvido, o que se reflete diretamente nas temáticas exploradas nos documentários. Assim, a potencialidade do “Brasil Grande” é explorada como uma ressignificação da própria ideia nacional, atribuindo novos significados aos símbolos e representações nacionais sob as quais são atreladas as imagens do país do futuro, do progresso e do desenvolvimento. Assim, como coloca o autor:

(...) ao aclamarem o “Brasil potência”, projetava-se no futuro um inexorável tempo de êxito, de modo a ser potencializada a sua carga simbólica. O futuro grandioso, entretanto, explicita a compreensão do destino manifesto da nação que responde a uma teleologia expressa já no discurso de posse do primeiro presidente militar a assumir o governo que assim enunciou: “o que vale dizer que será um governo firmemente voltado para o futuro, tanto é certo que um constante sentimento de progresso e aperfeiçoamento constitui a marca e também o sentido de nossa história política”³⁸. Da proposição de Castelo Branco depreende-se a compreensão de que a história do Brasil possui um

³⁸ Discurso de posse de Castelo Branco para a Presidência da República, em 15 de abril de 1964. In: FICO, Carlos. Além do golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar, p.342 apud. MENEZES, Fernando Dominience.

sentido, uma direção que, vinculada à noção de progresso implica em seu aprimoramento. A história avança, de modo que o futuro representa sua consumação. (MENEZES, 2007, p.71).

Desta forma, não somente é mobilizado um passado, mas se valoriza o tempo do futuro como o tempo do avanço. Ainda, no caso da ditadura e através dos discursos presidenciais e da propaganda política, este tempo do futuro se configurou como o tempo presente do regime militar, como ilustra a fala de Médici: “Temos agora a certeza de que o eterno país do futuro se transformou, afinal, no país do presente”³⁹. Sob tais pilares foi elaborada a imagem e a narrativa do mito do Brasil Grande ou Brasil potência. Assim, essa construção corresponde a um processo que se dá entre o otimismo e silenciamentos.

Cabe ressaltar o que iremos compreender, neste trabalho, como *mito*, seguindo a teoria estipulada pelo historiador Raoul Girardet. Levando em considerações os diversos campos de estudo e sendo um conceito amplo e suscetível de várias interpretações, assinalamos que aqui será empregado enquanto uma potência mobilizadora, especificamente expressa como um mito político. Sobre isto, Girardet, a partir das análises de Georges Sorel, assinala que o mito tem “uma função de animação criadora: ‘conjunto ligado de imagens motrizes’; segundo a própria fórmula de Sorel, ele é apelo ao movimento, incitação à ação e aparece em definitivo como um estimulador de energias de excepcional potência” (GIRARDET, 1984, p.13). Desta forma, o mito político corresponde a uma maneira em que regimes políticos buscam adesão social, em uma relação, como salienta Girardet, marcada por rituais emocionalizados, vindo daí sua potência mobilizadora. É importante destacar que, por mobilização deve-se compreender uma mobilização de sentimentos, ao passo que a propaganda oficial da ditadura, diferenciada de regimes políticos como o nazismo e o fascismo, não buscou a mobilização social das massas, ao contrário, buscava o apaziguamento, a despolitização social⁴⁰.

Para Girardet, as grandes perturbações políticas têm advindo principalmente de grandes efervescências mitológicas marcadas pela:

Denúncia de uma conspiração maléfica tendendo a submeter os povos à dominação de forças obscuras e perversas. Imagens de uma Idade de Ouro da

³⁹ Declaração feita em 31 de dezembro de 1971, em mensagem oficial de fim de ano à população brasileira, através das redes televisivas e de rádio. In: CORDEIRO, Janaína Martins. A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento. 2015, p.9.

⁴⁰ Faz sentido lembrar que, neste mesmo período analisado, houve a desmantelamento da luta armada através das guerrilhas urbanas e do campo. A década de 1970 foi marcada pela grande repressão, pelo uso da tortura e pelo desaparecimento político, o que culminou em ser denominada como os “anos de chumbo”. Entretanto, os movimentos sociais de resistência e oposição se reinventaram, social e culturalmente, não desaparecendo da cena política, ao contrário, as manifestações contrárias ao regime passam a ganhar força, unindo-se, principalmente, pela bandeira da democracia.

qual convém redescobrir a felicidade ou de uma Revolução redentora que permite à humanidade entrar na fase final de sua história e assegura para sempre o reino da justiça. Apelo ao chefe salvador, restaurador da ordem ou conquistador de uma nova grandeza coletiva. (GIRARDET, 1987, p.11).

O autor parte suas análises da história europeia, entretanto, assinala veemente que esta composição pode ser percebida em diversos regimes em diferentes contextos pois se trata de narrativas mitológicas que compõem o que é compreendido como mitos políticos. Assim, o político se move e se constrói principalmente pelas heranças culturais das sociedades. O que é igualmente perceptível no exame da propaganda oficial e dos documentários da Agência Nacional. Ao tratar dos temas apresentados, a narrativa se costura sob estes aspectos, evidenciando imagens acerca de uma conspiração – os subversivos, o comunismo, os inimigos internos – de uma idade de ouro a ser recuperada, e que está sendo efetivada, a partir das ressignificações de experiências históricas em corroboração com os sucessos da ditadura – apelo ao chefe salvador restaurador da ordem, no caso, os próprios agentes da ditadura, ainda que sua imagem não seja pessoalizada e exacerbada, a imagem da ditadura como associada ao “Brasil Grande” surge como conquistador dessa grandeza coletiva a partir da restauração de uma ordem – no caso, também, a questão da segurança nacional.

Como ressalta Marilena Chauí, esta noção de país corresponde a uma ideologia, a ideologia da ditadura. Assim:

Em 1970, vivia-se sob a ditadura militar pós-Ato Institucional nº5, sob a repressão ou terror de Estado e sob a ideologia do “Brasil Grande”, isto é, da chamada “integração nacional”, com rodovias nacionais e cidades monumentais, uma vez mais destinadas a atrair o grande capital internacional. Nas comemorações de 1958 e de 1970, a população saiu às ruas vestidas de verde-amarelo ou carregando objetos verdes e amarelos. Ainda que, desde 1958, soubéssemos que “verde, amarelo, cor de anil! São as cores do Brasil”, os que participaram da primeira levavam as cores nacionais, mas não levavam a bandeira nacional. A festa era popular. A bandeira brasileira fez sua aparição hegemônica nas festividades de 1970, quando a vitória foi identificada com a ação do Estado e se transformou em festa cívica” (CHAUÍ, 2000, p.17).

Desta forma, é nítido que a cooptação dos símbolos também é gerida dentro do meio social, que os assimila ou não, participando da construção e da experimentação do mito político, de forma similar ao que é analisado por Janaína Cordeiro Martins. E, neste sentido, ao analisar as comemorações cívicas, a autora nos lembra que “não se pode compreender a popularidade das festas de independência sem antes refletir sobre os esforços oficiais para torna-la popular”. (CORDEIRO, 2015, p.23) retificando a compreensão de uma relação marcada pela apropriação e ressignificação.

3 O PROJETO DE MODERNIZAÇÃO-AUTORITÁRIA NAS TELAS: A PROMOÇÃO DO ‘BRASIL GRANDE’ ATRAVÉS DAS FESTIVIDADES E INTEGRAÇÃO NACIONAL

Neste capítulo iremos nos concentrar nas representações construídas pelos documentários sobre o país e de uma ideia nacional que correspondeu ao chamado “Brasil Grande”. A década de 1970 assistiu ao momento de maior popularidade do regime militar, através da presidência do ditador Emílio Garrastazu Médici. Como aponta o historiador Marcos Napolitano, a eleição do general Médici surgiu em um contexto de crise, após o derrame de Costa e Silva e comando de uma junta militar assumindo a presidência, sob o AI-5. As próprias Forças Armadas estavam com fortes divergências internas sobre os rumos econômicos e formas de repressão aos grupos guerrilheiros, sendo que o nome de Marighella “(...) crescia cada vez mais na mídia como símbolo do guerrilheiro, temido e admirado em um só tempo” (NAPOLITANO, 2014, p.132). Desta forma, era necessário, sobretudo, começar a resolver a crise política e social que marcava esse momento e, nesse sentido, a eleição de Médici foi o “primeiro passo”:

Sua posse ocorreu em outubro de 1969, junto com a reabertura do Congresso Nacional, fechado desde dezembro de 1968. Naquele momento, esboçava-se a gestação de uma corrente ideológica que seduzia a jovem oficialidade, tendo como porta-voz o general Albuquerque Lima, candidato à Presidência da República, cujas propostas queriam redirecionar o regime implantando em 1964 para um nacionalismo autoritário reformista, calcado na reforma agrária, na centralização do poder e no combate às oligarquias. O governo Médici, em parte, captou este clima de “Brasil Grande” que tomava conta dos quartéis em medida suficiente para acalmar as bases militares, sem radicalizar as ações contra as velhas estruturas. (NAPOLITANO, 2014, p.132-133).

Logo, podemos perceber que a ideia de “Brasil Grande” recebe papel de protagonismo no governo Médici, o que foi devidamente difundido através da propaganda política e dos documentários da AN. Inclusive, é importante ressaltar que a alta popularidade não significou um descuido com a imagem do regime e com o uso da propaganda política a seu favor. Ao contrário, a permanência de uma busca pela coesão social para o projeto nacional da ditadura civil-militar incorporou uma série de elementos que construíram ideias que marcaram a imagem do chamado “Brasil Grande” ou, ainda, “Brasil Potência”, significando uma ideia de nação pautada em valores caros aos ideais militares. A partir da década de 1970 o país vive sob o imperativo do “milagre econômico”, dos orgulhos nacionais, do nacionalismo ufanista, da Copa do Mundo, climas que marcaram essencialmente este período e que foram significativamente reforçados e incentivados através das propagandas políticas e oficiais da ditadura. Não por

acaso foi o momento de maior expressão de produção dos documentários da Agência Nacional, nos quais a integração nacional ganha uma dimensão maior aliada às ideias da segurança nacional e do papel histórico das Forças Armadas, extrapolando os limites da propaganda política e atingindo uma série de níveis sociais. Assim, como aponta Janaína Cordeiro:

As vitórias na área do esporte; as estradas e pontes se multiplicando, integrando as diversas regiões do país; o país que agora também via e era visto pelo mundo inteiro a partir de um moderno sistema de comunicações. Tudo isso colaborava para o fortalecimento de uma imagem positiva do Brasil, criando uma atmosfera de entusiasmos, refletida nas campanhas publicitárias oficiais, as quais insistiam que “este é um país que vai pra frente” e que “ninguém segura este país”. (CORDEIRO, 2009, p.86).

Há que se destacar que a ideia de um “Brasil grande” corresponde a uma tradição secular dentro do imaginário social brasileiro e, principalmente, do pensamento militar brasileiro que, de maneira sintetizada, podemos dizer que é a ideia de explorar as potencialidades e competências do país e dos brasileiros em colocá-lo como uma potência mundial. É importante observar que nos interessa, nesta pesquisa e especificamente neste capítulo, analisar as categorias mais utilizadas pelos documentários para construir uma ideia nacional. Contudo, atentando sobretudo para o universo simbólico que envolveu tais construções e assim explorando as significações que tais conceitos e símbolos receberam dentro de uma lógica de circulação e legitimação do discurso oficial da ditadura. Nos documentários, as ações políticas promovidas pela ditadura ganharam novas significações, estas imbuídas nos valores próprios da ditadura e envoltos no espírito do otimismo, caráter muito caro à imagem que a ditadura se empenhava em elaborar de si mesma. Por isso, para explorar tais ideias, partiremos da compreensão do “mito do Brasil grande”, que diz respeito ao conjunto de ideias que construíram a representação oficial da ditadura civil-militar através de imagens e discursos que atribuíram significados às suas políticas a fim de criar coesão em torno do projeto político modernizador-autoritário. Ainda, é necessário lembrar que a utilização da AN – bem como a da propaganda política oficial, em geral – se deu a partir da necessidade não apenas de legitimar a ditadura, mas também de difundir a coesão social. Desta forma, os temas que aparecem nos documentários estão estritamente ligados a este processo, mas, como já colocado anteriormente, não se tratam de representações e imagens aleatórias e impositoras. Ao contrário, as representações se construíram em torno de símbolos caros à sociedade brasileira, buscando promover a identificação e o caráter cívico e nacional da ditadura civil-militar, como é o caso

da utilização da bandeira nacional. Estes símbolos foram incorporados e imbuídos dos valores que interessavam à ditadura dentro desta lógica da ressignificação.⁴¹

A questão da integração nacional brasileira não foi um desafio encarado apenas pela ditadura. Esta questão remete a, pelo menos, os tempos estado novistas. Através do DIP, Getúlio Vargas fez circular símbolos e imagens criando representações nacionais quanto à integração do país. Possuindo articulação direta com intelectuais brasileiros, o Estado Novo (1937-1945) investiu pesado na construção de uma identidade nacional baseada nos valores interessantes ao projeto político da ditadura estado-novista através da trindade nacional: a Pátria, a Bandeira e o Chefe. Assim, conforme Maria Helena Capelato:

Se todos os brasileiros são irmãos, o Brasil é uma grande família. Realmente, é uma grande família quando há paz no lar. Quando os membros não brigam. Quando não reina discórdia. (...) O chefe do governo é o chefe do Estado, isto é, o chefe da grande família nacional. O chefe da grande família feliz. (CAPELATO, 2003, p.124).

Assim, torna-se evidente que, através da união destes elementos pela propaganda política, buscou-se a sedução dos sentimentos e afetividades sociais em prol da união e da identificação para com o projeto político autoritário. A unidade nacional passa por grandes (re)significações conforme atualiza-se nos discursos políticos. É neste contexto também que a questão da *marcha para o Oeste* aparece como um projeto político e como uma questão histórica presente no âmbito social brasileiro, uma vez que o interior do país se edificou como um desafio na chamada integração nacional, questão que perpassou as modificações políticas institucionais. Conforme observa Fernando Menezes (2007, p.82) a ideia da marcha para o Oeste constituiu um importante fio condutor nos discursos políticos ligados ao “Brasil Grande” pois sedimentou a imagem das grandes potencialidades brasileiras que produziram sustentação “à nossa vocação de grandeza, condizente com a expressão geográfica do país” (MATTOS apud MENEZES, 2007, p.82).

No caso da ditadura civil-militar, as perspectivas do Brasil enquanto uma grande potência passam a fazer parte da agenda política durante a gestão de Médici, através do plano de Metas e Bases para a Ação do Governo:

⁴¹ Podemos destacar como exemplo as campanhas pró-impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2010-2016) houve uma grande apropriação da bandeira nacional brasileira ocasionando em uma formulação de uma identidade política de grupo. A propaganda política evidenciada através da campanha eleitoral pela presidência de Jair Bolsonaro articulou tal símbolo como uma autorrepresentação, demonstrando não somente o potencial histórico da bandeira enquanto um símbolo político mas também as disputas de significado que a cercam. Sobre isto, ver mais em: PAULA; ARAUJO; SARAIVA: Comunicação, Informação e Imaginário no processo eleitoral brasileiro: o “Messias” Bolsonaro e o mito do rei pela graça de Deus. Prisma.Com, nº41, 2020.

O Governo Médici, comprometendo-se com o “jogo da verdade” – o que significa “evitar a linguagem da promessa” – e dizendo-se sensível à justificável impaciência dos brasileiros com os documentos de planejamento, alegando que esses apresentaram um grande descompasso entre a sua elaboração e a sua implementação nos governos anteriores a 1964, divulga as Metas e Bases Para Ação do Governo como um documento de natureza eminentemente prática. (...) Nesse sentido, o plano com as Metas Para a Ação do Governo Médici (...) se expressa de maneira eufórica ao propor “como objetivo-síntese o ingresso do Brasil no mundo desenvolvido, até o final do século. (...) construir-se-á, no país, uma sociedade efetivamente desenvolvida, democrática e soberana, assegurando-se assim a viabilidade econômica social e política do Brasil como grande potência” (MENEZES, 2007, p.67).

Observa-se, assim, os novos significados que comportam a ideia nacional que sustentam as imagens e o discurso oficial através dos documentários da Agência Nacional. O “Brasil Grande” ressurge, uma vez que não fora inventado pelos militares no contexto ditatorial, mas correspondendo à visão dos mesmos em um processo de atualização. A unidade nacional através do “Brasil Grande” circula pela sociedade de diferentes formas, seja através da educação cívica, obrigatória nos colégios e faculdades, seja através da comunicação pública, através dos rádios, da televisão e do cinema - caso explorado nesta pesquisa -, ou seja, ainda, na apropriação de comemorações e festividades, como foi o caso da Copa do Mundo ou das datas cívicas, como o Dia da Independência. Através da exaltação do progresso, do desenvolvimento, das riquezas naturais, de um passado glorioso e da figura dos militares e da ditadura como salvacionistas houve a (re)criação do mito do Brasil Grande, uma ideia otimista de nação que legitimava a saída autoritária que sufocou a democracia por mais de duas décadas. Conforme Raoul Girardet, os mitos e mitologias políticas são narrativas e sistemas de crenças que criam imagens do político tendo raízes no sistema cultural das sociedades - ou seja, o âmbito político nasce do seio cultural e se orienta conforme uma narrativa mitológica cultural:

Parece claro, e com irredutível evidência, que é de uma notável efervescência mitológica que não cessaram de ser acompanhadas as perturbações políticas dos últimos séculos da história europeia. Denúncia de uma conspiração maléfica tendendo a submeter os povos à dominação de forças obscuras e perversas. Imagens de uma Idade de Ouro da qual convém redescobrir a felicidade ou de uma Revolução redentora que permite à humanidade entrar na fase final de sua história e assegura para sempre o reino da justiça. Apelo ao chefe salvador, restaurador da ordem ou conquistador de uma nova grandeza coletiva. (GIRARDET, 1987, p.11).

Ainda, para o autor, o mito político é o terreno onde os políticos agem conforme a sua expectativa de alcançar uma adesão pública através de uma relação emocionalizada, isto é, a utilização de imagens e símbolos decorre de uma relação que não parte apenas de um lado racional e lógico, mas, e talvez principalmente, de relações subjetivas, emotivas e irracionais.

Através do conteúdo emocional e afetivo é criado, em torno do mito, poderosos impulsos emocionais e carregados de expectativa “(...) uma vez que esse transita no terreno impetuoso da efervescência onírica, daí provem sua força mobilizadora” (MENEZES, 2007, p.97). Entretanto, é importante ressaltar, como nos lembra Girardet:

O mito só pode ser entendido se é intimamente vivido, mas vivê-lo impede dar-se conta dele objetivamente. Objeto de estudo, ele tende, inversamente, a imobilizar-se em uma sucessão de dados estáticos; tende igualmente a se esvaziar de seu conteúdo emocional, ou seja, do essencial de si mesmo. Constatação, no caso, decepcionante, capaz, no entanto, de proporcionar ao historiador – e no momento mesmo que este crê autorizado a fazer valer a insubstituível legitimidade de sua função – uma muito oportuna lição de modéstia. Em sua vontade de conhecer e de compreender o desenrolar da aventura humana através do tempo, não é afinal inútil que ele se lembre de que há portas que poderá jamais forçar, de que há limites que não poderá jamais transpor...” (GIRARDET, 1987, p.21).

Desta forma, levando em consideração as análises teóricas propostas por Girardet e a fim de apreendermos este caminho de construção de um mito político valemo-nos dos documentários produzidos pela Agência Nacional e analisaremos em que medida estas produções constituíram um campo dentro de tal construção discursiva e imagética. Cabe ressaltar como a ideia de mito e mitologia política de Girardet pode muito bem ser relacionada com as ideias de nação aqui trabalhadas. Para este autor, a produção de um mito político segue uma narrativa que corresponde a um conjunto que compreende uma ideia de conspiração, a necessidade de um salvador, a exaltação de um passado em comum (uma “idade de ouro” a ser retomada) e a unidade a ser reunida em torno deste projeto político comum. Assim, trata-se sobretudo da relação estabelecida entre os líderes políticos⁴² para com a sociedade – ou o público-alvo a ser atingido – através de suas estratégias discursivas. É importante explicitar que não trataremos de desenvolver uma aplicação *ipsis litteris* das postulações do autor, mas sim de explorar, levando em consideração suas categorias e principalmente, a ideia do mito político como uma narrativa política oriunda de um sistema complexo de crenças, as constelações simbólicas em torno do discurso oficial e propagandístico dos documentários da Agência Nacional. A teoria historiográfica nos é extremamente importante ferramenta de análise histórica, entretanto a diversidade e a infinidade das experiências humanas não se restringem

⁴² No caso da ditadura civil-militar, como iremos desenvolver neste trabalho, há uma grande especificidade que deve ser mencionada. Ao contrário dos líderes anteriores, a ditadura não se tratou de criar a imagem pessoal de líderes, mas sim de um conjunto corporativo, as Forças Armadas, criando uma ideia de unidade do grupo, ainda que houvesse uma série de correntes no seu interior disputando o controle do Estado. Ver mais em NAPOLITANO, Marcos. História do Regime Militar.

somente às teorias, ao contrário, através das análises podemos ampliar nossa compreensão e evidenciar suas proximidades, suas complexidades e especificidades.

Cabe lembrar que estes processos não foram exclusividades da ditadura civil-militar, ao contrário, podem corresponder a inúmeras experiências históricas em diferentes conjunturas políticas e nacionais. No caso de regimes ditatoriais e autoritários, como a ditadura civil-militar, o uso da repressão e da censura fazem parte da busca da coesão nacional que, neste caso, se reflete através da imposição de um projeto. Para Luis Felipe Miguel:

Todo projeto político busca uma unidade capaz de levá-lo adiante, de implantá-lo. Para que ganhe viabilidade, ele precisa reunir uma multiplicidade de individualidades, interesses e ambições em um projeto comum. Deve incorporar o particular num geral, e de maneira reversa, tornar o geral integrante dos particulares. Assim fazendo, ele muitas vezes redefine os interesses particulares, já que eles não são dados estanques, mas produtos do cruzamento entre as situações vividas, a consciência que sem tem delas e as identidades compartilhadas. (MIGUEL, 1998, p.7)

Os documentários que aqui são analisados correspondem ao período de dois ditadores militares: Emílio Médici (1970-1974) e Ernesto Geisel (1974-1979) que é o intervalo de tempo de maior produção de documentários pela Agência Nacional. A chegada de Médici ao poder ocorreu após o período em que o país foi governado por uma Junta Militar, devido a problemas de saúde envolvendo Arthur Costa e Silva, que veio a falecer em agosto de 1969. O processo eleitoral indireto que elegeu Médici fortaleceu a ditadura em um período que ficou marcado pela forte repressão e pelo acirramento do Terrorismo de Estado⁴³ – os chamados “anos de chumbo”. Ainda que o Congresso tenha sido reativado para a eleição pairava a imagem de “(...) um ritual vazio de um sistema político desfigurado (...) para confirmar o novo presidente-general escolhido. O congresso, ainda perplexo com o monstro que ajudara a criar em 1964, confirmou a escolha militar, com 293 votos e 79 abstenções” (NAPOLITANO, 2014, p.133).

Ao passo em que havia um enrijecimento do terrorismo de Estado, houve o período de breve crescimento econômico no país, o que viabilizou um grande investimento na construção da imagem otimista do Brasil – foram os anos do chamado “milagre econômico brasileiro”. Estas imagens se deram por diversos meios além da AN, incluindo também a jornais e revistas⁴⁴

⁴³ Cabe destacar aqui que, por terrorismo de Estado, compreendemos como “um fenômeno político e social, ou seja, a instalação do terror como forma de controle político da sociedade, como forma de dominação política” (BAUER, 2006, p.22), sendo a instrumentalização do terror como prática repressiva institucionalizada através do terror físico, ideológico e psicológico. Ainda, faz parte deste mecanismo a promulgação do medo através da segurança nacional, ou seja, a desconfiança generalizada no meio social, estendendo o terrorismo de Estado, também, para o campo da educação, da comunicação e da economia.

⁴⁴ Sobre isto ver mais em: CORDEIRO, Janaína. *Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.22, nº43, janeiro-junho, 2009, pp. 85-104.

onde o país assiste a uma eclosão da euforia desenvolvimentista (REIS, 2005). Desta forma, o progresso e o desenvolvimento foram articulados como partes centrais dentro do projeto político e na imagem e memória que se pretendeu construir, ao passo em que os custos de obras e discordâncias foram silenciados⁴⁵, inclusive, através da violência de Estado. O país passou a conviver intensamente com as imagens de modernização, do progresso e, principalmente, do futuro que havia chegado – inclusive esta categoria fez parte do slogan ufanista produzido pela AERP – “*Brasil, o país do futuro*”. E uma série de elementos foram incorporados dentro deste discurso, as vitórias do país na Copa do Mundo, as grandes obras, as comemorações e festas cívicas, as imagens da integração nacional e turismo interno, o crescimento econômico, todas foram categorias utilizadas para embasar o discurso do milagre econômico e, principalmente, do Brasil Grande, todas temáticas que corresponderam às produções de documentário da Agência Nacional. Para o historiador Marcos Napolitano, os dados que corresponderam ao crescimento econômico deste período passaram a ser utilizados como fundamento argumentativo para a repressão cometida pelo Estado brasileiro, assim, se criou uma imagem extremamente positiva do período Médici por sua política econômica fundamentada na “(...) materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia” (NAPOLITANO, 2014, p.146). Cabe ressaltar que o grande crescimento econômico que viabilizou o chamado “milagre econômico” correspondeu, sobretudo

(...) ao aumento da produção industrial, o crescimento das exportações e a acentuada utilização de empréstimos do exterior. Em compensação, o governo adotou uma rígida política de arrocho salarial, diante da qual os trabalhadores e os sindicatos não podiam reagir devido à repressão política. Vale salientar que o desenvolvimento econômico do período não coaduna com a distribuição de riquezas, mas sim com privilégios de uma parcela economicamente privilegiada. (COSMELLI, 2013, p. 20).

No período de Ernesto Geisel (1975-1979) as atenções se voltaram à promessa de uma abertura “lenta, gradual e segura”. Conforme a ditadura se aprofundava em uma crise de legitimidade e em um período de recessão econômica, o investimento em um discurso otimista fazia sentido para angariar apoio dentro da opinião pública. Conforme Isadora Dutra Freitas

⁴⁵ Ao falar em “custos” me refiro não somente aos gastos investidos na integração nacional e nas grandes obras, por exemplo, que já foram reconhecidos como alvos de esquemas de corrupção que em sua época foram devidamente silenciados, mas também ao custo de vidas humanas. É importante lembrar que somente a partir do relatório final da Comissão Nacional da Verdade é que começamos a ter uma ideia do que correspondeu os feitos da ditadura, incluindo das grandes obras. É a partir deste documento que é trazido a tona a morte de, pelo menos, 8.350 indígenas pela falta de demarcação e assistência bem como as violações de direitos humanos cometidas através do Estado brasileiro em regime de exceção.

