

## As Imagens da Ditadura Civil-Militar Brasileira: um olhar sobre a propaganda oficial nos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)

*The Images of the Brazilian Civil-Military Dictatorship:*

*a look at the official propaganda in the newsreels of Agência Nacional (1964-1979)*

Isadora Dutra de Freitas,<sup>1</sup> PUC-RS

### Resumo

A ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) investiu intensamente em instituições responsáveis pela produção de sua autoimagem oficial. A sistematização da propaganda por meio de veículos de comunicação colaborou com a produção de representações otimistas sobre o regime ditatorial. Nesse sentido, a Agência Nacional atuou como o principal órgão de informação do governo. Esse artigo, que compõe uma breve síntese da pesquisa realizada no mestrado, tem como objetivo central analisar a representação oficial da ditadura nos cinejornais da Agência Nacional, produzidos entre 1964-1979. Buscamos identificar os meandros do discurso político e da visualidade que compôs essas mídias. Silenciando questões polêmicas ao Estado ditatorial, elaboraram-se representações alinhadas ao projeto autoritário, sobretudo, exaltando o projeto desenvolvimentista.

**Palavras-Chave:** Ditadura Civil-Militar; Agência Nacional; Cinejornais; Propaganda Política; Otimismo.

### Abstract

The Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985) invested heavily in institutions responsible for producing its official self-image. The systematization of propaganda through communication vehicles collaborated with the production of optimistic representations about the dictatorial regime. In this sense, the National Agency acted as the main government information agency. This article, which composes a brief synthesis of the research carried out in the master's degree, has as its main objective to analyze the official representation of the dictatorship in the newsreels of the National Agency, produced between 1964-1979. We seek to identify the intricacies of political discourse and visuality that composed these media. By silencing controversial issues to the dictatorial State, representations aligned with the authoritarian project were elaborated, above all, exalting the developmental project.

**Keywords:** Civil-Military Dictatorship; National Agency; Newsreels; Political Propaganda; Optimism.

A produção de representações otimistas sobre o passado e os rumos do país foi utilizada ostensivamente pelo Estado brasileiro ao longo dos séculos, exaltando as potencialidades naturais do país e suas capacidades de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que proviam o silenciamento das minorias e de temas polêmicos. Ainda que não tenha sido pioneira, a ditadura civil-militar brasileira investiu continuamente na produção de sua

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CNPq).

autoimagem positiva. Por meio de diferentes meios de comunicação e instituições oficiais<sup>2</sup>, o governo ditatorial produziu e difundiu representações sobre si e sobre o Brasil. Este artigo tem como objetivo central apresentar os principais aspectos analisados na dissertação “Otimismo nas Telas: a representação oficial da ditadura civil-militar nos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)” (FREITAS, 2020), bem como avançar em algumas reflexões propostas.

Para isso, analisamos 185 (cento e oitenta e cinco) cinejornais exibidos entre os anos de 1964 a 1979, ano de encerramento da Agência Nacional. Iniciamos nossa pesquisa apresentando um panorama histórico da instituição, e o prestígio que adquiriu durante o período. Em seguida, dissertamos sobre as continuidades e vicissitudes dessa representação conforme o ditador presidente em exercício. E, finalmente, buscamos compreender como essa produção foi recebida pela crítica especializada, buscando na imprensa os comentários de críticos e especialistas em cinema. Por meio da Análise de Conteúdo, a pesquisa foi realizada em duas etapas. A primeira, quantitativa, consistiu no levantamento e organização temáticos dos cinejornais, a fim de identificar os assuntos mais recorrentes. Em seguida, por uma perspectiva qualitativa, nos dedicamos a analisar as transcrições em consonância com as imagens, estabelecendo diálogos entre as narrativas audiovisuais.

Nesse sentido, a análise crítica da propaganda oficial da ditadura visa contribuir para uma maior compreensão dos argumentos e símbolos utilizados pelo discurso oficial, que vem sendo revisitado por regimes de memória e pela escalada autoritária dos últimos anos. Ademais, foi possível identificar de que formas esse discurso otimista contrastava com a realidade política, econômica e social enfrentada pelos brasileiros e brasileiras. Dessa forma, veremos que foi constante a mobilização de argumentos que favorecessem os ideais difundidos pela Doutrina de Segurança Nacional e o projeto de desenvolvimento conservador/autoritário. Afinal, foi nos momentos de maior crise que o Executivo mais investiu na produção e distribuição de propaganda, muitas vezes dissimulada em notícia (SILVEIRA, 2016).

### **Cinejornalismo e Propaganda Política no Brasil**

A linguagem cinejornalística foi uma grande inovação do século XX, pois tornou possíveis a divulgação e o acesso a notícias por meio da linguagem audiovisual. Nesse

---

<sup>2</sup>A função oficial da Agência Nacional era atuar como instituição de comunicação, produzindo e distribuindo informes sobre o governo. Por outro lado, a ditadura investiu em instituições de propaganda propriamente dita, como o caso da Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) e a ARP (Assessoria de Relações Públicas. Cf. FICO, 1997).

sentido, também espetacularizou os informativos, levando sua exibição às salas de cinemas. Assim, a utilização dos cinejornais como ferramenta de propaganda política consumou essas práticas a nível internacional. Ainda que nosso foco não seja realizar um histórico dessas produções no Brasil e no mundo, é importante compreender suas bases constitutivas a fim de analisar os meandros de seus discursos e da formação de um campo específico de cineastas e produtores. Para Paulo Roberto Maia o cinejornalismo: "(...) se apresentou no século XX como um produto de informações único porque uniu o veículo cinema e o gênero jornalismo, alcançando uma impressão de realidade não existente até o seu surgimento" (MAIA P, 2015,p.321). Não foi a toa que governos de caráter autoritário e totalitário investiram massivamente nessas produções na busca por sólidas bases de apoio.

O caso mais notório foi a utilização dessas mídias nos quadros de propaganda oficial dos regimes nazifascistas. Inclusive, podemos afirmar que este contexto colaborou para o desenvolvimento tecnológico e narrativo dos cinejornais. Contudo, é importante salientar que o cinema como ferramenta política não pressupõe afirmações e imagens de apoio explícitas, mas trabalha com uma linguagem pedagógica, mobilizando tradições e imaginários. Portanto, a escolha dos temas e suas representações apresentadas não eram desassociadas da realidade política e social em que estavam inseridos. Ao contrário, buscava-se enquadrar as representações oficiais a partir das principais demandas da sociedade, dialogando com imaginários sociais tradicionais. De acordo com Pedro Alves (2018) se estabelece uma Cultura Visual que, nesse caso, buscou articular bases de apoio e legitimação:

Na sua origem e no impacto desejado junto ao público, a propaganda tem como principal objetivo veicular uma imagem homogênea, coerente e causal da realidade, profundamente implicada numa perspectiva de salvaguarda e defesa das opções, ações e condições do regime político dominante (ALVES P, 2018, p. 17).

Desse modo, a primeira metade do século XX resultou em um grande aumento no desenvolvimento dos cine-noticiários, tanto em termos de avanços tecnológicos, quanto pelas necessidades de Estados autoritários. No Brasil, esse cenário pode ser bem observado a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, principalmente durante o Estado Novo (1937-1945). A respeito disso, a tese de Maria Helena Capelato (1998) é uma das principais obras da historiografia, analisando a construção da imagem oficial do Estado Novo Vargas e a importância da propaganda política para seu estabelecimento e manutenção do poder. Para a autora, essa representação positiva produzida e difundida pelo Estado:

Interpreta e representa não apenas o poder, mas também a fala de seus espectadores, tentando legitimar e criar, em torno de si, um ambiente social propício ao desenvolvimento e enraizamento de ideias e a ampliação de sua zona de influência em meio à sociedade (CAPELATO, 1998, p. 79).

De maneira ritualística, celebrações cívicas, religiosas e militares eram apresentadas por meio do discurso em voz over<sup>3</sup> e pelo conteúdo visual. A respeito disso, destacamos essa capacidade de, segundo as palavras de Maria Helena Capelato (2009), expressar o poder de maneira teatral, promovendo e fortalecendo um sentimento nacionalista e de homogeneidade, muito caro ao Estado Novo e, posteriormente, aos governos da ditadura civil militar. Cabe ressaltar que o contexto estado-novista propiciou avanços fundamentais no campo cinematográfico brasileiro, principalmente com finalidades políticas. Conforme afirma Anita Simis, a estruturação legislativa e burocrática ligada ao governo foi crucial, assim como a fundação do primeiro cinejornal oficial do governo, o “Cine-Jornal Brasileiro”. Este foi, indubitavelmente, o ponto de partida para a produção de uma autoimagem oficial do Estado brasileiro e seu projeto nacionalista, por meio desse tipo de dispositivo narrativo: “Não por acaso, a bandeira nacional, como aponta José Inácio de Melo e Souza, foi o signo usado de forma feliz na abertura do Cine-Jornal Brasileiro - CJB -, o cinejornal pelo Estado Novo. Ela representava a passagem simbólica da fragmentação para o uno” (SIMIS, 1996, p.45).