“(…) Geisel foi o ditador que mais investiu nos cinejornais da Agência Nacional, totalizando 149 edições entre 1974-1979” (FREITAS, 2020, p. 104). O que é interessante de ressaltar pois não correspondeu à produção de documentários. Dentro da produção de documentários, a incidência maior se deu no período de Emílio Médici, antecessor de Geisel. Ainda que sejam períodos e presidentes-ditadores diferentes, com questões nacionais diferentes, os documentários possuem uma narrativa relativamente bem parecida em um sentido de esforço na imagem do Brasil Grande e Potência, como também a utilização da narrativa e temas aparentemente apolíticos. Entretanto, a partir da análise empreendida, é perceptível apreender o discurso oficial sobre o Brasil Grande através das imagens e das narrativas dos documentários a partir dos elementos e das categorias incorporados pelos mesmos e como estes foram utilizados.

Assim, ainda que a função seja “aparentemente apolítica” é possível desnivelarmos o caráter político e ideológico das produções da Agência Nacional, através da utilização de categorias e símbolos sociais e históricos que construíram o discurso e a visualidade dos documentários criando a imagem do Brasil da ditadura civil-militar. São nestes elementos que iremos concentrar nosso exame, em uma divisão temática, levando em consideração primordialmente a tese da incorporação do otimismo e construção de um mito político – a elaboração da imagem do Brasil Grande.

Cabe ressaltar, sobretudo, que a construção narrativa e visual sobre o Brasil Grande se divide de formas diferentes entre Médici (1969-1974) e Geisel (1974-1979). Se observarmos, o primeiro, além de investir em um maior número de documentários promoveu grande visibilidade às ações carros-chefes de seu governo: as grandes obras. É importante destacar que este tema, extremamente recorrente entre os documentários, está atrelado a dois pilares primordiais: o desenvolvimento e a integração nacional. O período de Ernesto Geisel (1974-1979) terá documentários voltados a apresentar discursos, pronunciamentos, ações do ditador assinando termos de leis, educação profissionalizante, enfim, temas diferentes de seu antecessor, como iremos abordar no próximo capítulo. Sendo assim, neste iremos tratar especialmente dos documentários do período de 1970 a 1974 buscando compreender a narrativa propagandística e as construções visuais do “milagre econômico”, período em que a ditadura experimentou grande apoio civil, mas que também foi o período de maior repressão pelo Estado. Operando através do otimismo, entretanto, é possível observarmos nos documentários os aspectos ligados a DSN, sobretudo, nos documentários sobre as Forças Armadas e o Serviço Militar.

Outro aspecto que deve ser mencionado acerca do período de Médici (1970-1974) é que se trata de um momento que se consolidou na memória social através da dualidade do “milagre econômico” – que recebeu grande ênfase pela narrativa oficial e articulou o clima de crescimento econômico com grandes festividades nacionais – e dos “anos de chumbo”, expressão que dá conta de lidar com o enrijecimento do terrorismo de Estado. Logo, é notório que a sociedade brasileira experienciou este período de maneiras muito distintas. Para além da visível dualidade, deve-se levar em consideração a existência das zonas cinzentas (LABORIE, 2010), intersecções sociais de difícil apreensão que correspondem a comportamentos fluidos entre apoio, consentimento e resistência, dificilmente localizáveis em somente uma destas categorias.

No entanto, a narrativa oficial promoveu o fortalecimento do experimento otimista daquele momento, através de festividades, de símbolos nacionais e se aliando, principalmente, com as vitórias na área do esporte, se apropriando da exaltação social para efetivar sua legitimidade. Como aponta Janaína Cordeiro (2009) “a sociedade não ficava alheia a esse clima ‘alucinante’ de festejos, celebrações, desenvolvimento econômico e progresso” sendo este um momento chave para compreendermos como “os mais diversos segmentos da sociedade reivindicaram sua participação num evento, que ao fim, servia como forma de legitimação do governo” (CORDEIRO, 2009, p.87). Assim, a promoção da ideia do Brasil Grande encontrou fortalecimento através da exaltação de um crescimento econômico e da apropriação de sentimentos e orgulhos nacionais, evocando muito do que chamamos de “consentimento” e alargando os níveis de popularidade de Emílio Médici, ainda que pesasse na sociedade os crescentes números de mortos e desaparecidos. Estes aspectos, é importante que se diga, foram importantes pilares dos mitos políticos produzidos pela ditadura como um todo e que fomentaram a memória social e, principalmente, servem como argumentação de grupos que, ainda hoje, defendem a intervenção militar. Desta maneira, a relevância de compreendermos tais mecanismos, como o espaço da AN e o discurso cinematográfico dos documentários de propaganda promoveram a difusão da narrativa otimista oficial sobre o Brasil, alimentando o imaginário através da ideia do Brasil Grande e do silenciamento das práticas repressivas, dos casos de corrupção e superfaturamento e do massacre sobre os povos indígenas.

3.2 A memória como espetáculo: as vitórias das Forças Armadas, entre uma “idade de ouro” e a salvação

A ditadura civil-militar, principalmente na década de 1970, constituiu uma forte imagem pública através de comemorações cívicas, do nacionalismo e da mobilização de afetos na sociedade, buscando criar um intenso clima de orgulho nacional. A tese de Janaína Martins Cordeiro (2012) aponta os caminhos percorridos neste período na construção em torno da ideia do “milagre econômico”, que costurou uma imagem nacional para além dos âmbitos da economia e da propaganda política, relacionando-se com as noções de consenso e consentimento. Através de uma série de comemorações cívicas que buscaram ovacionar um passado nacional se construiu uma ideia de presente – e este presente, cabe ressaltar, intimamente ligado com a categoria do futuro que, no caso, havia chegado ao país, trazendo a ideia de um país moderno e desenvolvido devido ao conjunto militar que estava à frente do poder. Assim, ao lembrar o passado se festejou aquele presente momento, atrelando a ele sentidos históricos ressignificados. A autora analisa a construção de uma memória sobre um passado comum nacional a partir da escolha e ressignificação de personagens históricos como D. Pedro I e Tiradentes através de festas e comemorações cívicas, sobretudo os festejos em torno do Sesquicentenário da Independência. Estes movimentos processaram experiências históricas de uma forma a heroizar tais personagens como heróis da República dentro das grandes comemorações cívicas:

O 7 de setembro, o evento que marcava o nascimento da nação, e que, então, sintetizava a *nacionalidade* preconizada pelos militares ganhava as ruas e o cotidiano das pessoas ao longo do ano. D. Pedro I adquiria ares de *herói popular*: estampava jornais, revistas, cartazes, sacolas de supermercado, álbuns de figurinhas que as crianças colecionavam meticulosamente. E ganhou também as telas de cinema⁴⁶. (CORDEIRO, 2012, p.171).

Torna-se nítido que os processos de construções de um passado enquanto memória nacional foram meticulosamente articulados através dos interesses do projeto modernizador-autoritário da ditadura para além da propaganda política. A nacionalidade brasileira ganha contornos de tal projeto que se atrela à imagem oficial da ditadura e é utilizada como forma de sustentação legítima da mesma corroborando com o discurso do otimismo. A espetacularização de tal memória também fez parte do processo. A partir do uso destes artifícios, além de elaborar uma imagem nacional otimista, aumentando seus níveis de popularidade no âmbito social, a

⁴⁶ A autora faz referência à produção de Carlos Coimbra, com participação de Tarcísio Meira e Glória Menezes. *Independência ou Morte* (1972).

ditadura viabilizou o silenciamento do seu próprio enrijecimento: a repressão, a tortura, a perseguição política, a censura, a falta de transparência pública, os desaparecimentos políticos, o exílio, enfim, os pilares do terrorismo de Estado que estava instaurado e institucionalizado, foi silenciado, viabilizando larga visibilidade no caráter modernizador com ênfase em uma narrativa otimista.

Desta forma, o período de maior repressão da ditadura foi representado através da Agência Nacional como o período do milagre econômico, dos anos de ouro. Tais experiências de ressignificação de memórias e heroicização de personagens históricos não são exclusividades deste período e tampouco são estranhos à história. Inclusive, correspondem a processos que a autora Anne-Marie Thiesse (2001) compreende como partes integradoras da criação das identidades nacionais – nas palavras da autora, das “ficções criadoras –. Ao tratar das experiências históricas europeias, a autora alega que, alguma das características principais das identidades nacionais está na organização de um passado comum (escolha de ancestrais e inventariação de um patrimônio nacional, isto é, caracterizar patrimônios como características específicas da nação), institucionalização da língua nacional, elaboração de uma história da nação, caracterização e patrimonialização da natureza e paisagens nacionais e estabelecimento dos limites da nação – o que, geograficamente, faz parte do território nacional. Assim, alguns pontos interessantes que merecem nossa atenção. Ao levarmos em conta as postulações desta autora podemos observar que faz sentido pensar que a ditadura civil-militar não criou, exatamente, uma identidade nacional, entretanto, estabeleceu e reforçou uma nacionalidade, a partir da apropriação de símbolos e representações nacionais imbuindo estas com seus interesses e sentidos políticos. Neste caso, tais sentidos se balizaram através de valores ligados à utopia autoritária, à DSN e ao projeto da modernização conservadora, conceitos anteriormente explicados, que fizeram parte da construção do mito do Brasil Grande. Tais características são precedentes à ditadura, entretanto, são elementos que foram apropriados pela mesma.

É importante também destacarmos que esta seleção de figuras para heroicização passou pela própria imagem dos militares, como iremos nos debruçar mais adiante. Ou seja, para a ditadura foi essencial construir uma imagem pública vinculada à forte presença das Forças Armadas na construção da República, apelando para um papel histórico e que passa a ser heroicizado. Conforme José Murilo de Carvalho (1990, p.55): “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos.” Desta forma, é possível analisarmos como os militares construíram-se em conformidade com a seleção de heróis nacionais, viabilizando uma

autorrepresentação pautada através das potencialidades pertencentes no imaginário social. Sobretudo, através da mobilização e ressignificação de experiências passadas nacionais, as quais tiveram uma grande participação militar – principalmente no tocante às séries de golpes na história brasileira. Evidentemente, tal processo é marcado pela romantização da atuação dos militares em fatos e processos históricos nacionais colocando-os no lugar de salvaguardar a nação.

Ao falarmos da memória em cena é imprescindível destacarmos os usos políticos que foram feitos do passado e do próprio tempo histórico, no que diz respeito à criação de imagens relacionados ao passado e ao futuro que constroem os sentidos do tempo presente. O historiador alemão Reinhart Koselleck (2006) redefine as noções de tempo a partir das noções de “espaço de experiência” e de “horizonte de expectativas”, de forma que:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada a experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento das histórias alheias. (...) Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda não, para o não experimentando, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. (KOSELLECK, 2006, pp. 309-310).

Desta maneira, o autor Koselleck nos fornece novos olhares acerca da análise histórica e dos desdobramentos temporais inerentes ao processo histórico no sentido de que tais categorias estão necessariamente interligadas, ou seja, não há experiência sem expectativa de um “futuro” e vice-versa. Tais categorias se retroalimentam e influenciam uma a outra no sentido de que a própria noção comum do tempo linear é problematizada. O passado não é uma categoria acabada, ele se constrói sempre a partir da atualização do presente de maneira necessariamente tensionada com os projetos e expectativas de futuro: “(...) é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico” (KOSELLECK, 2006, p.313). Tais noções são extremamente caras para que possamos ampliar a compreensão quanto a lógica que se estabelece a partir da ideia da espetacularização da memória e da memória em cena – o uso de tempos passados – pela ditadura, em um sentido de que esta buscou através das categorias de tempo criar a noção do

presente em sua autoimagem. Ou seja, houve um passado mobilizado que necessariamente se liga à ideia de futuro, categoria temporal também prestigiada pela imagem oficial da ditadura.

Podemos ver nitidamente como estas categorias foram utilizadas através de dois documentários do ano de 1970 produzidos pela Agência Nacional: “Em ritmo de futuro” e “Força Expedicionária brasileira na Itália”. O documentário intitulado “Força Expedicionária brasileira na Itália” possui uma duração de vinte minutos, imagens em preto e branco e tem como objetivo “reconstruir” a experiência militar brasileira na Segunda Guerra Mundial. É importante lembrar que a ditadura colocou no poder grupos militares veteranos da FEB (Força Expedicionária Brasileira) e que muitos destes foram teóricos da reelaboração da DSN, através, sobretudo, da ESG (Escola Superior de Guerra)⁴⁷.

A narrativa se inicia com o ano de 1939, apresentando Hitler e Mussolini ascendendo ao poder da Alemanha e Itália, respectivamente. Neste momento, não há trilha sonora, somente a voz do narrador, evidenciando o clima de horror que passa a assombrar a Europa e o mundo, com a promessa de “guerra total a quem se opor”. Após as imagens do nazismo e fascismo europeu, surge imagens das paisagens brasileiras, do Rio de Janeiro, enquanto o narrador nos conta que “longe do palco da guerra, o Brasil é um paraíso de paz procurado desesperadamente pelos exilados europeus”.

Ao passo que decorre o documentário, o narrador coloca que Hitler começa a atacar o litoral brasileiro a partir de 1941. Imagens de sucessivas explosões aparecem à tela, enquanto o narrador elenca o ataque alemão aos “indefesos navios mercantis” brasileiros. Até então, a narrativa construída coloca o Brasil dentro de um isolamento pacífico com relação à guerra e que fora atacado injustamente e assim segue, até o governo reconhecer o Estado de Guerra entre o Brasil e os países do Eixo.

Assim, o narrador apresenta que, em maio de 1942, a FAB (Força Aérea Brasileira), ao patrulhar o Atlântico Sul, abate um submarino nazista de 1.200 toneladas, o que aparece como “primeira resposta” dos brasileiros aos “covardes” ataques nazistas. Neste momento, as imagens dos soldados da FAB aparecem juntamente com uma trilha sonora alegre. Este é o pontapé para apresentar a entrada efetiva da Força Expedicionária Brasileira na guerra, em julho de 1944.

⁴⁷ Ver mais em: FERNANDES, Ananda Simões. *Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a ditadura civil-militar brasileira e Uruguai (1964-1973)*. Dissertação de Mestrado: Porto Alegre, 2009.

A participação da Força Expedicionária Brasileira é apresentada enquanto um grande sucesso e motivo de orgulho nacional, com trilha sonora comemorativa e imagens dos soldados enfrentando as dificuldades da guerra com sorrisos, como podemos observar na Figura 1:

Figura 1 - Trecho de “Força Expedicionária brasileira na Itália”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº 132.

O bom humor e os sorrisos são destacados na narrativa como elementos “temperados à moda brasileira”. O destaque dado a esses olhares nos permite refletir como os soldados são apresentados segundo características que são entendidas como “tipicamente” brasileiras. Se levarmos em conta a análise de Carlos Fico, podemos observar que estas características não surgem ao acaso, principalmente com o tom que lhes foi atribuído. Parece fazer parte do mecanismo de atribuir significados e sentidos às figuras militares a partir de elementos já presentes no imaginário social com relação ao ser brasileiro, o que torna estes soldados familiares e identificáveis com o espectador.

É interessante de se observar a dramatização que ocorre na narrativa, que dá uma redimensiona a participação das tropas brasileiras na Segunda Guerra Mundial, tendo em vista a valorização das Forças Armadas enquanto defensoras da Pátria. O tom atribuído é acompanhado por uma trilha sonora comemorativa. Esta trilha sonora só ganha uma melodia melancólica ao fim do documentário, quando este apresenta imagens dos corpos de soldados mortos retornando ao Brasil, intercalando com cenas das famílias chorando e prestando suas últimas homenagens. A isso, o narrador descreve:

A 2 de maio de 1945, cessar fogo. Era a derrota de Hitler e Mussolini. Os pracinhas sorriem. Começa as operações de retorno ao Brasil. O valor desses homens seria reconhecido por todos que fizeram a história da guerra na Itália. A eles coube, diria o General Mark Clark, o mais duro setor da frente dos aperinos. Navios da nossa Marinha trazem de volta os escalões da força expedicionária. Na imensidão do Atlântico encontram-se a três armas brasileiras. Soldados do mar, do ar e da terra. A alma do povo acolhe com efusão a boa notícia. As transformações políticas do Brasil se fazem em paz. O Marechal Dutra cumpriria o mandato de presidente da República e encaminharia o país para a ordem democrática. As cinzas dos que tombaram retornam do pequeno e florido cemitério de Pitoia e ficam para sempre guardadas neste monumento erguido ao patriotismo, a dor, a coragem e ao sacrifício dos brasileiros que morreram pela liberdade. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº132).

A construção narrativa deste documentário é extremamente interessante se pensarmos, inclusive, nas contribuições de análise viabilizadas a partir das categorias de Koselleck. Ao mobilizar esta experiência, a ditadura civil-militar ressignifica e atualiza a mesma, segundo a relação entre o presente daquele momento. Ao construir uma narrativa focada essencialmente na participação em tom de honra e comemoração das Forças Armadas⁴⁸ criando uma imagem legitimada e positivada dos militares. Além disto, devemos pensar como tal mobilização se relaciona com as noções de idade de ouro e de salvador, postuladas por Girardet. Através deste documentário é possível analisarmos, diferentemente dos festejos cívicos examinados por Janaína Cordeiro (2009), que não há exatamente a exaltação de um passado como glorioso – no que diria respeito a idade de ouro, um passado atualizado que se busca resgatar – mas a reinterpretação de uma experiência histórica. Neste sentido, a incorporação de elementos históricos e ressignificação dos mesmos se enquadra na lógica de uma presentificação do passado: os feitos gloriosos dos soldados brasileiros são homenageados e o seu sentido é atrelado à imagem da ditadura. O papel de salvaguardar a nação é histórico e inerente aos militares que naquele momento se encontravam a frente do poder federal. A criação da imagem dos ditadores militares como salvadores da Pátria remeteria a outros tempos dentro da história nacional.

Cabe lembrar que a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial se deu através da política externa da ditadura estado novista de Vargas sendo construída como uma das grandes ações do regime. Conforme Fernanda Bonet (2010), o discurso oficial sobre a entrada do Brasil no conflito bélico se empenhou em aliar a imagem das Forças Armadas à imagem de nação em um culto patriótico onde a entrada na guerra representaria a potência nacional, a união patriótica

⁴⁸ Cabe ressaltar que em nenhum momento demais atores políticos são citados, com exceção de Hitler e Mussolini. A participação e o sucesso da guerra se deram através dos militares. Inclusive, o próprio Getúlio Vargas não é mencionado.

do povo, a excelência das Forças Armadas na segurança nacional e, principalmente, no progresso viabilizado pelo regime de Vargas. Ao passo em que a ditadura civil-militar buscou se distanciar da imagem de uma ditadura, se empenhou em criar uma imagem que suscitasse ares democráticos. Inclusive, neste documentário, Vargas não foi mencionado. Entretanto é interessante observarmos que os sentidos atribuídos às Forças Armadas reaparecem em torno da imagem dos militares no poder, atualizando o sentido histórico de segurança nacional. Também é possível analisarmos um deslocamento de sentido no discurso oficial do Estado o qual uma vez atribuiu o papel primordial ao regime de Vargas. No contexto de discurso oficial dos documentários da ditadura civil-militar, este papel é atribuído à classe militar, dentro deste processo de deslocamento e ressignificação.

Já o documentário *Em ritmo de futuro*, uma produção curta, de oito minutos, se propõe a apresentar obras que estão sendo realizadas na região do Rio Grande do Sul. A narrativa se constrói a partir da apresentação destas obras que são relacionadas com o progresso, com a união e integração nacional que constroem o Brasil do futuro. Assim, o movimento da câmera que apresenta as estradas que estão se construindo e as tecnologias que estão sendo implantadas é acompanhado do narrador que as relaciona com a visão de um Brasil novo, com as ideias que são caras ao regime militar, colocando o país “na rota do progresso”.

Ao fim do curta-metragem é apresentado ao espectador a visita do então presidente-ditador Emílio Garrastazu Médici ao Rio Grande do Sul. A visita é colocada como motivo de grande festa e orgulho, simbolizando a admiração que o estado sentia para com o governo federal e, ainda, intercalando com imagens do “povo” agradecido pelas ações realizadas. É interessante notar que, a partir de então, são mostradas imagens de alegria, se valendo inclusive de imagens do tradicional GreNal, ao passo que o narrador nos coloca:

O Rio Grande do Sul está com os olhos postos no amanhã, trabalhando no presente para o futuro dos seus filhos, que deseja sadios, cultos, felizes, com tempo para alegrias da vida, para as vibrações dos grandes estádios, onde a alma popular extravasa uma de suas convicções de que somos um grande povo que zela pelo porvir, com o carinho que dedica à gerações que irão viver nas cidades que estamos construindo e onde o pessimista está dando lugar à morada do otimismo, com a certeza de que o gigante não está mais deitado em berço esplêndido, mas de pé, vigilante e disposto como a sua gente, a encurtar o caminho entre o hoje e o amanhã. (Documentário da Agência Nacional, 1970, nº146).

As imagens do Brasil que se apresentam nestes documentários, embora que estes discorram sobre temáticas bem divergentes, são pautadas essencialmente por uma visão baseada em ideias de tempo que se atrelam exclusivamente à imagem da ditadura civil-militar.

Entretanto, é importante destacar que não se tratam de simples manipulações das realidades sociais. Os valores que são elencados correspondem a elementos que são compreendidos como parte de uma identidade que se relaciona intimamente com o projeto político nacional da via autoritária.

Além de uma nítida mobilização de duas categorias temporais, é importante destacar que ambas se entrelaçam e se complementam, em uma construção de ideia de narrativa através de um “espaço de experiência” e de um “horizonte de expectativa”. A participação das Forças Armadas na Segunda Guerra Mundial foi “reconstituída” através das lentes da Agência Nacional em formato de documentário, o que já nos diz muito sobre a visão que foi construída, uma vez que a narrativa documentária se coloca como objetiva, neutra e respaldada no real. Ainda, ao mobilizar este “passado” a narrativa o ressignifica, o atualiza, a partir dos valores que são caros aquele momento presente. Traz para o coletivo uma experiência comum passada, apresentada através das lentes do presente, atribuindo-lhe novos sentidos. A participação se redimensiona através de um olhar construído pela ótica do civismo e do patriotismo ganhando uma grande relevância como parte essencial da vitória contra o nazi-fascismo, uma vez que devemos levar em conta que apenas um contingente é levado à Itália, somente ao fim da guerra, o que o narrador fala rapidamente.

Entretanto, se torna uma experiência que se desenrola por vinte minutos de produção audiovisual, com o enfoque na coragem, no bom humor, na confiança e preparo militar à guerra. É interessante pensarmos que o tom que foi dado pelo documentário ao representar a experiência da guerra se dá através de elementos alegres, um contexto geralmente oposto ao da alegria. Ou seja, a experiência passada é mobilizada por intermédio de olhares que buscam atribuir sentidos de comemoração e exaltação no poder militar presentificando o passado, uma vez que tal “reconstituição” tenha a nos dizer muito mais sobre os militares de 1970 do que os militares encenados da década de 1940. É necessário que se destaque também que através da busca no “espaço de experiência” de vivências passadas ocorre uma ampliação da atuação militar no tempo, o que, no caso, se concretizou a partir do caso da Segunda Guerra, o que confere caráter de legitimidade às Forças Armadas ao serem apresentadas como defensoras da nação desde antes da ditadura.

As comemorações através de rememorações de momentos passados não se restringiram a estas produções. A Agência Nacional também foi responsável pela produção dos cinejornais *Atualidades*, *Brasil Hoje* e o *Cinejornal Informativo*, com discursos e temáticas que se aproximam intimamente da produção dos documentários. Em tais cinejornais, conforme observado por Lara Coletto (2018, pp. 65-88), as comemorações cívicas da ditadura foram

representadas pelos cinejornais da AN também corresponderam às datas de comemoração da “Revolução de 64” – expressão nominal dada pelos militares ao golpe de 1º de abril de 1964 – e à vitória contra a Intentona Comunista de 1935. É interessante destacar as análises da autora acerca da participação civil nas comemorações dos aniversários da chamada “Revolução de 64”: “O narrador também registra a presença de civis nas ‘comemorações’ e que comparecem à solenidade para aplaudir o presidente da República. Porém, a imagem apresenta apenas os militares e as autoridades, aqueles que desfilam e aqueles que se encontram no palanque” (2018, p, 70) o que aponta a relevância de mantermos nosso olhar atento no equilíbrio entre as imagens e a apresentação do narrador, pois desta forma é possível ampliarmos nossa análise e compreendermos os desnivelamentos do discurso produzido.

Podemos observar que há um fio condutor que, através de reconstruções e mobilizações de categorias temporais – como experiências passadas que exaltam figuras históricas e do futuro como uma expectativa de progresso e de desenvolvimento que se presentificava – constrói uma imagem salvacionista dos militares no poder, a partir da atualização de tais categorias. É interessante percebermos, assim, como o passado e o futuro se articulam através do discurso e da imagem oficial da ditadura promovendo uma autorrepresentação alicerçada na ressignificação de experiências passadas – e que foram mobilizadas a partir do sentido da romantização e da heroicização no imaginário coletivo – e na expectativa de futuro que, neste caso, se tornava o presente daquele período, para os militares. O Brasil era o país do futuro graças às ações das Forças Armadas no poder.

3.2.1 Orgulho e comemoração nacional: as transmissões do Dia da Pátria pela Agência Nacional nos anos Geisel

O Sesquicentenário da Independência, ocorrido em 7 de setembro de 1972, foi um grande marco de comemoração cívica para a ditadura civil-militar. A rememoração da proclamação da Independência da República recebeu grande atenção e investimento tornando-se uma grande festa popular. Entretanto, como nos destaca Janaína Cordeiro Martins “(...) não se pode compreender a popularidade das festas de independência sem antes refletir sobre os esforços oficiais para torná-la popular” (CORDEIRO, 2015, p. 18). Desta maneira, a efeméride deve ser analisada através do empreendimento realizado pela ditadura em construí-la como uma festa cívica, articulando a sociedade civil com o Estado ditatorial.

A Agência Nacional, nos anos de 1975 e 1976, respectivamente, realizou a transmissão ao vivo das comemorações do Dia da Pátria, ocorridas geralmente em torno do dia 7 de

setembro, data cívica que comemora a Independência nacional. Assim, é importante destacar que as comemorações da Semana da Pátria pela ditadura não corresponderam apenas a estas transmissões e nestes anos. O trabalho já apontado de Janaína Cordeiro é uma das análises que comprovam os usos que foram feitos através de tais datas. No ano de 1972, sob período do presidente-ditador Emílio Médici, os desfiles e paradas militares afloraram pelas cidades do país em termos grandiosos:

Por ali [Guanabara], além dos 25 mil homens das três Forças Armadas que desfilaram, estiveram também cerca de 60 mil pessoas. Número menos expressivo se comparado ao meio milhão de São Paulo, mas ainda assim um pouco acima da média do desfile realizado em 1971, quando 50 mil pessoas assistiram ao evento e daquele que se verificaria em 1973: 40 mil pessoas. (CORDEIRO, 2015, p.294).

Logo, percebemos uma continuação dos atos cívicos que foram realizados com grande efervescência política e social ao ano de 1972. No ano de 1975, já sob a presidência do ditador Geisel, a data não perdeu a importância e significado. Semelhante aos anos anteriores, a efeméride ganhou destaque nas ruas e foi televisionada pela Agência Nacional diretamente de Brasília. No ano de 1975 a celebração conta com 1h58 minutos de duração de transmissão pela AN, já no ano de 1976, com 58 min, sendo, portanto, os longos de maior duração do acervo investigado. O documentário inicia informando a presença da então primeira-dama Lucy Geisel (1917-2000) e apresentando o palanque oficial, conforme podemos observar nas imagens abaixo, que abrem a transmissão:

Figura 2 - Trecho de "Dia da Pátria"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº 164.

Figura 3 - Trecho de "Dia da Pátria"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº 164.

O tom narrativo do documentário se aproxima muito de um tom aparentemente apolítico, focado principalmente em fornecer dados informativos acerca do desfile militar. Entretanto, é possível observarmos através da análise do material os símbolos que foram utilizados não somente pelo próprio desfile, mas também pelo discurso produzido pela transmissão da AN. Podemos observar que, através da descrição coloca que:

O moral do Exército brasileiro é o moral do seu povo. Um povo em ascensão. em marcha para formação de um país realmente rico. Um moral de um exército sempre vitorioso em suas lutas externas, de um exército respeitado e admirado pela Nação inteira por seu idealismo por sua desambição e por sua devoção ao povo e à pátria. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº 164).

Assim, ainda que a descrição do evento seja o objetivo central da narração do documentário, este se traça também por elementos que revelam importantes subsídios dos sentidos que estão sendo atribuídos à categoria militar e ao povo brasileiro através realização da celebração da efeméride. É interessante destacar também acerca da presença da sociedade civil no evento, a qual não recebe destaque da narração sendo muito brevemente apresentada imagetivamente através da panorâmica que inicia a transmissão. Através da imagem percebemos um pouco da participação civil, mesclada com imagens do palanque oficial e do Exército, o que passa ao espectador uma ideia de união – mas também com um povo quase que estático e passivo. A construção da imagem também apresenta a sociedade e o Exército em planos diferentes, onde o primeiro se encontra em um segundo plano e o último no primeiro, como podemos ver abaixo:

Figura 4 - Trecho de "Dia da Pátria"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº 164.

Figura 5 - Trecho de "Dia da Pátria"

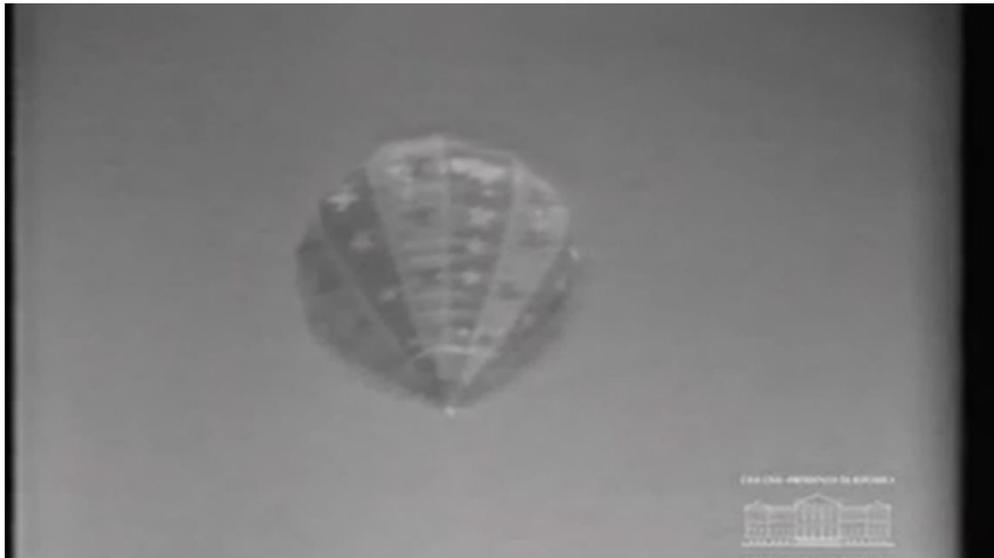


Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº 164.

Cabe lembrar que, muito embora o tom narrativo seja predominantemente baseado na informação e na narração dos eventos, em um sentido “apolítico” como a propaganda política da AERP/ARP analisada por Carlos Fico, há momentos em que o caráter político e ideológico se revela de maneira mais explícita. Como podemos observar principalmente quando, ao narrar a imagem de um balão alçando voo, o narrador diz que:

Aí um balão com as cores verde e amarelo. As cores brasileiras, azul, verde, amarelo e branco. O Exército, telespectadores, sempre se alinhou aos que primeiro socorrem as populações atingidas pelas calamidades. Os seus quartéis se abrem para receber os desabrigados e para deixar sair as esquadras de socorros participando também do sofrimento do povo. É a Agência Nacional no comando de uma rede de emissoras brasileiras de televisão falando do eixo rodoviário em Brasília. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº164).

Figura 6 - Trecho de "Dia da Pátria"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, n° 164.

Através da transmissão do suceder do desfile militar o narrador apresenta, ao lado do balão verde-amarelo, o hasteamento da bandeira nacional, juntamente com a apresentação do hino nacional e da presença da FAB (Força Aérea Brasileira). Mais uma vez, os valores cívicos são mobilizados através da identificação com a pátria e, principalmente, com a FAB, braço constituinte das Forças Armadas brasileiras:

Bandeira brasileira sendo sustentada por um balão junto ao eixo monumental em Brasília. Nos quartéis do Exército irmanam-se raças, classes e credos sob o uniforme verde oliva no sacerdócio de servir à pátria. Palanque oficial sendo mostrado por nossas câmeras em Brasília. A marinha se renova nos dias de hoje acompanhando o desenvolvimento nacional. Meus amigos, FAB significa pioneirismo, segurança, integração. FAB é também tecnologia e desenvolvimento nacional. FAB é a vigilância aérea sob nosso mar territorial. FAB escola de civismo e de amor ao Brasil. FAB conduz mais alto a bandeira brasileira. FAB é o correio aéreo nacional cobrindo o Brasil. FAB é a presença humana e solidaria a serviço dos brasileiros. FAB coragem bravura heroísmo. E finalmente, FAB é o serviço de busca e salvamento, salvando vidas e prestando socorros onde e quando necessário (Documentário Agência Nacional, 1975, n° 164)

Evidencia-se, desta forma, o discurso oficial sobre a nação, de maneira que se vislumbra o universo simbólico que sedimenta tal discurso e, mais do que isso, costurou uma ideia de nação baseada na visão que os militares possuíam da mesma. No ano seguinte, ao iniciar a transmissão do evento ao no de 1976 e após apresentar Geisel subindo no palanque e cantar o Hino Nacional, o narrador expressa que “O amor à pátria é uma força espiritual armazenada através das gerações. A pátria é a nossa mãe. Iniciado efetivamente o desfile de 7 de setembro

na capital da República.” (Dia da Pátria, nº163, 1976). Podemos compreender, assim, a relevância que a efeméride teve para a construção da imagem pública da ditadura, através da propaganda e dos discursos oficiais. Ainda, a comemoração cívica da data e a relação que é construída com a imagem das Forças Armadas nos fornecem importantes subsídios para a compreensão da atualização de sentidos promovidas pela ditadura ao “mito fundador”. Para Marilena Chauí (2000), os chamados “mitos fundadores” são sempre atualizados de sentidos através do movimento das ideologias, ou seja, as ideologias políticas buscam nos mitos fundadores elementos para sua identidade e legitimidade, assim:

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade, e em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimenta-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente. (CHAUÍ, 2000, p.6).

É possível assim compreender a importância que o mito fundador – no caso, exemplificado através da data nacional da Independência da República: o dia 7 de setembro – possui para o âmbito político. No caso da ditadura, é notório que o mito fundador se fundiu com a ideia do civismo e do papel primordial dos militares na própria construção da nação.

3.3 O progresso através da “harmônica integração nacional”: a articulação entre símbolos nacionais e símbolos cristãos

Não podemos deixar de analisar o papel da Doutrina de Segurança Nacional na edificação de tais narrativas. Ainda que o espectro da nação seja exaltado, deve-se levar em conta os limites da imagem nacional que foi construída. A DSN foi uma ideologia apropriada, a partir da exportação ideológica e técnica, da experiência repressiva francesa no processo da independência argelina. A lógica do terrorismo de Estado e da “guerra contra insurgente”, fazendo uso da tortura, do assassinato e dos desaparecimentos em vias de produção do medo e do terror no meio social corresponde ao modelo da Doutrina Francesa, utilizado no contexto de repressão argelino e apropriado pelos militares brasileiros. Sobre isto, conforme Leneide Duarte-Plon: “Essa doutrina foi teorizada durante a Guerra da Argélia e usada no combate aos focos de guerra revolucionária surgidos no mundo inteiro. Nestas guerras de guerrilha, os combatentes não usam uniformes e se misturam às populações civis” (DUARTE-PLON, 2016,

p.26). Inclusive, em seu livro “A tortura como arma de guerra: da Argélia ao Brasil” Como os militares franceses exportaram os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado (2016), Leneide, a partir de extensa pesquisa e entrevista com Paul Aussaresses⁴⁹, apresenta como os militares franceses participaram de palestras e aulas no Brasil a fim de divulgar o modelo utilizado pelos mesmos na experiência argelina. Além disto, como também destaca a autora, o golpe levou ao poder veteranos da FEB (Força Expedicionária Brasileira) que atuaram e se formaram através da missão militar francesa.

Desta forma, a ditadura civil-militar instaurada no Brasil foi pautada, também, pelos valores anticomunistas e pela lógica do inimigo interno, participante da sociedade civil, entretanto, não compreendido como um cidadão brasileiro pleno. A partir da lógica da bipolaridade geopolítica específica do contexto da “Guerra Fria” a bipolaridade é compreendida como uma permanente a nível internacional entre EUA e URSS (COMBLIN, 1978, p.23). Assim, como aponta Joseph Comblin: “as noções estão reagrupadas em duas alianças opostas. Uma representa o bem e a outra o mal. A primeira se chama Ocidente e a outra se chama Comunismo” (COMBLIN, 1978, p.31). Ou seja, após os sucessivos golpes de Estado na América Latina e através da consolidação das Ditaduras de Segurança Nacional, o continente latino-americano passou a integrar, por vias ditatorias⁵⁰, o chamado bloco ocidental, devendo compartilhar da mesma luta contra o comunismo e a subversão.

Assim, podemos examinar o caso do documentário da Agência Nacional “Operação Carajás” (1971), que retoma as questões anteriores ligadas às imagens promovidas pela ditadura por meio de definir o caos e a desordem *versus* a salvação promovida pela classe militar. Este documentário, relativamente curto (11’50’’) tem como objetivo apresentar as manobras militares na região amazônica através de imagens de simulação. A narrativa do documentário apresenta as técnicas e tecnologias empreendidas pelos militares na proteção da região amazônica, foco de atividades guerrilheiras e região importante por ser compreendida como “porta de entrada da Transamazônica” ambos feitos (a construção da Transamazônica e atuação dos militares em sua defesa) apresentados como grandes obras da integração de natureza moral e cívica da segurança nacional.

⁴⁹ Em breves palavras, Paul Aussaresses foi um militar do Exército Francês que participou da Segunda Guerra Mundial, da Guerra da Indochina e da Guerra da Argélia. Se tornou conhecido internacionalmente por admitir e defender publicamente o uso da tortura como arma eficiente e necessária nas guerras. Atuou como adido militar da França no Brasil de 1974-1979 durante o governo de Ernesto Geisel e era amigo pessoal de João Figueiredo, militar que também fora presidente-ditador do Brasil (1979-1985).

⁵⁰ Cabe ressaltar, ainda que as rédeas dos rumos políticos tenham se dado através da deposição civil-militar de um presidente democraticamente eleito, a força dos movimentos sociais que saíram em defesa de valores e moral cristãos frente ao inimigo comunista não pode ser excluída da análise.

É interessante observar que, além de apresentar a lógica dos inimigos internos, do poder e da eficiência das Forças Armadas brasileiras, da tecnologia e técnicas avançadas e defesa do legalismo e vitória sobre os guerrilheiros, ao fim do documentário são apresentadas imagens de comunhão e comemoração da atuação dos militares com as comunidades locais. Ainda, mostra os militares convocando jovens locais como fiscais das chamadas rotas de fuga, assim, incorporando a sociedade civil dentro do processo de defesa da “segurança nacional”. Ao passo que surgem imagens das comemorações, dos militares festejando com o povo o narrador nos fala:

Os oficiais e soldados juntamente com os habitantes locais assistem missa na cidade de Imperatriz, comungando do grande sentimento religioso que caracteriza fortemente nosso povo. Afastado o perigo da ação dos supostos guerrilheiros completamente derrotados, o povo assiste com alegria ao desfile militar que coloca um ponto final na Operação Carajás, o maior exercício do gênero já realizado no país e que atendeu plenamente suas finalidades. (...) O Brasil pode estar certo que as Forças Armadas estão capacitadas a assegurar sua proteção contra seus inimigos e salvaguardar a democracia, a liberdade e a justiça. (Documentário da Agência Nacional, 1971, nº 75).

Através do discurso imagético são mobilizados fortemente símbolos interpretados como partes essenciais do “povo brasileiro”, como a cruz cristã e a bandeira nacional, em sentidos ressignificados, ou seja, como parte dos militares, como podemos ver abaixo:

Figura 7 – Trecho de “Operação Carajás”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº 75

Figura 8 - Trecho de “Operação Carajás”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº75

Desta forma, os militares se unem discursivamente ao “povo” – sociedade civil – enquanto mecanismos de defesa do mesmo projeto. Devemos observar que o inimigo interno não é apresentado visualmente, apenas discursivamente e, inerentemente, é totalmente deslegitimado e diminuído⁵¹. Promove-se uma imagem do Brasil cristão e ocidental como um bloco em defesa dos mesmos valores e da mesma política, colocando, no âmbito discursivo, o país harmoniosamente na defesa contra o inimigo interno subversivo e comunista.

Podemos analisar que os elementos da DSN se aliaram aos “tópicos do otimismo” na construção do discurso propagandístico e oficial. Evidentemente o uso do terror é silenciado (o uso da tortura e do desaparecimento não é referenciado em nenhum momento), entretanto, a repressão é apresentada dentro da lógica da guerra interna, legitimada através da defesa e da manutenção da segurança nacional frente aos focos de guerrilha. As imagens do povo são mobilizadas como partes colaboracionistas e apoiadoras da ditadura, justamente pelos fatores de identificação com o projeto político defendido em favor do ideal cristão. Se por um lado os “supostos guerrilheiros” são apresentados a partir de um olhar externo (isto é, não correspondem ao povo nem ao cidadão brasileiro, colocados por diversas vezes como “marcianos”) e promotores da subversão e da desordem, as Forças Armadas brasileiras são apresentadas como heroicas, defensoras dos valores do povo brasileiro, da democracia, da

⁵¹ Se formos seguir a linha lógica e narrativa do documentário podemos pensar que acaba se tornando até um pouco irônico que inimigos tão pequenos necessitem de tamanha mobilização militar e civil para defesa da segurança nacional. Podemos ver isto principalmente quando o narrador coloca como “supostos guerrilheiros”.

liberdade, da paz, enquanto verdadeiros patriotas. Assim, se cria e se promove imagens que favoreçam a legitimidade e, inclusive, necessidade da ditadura de segurança nacional.

Podemos, inclusive, falar de uma “invenção” de nação, porém devemos ter em mente que este processo de invenção é muito anterior à ditadura civil-militar. Esta se vale destes elementos como promotores da identidade política que interessa aos militares, retomando Carlos Fico (1997) sobre a visão que estes têm de si próprios enquanto patriotas. Também deve-se levar em conta que a promoção das ideias “otimistas” corresponde ao que Stuart Hall (2006) chama de “sistema de representação cultural”, uma vez que são representações presentes no meio social brasileiro que produzem sentidos, seja no âmbito imaginário e simbólico quanto no âmbito da “ação prática”. Através dos documentários – e das demais propagandas elaboradas pela ditadura – a comunidade nacional é (re)apresentada a si mesma, dentro de uma visão conformada com os valores da Doutrina de Segurança Nacional.

Trazemos a importância de analisarmos a DSN em conformidade com o discurso propagandístico, sendo possível analisar a força de seus elementos dentro deste instrumento, sendo redimensionada através dos tópicos do otimismo e na promoção da imagem do Brasil Grande, sendo este particularmente favorável ao estado ditatorial. Evidentemente, elementos da configuração do uso do terror são silenciados do discurso oficial. Entretanto, se a propaganda política procura apagar o uso da tortura e do assassinato, a lógica da guerra interna e do inimigo interno são explicitadas e colocadas dentro de uma narrativa legitimadora, através do uso dos elementos da defesa da democracia, da fé cristã e de valores ocidentais, com os quais partes da sociedade⁵² se identifica.

Assim, a construção social da ditadura civil-militar a qual encontrou meios de promover e apoiar não somente o golpe, mas a manutenção de uma ditadura alicerçado nos valores da Doutrina de Segurança Nacional e na imagem de um país que foi promovido como em constante desenvolvimento. Para Janaína Cordeiro Martins (2009), o período do ditador militar Emílio Médici serve como o exemplo mais forte de como as relações da sociedade com o regime se deram no sentido de que terem convivido, simultaneamente, com o período de maior repressão e com de maior popularidade e otimismo que “(...) de acordo com uma determinada memória coletiva, somente é possível que tenham convivido se partimos do suposto de que a sociedade foi duramente reprimida e seduzida pelas promessas de construção do país do futuro”

⁵² Importante lembrar que grandes apoiadores do golpe foram setores significantes da Igreja Católica. Podemos citar, a título de exemplo, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), os quais reuniram milhares de brasileiros nas ruas em defesa da democracia e da ordem cristã, e a pedido da intervenção militar.

(CORDEIRO, 2009, p.99). Portanto, deve-se levar em conta que, ainda que tenha havido a inegável utilização do mecanismo do silenciamento da repressão política e do terror de estado, os documentários reforçaram uma imagem que traçava a ideia da guerra interna e, sobretudo, da segurança nacional promovida pela instituição militar. Ainda, tal segurança foi necessariamente atrelada à imagem do progresso e do desenvolvimento do país alimentando a imagem do “país do futuro”: o Brasil Grande, que, por sua vez, se condicionava como o país do presente. Ao retomarmos as proposições de Raoul Girardet (1987) podemos analisar como os tempos históricos foram muito bem articulados segundo a ótica de elaboração de uma imagem oficial da ditadura. O passado ganha, através do uso político, um novo significado: uma experiência de salvação e segurança da nação pela classe militar que, convenientemente, estava no poder. Este “espaço de experiência”, para utilizarmos o conceito de Koselleck, foi atrelado aquele presente momento atribuindo e legitimando as Forças Armadas como genuínas salvacionistas. Portanto, as categorias de “idade de ouro” e de “salvador” se entrecruzam, unidas, ainda, com a questão da “conspiração” que, se verificou também como uma constante no sentido de “guerra interna”.

Cabe ressaltar ainda o processo histórico que permeia a história nacional brasileira é intensamente marcado por intervenções e golpes militares⁵³. Para as Forças Armadas, como podemos ver, tais intervenções não são problematizadas ou criticadas, ao contrário: correspondem ao papel histórico e político que a instituição possui. A esta formação de pensamento, de leitura e de atuação na realidade histórica brasileira, o historiador José Murilo de Carvalho (2005) chama de “ideologia da intervenção”. Tais intervenções políticas sofrem os processos de ressignificação e silenciamento, por parte da ditadura. Para Michael Pollak (1989) os silêncios nas memórias oficiais corresponde, também, à conciliação de uma sociedade para com o seu passado comum, assim, de acordo com o autor “a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade (...)” (POLLAK, 1989, p. 9). O esquecimento faz parte da memória oficial no sentido uniformizador e opressor da memória coletiva nacional, acentuando o seu caráter destruidor (POLLAK, 1989, p.4). Desta forma é possível analisarmos

⁵³ Além disso, devemos lembrar que esta intervenção militar se verifica, inclusive, no período da reabertura democrática, mais especificamente, com relação à Lei de Anistia – e todo o processo de abertura. A luta social e política travada em torno da abertura democrática e da anistia foi intensa e primordial para que se assegurasse um retorno à democracia. Entretanto, este processo foi intensamente controlado pelos interesses militares e, mais que isso, a lei é uma polêmica política até os dias de hoje. Ainda assim, os militares ainda possuem estável poder sobre a mesma. Ver mais em: ARAUJO, Maria Celina D'. O estável poder de veto Forças Armadas sobre o tema da anistia política no Brasil. Belo Horizonte: Varia Historia, vol.28, nº48, p.573-597, julho/dezembro, 2012.

os pesos que os silêncios contêm e que também construíram a memória e, sobretudo, a própria autorrepresentação da ditadura civil-militar.

É possível também identificarmos os pesos dos símbolos que retificam uma tradição nacional atreladas à imagem dos militares. A bandeira nacional também foi utilizada, inclusive, em outros documentários, como imagem e representação da Nação sob a *ordem e progresso*. A união entre a imagem dos militares e o Brasil representado através destes símbolos cria a representação nacionalista que foi muito cara à ditadura, sobretudo, no período de Médici e Geisel. Devemos lembrar que, através da defesa de uma moralidade cristã, de uma suposta manutenção democrática e em defesa da pátria, a ditadura cometeu uma série de crimes de Estado e de lesa-humanidade contra os seus próprios cidadãos. Inclusive, grandes resultados da violência empregada pela mão do Estado de Exceção ainda são desconhecidos pela sociedade brasileira. Como nos colocou Janaína Cordeiro Martins (2015) foi através da ideia de construção de um “novo” país que a ditadura concretizou as expectativas em torno de um Brasil potência, articulando o tecido social através do consentimento e da coerção, uma via de mão dupla e necessariamente paradoxal.

3.3.1 A “Marcha para o Oeste”: a Operação Rondon e a Transamazônica

Um dos grandes alicerces do projeto político nacional que a ditadura empregou foi a questão da integração nacional. Nesta lógica, podemos dividir, para os limites desta dissertação, que tal questão repercutiu nos documentários da AN através de dois braços temáticos fundamentais: a integração da Amazônia e o turismo interno. Ambos fizeram parte de um conjunto de imagens que foram divulgadas através da ótica de exploração da potencialidade do Brasil Grande, mas também em conformidade com o projeto de modernização autoritária conservadora. Para o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014) o conceito de modernização autoritária-conservadora explica o processo político paradoxal da ditadura civil-militar no sentido de que

O impulso conservador foi importante na montagem do Estado pós-64, expressando anseios de manutenção do status quo e da ordem tradicional. No entanto, em vários momentos, as demandas conservadoras entraram em contradição com os propósitos dos grupos modernizadores; às vezes os conservadores levavam a pior em tais disputas, enquanto o autoritarismo sempre esteve presente na ditadura, em que pesem certas ambiguidades e a influência moderadora da opinião liberal, que também ocupava espaço nesse “barco”. (MOTTA, 2014, p.22).

Ou seja, uma vez que demarca a heterogeneidade complexa e paradoxal que foi o quadro político da ditadura civil-militar e, principalmente, como esta reverberou em uma atuação política também paradoxal, mas delimitada, sobretudo, pelo autoritarismo militar em um processo de realizar “mudanças conservando”. Assim, ganhou forma as implementações da chamada “modernização” do país, conservando o quadro estrutural e de *status quo* da sociedade. Ganha espaço e investimento as grandes obras dentro do sentido de transformação e de integração do país, com ênfase nos empreendimentos tecnológicos e da técnica.

Uma das grandes questões históricas do Brasil é a questão da imensidão do território nacional e a desigualdade em termos de desenvolvimento. As cidades que se configuraram como centros urbanos e desenvolvidos se concentram nas áreas litorâneas, no eixo sul-sudeste e cidades turísticas do Nordeste, com grandes ressalvas. A realidade do interior do Brasil, seguindo para o oeste, se tornou um tema que perpassou uma série de governos, observando um de seus pontos mais altos a construção de Brasília, no Distrito Federal e mudança da capital nacional, até então, no Rio de Janeiro, para lá, oficializado em 21 de abril de 1960. No entanto, o pensamento de conquista para o Oeste, como aponta Fernando Dominience Menezes (2007), configura uma longa tradição desenvolvimentista nacional na história política e intelectual brasileira que remonta, pelo menos, ao século XVI⁵⁴.

Na esfera das ações políticas, nos remetemos ao projeto estado-novista de Getúlio Vargas através das políticas de colonização do interior do país, a fim de promover o desenvolvimento populacional e a integração econômica e política das regiões do Norte e do Centro-Oeste do país. Neste contexto, o escritor modernista Cassiano Ricardo publicou o livro “Marcha para o Oeste: a influência da bandeira na formação social e política no Brasil” fazendo a defesa e divulgação do projeto varguista ditatorial de conquista destes territórios. Em um discurso sobre o projeto, Getúlio Vargas defendeu a marcha como promotora de um “verdadeiro sentido de brasilidade” a fim de encontrar, no interior nacional, “(...) os vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das estradas de terra, o metal que forjara os instrumentos da nossa defesa e de nosso progresso industrial” (VARGAS, 1938 apud ARRAIS, 2016, p.11). Podemos perceber que, visivelmente, a questão da colonização do oeste esteve relacionada com

⁵⁴ “A saber: Gabriel Soares de Souza, com o Tratado Descritivo, de 1587; Alexandre Gusmão, com o tratado de 1750; José Bonifácio, com seu livro Lembranças e Apontamentos, de 1821; Barão do Rio Branco, com seus acordos diplomáticos no tocante a questões financeiras; Cândido Mariano Rondon, com sua obra pela integração nacional; Mário Travassos, com seus textos geopolíticos, Cassiano Ricardo, com seu livro Marcha Para o Oeste” (MENEZES, 2007, p.81)

o imaginário do Brasil Grande, ao trazer a ideia de natural tendência a ser uma grande potência por dispor de vastas riquezas naturais.