Portanto, a utilização de símbolos nacionais passou a constituir uma característica fundamental da propaganda política oficial, sobretudo associando essas representações com o discurso otimista do narrador. Por outro lado, a popularidade desse tipo de produção foi ganhando cada vez mais notoriedade, não apenas sob regimes autoritários. Por conseguinte, estabeleceu-se uma demanda mercadológica para a sua elaboração e distribuição, marcada pelo forte protecionismo estatal nas regulamentações legislativas. Dessa forma, ciente de seu potencial, o Executivo passou a implantar uma série de decretos que regulamentavam o espaço de complemento nacional. Damos ênfase ao nº 21.240, de 13 de abril de 1932, que, entre as suas várias atribuições, tornava obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais, principalmente cinejornais. Assim, consolidou-se o chamado “Espaço de Complemento Nacional”, pejorativamente alcunhado de “cavação”, como descreve Rodrigo Archangelo (2007):

(...) a fim de conseguir subsídios para lançarem-se à produção de filmes de enredo ou para simplesmente manterem abertas as suas portas, recorriam a produção de filmes curtos, geralmente “cavados” entre aqueles que detinham o poder: a elite ávida em promover seu nome, a burguesia e seus

---

<sup>3</sup> Método audiovisual muito comum em documentários. Consiste na sobreposição da voz de atores ou narradores ao áudio original, ouvido em segundo plano.

empreendimentos e negócios e até os partidos políticos (ARCHANGELO, 2007, p. 16).

À medida que a legislação garantia a exibição dessas obras nos cinemas nacionais, a elaboração dos filmes de cavação foi aumentando exponencialmente, alcançando partidos políticos e a elite. Utilizada como veículo de comunicação, mas também como uma expressão do poder simbólico e como forma de distinção. Acerca disso, Jean-Claude Bernardet (1979) ressalta como essas imagens ilustravam verdadeiros “rituais de poder” daqueles por elas representados: “(...) não só quando são filmados presidentes da república ou outras autoridades verifica-se o 'ritual de poder', e não é o assunto que determina o ritual (...) mas o tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto” (BERNARDET, 1979, p.26).Avançando nossa análise para os anos 1950, podemos perceber que se consolidou uma expressão visual do poder inclusive no intervalo democrático brasileiro. O trabalho de Rodrigo Archangelo (2007;2010) buscou analisar a produção de “O Bandeirante na Tela”, cinejornal do governador de São Paulo, Adhemar de Barros. Enquanto a dissertação de Clarissa Castro (2013) analisou as produções de Getúlio Vargas no “Cinejornal Informativo”, produção do Executivo nos anos 1950.

Apesar da ampliação do investimento nesses meios de comunicação, percebe-se uma dicotomia no que tange a receptividade. De acordo com a historiografia especializada, a consequência da legislação que tornava obrigatória a exibição é que essa modalidade ficou atrelada a uma imagem negativa, como produções que visavam apenas o lucro por meio de matérias pagas vinculadas à publicidade e às produtoras privadas. Ademais, além dos cinejornais estarem vinculados ao autoritarismo do Estado Novo, a representação difundida por essa mídia era historicamente associada ao governo ou às elites, não correspondendo à realidade de boa parte da população. Consequentemente, houve a necessidade de reformular a legislação e a visualidade expressa pelos produtores, estatais ou particulares para a conjuntura democrática. Cabe ressaltar que não houve diminuição nos investimentos durante o segundo governo Vargas: "Com este esquema, a propaganda oficial alcançou um nível de produção e organização sem precedentes no país e passou a se responsabilizar pela defesa da unidade nacional e pela manutenção da ordem" (GOULART apud CAPELATO, 1998, p. 71).

A principal responsável pela elaboração e distribuição das imagens oficiais do Estado brasileiro era a Agência Nacional. Criada ainda sob a égide do Estado Novo, manteve-se como uma ramificação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e, posteriormente do DNP (Departamento Nacional de Propaganda). Apenas nos anos 1950 a instituição ganhou autonomia e um regimento próprio. Para que isso ocorresse, o contexto político e econômico

foi crucial, afinal, foi na presidência de JK que o Regimento Interno da Agência Nacional foi publicado sob o decreto-lei n.39.477 de 26 de junho de 1956. Em suma, o documento determinava as funções, estrutura e finalidades do órgão de comunicação:

(...) colaborar com os órgãos federais, estaduais e municipais, associações privadas, imprensa, rádio, televisão, agências noticiosas e público em geral, mediante a divulgação de assuntos de interesse do País, ligados à sua vida política, econômica, financeira, administrativa, social, cultural, cívica e artística (BRASIL, 1956).

Coordenada por um Diretor Geral e, inicialmente, vinculada ao Ministério da Justiça e Negócios interiores, a agência foi adquirindo cada vez mais prestígio, sobretudo após o golpe de 1964. Com o advento da ditadura civil-militar a instituição adquiriu uma nova estrutura e passou por uma reformulação. Sob essa lógica, podemos perceber como ela teve mudanças direcionadas pela conjuntura política, transformando as formas de representação dos chefes de Estado e a organização da instituição. Essa característica fica cada vez mais evidente quando analisamos o funcionamento da agência ao longo dos governos ditatoriais, influenciada pelas pautas políticas de cada ditador presidente. Como veremos a seguir, por exemplo, foi apenas no governo de Costa e Silva que a reestruturação do regimento se consolidou, vinculando-a diretamente ao Gabinete da Presidência da República e determinando a escolha de seu Diretor Geral pelo próprio chefe do Executivo. Ao longo da ditadura, essas reformas foram cada vez mais frequentes.