Estas ideias serão continuadas no período da ditadura civil-militar. Por justamente ser uma questão histórica e estrutural, a integração nacional promovida pela ditadura constituiu como um projeto que “(...) carregava consigo uma grandiosidade intrínseca segundo a qual, finalmente, o país estaria totalmente integrado” (FREITAS, 2020, p. 100). Assim, nasceu o Projeto de Integração Nacional (PIN) anunciado pelo ditador Emílio Médici, que teve como projeto de maior magnitude a construção da Transamazônica, anunciada em 1970. Com a pretensão de ligar a região Nordeste ao Norte do país

(...) a sua realização se justificava no interior de duas motivações distintas, entretanto articuladas: por um lado, a estrada representaria uma alternativa aos problemas sociais causados pelas secas sazonais que assolavam os nordestinos; por outro lado, trataria de uma resposta à pouca densidade demográfica da Região Amazônica, cuja necessidade de integração era entendida pelo regime como uma questão de segurança nacional e de desenvolvimento econômico. (MENEZES, 2007, p.7).

Assim, a colonização do norte e do oeste do país, que estavam sendo concebidos através do PIN, tiveram na construção da Transamazônica seu símbolo de maior magnitude, o que irá ser muito bem explorado pelos documentários. Em 1970, há o documentário intitulado de “Transamazônica” com duração de 9 minutos, produzido pela Agência Nacional e com o intuito de apresentar o início das obras de construção da Transamazônica a partir da visita do presidente-ditador Médici no município de Altamira. As primeiras imagens do documentário focam diretamente nas máquinas invadindo o espaço verde, enquanto no discurso do narrador apresenta-se como “município de Altamira, em plena selva amazônica”, como podemos ver nas imagens abaixo:

Figura 9 – Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº204

Figura 10 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº204.

As duas imagens, em sequência, aparecem enquanto o narrador passa a explicar a construção, sendo uma das principais obras do PIN. As imagens vão surgindo conforme o narrador diz que:

A colonização da Amazônia é dificultada pela escassez relativa de transportes. O lançamento de vias terrestres de penetração servindo de complemento ao sistema de rios navegáveis torna-se, portanto, um imperativo. A Transamazônica é um passo imenso no sentido de ocupação racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável ao das isoladas regiões polares. (Documentário Agência Nacional, nº204, 1970).

Ao passo em que se desenvolve tal narrativa surge imagens de trabalhadores avançando com máquinas e facas sobre as matas verdes que ganham alargado espaço na tela e que vai diminuindo conforme estes avançam, proporcionando uma visualidade de superação de desafios e chegada do progresso, como podemos ver na sequência de imagens abaixo:

Figura 11 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº 204.

Figura 12 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº 204.

Logo, o documentário passa a focar no discurso de Médici acerca da Amazônia, ao focar na imagem do presidente-ditador hasteando a bandeira nacional em Altamira. O narrador, então, reproduz o discurso que diz que o governo estava disposto a

(...) fazer andar o relógio amazônico que muito se atrasou ou ficou parado no passado. (...) O coração da Amazônia é o cenário para que se diga ao povo que a revolução e este governo são essencialmente nacionalistas, entendido o nacionalismo como afirmação do interesse nacional sob quaisquer interesses e a prevalência das soluções brasileiras para os problemas Brasil (...) o homem sem terra do nordeste e a terra sem homens da Amazônia. (Documentário Agência Nacional, nº204, 1970).

As imagens de máquinas operando, de uma estrada se abrindo atravessando a mata verde e derrubando árvores passam a focar na figura de Médici no que ele diz que “venho à Amazônia sob o signo da fé”. A partir de então, o documentário apresenta imagens do “povo” com Médici pelas ruas de Belém. Nestas imagens e conforme a narrativa do documentário a presença do Arcebispo de Belém que

(...) externou sua euforia de ver a chegada hora do despertar da Amazônia acrescentando que a presença do Chefe de Estado é uma honra para os paraenses e um penhor do progresso para a Amazônia sob a benção da Virgem de Nazaré. O presidente manifestou desejo de Maria em louvor da imagem de Nossa Senhora de Nazaré não se acendessem neste ano tão somente na promessa de cada um, mas em um ato de fé pelo Brasil de todos nós. (Documentário Agência Nacional, nº204, 1970).

Desta forma, mais uma vez, podemos ver o entrelaçamento dos símbolos nacionais, como a bandeira, com os símbolos cristãos, com a imagem das santas citadas, unindo as figuras militares com as figuras do povo. É importante observar, na sequência de imagens abaixo que findam o documentário, que a visualidade construída confirma tal união. No entanto, a figura

focada é a de Médici, enquanto as pessoas são representadas em uma imagem de ângulo aberto, sem rosto, sem identificação, remetendo a uma ideia de um povo passivo que sequer tivera voz na realização documentária. Mas, por outro lado, esta tomada alimenta a ideia de um grande contingente populacional em favor do presidente-ditador e dos símbolos cristãos, construindo a ideia da popularidade, da legitimidade, do consentimento e, principalmente, da unidade nacional:

Figura 13 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº 204.

Figura 14 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº204

Figura 15 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970,nº204

Figura 16 - Trecho de “Tranzamazônica”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº204

Compreendemos, assim, que o desenvolvimento que estava em voga somente se daria através dos valores militares, dos valores cristãos e ocidentais, pilares que promoveram a colonização destas regiões. A Transamazônica, paulatinamente, se tornou símbolo de manifestação do “Brasil Grande” sendo convertida em um “canteiro de obras imaginário, de modo a ser permitido e exigido que todos se empenhem em sua realização” (MENEZES, 2007, p.95). Assim, a ideia de que toda a sociedade se uma através de um objetivo colocado como de comum interesse nacional tal como cantava a marchinha da campanha do tri “uma corrente pra frente” no que ficou conhecida como Pra frente, Brasil. Para Fernando Dominience Menezes, as construções simbólicas discursivas em torno do projeto da Transamazônica configuraram como um “mito da grande aventura nacional”, alimentado para além da propaganda e discurso oficial, mas também pelos meios de comunicação e pela imprensa se configurando como uma potência mobilizadora e geradora de emoções para a comunidade nacional (MENEZES, 2007, p.99). Estes aspectos, como podemos observar, se verificam através dos documentários da AN que constroem a narrativa em conformidade com a ideia da comunidade nacional unida.

Outro documentário, já no ano de 1971, também de 9 minutos de duração, intitulado de “Transamazônica, o caminho do homem” apresenta um pouco sobre as famílias colonas que estão sendo alocadas no território da Amazônia. A produção inicia com imagens da Amazônia, onde a câmera adentra o território dentro de um barco com o que podemos compreender com um morador nativo de traços indígenas, embora só podemos enxergá-lo de costas:

Figura 17 – Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº14.

Nos chama a atenção pois é focado em apresentar não somente a obra, mas a região da Transamazônica e o processo de colonização. Logo nos primeiros minutos as cenas da floresta vão surgindo com a trilha sonora, não por acaso, de Heitor Villa-Lobos⁵⁵ “*Descobrimento do Brasil*”. Durante toda a narrativa, os espectadores observam a união entre as imagens e a narração em *voz-over* onde estas vão surgindo complementando as informações trazidas pelo narrador, em uma narrativa pedagógica. As imagens que surgem juntamente com os créditos iniciais correspondem ao cenário “típico” esperado da Amazônia, sua paisagem natural de floresta e rios. Conforme o lugar se aproxima do olhar da câmera, esta percorre e adentra ao meio da floresta juntamente com uma jangada, pelo rio. Ao passo em que se inicia a fala do narrador, as cenas cortam para apresentar rapidamente a construção da rodovia, com o corte de árvores e a abertura da mata. As imagens se sequenciam apresentando árvores caindo e máquinas operando e abrindo caminhos, enquanto o discurso reproduzido pelo narrador diz que

⁵⁵ Famoso compositor e maestro brasileiro conhecido por suas composições em música clássica, conhecido, também, por integrar o chamado movimento nacionalista do século XX. Ver mais em: AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicas e educativos no Governo Vargas*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.27, p.210-220, setembro de 2007.

A revolução chega à selva. Cada árvore que tomba escreve uma história bem diferente dos que povoavam a terra dos sacis-pererês, iaras e cobras grandes. Na arrancada do trator, apaga-se a lenda que some envolta de uma outra magia, a magia do desenvolvimento. (Documentário Agência Nacional, nº14, 1971).

A narrativa se desenvolve explicando os objetivos da construção da estrada e a atuação do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) do Ministério da Agricultura nos planos governamentais. Evidentemente, a ênfase da narrativa do documentário é a de excelência do programa desenvolvido afirmando que o INCRA “(...) oferece todas as condições para fixação do homem nessa região de fartura” e que ali “(...) encontrou [o colono] a fertilidade que não havia na terra castigada onde nasceu”. O documentário, ainda, apresenta o bebê Samuel Transamazônico, nascido durante a construção da estrada e, a partir de então, apresenta as ações que estavam sendo empreendidas nos setores da educação e da saúde para as populações colonas. Ao apresentar cenas de crianças brincando, utilizando uniformes escolares, o narrador diz que “É tempo de ciranda. É tempo de cartilha. Os filhos dos colonos que ganharam em berço um Brasil Grande devem se preparar para o futuro.” (AGÊNCIA NACIONAL, nº14, 1971) assinalando o compromisso da nova geração com o “novo” Brasil que estava sendo construído, o Brasil Grande, desenvolvido sob o progresso das Forças Armadas e dos valores cristãos. É interessante observar que as imagens das crianças surgem criando um ambiente que remete o espectador a emoção de alegria e de otimismo, a colonização aparece como conquista do desenvolvimento. Cabe mencionar, também, que ainda que os colonos e suas famílias sejam apresentados pela *voz-over* e suas imagens apareçam à tela, não há entrevista ou nenhum tipo de testemunho de nenhum dos indivíduos apresentados. Ainda que suas imagens passem a compor a narrativa, a centralidade se dá pelo discurso textual que segue “informando” acerca das políticas e dados do INCRA. Já podemos perceber o tom e os sentidos conferidos ao conteúdo apresentado onde a Transamazônica aparece como uma solução quase que milagrosa, beirando à imagem de uma terra prometida.

Ao final do documentário, após apresentar as infraestruturas escolares e de saúde, as imagens que vão surgindo mostram uma pequena igreja, sendo frequentada pela população citada pelo documentário, como podemos ver na sequência de imagens abaixo:

Figura 18 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº 14.

Figura 19 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº 14.

Figura 20 - Trecho de “Transamazônica, o caminho do homem”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº14

Mais uma vez, as imagens e o discurso do narrador apresentam um povo que se une através das imagens cristãs, fomentando o imaginário fortemente religioso e cristão como aglutinador nacional. Logo, tais imagens alimentam o tom de alto endeusamento e vislumbre. Podemos observar também uma certa aproximação com imagens e narrativas bíblicas da Terra

Prometida, sobretudo, ao encaminhar-se para o fim do documentário quando o narrador coloca que:

A imensidão amazônica induz o homem a pensar no seu grande destino, a estrada que leva ao céu deve ser uma imensa e vasta transamazônica rasgada por Deus no coração dos homens que sabem sacrificar-se pelo progresso da humanidade. Deus está no coração da Amazônia. Amazônia, ontem, página de folclore, hoje, rumo e destinação dos brasileiros que dissipam a assombração do inferno verde com a disciplina do trabalho e preparam o amanhã com a fecunda semente da educação. (Documentário Agência Nacional, nº14, 1971).

Outro aspecto sobre estes documentários deve ser levado em conta. Não há nenhuma menção sobre as populações indígenas que já habitavam o local. Neste sentido, o peso das imagens de igrejas, de missas e dos símbolos cristãos ganham um significado colonizador e que configuram o que chamamos de violência simbólica. Além do silenciamento generalizado na narrativa dos documentários, os símbolos utilizados para apresentar o “desenvolvimento e o progresso” da região são aqueles mesmos que foram empregados no período colonial de séculos passados sobre os povos originários do Brasil. Inclusive, cabe lembrar que estes momentos foram marcados pelo extermínio da população indígena que, inclusive, atingiu números alarmantes através da atuação do SPI (Serviço de Proteção Indígena) e da atuação liberada de grileiros, durante a ditadura civil-militar. Tais crimes vieram a tona somente com o avançar dos trabalhos da CNV e com o Relatório Figueiredo. Este último foi um documento produzido em 1967 a partir de uma série de inquéritos e denúncias contra os povos indígenas promovido por agentes do Estado, latifundiários e grileiros e que viabilizou a dizimação de grupos indígenas inteiros desde 1953. Este relatório ganhou imensa repercussão nacional e internacional e culminou no fechamento do SPI e criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em 1967. O documento revelava práticas contra os Direitos Humanos e de extermínio total das populações indígenas, como observadas pelo antropólogo e indígena Adonias Guiome Ioiô (2018) como genocidas. Tais práticas diziam respeito a:

(...) funcionários públicos vendiam as crianças indígenas indefesas para servir aos instintos de indivíduos desumanos que abusavam sexualmente delas; torturas contra crianças, jovens e adultos, a partir de monstruosos e lentos suplícios, a título de ministrar justiça. O autor do Relatório narra que a crueldade foi tanta que, os funcionários do SPI, chegaram a crucificar pessoas indígenas, e castigos físicos eram rotina, nos postos indígenas, independente de idade e sexo. (IOIÔ, 2017, p.462).

Em 1968 o documento foi arquivado na sede da FUNAI e permaneceu fechado, retornando a público somente 40 anos depois⁵⁶, culminando no silenciamento sobre os crimes cometidos pelo Estado – e que se seguiram após o arquivamento do documento. Assim, este silenciamento pode ser percebido também nos documentários sendo uma forma de repressão e violência simbólicas, promovendo o apagamento da memória sobre o genocídio⁵⁷ cometido pelo Estado brasileiro contra as populações indígenas. Tais aspectos, evidentemente, não cabiam na narrativa oficial e não eram convenientes a imagem vangloriada do “Brasil Grande” que a ditadura civil-militar promovia, mas são imagens de mesma importância e que devem ser levados em consideração para ampliarmos a compreensão sobre o discurso narrativo e imagético dos documentários da AN. Além disto, cabe ressaltar como aponta Daniel Aarão Reis, os empreendimentos promovidos pelo PIN não encontraram o sucesso político que anunciaram, de maneira que:

O Programa de Integração Nacional (PIN) com base na construção de mais uma gigantesca estrada, a Transamazônica, e na instalação de centenas de milhares de camponeses sem-terra nordestinos em agrovilas, acabou transformado em mais um plano de atração de grandes empresas para investimentos agropecuários. Em 1974, quando o programa foi definitivamente cancelado, em vez da promessa inicial de um milhão de famílias, havia apenas cerca de 6 mil instaladas. O ambicioso projeto de erradicar o analfabetismo, o Mobral, cuja meta era alfabetizar 8 milhões de adultos entre 1971 e 1974, acabou também sendo melancolicamente abandonado, muitos anos mais tarde. (...) O mesmo destino tiveram o Plano Nacional de Saúde, o PIS-PASEP, o Projeto Rondon e outros mais, como a tentativa de estruturar um sistema nacional de instrução moral e cívica que orientasse aquelas gentes nos bons caminhos da moral e dos bons costumes. Na terra de Macunaíma, era uma incongruência. (REIS, 2000, p.59)

Ainda, no ano de 1974 há o documentário “Integração da Amazônia”, este focando na visita do presidente-ditador Médici à região, iniciando com imagens do hasteamento da bandeira do Brasil em Itaituba. O documentário, de cerca de 8 minutos de duração, está em preto e branco, por razões técnicas que não são explicadas na descrição do mesmo. Na sequência surge o ministro Mario Andrezza apresentando obras dos trechos da rodovia Transamazônica e o narrador diz que “As máquinas se tornaram elementos constantes na paisagem. Derrubam-se as matas e aos poucos vai surgindo os leitos da estrada.” Assim, quatro anos após do início das obras, o documentário apresenta o desenvolvimento das mesmas dando

⁵⁶ Por largos anos, o desaparecimento foi explicado por um incêndio que havia provocado a perda de toda a documentação do Relatório.

ênfase em como as máquinas, representando o desenvolvimento e o progresso prometidos, foram novas compositoras da paisagem local.

A visita documentada pela AN de Médici na região conta com um desfile militar e logo surgem as imagens aéreas da estrada no meio da vegetação. O narrador, então, apresenta que

(...) o trabalho de colonização das áreas da transamazônica vem sendo executado pelo INCRA, Instituto Nacional de Colonização de Reforma Agrária, órgão vinculado ao Ministério da Agricultura. A presença desse órgão se faz sentir em quase todos os pontos da grande rodovia. O primeiro grupo escolar construído já está sendo frequentado pelos filhos dos colonos. Uma escola que se ergue em pleno coração da floresta é bem o símbolo das grandes perspectivas que a transamazônica oferece a todos os brasileiros. (Documentário Agência Nacional, nº219, 1974)

Figura 21 – Trecho de “Integração da Amazônia”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº219.

Juntamente com as imagens do INCRA, o documentário salienta a atuação do Projeto Rondon na região articulando o investimento empregado na área da saúde com a tecnologia que o Projeto dispunha traçando a imagem da Amazônia integrada através da lógica desenvolvimentista: “O Hospital Tático 1 é uma unidade móvel do projeto Rondon que atuam a região. Trata-se de um hospital de campanha com tendas de lona o qual dispõe de um laboratório completo para análises clínicas, além de consultório dentário e aparelhos de raios-x.” (AGÊNCIA NACIONAL, 1974). As imagens e o discurso proferido pelo narrador revelam a presença das máquinas, do Exército e do próprio presidente-ditador na região. As imagens aéreas, como a destacada aqui acima, revelam as áreas e a estrada se abrindo ao chamado desenvolvimento – um desenvolvimento, este, através dos valores militares e cristãos. Após apresentar tais imagens, o documentário foca na figura de Médici se relacionando com a população de colonos “(...) o presidente Médici caminhou ao encontro dos colonos que se

encontravam nas proximidades. (...) Teve também um encontro cordial com um garoto, que pro ter nascido naquele núcleo colonizador, recebeu o nome de Transamazônico.” A sequência de imagens então, revela um presidente-ditador sorrindo com o grupo militar e se dirigindo às populações mencionadas. Chama a atenção a imagem da mãe com um bebê no colo segurando uma pequena bandeira do Brasil, como podemos ver na sequência abaixo:

Figura 22 - Trecho de “Integração da Amazônia”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº219.

Figura 23 - Trecho de “Integração da Amazônia”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº 219.

O documentário, então, finda com as imagens de Médici deixando a região, seguido por militares, imprensa e pessoas civis que estavam participando do evento. Assim, a realização construiu uma imagem de uma Amazônia integrada, através da presença militar, do ditador-presidente e da população “abraçada” a tais empreendimentos, unidos pelo símbolo da nação: a bandeira nacional. Ainda, a bandeira se fez presente conforme o narrador foi apresentando um pouco acerca da nova população do novo local – os chamados colonos, por tal

empreendimento representar uma colonização de uma parte do Brasil que, até então, não havia sido “conquistada” – nas palavras do documentário. A bandeira fica afrente à população local nas imagens que finalizam o documentário – e que apresentam o fim da visita de Médici à região, conforme podemos ver:

Figura 24 - Trecho de “Integração da Amazônia”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº219.

É importante refletirmos, principalmente, acerca do local que ocupa a posição da bandeira nacional e da trajetória de Médici, os quais se acompanham imagetivamente durante a narrativa do documentário. Tão importante quanto é nos atentarmos sobre o lugar que a população ocupa na narrativa e que se assemelha muito à ideia de figuras passivas, coadjuvantes de um discurso que nem voz, nem nome carregam. Ainda, o nome que se sobressai é o nome do menino que nasce na nova terra representando a conquista política empregada pela ditadura da integração e povoamento da região amazônica. Mesmo a atuação de profissionais da saúde e da educação recebe o olhar de fortalecimento do argumento principal: o desenvolvimento chegando à Amazônia. Além do fator já mencionado da própria população indígena sequer ser mencionada, o desmatamento mesmo foi representado como positivo ao discurso desenvolvimentista que a ditadura estava empenhada em construir.

Cabe lembrar, como já dito anteriormente, que a Amazônia é uma vasta região deveras estratégica para a geopolítica nacional por ser uma zona de fronteira extremamente rica em recursos naturais. Desta maneira, conforme salienta Beatriz Coelho, tais empreendimentos e

suas construções simbólicas não foram livres de disputas e debates⁵⁸, ao contrário, foram ações que tiveram intensa visibilidade social:

(...) a ditadura militar investira pesado no povoamento da Amazônia e do Brasil Central, principalmente a partir da criação do Plano de Integração Nacional. Toda a região passou a ser chamada de Amazônia Legal. A abertura de novas estradas, como a Cuiabá-Santarém e a Transamazônica, a descoberta e a exploração de minérios, a expansão da fronteira agrícola, a construção de hidrelétricas, enfim, uma série de medidas fez com que a região passasse por mudanças drásticas em um curto período de tempo. O contato com tribos ainda desconhecidas e a criação de reservas entraram na ordem do dia, mobilizando a imprensa e a opinião pública. Desde o final da década de 1960, jornalistas faziam matérias especiais, acompanhando sertanistas da Funai em seus contatos com os indígenas, numa saga que empolgava e estimulava a imaginação das classes médias urbanas. (COELHO, 2012, p.124-125).

Também é importante lembrar que os documentários serviram de base de conteúdo para a produção dos cinejornais, nos quais estes temas serão explorados de forma mais recorrente e através do formato de noticiário. Além disto, a Amazônia se torna pauta na opinião pública através de grandes matérias na mídia⁵⁹, na agenda político-cultural de artistas brasileiros⁶⁰ ligados aos movimentos indígenas e ativistas ambientalistas. Para Fernando Dominience Menezes (2007) é importante destacar que há um traço comum que perpassa os discursos sobre a Transamazônica – no caso, não somente os discursos oficiais como os discursos midiáticos – que é o grande enfoque nos elementos da aventura e do desafio, construindo-a imgeticamente como uma ação legítima de forma que

(...) associada a uma compreensão de “destino manifesto” da nação, que trouxe a tona a vocação de grandeza e ufanismo próprios de certos setores civis e militares, os mais variados discursos favoráveis à construção da estrada apresentam-na como a prova representativa da competência nacional (se não do regime) na direção da realização do sonho de o Brasil se tornar uma potência mundial. (...) do ponto de vista simbólico, o desafio de construção da

⁵⁸ A exemplo, deve ser mencionado que, no ano de 1978, em plena efervescência do projeto desenvolvimentista da Ditadura, houve a publicação do livro de Davis “Vítimas do Milagre – O desenvolvimento e os Índios no Brasil” trazendo um compilado de textos de denúncia do que ocorria com os povos indígenas pós protestos pelo Relatório Figueiredo e criação da FUNAI (1969).

⁵⁹ Acerca da abordagem jornalística em revistas ver mais em: MENEZES, Fernando Dominience. Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”. Dissertação de mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Além disto, podemos lembrar que no ano de 1971 da revista *Realidade* produz uma edição especial inteiramente dedicada à pauta da Amazônia e às questões indígenas.

⁶⁰ Vale destacar dos trabalhos de Cláudia Andujar e Maureen Bisilliat que se comprometem com a pauta indígena. Também devemos citar o episódio, em 1971, do cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso que, após seu exílio na Inglaterra retorna ao Brasil. Ao chegar no aeroporto do Rio de Janeiro é levado preso pela e submetido a um interrogatório de seis horas sob condição de liberação uma composição de canção sobre a Transamazônica. Caetano nunca a compôs.

Transamazônica representaria o desafio mesmo de se construir esse “Brasil grande”, “Brasil potência. (MENEZES, 2007, p. 91).

É importante destacar que tais representações políticas “dão visibilidade à íntima relação entre o poder e o simbólico” sendo oriundas do manejo do simbólico na articulação do político como estratégia de promover uma mobilização social dos afetos, emoções e desejos costurando o sentido de consentimento e adesão populares (CAPELATO; DUTRA; 2000). Neste sentido, cabe salientar que os limites entre o simbólico – sobretudo, do âmbito cultural – e o âmbito da representação e do imaginário político são constantemente explorados. A perspectiva aqui empreendida traz tal problematização, a partir de uma noção retroalimentativa, onde o político se nutre substancialmente de símbolos e práticas culturais, na medida em que estas constroem o político. É de se observar a ligação entre elementos de narrativa cristã que remetem – consciente ou inconscientemente – ao período da própria colonização do Brasil. Tais imagens que surgem como conclusão do documentário nos apresentam as limitações da representação nacional que estão sendo (re)construídas. Inclusive, ao colocar a Amazônia sem a intervenção militar como “página de folclore” diz muito acerca da ideologia que edifica a produção. Podemos analisar, também, o enquadramento temporal que o documentário traz. Uma vez que os indígenas são esquecidos a partir de certo momento no audiovisual e as imagens ligadas ao cristianismo se apresentam como progresso, fica nítida em nossa análise, uma linearidade da história tradicional e oficial brasileira sendo retomada e legitimada.

Como nos lembra Menezes (2007, p.127): “Não foi a ditadura militar que inventou a ideologia do ‘Brasil grande’, tão pouco o ‘inferno verde’”. Ou seja, o que o autor chama de “mito da grande aventura nacional⁶¹” se tratou da aliança entre uma estratégia política e de expectativas sociais “elaboração arquitetada e criação espontânea” fazendo o entrecruzamento entre múltiplas historicidades sendo, portanto, um produto coletivo. A própria expressão de “inferno verde” utilizada pelo documentário remete a um livro publicado em 1908 intitulado “Inferno Verde”, de Alberto Rangel, que produz narrativas e imagens emblemáticas acerca da floresta tropical, ligadas a imagens de mistérios, de medo, de um ambiente hostil representando um desafio à sociedade brasileira. A produção desta narrativa oficial acerca da Amazônia e da construção da Transamazônica pode ser percebida com reflexos que ecoam através dos tempos. Ainda com o findar da ditadura civil-militar e com o processo de redemocratização é perceptível o silenciamento político sobre como a ditadura tratou das questões indígenas. Em 2007, no Governo Lula, houve a publicação do livro “Direito à memória e à verdade” da Comissão

⁶¹ Resumindo ao extremo diz respeito ao conjunto de narrativas oficiais e midiáticas com relação à constelação simbólica da construção da Transamazônica.

Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, onde não há nenhuma menção aos crimes cometidos contra indígenas pela ditadura civil-militar. Somente em 2014, com o relatório final da Comissão Nacional da Verdade, no Governo de Dilma Rousseff, é que é trazido, em números e estatísticas, como a construção de estradas e hidrelétricas, o desmatamento, agricultura e mineração, sob defesa do progresso e desenvolvimento do país, resultaram não somente na expulsão mas na morte de milhares de indígenas. Foi apurado que, por ação e omissão, o Estado brasileiro no período ditatorial foi responsável pela morte de pelo menos 8.550 indígenas. No livro *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*, Rubens Valente (2017) realiza um trabalho de pesquisa aprofundado sobre o trato que os indígenas receberam das políticas dos militares, da narrativa oficial que os relegou ao esquecimento e dos movimentos de resistência indígena. Como pudemos ver, nenhum destes elementos compôs a narrativa com relação a grandiosa construção da Amazônica no Brasil do “milagre econômico”. É importante lembrar que tais imagens corresponderam não somente ao projeto político, mas à visão que a ditadura construiu acerca da região e dos povos indígenas, endossando um discurso que relegou ao esquecimento dentro da memória oficial e principalmente, eximindo o Estado brasileiro, conduzido pelos militares, da responsabilidade sobre a sua atuação na região que viabilizou não somente o desmatamento mas como a morte dos povos originários que viviam na Amazônia.

4 AS REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE BRASILEIRA E O MODELO DE CIDADÃO DO BRASIL GRANDE: ENTRE O CIVISMO, A MORAL E BONS COSTUMES

Neste capítulo iremos nos aprofundar acerca das representações sociais (JODELET, 2001) criadas pelos documentários sobre a sociedade brasileira através de duas grandes questões: difundir aspectos da cidadania e do civismo aliado ao modelo de cidadão ideal e as imagens e defesa da moralização da sociedade nos moldes tradicionais e conservadores. Cabe destacar que a ideia do “Brasil Grande”, articulada como uma imagem nacional do país como uma potência emergente, explorada pela ditadura como legitimadora para mesma, tinha necessidade de construir uma ideia de cidadão ideal, aqueles que iriam construir na prática este projeto. Particularmente, nos interessa aqui compreender quais representações são essas e como foram construídas dentro do discurso oficial sobre o projeto político da ditadura, atendo-nos sempre para a compreensão da introjeção de tais representações no imaginário social. Assim, o mito político sobre o “Brasil Grande” incorporado e ressignificado pela ditadura houve de investir na imagem da “nova” sociedade que iria contribuir na construção desta imagem

Levando em consideração os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, o estado ditatorial se edificou através do combate ao chamado “inimigo interno”, identificado com grupos políticos de oposição e resistência à ditadura, como inclinação ou filiação política comunista, movimentos estudantis, movimentos sindicalistas, intelectuais e demais movimentos sociais que produzissem pressões de oposição à ordem estabelecida. Logo, a segurança nacional se tornou preocupação primordial para os militares golpistas, transformando-se em uma forma de defesa do país, com a especificidade de que o inimigo era interno. Conforme Maria Helena Moreira Alves (1984) qualquer grupo ou indivíduo poderia ser taxado enquanto comunista ou subversivo, o que viabilizou a adoção de medidas como táticas de guerra, repressão e perseguições violentas e emprego do medo, no sentido de que todos eram suspeitos até que se provasse o contrário (ALVES, 1984, p.38). Ao lado da perseguição e repressão instrumentalizada pelo Estado ditatorial, o mesmo se esforçou em construir modelos de cidadão pautados, sobretudo, pelo civismo. Para além do culto à nação, o cidadão possuía funções sociais e políticas em conformidade com as premissas da DSN como também dentro do projeto nacional de modernização autoritária para a efetivação do Brasil Grande.

Assim, iremos dar atenção aos temas ligados aos projetos e pacotes sociais, com intenção de examinar não somente o discurso criado sobre os mesmos mas, sobretudo, as representações sociais que foram capturadas pelos documentários para endossar tal discurso, a

fim de compreendermos quais imagens foram difundidas como modelos de cidadãos brasileiros. Neste sentido, também cabe analisar como os depoimentos e entrevistas são utilizados a partir da difusão das imagens de aliança com os setores civis, alimentando a ideia de diálogo para com a sociedade.

Além disto, as imagens que referem aos cidadãos remetem também, sobretudo, às bandeiras que foram utilizadas por grupos civis para defesa do golpe e da ditadura frente ao suposto perigo comunista: a moral e os bons costumes e o culto patriótico. A própria ideia de cidadania será construída através do civismo, colocando o cidadão como parte essencial do projeto político de Brasil Grande. Como nos lembra a historiadora Tatyana de Amaral Maia (2013), o ideário do civismo foi um dos principais pilares de legitimação para o Estado ditatorial, entretanto este não fora uma novidade criada pelos militares. Ao contrário, a construção do ideário cívico remonta ao período da 1ª República (1889-1930), com movimentos como a Liga de Defesa Nacional que realizavam a defesa do civismo (MAIA, 2013, p.187). Cabe destacar que através da ditadura civil-militar os traços do ideário cívico passam a receber as especificidades caras aos militares, principalmente, no que diz respeito à já mencionada ressignificação da corrente otimista de maneira que

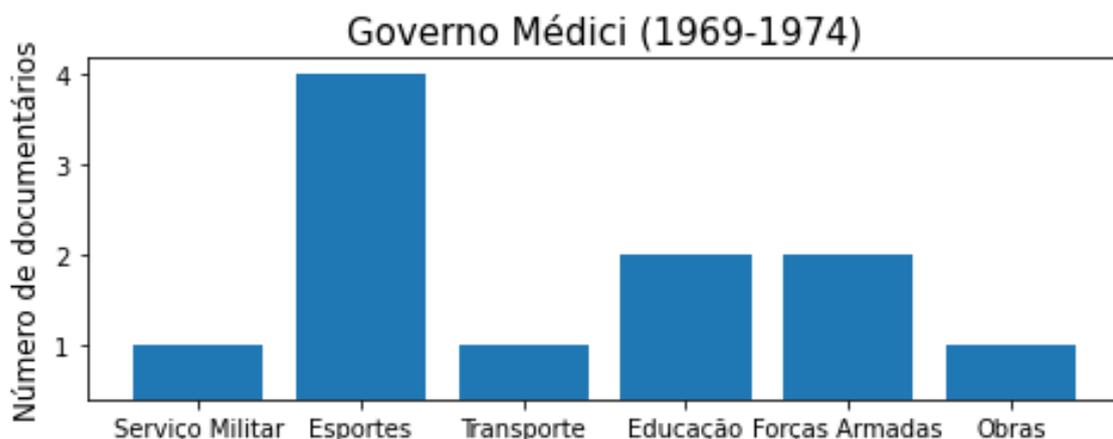
As ideias-força de tradição, brasilidade, mestiçagem, país continental, pluralidade cultural, associadas à leitura desenvolvimentista de um futuro glorioso, capitalista e ocidental produzida pelo discurso otimista, foram incorporadas ao discurso cívico. Considero que o civismo é a exacerbação desse otimismo, possibilitando uma sistematização conceitual até então difusa. O civismo, ao incorporar o otimismo, organizou o aparato discursivo e ideológico nacionalista-conservador em torno do projeto autoritário dos governos militares. O civismo, neste caso, sobrepõe-se à cidadania moderna por desconsiderar a legitimidade dos interesses políticos conflitantes existentes na sociedade; por limitar a capacidade de organização política coletiva; por aviltar a liberdade de expressão e os direitos individuais em nome de supostos valores nacionais superiores. A defesa desses valores superiores absolutos, por princípio imutáveis e responsáveis pela existência da sociedade, legitimava ações coercitivas que limitavam a liberdade individual, esta última sacrificada em nome de um bem considerado maior que os cidadãos: a Nação. Aliás, a função social do cidadão estava bem definida: ele era o agente responsável pela proteção desses valores; ao romper com esse dever, perdia também seus direitos políticos e sociais, ou seja, deixava de ser cidadão; tornava-se um subversivo. (MAIA, 2013, p.188-189).

Assim, podemos observar que o cidadão ganha uma posição social e política de extrema relevância no contexto ditatorial. As produções da AN, como iremos abordar neste capítulo, serviram como grandes operadoras não somente do processo de difusão deste ideário, mas, principalmente, de educação dos comportamentos civis através destes pressupostos. É importante lembrar que aliado ao discurso cívico estava o discurso moral de modelo de cidadão.

Desde momentos antes do golpe de 1964, os grupos civis que saíram às ruas demonstrando apoio à intervenção militar endossavam o discurso de defesa da moral e dos bons costumes, da família e de valores cristãos frente ao suposto perigo comunista. Tais valores foram incorporados e instrumentalizados pela ditadura, sendo princípios norteadores do discurso oficial e legitimador para o regime de exceção instaurado pelos militares através do golpe. De maneira geral, o discurso oficial e propagandístico enfatizou e aliou muito bem os valores cristãos e morais com a ideia do civismo e da cidadania como bases de apoio social ao projeto de modernização autoritária-conservadora. Evidentemente, estes aspectos perpassam uma série de políticas e projetos levados a cabo pela ditadura, como, por exemplo, a obrigatoriedade da disciplina escolar de Moral e Cívica. Portanto, cabe destacar que a propaganda política e as produções da AN são apenas um dos instrumentos que fazem parte deste projeto e, mais precisamente, de difundir estes modelos e educar a sociedade através destas produções.

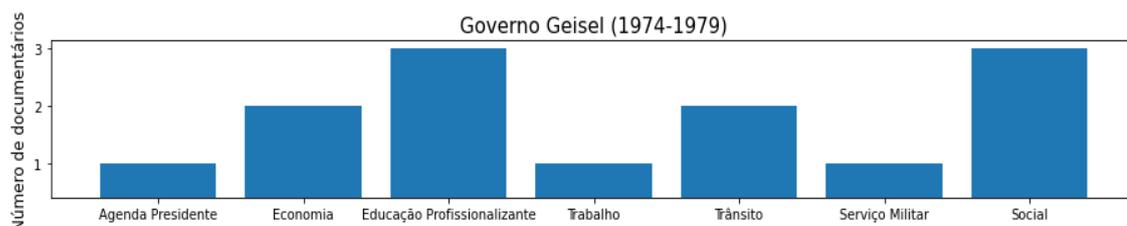
Como estes temas foram trabalhados pela narrativa dos documentários se diferencia de maneira significativa ao compararmos as produções entre o período de Médici (1969-1974) e Geisel (1974-1979). Em primeiro lugar, destaca-se que o primeiro cedeu menos espaço para os temas sociais que o segundo, o que se explica, talvez, pelos altos índices de apoio social à ditadura em seu contexto, bem como por explorar em larga escala as grandes obras e à integração nacional, questões primordiais de seu projeto político. Já no período de Ernesto Geisel (1974-1979) é notório que estes temas ganham não somente maior atenção como passam a integrar de maneira mais objetiva os documentários. Neste sentido, os temas necessariamente sociais ganham espaço, como podemos ver nos gráficos comparativos abaixo:

Gráfico 2 – Documentários por tema - Governo Médici (1969-1974)



Fonte: elaborado pela autora (2021).

Gráfico 3 – Documentários por tema – Governo Geisel (1974-1979)



Fonte: elaborado pela autora (2021).

Logo, podemos observar que, no período de Médici as representações do social e temas ligados aos comportamentos sociais se dão através de documentários ligados aos temas de serviço militar, esportes, transporte, educação, Forças Armadas e obras. Em síntese, as narrativas pedagógicas de difusão do civismo se ligaram aos temas norteadores da imagem efervescente do “milagre econômico”. Já no período de Geisel, estas representações se ampliam, ganham maior visibilidade e objetividade, como iremos aprofundar nas páginas seguintes.

4.1 Construtores do Brasil Grande: representações sociais no período do “milagre econômico”

Como vimos no capítulo anterior, o período do presidente-ditador Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) foi marcado por uma dupla imagem: ao passo em que gerou a imagem do “milagre econômico” houve um acirramento da ditadura. Esta dualidade ganhará corpo, sobretudo, na memória social do período através de discursos saudosistas que buscam justificar-se na memória do “milagre” bem como na memória sobre o período de maior repressão do regime marcado pelos “anos de chumbo”. Através de órgãos como o SNI (Serviço Nacional de Informações) o terrorismo de Estado fora cada vez mais sistematizado pela ditadura, culminando em números alarmantes de repressão policial. Importante, ainda, que anteriormente o próprio Emílio Médici havia sido diretor da instituição nos anos anteriores.

Neste contexto, como aponta o historiador Daniel Aarão Reis (2000, p.57) cresciam as denúncias de “emprego da tortura como política de Estado” ao passo que “em um outro plano, os êxitos econômicos não conseguiam disfarçar as desigualdades sociais que começaram, no início ainda dos anos 70, a serem denunciados por insuspeitos organismos internacionais.” Paralelo a isto, a propaganda elaborada pelos órgãos de comunicação, como a AN, se empenhava em difundir o discurso oficial aliado aos programas e pacotes sociais capitaneados

pelo então presidente-ditador. Anunciava-se com tom de requinte as ações do Programa de Integração Nacional (PIN) com as grandes estradas, sendo a Transamazônica, já aqui analisada, o símbolo de maior magnitude deste empreendimento, o Projeto Rondon, o Plano Nacional de Saúde, entre outros.

Evidentemente, o insucesso ou as contradições destes programas sociais não encontrou espaço dentro da narrativa propagandística. Ao contrário, a imagem de tais políticas fora extremamente exaltada. Outro aspecto importante que visa ser explicitado acerca do discurso desenvolvimentista ditatorial é a questão da implementação da tecnocracia. Os autores Amarilo Ferreira Jr e Marisa Bittar (2008) chamam a ênfase na técnica orquestrada pela ditadura em diversos âmbitos sociais e econômicos de “Ideologia Tecnocrática”, a eficiência técnica, assim, corresponde a uma forma de administrar o Estado que geraria o “Brasil Grande” que o estado ditatorial propagandeava através da modernização autoritária. Assim:

No lugar dos políticos, os tecnocratas, no proscênio da política nacional, as eleições controladas e fraudadas; no âmbito do mundo do trabalho, a prevalência do arrocho salarial; na lógica do crescimento econômico, a ausência de distribuição da renda nacional; na demanda oposicionista pela volta do Estado de direito democrático, a atuação sistemática dos órgãos de repressão mantidos pelas Forças Armadas: eis como a ditadura executou o seu modelo econômico de aceleração modernizadora e autoritária do capitalismo no Brasil. (FERREIRA; BITTAR; 2008, p.335).

Assim, como parte crucial da imposição do projeto de modernização autoritária propagandeada através da ideia do Brasil Grande, houve a implementação desta ideologia tecnocrática que norteou os projetos políticos empreendidos pela ditadura. Nos documentários que iremos analisar neste capítulo, a ênfase na técnica para viabilização do desenvolvimento e do progresso ganha grande destaque. Além disso, as próprias reformas no ensino e nas universidades também são correspondentes da tecnocracia. Como podemos ver, em 1971, a AN produz um documentário de quase dez minutos intitulado de “Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon” objetivando apresentar, utilizando-se de depoimentos de jovens estudantes, as atividades realizadas através do Projeto Rondon:

Figura 25 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

O documentário se inicia a partir da apresentação de uma jovem que diz: “Meu nome é Hilda White Roessler (?). Tenho 21 anos e faço odontologia. Este ano eu participei do projeto Rondon. Aliás, eu tenho aqui até uma foto do pessoal.” Assim, inicia-se a narrativa do documentário, voltado a apresentar o projeto a partir dos depoimentos que vão surgindo pelo grupo apresentado por Hilda, com a alegre trilha sonora com a música “Tamba” do grupo Tamba Trio (1972), mescla de bossa nova e MPB. Logo de início, um dos agentes envolvidos no projeto explicita o objetivo principal do mesmo, colocando que: “A fundação Mudes se constitui em uma contribuição à mais no setor empresarial ao esforço que vem sendo feito no país e que visa a participação de todo o povo brasileiro, principalmente dos jovens, no processo de desenvolvimento nacional.” (AGÊNCIA NACIONAL, 1970). Assim, já temos uma noção do que vem a ser um dos aspectos principais destes pacotes e, sobretudo, das representações sociais dos documentários: a inserção da juventude brasileira no projeto e imagem do Brasil Grande.

Assim, conforme os jovens elucidam suas experiências a partir do Projeto Rondon, projeto voltado principalmente para integrar universitários a áreas do interior do país precárias, imagens deste interior vão surgindo à tela. É interessante observar que as imagens deste ambiente ganham uma nova coloração, trazendo a ideia de um interior envelhecido, atrasado com relação às imagens coloridas e modernizadas destes jovens estudantes de grandes centros urbanos:

Figura 26 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 27 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 28 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 29 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Um outro aspecto importante de se analisar é que os depoimentos destacam a questão da pobreza destes lugares, como podemos no depoimento do jovem Luiz Alberto:

Eu moro na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso medicina veterinária e pretendo no próximo terminar e entrar na vida profissional. Tomei conhecimento do projeto Rondon através de colegas universitários que já tinham feito o projeto. Tive a oportunidade de me inscrever, participei de uma série de palestras, conferências, orientações, para atuação em área, fui classificado, fui à área de atuação, cheguei lá e senti a realidade. E é uma realidade nacional esse interior brasileiro. Sai-se de uma região em que parece ter pobreza, como os grandes centros, Rio, São Paulo, Belo Horizonte, principalmente a gente de uma classe mais baixa, onde existe pobreza, mas na verdade pobreza existe sim naquele interior, onde um pessoal que vive em função de uma indústria, vive em função de uma pecuária, de uma agricultura, que se vier uma seca e matar tudo eles tem que passar o resto do ano em outro serviço, mas o único serviço que eles têm é pescando. Como eu trabalho na região, profissionalmente eu posso afirmar que a região é pobre em tudo, inclusive em técnicas. Os fazendeiros, a maioria desconhece totalmente a parte de vacinações, não dá tratamento nenhum ao gado. Uma das nossas finalidades é chegar numa região dessas e principalmente mudar a mentalidade desse povo e fazer com que eles façam um emprego de técnicas para que a veterinária, pecuária, no sentido amplo da palavra, seja mais rendosa e mais lucrativa. (Documentário Agência Nacional, 1971, nº109)

Os demais depoimentos seguintes irão endossar tais realidades locais trazendo para a experiência profissional oportunizada pelo projeto, como quando o jovem Fernando coloca que “o choque entre os ideais profissionais nossos e a realidade lá foi muito grande (...) por causa das condições locais.” Ainda, o mesmo jovem retifica que “(...) o Projeto Rondon serve para colocar o estudante brasileiro em contato com os problemas reais da nossa população”. O documentário finda com uma série de imagens que contrastam esta população do Brasil

universitário, profissional, de centros urbanos, com esta população de um Brasil interiorizado, precário, agrário e popular:

Figura 30 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 31 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



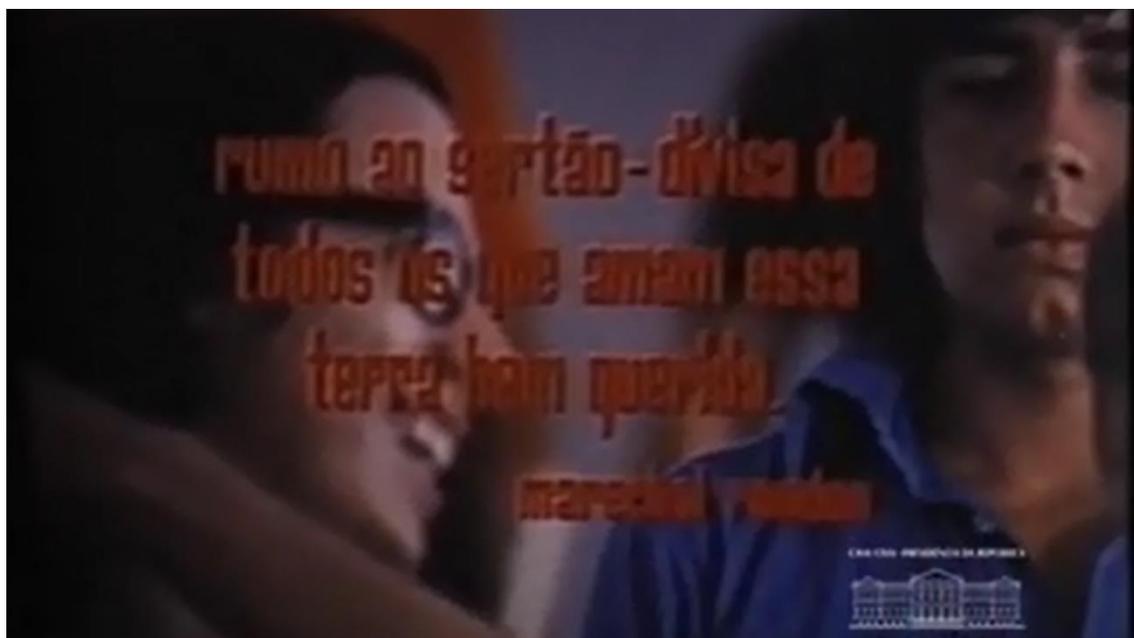
Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 32 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

Figura 33 - Trecho de "Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1971, nº109

A sequência de imagens é deveras interessante de ser analisada. Primeiramente porque estamos falando de um contexto em que a narrativa oficial e propagandística insistia em vender a imagem do Brasil integrado e modernizado, tal qual o projeto político que estava sendo imposto pela ditadura; no entanto, o que salta ao olhos é um país marcado profundamente pela desigualdade social. É evidente que, neste sentido, a narrativa se propõe a apresentar um projeto que se colocava como uma das soluções para dois problemas da realidade social daquele

momento: a falta de estrutura do interior e a necessidade de profissionalização da juventude universitária, esta última uma das preocupações caras e que será levada à cabo pela ditadura através de uma série de reformas educacionais e universitárias⁶². Porém, a narrativa imagética não deixa de revelar as ambiguidades presentes no discurso propagandístico, residindo aqui uma das maiores relevâncias de atermos nosso olhar para o que a historiadora Clarissa Castro (2013) chama de “mensagem das imagens” no sentido de que “(...) as sequências das cenas podem apresentar mensagens com interpretações variadas, ou mesmo nem serem percebidas” (CASTRO, p.126, 2013).

Como iremos aprofundar a seguir, a juventude não fora uma preocupação isolada de um projeto ou um documentário. No período do presidente-ditador em questão, o grupo de jovens e universitários foi interpelado através de outros grandes temas: o serviço militar e os esportes. O primeiro se preocupa em difundir e atrair os jovens para a formação militar, para além do alistamento obrigatório; já o segundo, tema bem explorado em termos de número de documentários, apresenta jogos universitários e olimpíadas do Exército, majoritariamente produções sem áudio, apenas imagens em movimento. Assim, une-se elementos que colocam a figura do jovem brasileiro dentro dos valores militares, caros à ditadura. Como podemos analisar, em 1970 há dois documentários da AN que apresentam as Forças Armadas à juventude brasileira. O primeiro com título de “Como se forja um chefe” de cerca de dez minutos constrói uma narrativa apresentando os prestígios da carreira militar e do serviço e culto à pátria. A produção se inicia através das imagens de crianças brincando e observando o Exército, ao passo que o narrador explica:

Ele ainda se lembra bem daquele dia. O dia em que descobriu sua vocação. Não sabia explicar, mas gostaria de resguardar para sempre a felicidade que lhe vinha do passeio com a mãe, do encontro dos companheiros, do próprio sol, do céu, do chão liberdade. É bom ser criança e ter ímpeto e de crescer, ser alguém, de conduzir o destino, de assumir também responsabilidades. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº177).

⁶² Conjunto de reformas universitárias colocadas em prática em 1968. Através de novas leis houve profundas mudanças na organização do ensino superior brasileiro, entre estas a substituição do sistema de cátedras por departamentos, institutos e centros, bem como a desintegração das Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras. Como aponta o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014), sob a égide do regime militar, as universidades ganharam a função social de formar profissionais e desenvolver tecnologias, o que viabilizava mantê-la afastada de demais grupos sociais, do proselitismo e, sobretudo, das discussões políticas do país. Ver mais em: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. As universidades e o regime militar – cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

É interessante examinar como o enquadramento das imagens que surgem à tela enquanto a narração se desenrola acompanha o “ímpeto de crescer” acompanhando o movimento das crianças ao subirem no tanque de guerra. Assim, constrói-se imagetivamente um sentido que acompanha o “ser alguém, de conduzir o destino, de assumir também responsabilidades”, implicitamente trazendo a ideia de que estes aspectos se atrelam à carreira militar, sendo esta última uma espécie de caminho natural deste movimento.

Figura 34 - Trecho de "Como se forja um chefe"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº177

Figura 35 - Trecho de "Como se forja um chefe"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº177

Conforme a produção segue, gradualmente as imagens e o discurso do narrador vão incluindo a carreira militar à vida das crianças que retratam, em um jogo de narrativa que mescla as cenas. Cabe destacar que o exame das imagens nos permite analisar as relações estabelecidas entre as Forças Armadas e a sociedade, enquanto a narração coloca que:

Marcha soldado. É um grupo vistoso que atrai a atenção de quem observa a ordem unida. O grupo é como se fora um homem só. Marcando a mesma cadência, um dois, um dois, um dois. Soldado, o menino compreende, tem missão importante, é ele que dá segurança para que os outros vivam em paz e exerçam em paz suas atividades. Continência, saudação de soldado. A verdadeira vocação militar consiste em servir, em integrar-se no todo pelo bem de todos. Ele compreende isso. A intuição diz-lhe que ele será um soldado. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº177).

Observa-se, assim, que podemos compreender a imagem e a narração como linguagens simbólicas da própria ideia nacional que a ditadura estava interessada em legitimar e divulgar: o Brasil Grande e essencialmente otimista, integrado. Na relação de imagens abaixo podemos examinar como o menino e sua mãe vão se integrando destacadamente à imagem do Exército desfilando “como se fora um homem só”. Ao final da relação podemos observar o menino prestando continência em sinal de honra e respeito às Forças Armadas.

Figura 36 - Trecho de "Como se forja um chefe"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº177

Figura 37 - Trecho de "Como se forja um chefe"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº177

Figura 38 - Trecho de "Como se forja um chefe"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº177

A narrativa segue, fazendo uso dos símbolos da bandeira nacional e imagens de soldados fazendo o hasteamento, bem como prestando continência à mesma. Enquanto estas imagens vão surgindo o narrador diz

Soldado para servir a bandeira. A bandeira do Brasil, que é símbolo de tudo que ele ama. A família, os amigos, o modo de ser da nossa gente. A história bonita da terra onde ele nasceu. O futuro cada vez mais promissor do país com tudo de bom que se pode conquistar no esforço do dia a dia. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº 177)

Desta forma, podemos retomar as discussões presentes no capítulo interior acerca dos usos constantes da bandeira como símbolo do culto nacional e representação da ideia patriótica

de país que os militares defendiam. Entretanto, é importante observarmos que através destes documentários conseguimos notar o papel que a sociedade ganha dentro do ideário cívico de cidadania. Não obstante, se assemelha, sobretudo, à própria ideia de segurança nacional e do otimismo, afinal, ao retratar as imagens de soldados aglomerados mescla imagens de treinamento militar e treinamento físico com imagens de soldados tocando samba com violão, rindo e jogando xadrez, afinal “todo mundo é brasileiro”. Conforme o documentário se encaminha para o final podemos ouvir o narrador afirmar que:

A realização da esperança do jovem que se devota à pátria. Essa pátria, dele, nossa. De tantos como ele, que sentem como ele, apesar de virem de tão longe, de terem etnia e religiões diferentes da sua. Essa pátria inspira a mesma fé em todos. (...) A profissão militar desafia o interesse e o ideal do jovem, que tem o espírito de aventura, amplitude intelectual, vigor físico, sentimento do dever, caráter imaculado, e atração pelas missões difíceis. Ele soube escolher. Tudo que lhe exigiu a Academia militar, ele cumpriu, aprendeu a obedecer e aprendeu também noções de chefia. A espada chega-lhe as mãos com honra. É a justa paga do esforço. Mas é também um penhor para o futuro. O pai, a mãe, os irmãos, a namorada, todos se sentem orgulhosos com o jovem que se realiza em sua vocação e que cruza o portão do adeus à Academia. Agora, ele é um chefe. Tem sob suas responsabilidades, outros homens. Cumpre-lhe instruí-los sobre a segurança da pátria e para o exercício pleno da cidadania. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº177).