Em suma, houve uma teatralização que compunha as aparições públicas dos líderes políticos e que foi consolidada como um padrão nas imagens cinejornalísticas. No caso brasileiro, cabe ressaltar que não foi uma particularidade de Vargas, afinal, esta postura foi assumida por seus sucessores como JK e João Goulart. Ademais, esses padrões não foram estabelecidos de maneira infundada. Tanto o aspecto imagético quanto o âmbito discursivo, baseavam-se em exemplos anteriores que obtiveram êxito. Contudo, a partir dos anos 1950 houve uma virada nos argumentos que sustentavam esse discurso otimista. Se antes os exemplos eram voltados ao passado glorioso, nesse momento voltaram seus olhos ao que Carlos Fico (1997) define como um “venturoso porvir”.

### **Informativos ou Propaganda? A representação da ditadura nos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)**

Após nos dedicarmos a situar a importância do cinejornalismo durante o século XX e suas aproximações políticas com os grupos dominantes,

passamos para a análise empírica das fontes. Como salientamos na primeira parte do presente artigo, ao todo foram analisados cento e setenta e seis edições do “Informativo” (1964-1970) e do “Brasil Hoje” (1970-1979). Analisando o caso e cada ditador presidente, foi possível identificar semelhanças e vicissitudes na elaboração de uma autoimagem do regime, de acordo com a conjuntura. Para melhor compreensão, organizamos nosso *corpus* documental em cinco eixos temáticos, comuns a todos eles: a) construção e inauguração de obras; b) Projeto de Integração Nacional; c) visitas oficiais aos estados; d) trabalhadores e juventude; e) mudanças constitucionais. Como é possível perceber, todos os assuntos se associam aos projetos de modernização autoritária/conservadora e à Doutrina de Segurança Nacional, fundamentados na bandeira da segurança e desenvolvimento nacional, como define Maria Helena Moreira Alves (2005):

(...) certo grau de legitimidade graças a um constante desenvolvimento capitalista e a seu desempenho como defensor da nação contra a ameaça dos “inimigos internos” e da “guerra psicológica”. A legitimação é vinculada aos conceitos de desenvolvimento econômico e segurança interna (ALVES, M 2005, p. 31).

Portanto, baseando-nos nos conceitos centrais da historiografia sobre a ditadura civil-militar, buscamos identificar como essas representações articularam elementos do imaginário social brasileiro e do discurso oficial do Estado autoritário. O governo de Humberto de Alencar Castelo Branco não investiu quantitativamente na produção de cinejornais. Ao todo, foram produzidas quarenta edições, das quais analisamos vinte e seis, conforme nosso critério temático. Contudo, a pouca exibição do poder no primeiro governo da ditadura foi algo sintomático à essa conjuntura. Conforme afirma Carlos Fico: “Desde 1964 o regime militar viveu um certo conflito em relação à propaganda política. (...) Existiam setores, entretanto, que associavam esta tarefa à própria situação que vivia o Brasil, isso é (...) chamaria ainda mais a atenção de todos para o fato de o país viver sob uma ditadura” (FICO, 1997, p.89).

Dessa forma, havia certo receio de Castelo Branco e dos setores considerados moderados da Escola Superior de Guerra, no que tange a mobilização de discursos propagandísticos. Nesse sentido, Marcos Napolitano (2014) ressalta que a memória estabelecida a respeito do primeiro presidente considerava este um “ditador bem-intencionado”: “Construiu-se a imagem de um homem que acreditava nos objetivos saneadores e no caráter temporário da intervenção militar de 1964, mas que sucumbiu à linha dura, a começar pela imposição de um sucesso à sua revelia, o marechal Costa e Silva” (NAPOLITANO, 2014, p.67). Por conseguinte, os elementos que mais estiveram presentes na representação da época estavam relacionados à ideia de Soberania Nacional e à utopia autoritária, de que os militares era incorruptíveis e a escolha mais segura para o país naquele momento.

Assim, ainda que o ano de 1964 tenha exibido poucas edições, os registros são muito significativos. Menos de um mês após o estabelecimento de Castelo Branco como novo presidente, a Agência Nacional publicou um cinejornal dedicado às comemorações do Dia do Trabalhador. A edição s/n [VI] de 1964 foi uma das mais expressivas no que tange o esforço do Executivo em aproximar as Forças Armadas da população civil, sobretudo sob a ideia de unidade e harmonia social. Conforme anunciado pelo narrador:

O dia do trabalho é celebrado em todo o país com festividades cívicas e recreativas que assinalam a libertação do trabalhador brasileiro do regime de demagogia e mistificação a que estava submetido. (...) a alegria das crianças e o contentamento de seus pais traduz em uma nova era da democracia brasileira, autêntica e livre, renascida com a revolução de abril. Foi um primeiro de maio de significação diferente que ascendeu novas esperanças no espírito e na vocação para o progresso do povo brasileiro (INFORMATIVO, s.n [VI], 1964).

A dicotomia entre o “antes” e o “agora”, referindo-se à ideia de inimigo interno e do perigo vermelho, ressalta o imaginário salvacionista. Por outro lado, silenciava o cerceamento político e as graves violações de direitos humanos, aspecto que foi contínuo a todas as produções do período. Portanto, a representação não era apenas do ditador ou do regime em si, pois enfatizava a relação com a população civil e a participação ativa que ela teve para sua consolidação. Ademais, uma das maiores particularidades de Castelo Branco no cinejornalismo era a divulgação de assuntos oficiais, como as mudanças constitucionais e a promulgação de atos institucionais. Contudo, essas pautas não foram comunicadas da mesma maneira pelos governos seguintes, o que as torna ainda mais relevantes. Finalmente, outro ponto expressivo dos cinejornais de Castelo Branco foi a questão agrícola, sobretudo as representações sobre o norte e nordeste brasileiro. Nesse sentido, uma das maiores bandeiras do período foi a construção de obras de infraestrutura e desenvolvimento.

Imagens de indígenas e grupos menos favorecidos ganharam as telas a partir de 1965, porém, não eram os protagonistas. A ênfase das representações recaía sempre aos membros de expedições e ao Estado como provedor do desenvolvimentismo. Assim, foi possível perceber que a autorrepresentação da ditadura nos seus primeiros anos esteve associada à argumentos militares, sobretudo à ideia de soberania nacional. A proximidade das Forças Armadas com o público, e não do presidente, demonstrava um afastamento aos modelos de propaganda personalista. Contudo, evidentemente, a expectativa de golpe cirúrgico por parte das elites civis foi desaparecendo, o que ficou cada vez mais claro nos cinejornais dos governos seguintes.



A escolha do general Artur da Costa e Silva como sucessor não foi bem recebida pela ala moderada das Forças Armadas. Contudo, foi aprovada pelas elites civis e tecnocratas, visto que a impopularidade de Castelo Branco estava em alta no fim de seu governo. Pode ser inusitado falarmos em otimismo de setores da sociedade civil nesse período que significou o acirramento da repressão e a promulgação do Ato Institucional número 5, em 1968. Como uma espécie de reação do regime aos questionamentos e levantes da oposição e do movimento estudantil, a propaganda política oficial passou a receber maiores investimentos. Dessa forma, em busca de legitimação e silenciamento das questões que lhe fossem polêmicas, a propaganda oficial foi remodelada, a fim de buscar maior apoio da sociedade civil. Como define Carlos Fico: “Isso também se explicava pela tarefa de criar um clima mais ameno no Brasil, abalado pela luta de guerrilhas e pelos sequestros. (...) servia perfeitamente ao propósito de fazer ‘propaganda política despolarizada’” (FICO, 1997, p. 125).

Quantitativamente, houve um aumento significativo no número de produções durante o governo Costa e Silva, totalizando setenta e sete produções, das quais analisamos cinquenta e duas que tratavam da temática do desenvolvimento. Assim, notamos um distanciamento na produção visual do cinejornal “Informativo”, sobretudo um maior protagonismo da sociedade civil e não mais das Forças Armadas nas imagens. Afinal, não havia espaço para dissenso nessas representações, por isso, tal protagonismo era associado a legitimação e uma suposta base de apoio. Acerca disso, tornou-se comum o Executivo se instalar provisoriamente em diversos estados brasileiros<sup>4</sup>, o que interpretamos como um esforço em promover aproximações com os grupos civis. Nessas edições, comportaram-se representações que assimilassem a atuação política e burocrática, com imagens pedagógicas, sobretudo da juventude. Nesse sentido, foram incorporados novos temas com maior regularidade, como moda, arte, religião (católica), juventude e o projeto de desenvolvimento nacional, que não havia sido tão explorado.

Nesse sentido, edições que associassem a juventude a projetos nacionais, como o Projeto Rondon, por exemplo, foram recorrentes. Entretanto, as edições que tratavam destes assuntos, buscavam criar representações dos jovens alinhados às diretrizes oficiais. Expressões como o desenvolvimento, a bravura e o amor a pátria, são constantes nas edições dedicadas ao projeto. Além disso, a caracterização dos jovens como desbravadores - palavra

---

<sup>4</sup> Era comum a instalação do Governo Federal em capitais brasileiras para governar de maneira provisória. Ao todo, sete edições cobriram a visita do presidente e sua junta ministerial ao longo do período analisado. Como no exemplo a seguir de Belo Horizonte, em 1967: “(...) transforma-se em capital nacional com a presença do presidente Costa e Silva e todo seu ministério para solucionar problemas fundamentais de Minas Gerais que é um dos alicerces econômicos mais sólidos do Brasil” (INFORMATIVO, n.82, 1967).

que também foi utilizada em relação aos escoteiros, no “Informativo” n.82, de 1967 - é uma manifestação de que a sua função era explorar esta parte ainda desconhecida do território. A edição n. 104, de 1968 destacou esses aspectos:

Uma equipe de universitários componentes da operação Aragarças, chega a seu destino devidamente equipada para a realização do grande empreendimento, inicia-se assim a integração dos estudantes com os problemas do interior do país, programada pelo projeto Rondon Segundo. (...). Tanto mais se ama a pátria quanto mais seja conhecida. A mocidade do Brasil resolveu conhecê-la de perto (...) (INFORMATIVO, n.104, 1968).