Encerra-se o documentário, portanto, enfatizando, mais uma vez, a aliança íntima entre a cidadania e o dever cívico e patriótico. Além disso, o potencial da juventude deve ser compreendido para além da necessidade de inserção no Exército. Deve-se lembrar que é neste período em que o movimento estudantil, forte ator político dos movimentos de resistência, estava sob constante perseguição. De fato, desde 1968 o movimento estudantil passou a ser severamente reprimido, com invasões policiais às universidades, desmantelamento da UNE (União Nacional de Estudantes) e prisões de grandes grupos estudantis que culminaram, inclusive, em assassinato de estudantes⁶³. Desta forma, o protagonismo juvenil não era – e não havia por que de ser – negado pelos militares, ao contrário, era um grupo que necessitava ser captado e incorporado para efetivação do projeto desenvolvimentista e de segurança nacional. Como apontou Isadora Dutra Freitas (2020), ao analisar os casos dos cinejornais da AN no período Médici a relação estabelecida com as juventudes advém de uma necessidade do regime em consolidar seus ideais “no imaginário das futuras gerações” (FREITAS, 2020, p.96).

Cabe lembrar, ainda, que o estabelecimento da DSN, além de obter um efeito de produzir medo e desconfiança na sociedade e, assim viabilizar campanhas de terrorismo de

⁶³ Sobre a forte repressão ao movimento estudantil e operário ver mais em: ANTUNES, Ricardo.; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. *Mediações*, v.12,n.2,p.78-89, jul/dez de 2007.

Estado consentidas pela sociedade (ALVES, 2005, p.31), também necessitava criar o modelo de cidadão calcado, portanto, no civismo e militarismo patriótico. Ou seja, a juventude ganha este papel político e social de contribuir com a segurança nacional, sendo a carreira militar um caminho defendido como prestigioso para tanto.

No mesmo ano de 1970, outro documentário é realizado pela AN que revela o cunho de educar os jovens através do ideário cívico para a efetivação da ideia do Brasil Grande. Se trata do documentário intitulado “O brasileiro e o mar” (1970) de cerca de 8 minutos de duração. Já no início da produção, enquanto se desenrola uma série de imagens de ondas do mar e embarcações, ouvimos que “o Brasil foi descoberto por homens do mar. As primeiras cidades brasileiras ficavam no litoral. Pelo mar, vieram colonos que vieram fazer o Brasil começar a crescer.” (DOCUMENTÁRIO AGÊNCIA NACIONAL, 1970, nº84) ressaltando uma narrativa histórica que evidencia fragmentos de uma história oficial eurocêntrica que serve como ponte para historicizar a relação do brasileiro com o mar. É interessante observarmos que tal relação se constrói a partir da lógica da colonização e exploração consequentes.

Ao que a produção segue com sua narrativa, o discurso vai apresentando informações a respeito da marinha de guerra, das instalações portuárias, da indústria de construção naval e marinha mercante, enfim, o “poder marítimo do Brasil”. Nestas informações, destaca que

A diretoria de Portos e Costas mantém curso de alfabetização para o pessoal da estiva. Estes homens, enrijecidos pelo trabalho, querem aprender. Uma coisa, porém, eles já sabem graças à própria natureza da função que exercem cotidianamente: o mar é fator de desenvolvimento nacional, e não apenas ornamento do litoral. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº84).

O discurso imagético revela um pouco sobre a classe trabalhadora a qual o documentário faz referência:

Figura 39 - Trecho de "O brasileiro e o mar"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº84

Na sequência, o narrador coloca que “a profissão marítima sempre exerceu fascínio no espírito dos jovens. É o que nos diz a seguir o primeiro-anista da escola de Marinha Mercante, Orlando Machado Ferreira.” Ao passo que o jovem dá seu depoimento, falando diretamente com a câmera:

Eu estou na Marinha Mercante porque, como todo o jovem, eu tenho desejo de aventura. Pretendo conhecer outros países, coisas novas, e só a Marinha Mercante me dá essa oportunidade. Eu estando na Marinha respondo por mim mesmo e já não dou preocupação aos meus pais. Estou fazendo curso em máquinas, onde pretendo virar primeiro maquinista. É uma carreira de muito futuro porque a frota mercante no Brasil aumenta cada vez mais, e acredito que daqui alguns anos tenhamos a maior frota mercante do mundo. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº84)

Figura 40 - Trecho de "O brasileiro e o mar"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº84

Assim, somos apresentados a uma série de imagens que apontam as atividades cotidianas da Marinha e da gratificação e prestígio que esta carreira tem a ofertar. Ainda, tal trajetória profissional é apresentada como naturalmente imbuída do espírito jovem, resposta aos desejos de independência e de aventura. A produção se desenrola exaltando uma série de informações técnicas e dados acerca da área no país. Próximo de se encerrar ouvimos o narrador: “o jovem sonha aventurar-se nos caminhos do mar, servindo ao mesmo tempo a pátria. A escola de Marinha Mercante pode ser a porta que se abre para o sonho da juventude” (DOCUMENTÁRIO AGÊNCIA NACIONAL, 1970, nº84). As imagens de encerramento se sucedem através de cenas de crianças brincando com barquinhos de brinquedo e imagens de

pessoas caminhando rumo aos mencionados portões da escola da Marinha Mercante, como podemos ver na relação abaixo:

Figura 41 - Trecho de "O brasileiro e o mar"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº84

Figura 42 - Trecho de "O brasileiro e o mar"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº84

A análise das imagens revela as representações sociais que sustentam o discurso do narrador, e elas têm muito a nos dizer. Primeiro, é importante observar que observamos um contraste entre tais representações. Ao elucidar sobre os trabalhadores e o próprio jovem estudante da escola da Marinha, Orlando Machado Ferreira, o documentário apresenta pessoas negras como representantes destes grupos. Além de os documentários, de maneira geral, terem baixa representação da população negra brasileira, o local e como estas aparecem devem ser levados em consideração para compreendermos que representação social os documentários da AN se utilizam, revelando aspectos sobre a ideia de cidadão que a propaganda divulgava. Importante ainda reparar que estes aparecem como imagens representantes de trabalhadores ao passo que o documentário finda reiterando o “sonho da juventude”, sendo alimentado por imagens de crianças e jovens adultos brancos. Ao que podemos analisar, portanto, o ideal da juventude é apresentado de forma naturalizada como branca e de classe média, enquanto a classe trabalhadora e popular é representada através de pessoas negras. Cabe destacar que a classe média brasileira era a principal frequentadora dos cinemas neste período o que nos indica como a produção destes documentários tinha o diálogo com esta classe em questão como pano de fundo (MAIA, 2018, p.31).

Estas diferenciações de representações de classe podem ser observadas através de outros dois documentários: um de 1970 intitulado de “Irrigação no semi-árido” e outro de 1972 intitulado de “EMBRAER”. O primeiro se trata de uma produção de pouco mais de 10 minutos e pretende apresentar sobre a realidade do clima semi-árido presente na maior parte do território nordeste brasileiro. A soma deste clima seco e de altas temperaturas, viabilizando biomas semelhantes ao de desertos, com a falta de investimento em infraestrutura adequada resulta em problema histórico da região: o grande número de períodos de secas. Assim, o documentário projeta as ações do regime para lidar com essa situação iniciando a produção apresentando aspectos do clima marcado pelo calor escaldante e falta de umidade no ar, enquanto afirma que “quando a estiagem chega, o homem do nordeste vê com tristeza os 20 milhões de hectares dos seus campos se transformarem em solo semiárido” (DOCUMENTÁRIO AGÊNCIA NACIONAL, 1970, nº114) enquanto vão surgindo imagens representando o “homem do nordeste”:

Figura 43 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº114

Figura 44 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº114

Assim, o narrador passa a colocar as soluções empreendidas pelo regime para com a região, investindo na modernização tecnológica através das técnicas de irrigação capitaneadas por “técnicos experientes em obras no combate às secas”. Este trabalho é realizado através do

órgão do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) localizado em Fortaleza, Ceará. Ao apresentar os trabalhadores da sede da administração central do DNOCS ouvimos que

(...) estes homens tomam as decisões mais importantes na luta iniciada pelo DNOCS, em 1906, para enfrentar um inimigo que já atingiu a 9 estados brasileiros, do Piauí à Minas Gerais, e que precisa ser detido à qualquer custo, pois caminha com rapidez em direção à região sul do país. Uma das principais armas usadas no combate ao flagelo das secas é a irrigação. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº114).

Ao passo que surgem imagens sustentando as representações ligadas a este grupo de trabalhadores do DNOCS:

Figura 45 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº114

A narrativa segue explicando ao espectador como funciona o sistema de irrigações. Ao explicar, exalta os aspectos positivos do mesmo e, mais ainda, apresenta o projeto “Morada Nova” de irrigação de extensa área objetivando modernizar as técnicas de produção e cultivo melhorando a qualidade de vida dos moradores locais, os quais sofrem com falta de moradia adequada, falta de saneamento básico e luz elétrica:

Para os jovens, os antigos métodos de cultivo da terra já não têm mais sentido. O solo, aqui, é sistematizado, e o seu índice de acidez é corrigido de acordo com o tipo de cultura a ser utilizado. Os pássaros voltaram aos campos, o arroz cultivado em áreas irrigadas nesses projetos superou todas as previsões de produtividade. A produção por hectare este ano é três vezes maior alcançada em idênticas condições nas áreas tradicionalmente deste cereal no sul do país. No projeto Morada Nova, que é um verdadeiro exemplo da irrigação no Brasil, existem 30 quilômetros de canais principais. As feiras livres que afloram na região recebem dos campos irrigados uma variedade de verduras e frutas que somente a grande estufa natural do Nordeste seria capaz de produzir. Os colonos e suas famílias apitam agora em residências adequadas com água encanada, luz elétrica e instalações sanitárias. Uma experiente de equipe de assistentes sociais orienta as famílias para facilitar a integração na nova comunidade. Os centros comunitários têm importante papel na vida dessas famílias, que tiveram mudanças radicais em seu comportamento social. Quando estiver totalmente concluído, o perímetro irrigado de morada nova será ocupado por 3 mil e 200 famílias. As crianças frequentam as seis escolas existentes, e constituem uma geração que se forja com a fibra característica do homem do nordeste. Dos 60 projetos sob a responsabilidade do Ministério do Interior, 40 estão a cargo do DNOCS, dos quais 22 em operação. Este trabalho, orientado pelo mais elevado espírito de brasilidade, permitiu que o verde voltasse aos campos até então ressecados. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº114).

As imagens que encerram o documentário apresentam uma sequência que apresenta as feiras e as famílias de moradores locais convivendo, então, em um ambiente verde, de comércio emergente, de redes com assistência social, centros comunitários e escolas:

Figura 46 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº114

Figura 47 - Trecho de "Irrigação no semi-árido"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº114

Desta forma, o bem-estar social se tornando realidade é construído como resultado das políticas sociais capitaneadas pela ditadura. Inclusive, a solução para problemas históricos do país estava sendo levado a cabo como a questão da seca do Nordeste ou como a integração nacional, carro chefe, sobretudo, do período de Médici. É importante observar, ainda, que as questões sociais da realidade brasileira abordadas neste trabalho correspondem à grandes questões e problemas históricos que remontam a períodos muito anteriores à implementação da ditadura. Ou seja, o regime ditatorial, fundamentado na já mencionada utopia autoritária, constituiu-se e legitimou seu projeto através da defesa da ordem e da modernização frente ao projeto de João Goulart (1961-1964) e suposto perigo comunista. Estes aspectos foram muito bem explorados através da propaganda realizada pela AN.

Ainda, devemos salientar que o exame das imagens aponta para aspectos tão relevantes quanto o discurso que a propaganda pretendia alcançar. A ênfase no discurso tecnocrático é construída em uma retórica quase que salvacionista sobre os problemas da região. Evidentemente por estarmos tratando de uma propaganda oficial não estaremos lidando com as contradições ou com aspectos falhos do projeto. Entretanto, podemos observar elementos que nos auxiliam a compreender as imagens e representações que os militares fizeram circular não apenas sobre si mesmos, mas sobre os brasileiros. Através das imagens deste documentário conseguimos compreender que as representações sociais utilizadas para representar a sociedade

do Nordeste remontam a imagens de trabalhadores rurais com técnicas e saberes colocados como “já sem sentido” em contraposição as técnicas que projetavam para modernizar a região; enquanto que a equipe técnica da instituição corresponde a imagens de homens brancos de gravatas que iriam provir a melhora necessária para o clima da região, alicerçado no discurso modernizante de chegada do progresso graças às políticas impostas pela ditadura.

A narrativa do documentário “EMBRAER” (1972) se assemelha um pouco ao trazer intrinsecamente tal contraposição de representações sociais em suas imagens. Com menos de 10 minutos, o documentário apresenta imagens e informações sobre a EMBRAER, empresa transnacional brasileira de fabricações de aviões. A narrativa, bem como as imagens, se objetiva a apresentar um pouco do cotidiano da empresa, enfatizando sua mão-de-obra altamente qualificada e na tecnologia moderna. Desta forma, enquanto o narrador apresenta que

No momento presente, cada um de nós, brasileiros, está empenhado em fazer com que o país prossiga elevando-se cada vez mais rumo ao desenvolvimento tecnológico, econômico e social. Firmes, prosseguimos seguindo nossa rota vitoriosa ao futuro. Os caminhos do progresso são irreversíveis, e eis o país transformado em moderna nação industrial. (Documentário Agência Nacional, 1972, p. 148).

Somos introduzidos às imagens que irão dominar o documentário: os funcionários da indústria que diz respeito a

mais de 2.500 funcionários, entre engenheiros, técnicos e operários especializados, todos eles empenhados na consolidação e desenvolvimento da indústria aeronáutica brasileira. Mediante aplicação de técnicas de vanguarda, aqui são desenvolvidos projetos avançados somente passíveis de serem executados por uma tecnologia industrial moderna. (Documentário Agência Nacional, 1972, nº148).

Figura 48 – Trecho de “EMBRAER”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1972, nº148

Figura 49 - Trecho de “EMBRAER”



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1972, nº148

A produção articula imagens dos projetos, de cálculos, de peças e de montagem de aviões com as imagens de tais funcionários, marcando o rigor técnico e qualificado da empresa. Podemos notar que há uma larga dose de certa naturalização de papéis sociais, uma vez que é notório os momentos em que atentamos para a participação da população negra ou da mulher dentro dos documentários. A imagem dominante a se tratar de modernização e de técnica é a do homem branco. Percebemo-los, portanto, como um modelo de cidadão que foi imageticamente construído nos documentários, ainda que não seja tocado objetivamente pelo discurso do narrador principal. Desta forma, aqueles representantes primordiais de construtores do “Brasil Grande” aparecem através de atores sociais específicos e bem delimitados, isto é, enquanto a classe trabalhadora foi representada a partir de uma homogeneização de experiências diversas, o ideal de juventude e de tecnocrata foi incorporado a partir da padronização do homem branco, promovendo uma difusão de sociedade brasileira, sobretudo, a partir destes aspectos. Cabe ressaltar, principalmente, que estas imagens também trazem consigo as representações sociais da sociedade perante o que a ditadura insistia em chamar de “milagre econômico”. Diferentemente do capítulo anterior onde exploramos a autorrepresentação da ditadura e dos militares bem como os símbolos e festividades incorporados para construir este clima de efervescência em torno da popularidade de Médici e do dito milagre, agora encaramos as representações da sociedade brasileira sob estes auspícios. Ainda que o discurso siga a narrativa otimista, exaltando as políticas sociais do governo ditatorial, o estudo das imagens revela suas contradições. Como lembra o autor Daniel Aarão Reis (2000) o “milagre econômico”:

(...) embora gerando desigualdades de todo o tipo, sociais e regionais, fora capaz de beneficiar, de modo substantivo, muitos setores modernos. Consideráveis estratos das classes médias, por exemplo, com acesso ao crédito farto e fácil, puderam adquirir, em massa, a casa própria e o primeiro automóvel. Os funcionários públicos, principalmente os estatais, viveram também um período bastante favorável, apoiados em toda uma série de planos assistenciais (...). Do mesmo modo, importantes setores de trabalhadores autônomos e operários qualificados, sobretudo os empregados em grandes empresas de capital internacional, beneficiavam-se de condições particulares, de modo nenhum extensivas a toda sociedade. Havia, é claro, enormes sombras na paisagem, que os holofotes da publicidade não conseguiam esconder. Os pequenos posseiros e proprietários de terra, que perderam sua pouca terra no processo terrível da concentração fundiária e viveram desterrados em seu próprio país – os bóias-frias. Os trabalhadores sem qualificação adaptada à sede de lucro dos capitais, que ficavam à margem desabrigados e desprotegidos no ambiente cada vez mais esgarçado de um tecido social cujas redes de proteção (saúde e educação públicas) se deterioravam cada vez mais. (REIS, 2000, p.61).

Assim, o discurso propagandístico da AN teve importante papel na sedimentação da memória sobre o desenvolvimento e as bonanças do clima do “milagre econômico”. Dentro do mito político que a ditadura construiu sobre si este foi o período que mais encontrou alicerces na elaboração de um líder político redentor, que, embora não investisse em uma imagem personalista, experimentou o maior índice de aprovação social. Todavia, tais índices tiveram vida curta e não estiveram livres de denúncias, de protestos, de revoltas sociais. Ainda, como pudemos ver, as contradições do “milagre” não obtiveram visibilidade na narrativa oficial propagandística do regime, o que jamais deve ser compreendido como fora das percepções sociais e da discussão pública, limites que neste trabalho não teremos como abranger, mas que sempre devem ser levados em consideração.

4.2 Entre cidadania e civismo: comportamentos sociais e juventude no período de Geisel

O período do ditador Ernesto Geisel (1974-1979) foi marcado por assumir a responsabilidade do processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. O contexto que o regime ditatorial adentrava estava bem diferente do o período anterior, já marcado por uma forte reorganização dos movimentos sociais, com a bandeira da luta pela Anistia organizada e ganhando cada vez mais apoio social, severas denúncias dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra os Direitos Humanos, desaceleramento econômico findando o “milagre”, crise do petróleo, aumento da dívida externa e da inflação, reorganização das mobilizações da classe trabalhadora através dos movimentos sindicais, enfim, uma série de princípios que culminaram no desgaste da ditadura e compromisso com um processo de redemocratização. Cabe lembrar

que o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, ocasionou em uma grande manifestação de protesto contra as práticas de Terrorismo de Estado da ditadura civil-militar. No entanto, cabe lembrar que a imagem de Geisel entrou para a memória social marcado significativamente pela abertura política e por uma postura “inegavelmente (...) de autoridade, capacidade de ação e informado por um ‘projeto de transição’, cujo sentido inicial era incerto e vago” se tornando “o único presidente do regime militar com lugar de honra na memória liberal sobre a ditadura” (NAPOLITANO, 2014, p.258).

Este foi um pouco do contexto de produção dos documentários do período e que se refletem em um tratamento bem diferente com relação aos temas ligados ao âmbito social do que o período do ditador anterior. Além de observarmos um número maior de documentários, tais temas se expandem por meio de outros, sendo possível, assim, observarmos uma constante interpelação e diálogo com a sociedade através da agenda do presidente-ditador, economia e desenvolvimento, educação profissionalizante, trabalho, trânsito serviço militar e sociedade. Ao compararmos com as produções analisadas no período anterior, as interpelações para com a sociedade ganham uma visibilidade e diversidade maior de temas. Como aponta Isadora Dutra Freitas (2020), o investimento de Geisel nos cinejornais da Agência Nacional foi o maior empregado entre os ditadores militares justamente pela crise de legitimidade e período de recessão que a ditadura encarava (2020, p. 104). Cabe ressaltar que, como já vimos anteriormente, os documentários da AN, a partir de um tema central viabiliza a análise de uma série de outras temáticas através da análise da narração e, principalmente, do discurso imagético.

Primeiramente, é importante destacar que devido aos limites e objetivos de análise deste capítulo não iremos abordar todos os documentários referentes ao período de Geisel, mas há diferenciações que devem ser mencionadas. Há um número maior de documentários ligados a retratar não somente a agenda de atividades do ditador, como também, em finais dos anos de 1974, 1975 e 1976, respectivamente, há as transmissões gravadas de pronunciamentos de Geisel realizando um balanço do ano que findava. Diferentemente da abordagem construída para Médici, em que o ditador aparecia ligado as festividades, comemorações cívicas, realizando visitas aos estados, cerimônias oficiais e inauguração de obras, a figura de Geisel aparece retratada assinando decretos, fazendo longos pronunciamentos de balanço dos seus governos, o que já nos fornece subsídios de para compreender um manejo de relação com a sociedade brasileira bem diferente de seu antecessor.

Ao analisarmos os documentários selecionados para examinarmos as representações sociais que construíam a sociedade ideal para emprego do projeto de modernização autoritária

e Brasil Grande, podemos também observar que temas que ganharam destaque no período anterior, como as Forças Armadas e Serviço Militar não desaparecem, mas perdem o fôlego. Podemos compreender este movimento, talvez, como reflexo de uma imagem que não carecia ser exaltada como havia sido anteriormente, tendo em vistas o processo de desgaste da ditadura civil-militar.

Um exemplo disto é a transmissão do momento em que Geisel assina atos sobre habitação e FGTS em 1975 em uma produção intitulada de “Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS” (1975), correspondente ao que compreende-se como documentários sobre a agenda dos presidentes-ditadores. A produção, com duração de treze minutos, inicia com a imagem de brasões da bandeira da república e narra enquanto Geisel aparece para assinar os atos, enquanto podemos ouvir que:

A Agência Nacional passa a falar do Palácio Planalto em Brasília no comando de uma rede de emissoras de Rádio e Televisão para transmitir a solenidade em que o Presidente da República assinará três atos referentes à política financeira da habitação e ao Fundo de Garantia do Tempo de Serviço. Após a assinatura dos atos, o Presidente da República fará pronunciamento à nação a respeito do assunto.”O Sr. Presidente da República assina o primeiro ato, que estabelece novo coeficiente para dedução fiscal no valor das prestações a serem pagas pelos mutuários do sistema financeiro de habitação de 10 para 12%, correspondendo o novo percentual a benefício equivalente a metade da correção monetária prevista no período de abril de 1975 a abril de 1976. O segundo ato que é agora assinado pelo Sr. Presidente da República dá a nova redação a dispositivos da Lei nº 5107 de 13 de setembro de 1976 que cria o Fundo de Garantia de Tempo de Serviço com o objetivo notadamente de criar condições operacionais para o lançamento de juros e correções monetárias trimestral nas contas individuais respectivas. O terceiro ato que, neste momento, está sendo aprovado pelo Excelentíssimo Sr. Presidente da República Ernesto Geisel, estabelece a obrigatoriedade do lançamento trimestral de juros e correção monetária nas contas do Fundo de Garantia de Tempo de Serviço, beneficiando cerca de 14 milhões de brasileiros. E agora, atenção senhoras e senhores. O Presidente Ernesto Geisel fará seu pronunciamento sobre os atos assinados. Com a palavra, portanto, o presidente da República, Ernesto Geisel. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº51).

Assim, as imagens que se sucedem passam a enquadrar objetivamente no rosto de Geisel a partir do momento em que este realiza o pronunciamento, enquadramento este que se prossegue até o fim do pronunciamento:

Figura 50 - Trecho de "Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº51

Figura 51 - Trecho de "Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº51

De maneira geral, o pronunciamento segue um tom implicitamente otimista, avaliando os aspectos positivos dos atos assinados e resguardando os deveres e compromissos que Geisel afirmar ter com o país naquele momento, enquanto informa sobre os atos que assina naquela

ocasião. Ao final do pronunciamento ele enfatiza o tom otimista com relação ao projeto nacional que se seguia:

As medidas, postas em prática, partem de diretrizes que impus ao meu governo pois entendo que é dever fundamental do Estado cuidar do bem-estar da coletividade. Por isso mesmo minhas maiores preocupações concentram-se dentro das possibilidades efetivas do país em melhoras as condições de vida do povo. Sem sacrificar o indispensável equilíbrio econômico-financeiro da Nação brasileira que será, em breve, graças ao esforço de todos, a grande Nação que o povo espera e merece. Livre, poderosa e democrática na plenitude da ordem e da justiça social. Muito obrigado. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº51).

Um outro aspecto político que merece ser destacado do período de Geisel é a criação do Ministério da Previdência e Assistência Social (MPAS), que separou a pasta da previdência do Ministério do Trabalho. Em 1975, a AN realiza um documentário com título de “Ministério da Previdência Social – INPS” que apresenta as modernidades das instalações de uma das maternidades do INPS. A partir das imagens de acompanhamento de uma mulher indo realizar o parto, são introduzidas ao espectador as funções e tecnologias, com ênfase na técnica avançada e na modernidade dos atendimentos prestados pela instituição. Enquanto a sequência de imagens representa o atendimento ao parto da mulher em questão, o narrador afirma que “Numa das maternidades do INPS, uma equipe prepara-se para realizar um parto. A mulher está confiante pois recebeu do instituto um tratamento pré-natal adequado” (DOCUMENTÁRIO AGÊNCIA NACIONAL, 1975, nº92).

Figura 52 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

Figura 53 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

O tom informativo e aparentemente apolítico, retomando a análise de Carlos Fico (1990) sobre a propaganda política da ditadura civil-militar, ganha corpo ao tratar de temas sociais aliados aos temas do desenvolvimento e da economia. A narração do documentário apresenta uma sucessão de dados que apresentam os aspectos positivos e o sucesso da assistência do INPS (Instituto Nacional de Previdência Social). As imagens que surgem corroboram com o discurso do narrador, apresentando imagens que demonstram, além da assistência médica e odontológica, os equipamentos utilizados, sendo estes observados como uma tecnologia “altamente avançada”, um dos grandes pontos altos do INPS, como podemos ver na relação de imagens que segue.