Portanto, podemos considerar que havia uma dedicação maior em enaltecer os valores cívicos defendidos pela ditadura. Baseando-se na educação militarizada, cristã e devota à pátria, esse foi o tema central deste aspecto. Ao mesmo tempo, o princípio do milagre econômico e as promessas de progresso ganharam as telas e o investimento do poder Executivo. De acordo com Daniel Aarão Reis (2000) a retomada da pauta desenvolvimentista era a estratégia necessária para impedir o aumento da impopularidade resultante da recessão econômica. Nesse sentido, eram inauguradas as políticas voltadas para a modernização conservadora e autoritária, definida nesses termos por Daniel Aarão, Marcelo Ridentti e Rodrigo Patto Sá Motta (2014), afinal: “(...) os projetos de desenvolvimento foram comandados pela tecnocracia civil e militar, e as dissensões não passíveis de incorporação foram entregues à máquina repressiva (também ela modernizada naqueles anos)” (MOTTA; REIS; RIDENTTI, 2014, p.8).

Assim, dois aspectos característicos da ditadura civil-militar brasileira ganharam fôlego nesse momento: o projeto de milagre econômico e a sistematização da repressão contra grupos opositores. Evidentemente, não havia espaço para temas sensíveis nos cinejornais, desse modo, os índices de crescimento econômico e o investimento em obras públicas foram um dos focos das produções. Quantitativamente, ressaltamos que das cinquenta e duas edições dedicadas ao tema do “Desenvolvimento”, trinta e sete informaram o público sobre obras públicas, dentre elas a faraônica ponte Rio-Niterói. Nesse sentido, o que buscamos demonstrar com o artigo é a associação entre modernização, nacionalismo e o projeto civilizador empreendido pelas Forças Armadas. A respeito disso, um dos episódios mais emblemáticos do *corpus* analisado é a edição n.145 do cinejornal “Informativo”, de 1969. Ano seguinte à promulgação do AI 5, o noticiário informa sobre os três aspectos citados anteriormente. Em visita a uma aldeia dos Carajás o narrador afirma:

É na aldeia do Bananal que o presidente da República visita sendo ali recebido pela tribo e autoridades entrando na verdadeira intimidade dos silvícolas, obsequiando-os e levando-os a presença da grande pátria a que hoje se integram definitivamente o Brasil. Os Carajás amam a música e a catequese já lhes trouxe instrumentos da civilização para expressar ritmos e melodias da terra (INFORMATIVO, 145, 1969).

A referência à exuberância da natureza é exaltada como algo positivo, enquanto as práticas e o desenvolvimento dos indígenas são vistos como algo a ser superado. As imagens são muito expressivas, demonstrando a dicotomia entre os políticos que visitam a aldeia em trajes formais e os nativos. Uma das imagens mais significativas apresenta Costa e Silva mostrando uma arma a um indígena que segurava um arco e flecha, reforçando o discurso oficial de uma suposta modernização.

Portanto, percebemos que as representações oficiais do contexto apresentaram uma tentativa de reação à impopularidade resultante da alta na inflação, reforçando elementos ligados ao projeto desenvolvimentista. Ao mesmo tempo, a tentativa em aproximar o Estado da figura de crianças e estudantes contrastava com o acirramento da repressão e a promulgação do Ato Institucional 5, após o assassinato do estudante secundarista Edson Luís e a comoção nacional.

Os anos 1970 trouxeram mudanças fundamentais na produção dos cinejornais oficiais. Associado à ideia de milagre econômico do governo Médici, a modernização alcançou a estética e a tecnologia cinejornalística. A mudança de título da produção da Agência Nacional não levava mais às telas de cinema o “Informativo”, mas sim a nova *magazine* eletrônica “Brasil Hoje”. O pioneirismo brasileiro no uso de cores foi notícia mundial e, por outro lado, altamente utilizado pela ditadura ao mobilizar símbolos e cores nacionais nas suas imagens. Contudo, quantitativamente, foram baixos os índices de produções do cinejornal, contabilizando apenas trinta e cinco edições. Entretanto, a nova estética e linguagem apresentavam um tipo de propaganda diferente: maior variedade e duração nas notícias de uma mesma edição, assim como uma maior coerência na escolha dos assuntos noticiados, que proporcionava um diálogo maior entre os informes. A diversidade de temas que associavam o bem-estar social com a ditadura eram múltiplos: arte, moda, esportes e política. Contudo, muitos padrões persistiram, sobretudo, o caráter apolítico das notícias, a ênfase nas Forças Armadas e ao nacionalismo.

Nessa lógica, a utilização de símbolos nacionais para legitimação do regime ditatorial se tornou uma constante nas imagens. De acordo com Marilena Chauí (2013) houve uma resignificação na identidade nacional, impulsionada pela economia e pela conquista do

tricampeonato do Brasil na Copa do Mundo, em 1970. A autora divide a formação da identidade nacional do país em diferentes fases, relacionando as ressignificações com as conjunturas políticas e econômicas. Entre os elementos que compõem essa reatualização da identidade nacional, destaca os slogans e músicas da copa de 1970 e como isso estava associado à realidade sociopolítica do momento: "A mudança de ritmo - de samba para a marcha -, a mudança do sujeito - do brasileiro bom no couro aos 90 milhões em ação - e a mudança do significado da vitória - de 'a taça do mundo é nossa' ao 'pra frente Brasil' - não foram alterações pequenas" (CHAUÍ, 2013, p.169). Assim, ao mesmo tempo em que a repressão sistematizada e as graves violações aos direitos humanos se tornaram mais recorrentes, as imagens oficiais buscavam reforçar o discurso de milagre econômico.

A primeira edição do “Brasil Hoje” informou o público sobre a visita do presidente Médici à inauguração do Parque dos Guararapes, em Pernambuco. Conforme apresentado pelo narrador:

Com suas atrações, o Parque Nacional dos Guararapes cria um pioneirismo no ramo da comunicação, de acordo com a sugestão do próprio presidente Médici. Os visitantes, ao mesmo tempo em que se distraem vão aprendendo história pátria no lugar onde a Força Armada forjou para sempre a base da nação brasileira (BRASIL HOJE, n.1, 1970).

Entre os vários aspectos abordados pela notícia, o engrandecimento dos heróis nacionais ligados ao exército e os símbolos do nacionalismo foram os mais evidentes. O presidente compareceu à cerimônia acompanhado da primeira dama e ministros, conferindo ainda mais prestígio ao evento. Outrossim, durante a década de 1970 o projeto desenvolvimentista ganhou ainda mais relevância nas representações oficiais, sobretudo a promessa de milagre econômico. Acirrando ainda mais a disputa pelas representações e memórias do período, não houve menção ao aumento da repressão ou à sistematização e controle de informações, mas sim um enorme destaque às obras de modernização e integração nacional. Nesse sentido, o maior exemplo apresentado pela Agência Nacional foi a Transamazônica, sobretudo nos anos finais do governo Médici, como explicitado na edição número 52, de 1974: "As obras de construção da grande rodovia começaram em 1970 agora, com a inauguração desse trecho se concretiza a integração econômica irreversível da Amazônia, definindo uma das metas mais importantes do governo Médici" (BRASIL HOJE, n.52, 1974).

Apesar da ênfase recair sobre o nacional desenvolvimento empreendido e propagandeado pelo regime, cabe destacar a variedade de assuntos que foram incorporados

nos cine-noticiários. Tudo isso como um sintoma do acirramento da ditadura e da dicotomia em relação ao crescimento econômico. Além disso, há indícios nas fontes que buscaram demonstrar a busca por apoio, legitimidade, de reforço da soberania das Forças Armadas e do nacionalismo. Esse governo, portanto, iniciou o período de milagre econômico e encerrou-se com o estabelecimento de uma dupla crise: interna e externa. As denúncias cada vez mais recorrentes sobre práticas de tortura e violações aos direitos humanos, associados a uma economia que entrou em recessão influenciaram negativamente a popularidade da ditadura.

Sob a perspectiva de que os discursos propagandísticos não aparecem de maneira descolada da realidade e demandas sociais, identificamos grandes mudanças nos cinejornais do período Geisel. A busca por apoio e convencimento através das representações oficiais, reafirmaram elementos do discurso otimista difundido pelo Estado. Assim, o general Ernesto Geisel foi o que mais investiu na produção dessa mídia, totalizando cento e quarenta e nove edições, das quais analisamos setenta e sete. Estatisticamente, 57% das edições analisadas eram relacionadas a inauguração de obras, sobretudo de infraestrutura. Logo, havia um esforço do governo em sanar qualquer dúvida relacionada a maior promessa do golpe de 1964: garantir a soberania e promover o desenvolvimento. Por outro lado, a ferramenta de informação buscou representar Geisel como um ator político popular, aproximando-o diretamente da população. Ademais, a presença constante da primeira dama e da filha do presidente se tornou constante nas imagens.