Figura 54 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

Figura 55 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

Ao fim do documentário, o ambiente externo surge através da imagem de uma multidão de pessoas que aumenta gradualmente enquanto o narrador diz que “O Brasil, em todos os pontos de sua geografia, conta com a presença do INPS”. Assim, o enquadramento da multidão

que se amplia em um ângulo aberto passa a ideia da presença crescente do INPS em todo o território nacional e disponível à toda a sociedade brasileira:

Figura 56 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

Figura 57 - Trecho de "Ministério da Previdência Social - INPS"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº92

Podemos encontrar uma abordagem narrativa bem próxima no documentário “O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES”, do mesmo ano, marcando a efeméride do Banco Nacional de Desenvolvimento. Com pouco mais de 11 minutos de duração, a produção apresenta uma narrativa acerca do desenvolvimento nacional, iniciando com imagens de macacos na natureza associando o desenvolvimento ao instinto de sobrevivência que viabilizou o desenvolvimento humano:

A sobrevivência é o instinto mais profundo de qualquer animal. Para satisfazê-lo, todo o ser vivo aprende a valer-se do mundo que o cerca. No início de sua história, o homem não diferia dos demais mamíferos. Vivia do que suas mãos podiam alcançar. E, com elas, descobriu o poder de transformar a natureza, de multiplicá-la. Sentiu a necessidade, então, de dotar-se para a luta pela vida, tornando seus braços mais velozes, mais longos, mais fortes. Ao longo dos séculos, a corrida contra a escassez atingiu extrema complexidade. O homem inventou as máquinas, as cidades, a divisão do trabalho, mudou sua organização social, trocou mercadorias, inventou o dinheiro. Com a Revolução Industrial, a humanidade expandiu infinitamente a sua capacidade de produzir abrindo uma esperança para libertar-se do fantasma da pobreza, que a acompanha desde suas origens. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº79).

As imagens que vão surgindo aos poucos substituem o ambiente da natureza com cenas de grandes cidades e máquinas, associando estes últimos ao progresso e ao desenvolvimento. O jogo de cenas revela, mais uma vez, uma sobreposição entre imagens de um interior agrário e atrasado que precisa do desenvolvimento e progresso oriundo dos grandes centros urbanos, das modernidades, das tecnologias. A própria narrativa do documentário, que traz consigo uma relação de evolução histórica, alimenta tal visão, como podemos constatar nas imagens abaixo:

Figura 58 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

Figura 59 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

Figura 60 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

Figura 61 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

Enquanto se observa as contraposições de cenas, o narrador afirma, sobre o papel do BNDES dentro do desenvolvimento brasileiro:

A alimentação, a habitação, saúde e instrução constituem problemas que o desenvolvimento econômico por si só, não chega a resolver. Uma Nação só é rica quando o conjunto de seus cidadãos enriquece com ela. Uma nação se consolida quando soma as riquezas que possui à capacidade de trabalho de seu povo. Criar emprego para todos, distribuir os resultados do trabalho com equilíbrio e justiça, é meta de toda a Nação moderna. É o desenvolvimento. Para atingi-lo, é condição indispensável obter o melhor resultado dos recursos de energia que se dispõe. O Governo Brasileiro, ao fundar o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico em 1952, dota-se de um instrumento para cumprir a função de impulsionar o país em direção ao futuro. Harmonizar os meios disponíveis com a extensão das necessidades e a variedade das atividades econômicas, estabelecer prioridades, ordenar o progresso, isto é planejamento que indicará onde investir para ampliar a estrutura da indústria brasileira. (...) O homem brasileiro procura resolver à sua maneira os desafios do desenvolvimento industrial. (Documentário Agência Nacional, 1975, nº79).

Enquanto as imagens surgem, importa destacar, flui juntamente com elas a trilha sonora com “Ensaboa”, na voz de Cartola. Próximo do fim da narrativa sobre a importância do BNDES, aparecem cenas de pessoas em festa, dançando e se divertindo, em um movimento não exclusivo dessa produção:

Figura 62 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

Figura 63 - Trecho de "O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDES"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº79

As imagens integram a finalização da narrativa, produzindo o clima de bonança, de festividades, traços que são interpretados como parte do ser brasileiro e são recorrentes nas produções, ainda que as temáticas não se tratem de momentos festivos. Desta forma, as imagens positivas fecham com o discurso do narrador quando diz que:

Melhores condições de vida, melhor conhecimento de nós mesmos e do mundo que nos cerca. Produzindo mais e melhor, com menor esforço, o homem tem mais tempo disponível para o lazer e a criação artística e intelectual. Desenvolvendo a sua economia, rompendo o ciclo da necessidade, o homem brasileiro trabalha arduamente para vencer as contingências materiais e afirmar-se também em realizações do espírito. O Banco Nacional

do Desenvolvimento Econômico, em seus 25 anos de atividade, tem contribuído fortemente para acelerar esse processo e trazer para mais perto o futuro. (Documentário Agência Nacional, 1975, n° 79).

Além do emprego discursivo em concordância com o projeto de modernização autoritária, podemos perceber traços que são colocados para os sujeitos representados como parte do chamado otimismo reiventado, traçando a brasilidade das pessoas representadas. Logo, o próprio otimismo pode ser compreendido como base para construção das representações sociais que estão contidas em tais produções. Diferentemente do caso dos cinejornais da AN do período de Geisel, analisados pela historiadora Isadora Dutra Freitas (2020, p.107-108), nos documentários não há a presença do ditador próximo ou interagindo com o povo, o que mais uma vez reitera as diferentes funções que cada formato audiovisual possuía, ainda que produzidos pela mesma agência. Se no caso dos cinejornais pode-se observar a criação de uma imagem pública de Geisel próximo à sociedade, em eventos cívicos como o Dia do Trabalho, evidenciando sua necessidade de busca de legitimidade e apoio social, no caso dos documentários podemos observar a continuidade da ênfase dada ao projeto desenvolvimentista em questão. Ainda que não tenha documentários em específico, a figura de trabalhadores surge a todo momento para compor as narrativas com relação a tal projeto, e o exame de tais representações é especialmente o que nos interessa neste capítulo. Deve-se salientar, ainda, que os documentários que trazem a assistência a esta classe, debate caro ao ditador, visto que em seu governo houve alterações com o Ministério da Previdência Social já mencionado aqui, dizem respeito a três documentários ao longo dos anos⁶⁴ (1975; 1978; 1979) o que evidencia a necessidade de difundir e propagandear, exaltar os aspectos positivos da referida política.

Não tão diferente de Médici, a juventude ocupou um espaço de visibilidade nestes documentários. Através de quatro documentários sendo estes: “O jovem estagiário” (1975), “Produtividade” (1975), “O SENAI do Rio de Janeiro” (1977) e “O jovem e o Serviço Militar (1978) as produções deram conta de abraçar a juventude, não somente enquanto grupo a ser inserido nas narrativas de propaganda mas que recebia atenção da ditadura. Neste sentido, aqui podemos observar uma ênfase muito significativa sobre a questão da educação profissionalizante e a importância da formação técnica se sobrepondo à questão do ingresso nas Forças Armadas, de modo a se diferir do período anterior.

O documentário “O jovem estagiário” (1975) constrói uma narrativa interessante, levando em consideração, sobretudo, a primazia sobre a necessidade de profissionalização na

⁶⁴ Além do analisado neste capítulo, nos anos mencionados há a ocorrência de outros dois documentários intitulados de “A nova previdência” (1978) e “A previdência e assistência social no Brasil” (1979).

formação universitária, tema que a ditadura defendia através das reformas. O documentário, com quase 11 minutos de duração, se inicia com imagens de jovens tomando banho de mar, surfando, se divertindo nas praias do Rio de Janeiro:

Figura 64 - Trecho de "O jovem estagiário"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº77

Figura 65 - Trecho de "O jovem estagiário"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº77

Enquanto aparecem tais imagens, representadas como típicas do jovem brasileiro – que novamente aparece sob a representação da juventude branca de classe média – o narrador apresenta que:

Os jovens de menos de 20 anos compõem quase metade da população brasileira e o país aposta neles. Desde os primeiros anos de vida até os bancos da faculdade, o jovem representara o país um investimento que deverá produzir mais tarde resultados dos quais se permite beneficiar toda a

comunidade. Na empreitada do desenvolvimento, a energia entusiasmada e alegre da juventude é o fator de confiança no futuro.

As imagens fluem apresentando jovens dançando, conversando, tocando violão, com trilha sonora alegre, enquanto o narrador apresenta a questão da formação universitária e a tomada de decisão. Na sequência aparece o depoimento de um homem, não identificado, sentado em um ambiente profissional, de terno e gravata, que diz o seguinte: “É, realmente o problema atual da faculdade é que ela não tem condições de oferecer o estudante uma prática da profissão. O sujeito entra na faculdade, passa quatro, cinco anos, vendo teoria, teoria, teoria.”:

Figura 66 - Trecho de "O jovem estagiário"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº77

Assim, o documentário apresenta o CIEE (Centro de Integração Empresa-Escola) que oferece a experiência do estágio como forma de profissionalizar, dar formação prática, complementando a formação universitária, assumindo a “tarefa de reconciliar a teoria com a prática e coloca-la através de estágio e outras atividades, mão-de-obra altamente qualificada à disposição dos que estão comprometidos com o desenvolvimento social e econômico da comunidade” (Documentário Agência Nacional, 1975, nº77). A seguir, as imagens que tomam a tela são de jovens universitários exercendo o papel de estagiários em diversas empresas, simbolizando a profissionalização em curso e o “rejuvenescimento das empresas”. O documentário cita como exemplo a empresa O Globo por suas contratações de jovens

estagiários e inserção dos mesmos na profissão de repórter no campo do jornalismo. Estas figuras juvenis são sempre retratadas, ainda que no ambiente profissional, com sorrisos, demonstrando este espírito juvenil que interessava estar retratado positivando a mensagem do documentário:

Figura 67 - Trecho de "O jovem estagiário"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº77

Figura 68 - Trecho de "O jovem estagiário"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1975, nº77

A produção se encerra mesclando imagens destas com imagens de fábricas, simbolizando a inserção do emprego da educação profissional no projeto desenvolvimentista e no discurso do “Brasil Grande”, trazendo essa relação com imagens que a ditadura investiu como símbolos do progresso que estava em curso. Enquanto estas imagens são apresentadas o narrador encerra afirmando que “O CIEE ajuda uns aos outros a se complementarem para servir ao país na construção do futuro”, isto é, como afirma anteriormente, ajuda às empresas a

renovarem sua força de trabalho e aos jovens universitários ajuda servindo como a prática profissional que, segundo esta lógica, a universidade estava falhando em oferecer. Mais uma vez, nota-se que as imagens recorrem a traços otimistas, endossando este caráter do discurso propagandístico. Aliado a isso segue a constante sobre o “futuro” estar sendo construído graças à ditadura.

Podemos perceber que o cidadão foi uma categoria incorporada segundo funções específicas com aspectos que podem ser percebidos durante os anos analisados, sendo uma constante. No entanto, a maneira que os documentários abordam tais temáticas demonstram as especificidades políticas e conjunturais em que cada ditador militar articulou as demandas e representações sociais.

4.3 A moralização da sociedade e a família tradicional brasileira: representações sociais de mulheres e seus (não) lugares na sociedade na ditadura

Neste subcapítulo, pretendemos analisar de maneira conjunta uma das grandes aproximações não somente entre Médici e Geisel, mas presente na ditadura em conjunto: a defesa da moral e dos bons costumes, levando em consideração, sobretudo, os grupos que deram grande e efervescente apoio civil ao golpe de 1964 contra o suposto avanço do perigo comunista no governo de João Goulart (1961-1964), lembrando que enquanto ocorria o Comício Central do ex-presidente “(...) muitas famílias da Zona Sul do Rio de Janeiro respondiam a uma convocação de se acender uma vela pelo afastamento do país das aspirações comunizantes. Mulheres de São Paulo se reuniram e rezaram o terço na Sé.” (PRESOT, 2010, p. 72). Desta forma, podemos começar a compreender um pouco sobre como a moral cristã se tornou uma bandeira – que fora incorporada pela ditadura através de discursos e símbolos, como vimos anteriormente – contra os próprios “inimigos internos” e de defesa do pensamento anticomunista. Através da mobilização destas bandeiras a ditadura investiu pesado em uma imagem que se legitimasse, aliando os símbolos nacionais aos símbolos cristãos.

Para além disso, conforme os estudos de James N. Green e Renan Quinalha (2017) a respeito da repressão moral e políticas sexuais durante a ditadura civil-militar brasileira, estas representam uma face ainda pouco explorada sobre a experiência ditatorial. Ainda que os alvos principais dos militares que tomaram o poder através do golpe civil-militar de abril de 1964 fossem, em um primeiro momento

(...) o Partido Comunista, setores rebeldes nas bases das Forças Armadas, sindicalistas intransigentes e nacionalistas radicais (...) os discursos católicos e anticomunistas que justificavam o novo regime autoritário se baseavam em

ideias sobre a convergência entre marxismo, imoralidade e homossexualidade (GREEN; QUINALHA, 2017, p. 7).

Através da defesa de uma moralização da sociedade brasileira segundo os princípios tradicionais cristãos a repressão moral se efetivou, ainda que de uma maneira muito diferente da repressão política⁶⁵, a ponto de transformar, por exemplo, espaços de sociabilidade LGBT em espaços de repressão, em defesa da bandeira de conservação da moral e dos bons costumes (GREEN; QUINALHA.; 2017, p.7). Já a autora Lygia Quartim Moraes aponta para a existência de uma forte moralização sobre as questões de gênero dentro da visão dos militares ao reprimir os movimentos de resistência:

A moral cristã era tão onipresente que, nas invasões realizadas pela polícia no CRUSP (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo) as pílulas anticoncepcionais e as bombas molotov constituíam, com o mesmo status, provas incriminadoras. Uma estudante em cuja bolsa fosse encontrada cartela de pílulas era considerada puta. Essa é uma dimensão de gênero que tem sido deixada de lado na produção acadêmica sobre o tema das revoltas estudantis contra a ditadura militar. (MORAES, 2012, p.110)

Anos antes da publicação do artigo de Lygia Quartim Moraes, mais precisamente, no ano de 2009, houve o lançamento do documentário *Dzi Croquettes* de Tatiana Issa e Raphael Alvarez que trouxe luz tanto sobre a experiência do grupo musical e teatral como a censura e repressão moral que recaíram sobre o mesmo. Segundo Natália Batista (2018) o documentário inaugurou uma discussão, inclusive, dentro do próprio campo historiográfico que passou a incorporar novas formas de resistência contra a ditadura. A autora nos chama atenção para a especificidade desta contestação que

(...) pode ser pensada não pelo viés da resistência política tradicional, mas principalmente pela ruptura com os costumes, que divergiam drasticamente da concepção de “ordem e progresso” do regime militar. Em seus espetáculos não havia mensagens de crítica ao governo ou à conjuntura política nacional. A crítica estava mais direcionada à sociedade e aos seus costumes tradicionais. (BATISTA, 2018, p.107).

Assim, como podemos brevemente observar, não havia dúvidas acerca não somente da defesa, mas de uma incorporação da moral cristã como instrumento também repressor da ditadura. A historiografia tem se preocupado em analisar como esta repressão se deu através da

⁶⁵ Compreende-se aqui a perseguição política como a de grupos interpretados como alinhados ao comunismo e de oposição ao regime. Entretanto, concordamos com a interpretação da política para fora dos eixos do Estado no sentido de que a repressão moral também configura como político.

censura e da qualificação de indivíduos como subversivos, assim portanto, focando as análises nos agentes repressores e nos grupos de resistência. Entretanto, basta uma análise prévia para encontrarmos fragmentos destas bandeiras nas narrativas de propaganda dos documentários da AN revelando como os modelos de cidadão e representações sociais também passavam por esses aspectos.

Sendo assim, iremos concentrar as análises deste subcapítulo através das representações sociais da família e, sobretudo, da mulher brasileira. Não há indícios de documentários específicos sobre tais temas, no caso, estes aparecem como suplementos a outras temáticas, o que é fundamentalmente importante para compreendermos os contextos que evocam a necessidade de mobilizar estas figuras. A maioria dos documentários aqui já foram analisados nas páginas anteriores, sendo necessário aqui observarmos e construirmos uma análise que aponte a presença da família e da mulher e como foram interpretados nestes documentários, discursiva e imageticamente, de maneira que possamos compreender um pouco sobre como estas representações estavam sendo difundidas através destas produções.

Devemos, primeiramente, realizar breves apontamentos sobre “a mulher” do período, pois se trata de uma questão essencial onde o papel político e social feminino passa a ser repensado e questionado. O primeiro é o fato de que, a partir dos anos de 1960, passa a ocorrer, a nível internacional, uma “onda” marcada pela gradativa visibilidade que o feminismo passa a conquistar, o que convencionou-se chamar de “segunda onda feminista”⁶⁶. Inclusive, o período que perpassa o regime militar assiste à promulgação da ONU que demarca o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher com o objetivo de estimular a participação política feminina pela efetivação da busca pela igualdade. Assim, de maneira gradual, durante os anos que correspondem ao funcionamento da ditadura civil-militar no Brasil, ocorre fortes movimentos de contestação social que influenciam os movimentos brasileiros. Sobretudo a partir da década de 1970, a pauta feminista começa a ganhar força e visibilidade. A esquerda passa a comportar uma série de novos movimentos que colocam em pauta a identidade de grupos subalternos, como as mulheres e os negros. Este movimento, segundo Maria Paula Nascimento Araújo⁶⁷,

⁶⁶ Cabe destacar que a narrativa que coloca os movimentos feministas entre “ondas” tem sido criticada e repensada nos últimos anos. Sobre isto: “Ao contrário do que o senso comum e parte da historiografia sustentam o feminismo no Brasil não possui uma evolução em etapas ou ondas. A busca por uma lógica linear tende a obscurecer as diferentes expressões feministas ao longo do tempo.” (MÉNDEZ, 2011, p.1). Ver mais em: MÉNDEZ, Natália Pietra. *Encontros e tensões entre feminismos e intelectualidade no Brasil: uma releitura do livro A mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade*, de Heleieth Saffioti (1934-2010), Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho de 2011; e em: HEMMING, Clare. *Contando histórias feministas*, Florianópolis, Rev. Estudos Feministas, vol.17, n°1, jan/abr. 2009.

⁶⁷ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.18

corresponde aos movimentos que passam a e repensar e ressignificar o que era entendido como político. Portanto, é interessante pensarmos que este contexto correspondia à atuação das esquerdas, as quais o regime estava preocupado em excluir e mesmo aniquilar.

Por outro lado, no período anterior ao golpe, há o forte movimento social que irá apoiar a intervenção militar. Dentro deste movimento, as mulheres se colocaram como fortes atuantes através de grupos atuação feminino, como a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE)⁶⁸, a Liga da Mulher Democrata (Limde), de Belo Horizonte ou a União Cívica Feminina (UCF), de São Paulo. A respeito da participação feminina pela radicalização do discurso anticomunista de consentimento ao golpe:

As mulheres que fundaram e dirigiram esses grupos comungavam de algumas características, como a de pertencerem à elite e serem esposas ou mães de empresários ou militares graduados. (...) as mulheres da Camde se valeram de eficientes táticas em seu trabalho de mobilização da opinião pública, uma delas era o envio de telegramas, visando a alertar as mulheres do Brasil inteiro acerca da ameaça do comunismo. Do mesmo modo a Camde enviou cartas para senhoras, distribuiu cartas na porta das estações de rádio, assim como livros, folhetos e outros instrumentos de propaganda. Outro recurso usado foram as transmissões pelo rádio, em cadeia nacional, com o mesmo objetivo de falar às mulheres sobre os perigos que o comunismo representaria para suas famílias. A Camde fazia um pedido às ouvintes para que transmitissem o conteúdo do pronunciamento a, pelo menos, mais cinco mulheres. (PRESOT, 2010, p.80).

É notório que as mulheres estão se colocando enquanto sujeitos políticos dentro de um contexto de intensas mobilizações sócio-políticas, seja a partir da lógica da esquerda e do feminismo, seja a partir da lógica do conservadorismo. Segundo Rodrigo Patto Sá Motta (2002) a mobilização social e política de mulheres de caráter anticomunista e de defesa da família foi decisiva para a articulação do golpe. Ainda que pelo viés de organizações de mulheres conservadoras e tradicionais, percebe-se que a mulher estava adentrando na cena pública⁶⁹, local consagrado como masculino, e estas mobilizações marcaram

⁶⁸ Movimento de mulheres católico organizado em 1962, no Rio de Janeiro que se opõe ao então presidente João Goulart. A CAMDE não só fornece mobilização de apoio à intervenção militar como segue atuando durante o regime, até o ano de 1970. Recebeu apoio do jornal carioca O Globo e financiamento pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), também apoiadores do golpe. A respeito disto, ver mais em: CORDEIRO, Janafina Martins. *Direitas em movimento: a campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

⁶⁹ Nos anos subsequentes, principalmente após a organização e mobilização de grupos feministas durante os anos de 1970 e 1980, as mulheres irão de novo tomar frente em uma luta política que irá se tornar uma das mais importantes no contexto da redemocratização: a luta pela anistia. Estas organizações de mulheres não serão exclusividade do Brasil mas serão uma luta em comum de toda a América Latina que, através da luta social pela anistia, passa a pressionar para que os Estados nacionais respondam pelos graves crimes de lesa humanidade cometidos durante as ditaduras do Cone-sul. A maioria destas organizações femininas, como as Mães e Avós da Praça de Maio, na Argentina, se organizaram através, novamente, pela família, mas em um sentido de contestação para cobrar respostas sobre o destino de filhas, filhos, mães, pais, enfim, grupos familiares que

(...) um fato novo da política nacional, mas as mulheres não estavam reivindicando questões específicas, mas defendendo a ordem tradicional, a família, a religião e a propriedade. Com forte impacto na classe média, de onde muitas eram oriundas, davam a impressão de que a sociedade estava mobilizada na luta anticomunista. A impressão advinha da força simbólica como mães, guardiãs do lar e da família. (DUARTE, 2011, p.3).

Desta forma faz sentido questionarmos qual visão o regime estava preocupado em fazer circular pensando, principalmente, na questão das resistências, já que as mulheres enquanto feministas passam a militar politicamente pela equidade de gênero dentro do campo de oposição ao regime, e pelo papel de apoio ao golpe que foi exercido por uma larga gama de mulheres brasileiras que se colocaram em defesa da família e dos lares e saíram às ruas apoiando a intervenção militar.

A produção acadêmica tem sido muito eficiente em analisar a presença feminina enquanto oposição à ditadura militar brasileira. E não é por menos, afinal, os direitos da mulher, a liberdade sexual e os movimentos de mulheres de oposição à ditadura⁷⁰ passam a inundar os espaços sociais, criticando o *status quo* da desigualdade de gênero e a repressão às mulheres⁷¹. Entretanto, como já apresentado neste trabalho, a dimensão do gênero mulher está para além desses movimentos, uma vez que a concepção de mulher do regime distanciava-se fortemente da concepção que era colocada pelos movimentos sociais de resistência e oposição.

sofreram demasiadamente através dos crimes promovidos pelo terrorismo de Estado. Ver mais em: VARGAS, Mariluci Cardoso de. Deslocamentos, vínculos afetivos e políticos, conquistas e transformações das mulheres opositoras à ditadura civil-militar: a trajetória do movimento feminino pela anistia no Rio Grande do Sul (1975-1979). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História: Unisinos, 2010.

⁷⁰ Quanto a isso, devemos citar que os movimentos iniciados em outros países latino-americanos que sofriam com ditaduras militares altamente repressivas, como a Argentina e o Chile, passam a ter mulheres na “linha de frente”. O movimento das “Mães da Praça de Maio” ligado ao caso argentino diz respeito às mulheres que lutavam para encontrar seus filhos desaparecidos devido à perseguição política que teve como prática comum o desaparecimento forçado, o roubo de crianças recém nascidas, o assassinato e a tortura. Estes movimentos irão influenciar radicalmente os movimentos brasileiros, como podemos citar a criação do Movimento Feminino pela Anistia, que é criado em 1975 em São Paulo e passa a ter uma grande participação política na luta pela anistia brasileira. Sobre isso, ver mais em: PAULA, Adriana das Graças. *Os movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil)*. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, São Paulo, 2014.

⁷¹ Não iremos nos aprofundar neste debate neste artigo, porém se trata de um debate complexo e deveras interessante pois a figura da mulher passa a ser concebida como uma figura de ameaça ao status quo, ao próprio regime e, inclusive, dentro da própria luta de oposição, uma vez que as questões de gênero passam a ser colocadas como divisionistas dentro dos espaços de esquerda. Sobre isso, ver mais em: COLLING, Ana Maria. *50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero*, UFG: Revista Opsi, v.15, nº2, 2015.

4.3.1 “Mulher é sempre mulher”: as mulheres brasileiras “rainhas do lar” através das lentes da Agência Nacional

As produções da Agência Nacional, assim, nos parecem um material interessante de se investigar, já que se trata ainda de um estudo em aberto e que encontra terreno fértil, para além os limites desta pesquisa. Nesta perspectiva, há poucos trabalhos que exploram o tema de representação e imagem que a ditadura construiu e fez repercutir sobre as mulheres brasileiras. Porém, devemos ressaltar que há produções acadêmicas recentes⁷² que pesquisam a construção de imagem da mulher brasileira para o exterior, através da EMBRATUR (Instituto Brasileiro de Turismo, órgão especial do Ministério do Turismo do Brasil) e que nos dá uma interessante dimensão a ser comparada com a visão da mulher brasileira para o “interno”.

É de extrema relevância e essencial para a análise que desejamos empregar, a partir destas questões, o trabalho de Cléa Aguiar Leite a respeito da representação da mulher brasileira construída para o exterior como fomento ao turismo. A autora nos coloca a perspectiva pela qual a mulher brasileira foi compreendida e teve sua imagem vendida para o exterior nesse sentido, levando em conta, inclusive, as diferenças raciais que permearam este discurso, colocando a mulher branca como para “casar” e as mulheres negras, como “mulatas”, enquanto parte do entretenimento turístico e sexual (LEITE, 2017, p.54).

Ao examinar os documentários produzidos pela Agência Nacional⁷³, entre os períodos de 1964 e 1979, não encontramos nenhum, dentro dos 101 contabilizados, que trate especificamente da mulher brasileira, o que já nos fornece um importante elemento a ser levado em conta na construção de nossa análise. A figura feminina aparece, é verdade, dentro da narrativa sobre temas distintos, como uma figura subjacente - temas estes, ligados, sobretudo, ao aspecto familiar e social.

Assim, selecionamos alguns dos documentários que melhor permitem o exame destas representações sociais, sendo eles: “O comportamento na estrada” (1970), “Rota Azul” (1970), “Criança” (1973) e Turismo no Rio Grande do Sul (1974). Não ignoramos, por fim, que sejam únicos e exclusivos que tragam figuras femininas em suas narrativas. Inclusive nos subcapítulos anteriores trouxemos esta menção e iremos levá-los em consideração. Todavia, estes

⁷² A respeito disto, ver mais em: LEITE, Cléa Aguiar. *A representação da “mulher brasileira” construída pela Embratur entre 1966 e 1985*. Dissertação de Mestrado em Turismo, UnB, Brasília, 2017; BELISÁRIO, K.; GERALDES, E.C; MOURA, D. *Para “inglês” ver: apontamentos sobre representações da mulher brasileira em casos repercutidos na imprensa internacional*. Revista Sociais e Humanas, Santa Maria, v.26, n°3, set/dez, pp.467-477, 2013.;

⁷³ Todos estão distribuídos através da plataforma virtual Portal Zappiens.

documentários foram selecionados para melhor extrairmos através de seu conteúdo os aspectos que constituem as representações sociais que pretendemos analisar e se explicam por trazê-las no discurso do narrador e na construção de imagem, de maneira mais ativa do que em outros documentários aqui já analisados.

Em 1970, portanto, temos o documentário “O comportamento na estrada” sobre a temática do trânsito. O documentário se resume em apresentar informações que educam o comportamento dos cidadãos e cidadãs do país ao pegar a estrada com a família a fim de evitar transtornos e acidentes. Ao longo dos 10 minutos de duração, as cenas vão ilustrando o discurso pedagógico do narrador. Seria mais um documentário de cunho informativo e pedagógico, sem quaisquer menções políticas explícitas, entretanto, a narrativa desenvolve a representação social em torno da figura da mulher enquanto mãe. Assim, logo nos primeiros minutos, enquanto as imagens apresentam estradas e carros, e uma família se organizando para viajar, o narrador diz que:

Fim de semana, cidade vazia como sonham motoristas e pedestres nos dias movimentados. Está tudo calmo e sem perigo. Quase todos estão indo para a estrada. Com pressa de sair e de chegar. Com eles vai o perigo. Um a um, fazem o tráfego intenso. Antes de pegar a estrada, faça sempre uma revisão completa e cuidadosa. Não, não era bem “essa” revisão. (Documentário Agência Nacional, 1970, nº80).

Ao afirmar que “não era bem essa revisão” a imagem que aparece à tela a imagem da mãe se maquiando em frente ao espelho, como podemos ver abaixo:

Figura 69 - Trecho de "O comportamento na estrada"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº80

Após apresentar a relevância e o “passo a passo” de organizar a revisão do veículo e apresentar a necessidade da atenção da estrada pedindo “cuidado, sua atenção na estrada deve ser maior. A cada momento está em jogo a sua vida, a vida de sua família” o documentário apresenta a imagem da família entrando no carro. Neste movimento, quem senta no lugar do motorista é a mulher enquanto ouvimos que “Nada de preconceitos. Mulher também dirige, e bem. Ela sabe, o cinto de segurança é a garantia de quem viaja” enquanto apresenta imagens da mãe apertando o cinto de segurança:

Figura 70 - Trecho de "O comportamento na estrada"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº80

O documentário se segue apresentando uma viagem e os cuidados necessários para que seja possível retornar para casa bem cuidado e feliz e, nisso, a figura da mulher se perde. Entretanto, sua participação no documentário remete a, no mínimo, três questões importantes: o potencial feminino de cuidar da família, evocando a instituição familiar como o espaço onde a mulher toma frente, simbolicamente através da imagem da direção do carro e responsabilidade pela segurança familiar. Destacamos também o trecho em que o narrador diz que “nada de preconceitos” em um emprego de justificar sua narrativa sobre a posição feminina ainda que relacionada à família – mesmo após ter se utilizado de um tom irônico através da imagem se maquiando quando se refere à “revisão do carro”, criando um sentido como se, por ser mulher, tivesse como prioridade principal a própria aparência.

Já o documentário “Rota Azul”, do mesmo ano, um pouco mais longo, com cerca de treze minutos de duração se prontifica em apresentar a estrada asfaltada da BR 471, entre Pelotas e Chuí, no extremo sul, entregada pelo então ditador Emílio Garrastazu Médici, fazendo parte das obras de integração nacional, grandes símbolos da modernização autoritária e do Brasil Grande promovidos pelo general. A “rota azul”, como é chamada, é apresentada através de uma personagem feminina chamada de Sarita. Nos primeiros minutos já apresentam a situação da personagem “Sarita entrou em férias na Universidade do Uruguai. Pronto, está no Brasil para assistir grandes espetáculos” sendo assim, além de promover a propaganda em torno da estrada, promove imagens sobre o turismo na região sul do país, viabilizado, principalmente, pela estrada, mesclando imagens turísticas da região com a ênfase em trazer as visualidades “de um novo Brasil”. Quem realiza este percurso é a personagem Sarita, que aparece somente em imagens, mas não possui voz durante o documentário.

Chama a atenção o tratamento que esta recebe em dado momento onde realiza uma parada na rota para fazer compras. Quando a personagem chega à Grande São Paulo, as imagens apresentam o centro urbano lotado de comércio e lojas fervilhando de pessoas, endossando as imagens do forte consumo enquanto o narrador diz “Que bom se você pudesse levar tudo isso, hein Sarita. Ah, mas preste atenção. Mulher é sempre mulher, e nada melhor que para vestir sua beleza que os tecidos brasileiros. Que são os melhores do mundo.” (Documentário Agência Nacional, 1970, nº33):

Figura 71 - Trecho de "Rota Azul"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1970, nº33

As cenas que aparecem à tela apresentam crianças participando do aniversário de um ano da bebê “Ana Maria”. O ambiente é o privado e o familiar, mostrando a criança e sua família destacando a felicidade do mundo infantil. Entretanto, estas imagens têm muito a nos dizer acerca do “mundo infantil” que é exposto aos olhos do espectador. Em primeiro momento, destaco que o audiovisual se desenrola dentro do privado apenas com presenças femininas, além das crianças. Ou seja, a “felicidade” do “mundo infantil” é apresentada ligada ao ambiente familiar presenciado pela figura da mãe. O ambiente externo se apresenta somente ao fim da película, em uma cena apresentando a mãe embalando a filha aniversariante em um balanço, cena que encerra a produção.

Ao voltarmos nosso olhar para as cenas iniciais, as quais nos colocam como observadores dos enfeites do aniversário, da mesa recheada de doces infantis e cercada pelas crianças, podemos perceber que além da mãe há uma outra adulta no espaço, a empregada doméstica, que se trata de uma mulher negra, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 72 - Trecho de "Criança"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1973, nº169

Há aí um importante aspecto a ser destacado. Além do ambiente privado estar relegado à presença feminina, evidenciando um papel social ligado ao aspecto de cuidadora do lar e da família, há uma distinção racial e social que coloca uma mulher negra e uma mulher branca no

mesmo ambiente, mas com um distanciamento largo entre as duas. A mulher branca aparece como a dona da casa e chefe da família, a mulher negra é a empregada da família, também ligada ao aspecto cuidador, porém, não como um aspecto maternal, mas sim de doméstica. Este retrato familiar apresenta quais aspectos de família que estavam sendo levados em conta para a construção das imagens do regime, um retrato que naturaliza um padrão familiar ligado ao mundo da classe média brasileira. Ainda, nos remete à uma visão de família conservadora e “tradicional” que coloca mulheres em um ambiente privado, familiar e que coloca a ideia da “democracia racial”, pincelando os divergentes papéis sociais com alegria e harmonia. O papel que aparece à mulher negra é bem diferente daquele da mulher branca.

Já o documentário Turismo no Rio Grande do Sul, produzido no ano seguinte e ano anterior ao ano internacional da mulher (1975), tem duração de 10m55s, possuindo a narrativa em áudio *voz-over* juntamente com a sucessão de imagens que buscam apresentar as riquezas turísticas do Rio Grande do Sul. O documentário inicia com cenas do Aeroporto Salgado Filho enquanto o narrador apresenta a “grande quantidade” de pessoas que chegam à capital do estado, com imagens endossando a ideia de trânsito de muitas pessoas. A partir daí, são apresentados pontos que destacam aspectos do estado gaúcho, entre cultura, belezas naturais e aspectos sociais, evidenciando a “riqueza turística” estimulando o espectador a buscar conhecer o sul.

A princípio, nada parece que vá se relacionar com aspectos do feminino ou que vá retratar mulheres. Entretanto, ao apresentar as paisagens gaúchas, mais especificamente, as orquídeas da serra gaúcha o narrador nos apresenta as moças “típicas” gaúchas, como podemos analisar nas imagens a seguir:

Figura 73 - Trecho de "Turismo no Rio Grande do Sul"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº8

Figura 74 - Trecho de "Turismo no Rio Grande do Sul"



Fonte: Documentário Agência Nacional, 1974, nº8

A câmera vai se aproximando das orquídeas até chegar nas meninas, enquanto o narrador acrescenta: “As moças, com seus trajés típicos, dão um toque de graça e encanto ao cenário”. É interessante observar que em nenhum momento estas figuras foram apresentadas na narrativa do documentário, mas aparecem como partes da paisagem gaúcha, estando, inclusive, no mesmo plano que as orquídeas. A imagem suscita no olhar do espectador a relação das mulheres gaúchas, brancas, enquanto “típicas”, fazendo parte do tópico do turismo. A figura

que é colocada é da mulher como um igual atrativo turístico, tanto quanto as orquídeas ou demais belezas naturais do estado gaúcho. Além disto, o destaque é dado por acrescentarem “graça” e “encanto” conferindo o aspecto, para além do ornamento paisagístico, a imagem da mulher branca enquanto um ser delicado como uma flor. Destacamos, também, que são as únicas mulheres que aparecem no documentário recebendo um olhar de “destaque”, o que nos leva, novamente, à questão étnica. A mulher gaúcha que aparece é necessariamente branca e com os toques clássicos da feminilidade.

Podemos destacar que, levando em conta os documentários evidenciados, as imagens que se constroem nos revelam um olhar tradicional e conservador para com as mulheres, que perpassa dimensões sociais e políticas que estão para além da categoria de gênero. Em linhas gerais, o conceito de mulher que foi apresentado aos espectadores é a mulher cuidadora, maternal, delicada, branca, e que está constantemente associada a demais figuras centrais, nunca estando sozinha ou sendo principal em uma narrativa. Reforça os padrões normativos esperados do feminino a partir da feminilidade e da mulher brasileira que é ligada à família e que merece destaque enquanto branca, uma vez que a mulher negra somente aparece enquanto doméstica desta mulher branca. Importa lembrar que esta imagem dialoga muito não somente com o público frequentador dos cinemas daquele período – a classe média brasileira – mas com o público feminino que havia suscitado grande apoio ao golpe de 1964, os quais se nutriam de ideias ligadas à moral cristã e ao papel conservador da mulher no âmbito familiar. Podemos compreender, portanto, que este ideal familiar e ideal de mulher combinam a imagem que as mulheres organizadas apoiadoras do golpe defendiam. Ainda que a presença na cena pública tivesse sido inegável, principalmente, no período pré-golpe, o ideal de mulher defendido era o de “rainha do lar”.

Muito embora, devemos destacar, que este modelo familiar e de mulher, conforme aponta Ana Silvia Scott (2015) diz respeito também a uma configuração compreendida como da “nova família” e da “nova mulher”, ligada aos valores da “família conjugal moderna”, isto significa que estes aspectos criaram o que seria muito anterior ao período da ditadura, no sentido de remontar a

(...) uma mãe delicada que dispensava especial atenção ao cuidado e educação dos filhos (não recorrendo mais às amas de leite, por exemplo), responsabilizando-se também pela “formação moral” das crianças. Essa nova mulher seria também a esposa afetiva, ainda submissa ao marido, mas não mais completamente sem voz. (...) Esses valores, contudo, não adquiriram a mesma importância na vida de todos os brasileiros e suas famílias. Nem todos quiseram ou puderam adaptar-se aos modos burgueses. (...) Entretanto, embora não tenha sido abraçado (pelo menos com a mesma intensidade) por

toda a população, o ideal de família que as novas classes dominantes, com seus modos burgueses, estimulavam tornou-se novo parâmetro (SCOTT, 2015, p.20).

Cabe ainda destacar que os documentários como “Ministério da Previdência Social – INPS” de 1975 ou “O jovem estagiário” de 1975 também, somente para usarmos exemplos, apresentam também figuras femininas em suas narrativas. Isto convém ser trazido à análise pois lembra que não havia uma negação da mulher no mercado de trabalho ou como indivíduo da própria sociedade brasileira. Salientamos, sobretudo, que esta representação social se construiu conforme a ideia de “Brasil Grande” no sentido de protetora e cuidadora do lar por excelência. Neste sentido, retomando os preceitos da DSN, a mulher também teria um ambiente primordial – o privado – para exercer sua função social e política.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho buscamos compreender a narrativa propagandística da ditadura civil-militar através do mito político do “Brasil Grande” nos documentários da Agência Nacional. Assim, durante a análise destes documentários pudemos compreender como a ditadura promoveu, através de sua propaganda oficial, a imagem de um país modernizado por meio da imposição autoritária e militar. As imagens das vitórias da ditadura foram trazidas como conquistas nacionais – em suma, os interesses dos militares foram impostos como interesses nacionais. A ditadura imposta através do golpe civil-militar de 1964 promoveu, em níveis alarmantes, práticas institucionalizadas e sistemáticas de repressão e violação dos Direitos Humanos, questões que, evidentemente, foram silenciadas pela propaganda política. No entanto, as premissas da DSN que tiveram lugar nos documentários sob a lógica do “Brasil Grande” apareceram através da legitimação da existência de uma “guerra interna” onde os inimigos eram subversivos brasileiros.

Como pudemos perceber, através dos usos dos símbolos nacionais e cristãos, a imposição de modernização autoritária-conservadora ganhou requintes legitimadores e criadores de uma unidade coesa para a sociedade brasileira. No entanto, a maneira e o contexto com que estes símbolos foram utilizados significou também a violência simbólica promovida pela ditadura. Propus, assim, demonstrar como a narrativa otimista da propaganda política da ditadura civil-militar também revela aspectos repressivos e violentos, sobretudo, através do silenciamento. A imagem positivada da experiência ditatorial serviu como ferramenta de endosso aos discursos que apoiam o regime.

Conforme pudemos observar no primeiro capítulo, o cinema fora apropriado, como já ocorria em governos anteriores, institucionalmente, enquanto ferramenta de propaganda política e espaço de sociabilidade. Como demonstramos, o dispositivo narrativo do documentário também não corresponde a uma escolha particular da NA, mas sim, seguiu uma lógica de cinema de propaganda que encontrava referências no mundo todo em diversas experiências sociohistóricas - principalmente, as experiências fascistas e nazistas.

No Brasil, a imagem da propaganda política exacerbada e explícita fora utilizada em grande escala no regime ditatorial varguista, o que poderia provocar essa memória no imaginário social. Para manter os ares democráticos, pelo menos em seus primeiros anos, a ditadura não investiu em peso nos órgãos de propaganda e de comunicação, o que se alterou a partir dos quadros de baixa popularidade dos líderes militares. Entretanto, ainda assim, a propaganda oficial da ditadura investiu em imagens que produzissem o otimismo e a aprovação

social dos brasileiros e brasileiras, ao passo em que focou na passividade da população, diferentemente da propaganda nazista ou fascista que visava a mobilização da sociedade. Ao contrário, o mito político do “Brasil Grande”, além de corresponder a um anseio social e promover a confiança e esperança no projeto modernizador-autoritário, investia na imagem do país integrado, unificado, salvo. Ainda que o foco dos documentários não fosse promover uma imagem personalista – mais uma vez, conforme analisado por Carlos Fico (1997), evitando ser associado a imagem varguista – foi possível observar que tanto Emílio Médici (1970-1974) e Ernesto Geisel (1974-1979) tiveram suas imagens focadas, através de discursos, visitas a estados, festas e comemorações cívicas, inauguração de obras, marcando uma identidade política perceptível às atuações de cada um. Ainda, os documentários da AN, atuando no imaginário social e se nutrindo do mesmo, promoveram a imagem da comunidade política imaginada, onde as produções fílmicas simularam um ritual entre a ditadura civil-militar e a sociedade brasileira.

Assim, no segundo capítulo, procurei demonstrar, através da análise fílmica, como os documentários passaram a explorar e promover a ideia do “Brasil Grande” através da articulação entre uma idade dourada de progresso e modernização e o apelo ao líder salvacionista - os militares, que inclusive tem a imagem resgatada em documentários de memória como agentes históricos em salvaguardar a nação de uma suposta conspiração comunista. Com efeito, as comemorações cívicas, as imagens das Forças Armadas, a integração nacional, as grandes obras e, sobretudo, a Transamazônica, ganharam corpo para endossar o discurso sobre o “Brasil Grande”. Busquei, desta forma, examinar de que maneira a violência simbólica também fez parte da composição imagética dos filmes, sobretudo ao tratar das regiões do interior do país como atrasadas, pelo apagamento dos povos indígenas das imagens oficiais do país e pela representação da Amazônia como zona problemática conquistada. Assim, problemáticas históricas para o país passaram pela propaganda política como “solucionadas” pelos militares, alimentando a imagem salvacionista da ditadura. Importa, ainda, mencionar o entrelaçamento entre a dimensão nacional e a dimensão moral cristã através dos símbolos dos mesmos representados constantemente para apresentar o país, ou seja, a modernização que estava sendo empreendida só seria possível através dos valores – autoritários – das Forças Armadas e dos valores cristãos. Estas bandeiras serviram substancialmente para a defesa e legitimação do projeto de modernização autoritária-conservadora bem como para a coesão da sociedade brasileira em um projeto de país.

Através do terceiro e último capítulo da minha análise, busquei compreender, sobretudo, as representações sociais dos documentários, no sentido de aprofundar questões que já havia

trazido no segundo capítulo, mas focalizando nas mulheres, na juventude e nos trabalhadores. A juventude, principalmente a das classes médias, foi um grupo particularmente importante para a ditadura, pois competia em larga escala com os grupos de oposição e de militância. Assim, para além das políticas como o Projeto Rondon, os documentários focaram em trazer os jovens para a imagem oficial do regime, propiciando a interpelação do grupo através da educação profissionalizante, visando aprimorar, através do programa de estágios, o currículo acadêmico. Ainda, havia a ideia de que esta juventude era primordial na construção do “Brasil Grande”, e sobretudo, para a memória das futuras gerações. Já os trabalhadores foram representados através das imagens, em grandes grupos de pouquíssima voz, lembrando os casos em que os documentários traziam no discurso do narrador supostas falas dadas pelos personagens representados, mas sem apresentar estes falando. Em grande medida, a sociedade foi representada por multidões sem rosto, sem voz, retomando a ideia de desmobilização social e passando a imagem de unidade. As mulheres brasileiras, representadas principalmente através da defesa do lar e da família – protagonizando a defesa do ambiente privado, em contraste com a figura masculina, responsável pelo público – em imagens similares às mulheres que cederam apoio civil ao golpe. Ainda, é importante lembrar que as mulheres dos documentários da AN foram representadas como majoritariamente brancas e de classe média, o que corresponde a mais uma violência simbólica, uma vez que a sociedade brasileira é conhecida por ser altamente diversa étnica e socialmente.

Saliento que a análise fílmica forneceu as ferramentas primordiais para compreensão não somente das imagens, mas da linguagem dos documentários, viabilizando a investigação de um conjunto extenso em suas características internas e externas. Assim, foi possível desenvolver um exame mais apurado acerca dos documentários de propaganda da ditadura civil-militar, compreendendo a narrativa otimista do “Brasil Grande” principalmente através dos seus silenciamentos.

Ao lado das múltiplas e diversas experiências de viver um regime ditatorial, houve o empenho em fazer circular narrativas positivas sobre a ditadura, que se apropriou constantemente de símbolos caros à sociedade associando-os à sua atuação política e imagem oficial. Convém lembrar que a memória sobre a ditadura civil-militar é um campo de constantes disputas sociais e políticas. Nos últimos anos, inclusive, o Brasil tem vivido movimentos novos acerca da memória da ditadura, marcados principalmente por movimentos e políticos que ovacionam a experiência militar e se manifestam pelo seu retorno. Muitos dos elementos aqui evidenciados atravessam a argumentação destes grupos, suscitando uma reprodução da imagem que fora criada pela própria ditadura para legitimar-se. No entanto, como observamos nos

capítulos desta pesquisa, essa imagem fez parte também da violência imposta pelo regime e foi criada, principalmente, através do apagamento de dados polêmicos e silenciamento sobre a própria sociedade brasileira. Desta forma, os próprios cidadãos e cidadãs brasileiras foram apagados do discurso oficial, o que corresponde à violência simbólica. É notório que a eficácia e os resultados da propaganda ditatorial podem ser sentidos até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- ALVES, M.H. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Bauru - SP:EDUSC, 2005.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAUER, C.S. Terrorismo de Estado e repressão na ditadura cívico-militar de segurança nacional brasileira (1964-1988). In: **XXIII Simpósio Nacional de História da ANPUH**, Londrina. Anais... Londrina: Associação Nacional de História, 2005.
- BIZELLO, M. *Imagens de convencimento: cinejornais e filmes institucionais nos anos JK*. **ArtCultura**. Uberlândia, v.11, n.18, 2009, p.43-58.
- BURKE, P. **A Escola dos Annales** (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- CAPELATO, M.H. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papyrus, 1998
- CARVALHO, J.M. **A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil**- São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- CASTRO, C. M. **O governo democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais**. Dissertação de mestrado. PPGH:UFF, 2013.
- CHAUÍ, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CORDEIRO, J.M. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2015.
- CORDEIRO, J.M. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, 2009,
- CORDEIRO, J.M. Da solenidade das comemorações à festa do futebol. In: Cordeiro, Janaína Martins. “**Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)**”. Tese de doutoramento, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.
- COSMELLI, L.M. **A independência no cinema: Análise da representação fílmica de Independência ou Morte**. (monografia especialização). Universidade Federal Fluminense, 2008.
- D’ARAÚJO, C.; SOARES, G.; CASTRO, C. **1964: visões do golpe**. A memória militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DUARTE-PLON, L. **A tortura como arma da guerra**. Da Argélia ao Brasil: como os militares franceses exportam os esquadrões da morte e o terrorismo de Estado. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FERRO, M. **Cinéma et histoire**. Paris: Gallimard, 1993.

FICO, C. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREITAS I.D. **Otimismo nas telas: A propaganda oficial da ditadura civil-militar nos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)**, 2020.

GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GIRARDET, R. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987

HOBSBAWM, E. **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

IOIÔ, A.G. Relatório Figueiredo como prova de genocídio, massacres e monstrosidades perpetradas contra os povos indígenas do Brasil. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 460-468, jul./dez. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/83744/53074>>. Acesso em 20 dez. 2021

KNAUSS, P. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. **ArtCultura**, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115

KOSELLECK, R. “Espaço de experiência e horizonte de expectativas” in: *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006, p.311-337

KORNIS, M.A. **História e cinema: um debate metodológico**. *Estudos Históricos*, n.10, p.237-250, 1992.

KOSELLECK, R. **Futuro passado**. *Contribuição à Semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2006.

LABORIE, P. 1940-1944, os franceses do pensar duplo. In: QUADRAT, Samantha Viz.;ROLLEMBERG, Denise (orgs). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX, Europa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão... [et al]. 7ª ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MAIA, T.A. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil-Militar(1967-1975)**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

MAIA, T.A. (org). **Imagens e propaganda política na ditadura civil-militar (1964-1979): tópicos de pesquisa**. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

MELO, C.T.V. **O documentário como gênero audiovisual**. *Comun. Inf.*, v. 5, n. 1/2, p.25-40, jan/dez. 2002.

MENEZES, F.D. **Enunciados sobre o futuro**: ditadura militar, Transamazônica e a condução do “Brasil grande”. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília, 2007.

MIGUEL, L.F. *Em torno do conceito de mito político*. **Dados**, vol. 41, nº 3, pp. 635-61, 1998.

MORETTIN, E. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. **História: Questões & Debates**, UFPR, Curitiba, n. 38, 2003, pp. 11-42.

MOTTA, R.S.P. *A ditadura nas universidades: repressão, modernização e acomodação*. **Cienc. Cult.** vol.66 no.4 São Paulo Oct./Dec. 2014.

NAPOLITANO, M. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PADRÓS, E.S. Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, C. ; ARAÚJO, M.P; FERREIRA, M. QUADRAT, S. (orgs.). **Ditadura e Democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectiva. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PEREIRA, W. P. *Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo*. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n.38, p.101-131, 2003

POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRESOT, A.A. **As marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964**. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação de Mestrado em História Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

QUADRAT, S; ROLLEMBERG, D (Orgs). **Construção social dos regimes autoritários**, v.1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

RAMOS, F.P. **Mas afinal... o que é mesmo um documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SCHNEIDER, N. *Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano*: a ditadura militar em perspectiva comparada. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v.43, n.2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

SOUZA, I.M. *Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência*. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.38, p.43-62, 2003.

APÊNDICE A: Relação de documentários analisados

Título	Ano	Presidente	Assunto	Acesso
“Força Expedicionária brasileira na Itália”	1970	Emílio Médici	Forças Armadas	20/12/2020
"Dia da Pátria"	1976	Ernesto Geisel	Semana da Pátria	20/12/2020
“Operação Carajás”	1971	Emílio Médici	Forças Armadas	20/12/2020
“Tranzamazônica”	1970	Emílio Médici	Amazônia	20/12/2020
“Transamazônica, o caminho do homem”	1971	Emílio Médici	Amazônia	20/12/2020
“Integração da Amazônia”	1974	Emílio Médici	Amazônia	20/12/2020
"Juventude e Integração: MUDES – Projeto Rondon"	1971	Emílio Médici	Projeto Rondon	20/12/2020
"Como se forja um chefe"	1970	Emílio Médici	Serviço Militar	20/12/2020
"O brasileiro e o mar”	1970	Emílio Médici	Forças Armadas	20/12/2020
"Irrigação no semi-árido”	1970	Emílio Médici	Obras	20/12/2020
“EMBRAER”	1972	Emílio Médici	Indústria	20/12/2020

"Presidente Geisel assina atos sobre habitação e FGTS"	1975	Ernesto Geisel	Agenda Presidentes	20/12/2020
"Ministério da Previdência Social - INPS"	1975	Ernesto Geisel	Economia e Desenvolvimento	20/12/2020
"O desenvolvimento e o homem: 25 anos de BNDE"	1975	Ernesto Geisel	Economia e Desenvolvimento	20/12/2020
"O jovem estagiário"	1975	Ernesto Geisel	Trabalho	20/12/2020
"O comportamento na estrada"	1970	Emílio Médici	Transporte	20/12/2020
"Rota Azul"	1970	Emílio Médici	Turismo	20/12/2020
"Criança"	1973	Emílio Médici	Família	20/12/2020
"Turismo no Rio Grande do Sul"	1974	Emílio Médici	Turismo	20/12/2020