Há alguns pontos cruciais na representação oficial do período Geisel que devem ser destacados. O primeiro deles, como já citado, foi o esforço em aproximar o chefe de Estado da população civil. Até então, os protocolos eram rígidos, mantendo os presidentes e suas comitivas à distância do povo. Nesse momento, percebemos que novas posturas foram adotadas, aproximando fisicamente ambos. Assim, era comum nas imagens ver Geisel entregando títulos de posse em mãos a alguns proprietários, apertando a mão de trabalhadores e pessoas que acompanhavam suas visitas. A busca pelo apoio da classe trabalhadora foi um dos principais aspectos da propaganda desse período. Contudo, é necessário refletir qual lugar desse setor da população nas telas e discurso dos cinejornais. Para Tatyana Maia (2017): “O processo de modernização conservadora também passava pela requalificação das representações sobre o papel dos trabalhadores no desenvolvimento nacional” (MAIA T, 2017, p.281).

Associando o projeto de modernização conservadora e autoritária, a crise econômica mundial e a franca crise de legitimidade que a ditadura encontrou na segunda metade dos anos 1970, foi possível identificar como isso interferiu no discurso otimista das representações

oficiais. Por conseguinte, a aproximação com a sociedade civil nas imagens buscava reafirmar a soberania nacional e o crescimento econômico. O exemplo mais significativo a respeito desse aspecto é o cinejornal “Brasil Hoje”, n.148, de 1976. Nessa edição, Geisel e comitiva visitam o município de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, a fim de celebrar as comemorações oficiais do Dia do Trabalhador. A primeira parada da visita à cidade foi a Companhia Siderúrgica Nacional, para a inauguração de um alto-forno. Em seguida, seguiu-se para uma partida de futebol entre o time dos Operários e o Flamengo, com a presença de Zico. O narrador informa:

O presidente Ernesto Geisel, no dia do trabalho, lembra em Volta Redonda que ali ainda ressoam os apelos do presidente Vargas aos trabalhadores, por um apoio incansável pelo progresso do país. O chefe do governo frisa que em meio a um panorama internacional eivado de complexos problemas o Brasil enfrenta hoje desafios novos num clima de ordem e paz, de segurança e desenvolvimento, de trabalho e pleno emprego, o que nos traz a certeza de êxito pleno num futuro melhor (BRASIL HOJE, n.148, 1976).

A mobilização de aspectos do imaginário social atrelados à Doutrina de Segurança Nacional reforçava a ordem de desenvolvimento e segurança nacional. Por outro lado, a industrialização se fez presente, buscando uma reação à crise econômica e a afirmação de que a modernização se mantinha. Além disso, a edição demonstra as formas de integração e divertimento promovidos pela ditadura, constantemente exibidas pelos informativos: "Dia do trabalho, dia de festa, milhares de torcedores recorrem ao estádio de Volta Redonda, uma cidade jovem que espelha-se com entusiasmo, o Brasil jovem, que ama o trabalho e sabe que tem direito ao lazer" (BRASIL HOJE, n.148, 1976). Como é possível perceber, estabeleceu-se uma dicotomia no discurso entre crise – econômica e política – e o governo que apoiaria os trabalhadores. De acordo com Maia, esse mecanismo de propaganda e reforço do ideário nacionalista foi comum nos cinejornais de Castelo Branco e Geisel. A autora ainda destaca que: "Se o 'dia do trabalho' significava 'dia de festa', todos os demais dias do ano eram marcados pela repressão às mobilizações dos trabalhadores em busca de seus direitos" (MAIA T, 2017, p.296).

Outro ponto significativo nas produções desse período foi a questão econômica, sobretudo, o pragmatismo econômico de Ernesto Geisel. Porém, a forma como essa questão dialogou com o cinejornalismo merece ainda mais atenção. Para Jean-Claude Bernardet (1979), o cinema não era mais o mesmo veículo de comunicação que havia sido em décadas anteriores e: "O Governo Geisel foi sem dúvida um dos governos, senão o governo que, desde o início do século, mais atenção dedicou ao cinema" (BERNARDET, 1979, p.64). Desta

forma, questiona, qual seria o motivo de tamanho investimento, considerando que as classes populares não costumavam frequentar as salas de cinema? A resposta, que consiste mais em uma presunção, aponta que o alvo desta propaganda era a classe média. Para Nina Schneider (2017), as classes médias e alta correspondiam ao maior público consumidor do cinema na década de 1970: “No caso do cinema, em 1974, 48% dos brasileiros com mais de 15 anos frequentavam o cinema regularmente nos centros urbanos (S. A., 1974, p. 34). A maioria deles era relativamente jovem, de alta renda e masculina (em 1975, 64% eram homens)” (WICKERHAUSER apud Schneider, 2017, p. 340).

Nesse sentido, ainda que a visita e inauguração de obras fosse um dos focos do cinejornalismo da época, o protagonismo não era dos trabalhadores. Podemos afirmar que, por um lado, o empenho do governo em promover obras e uma maior integração era uma ferramenta para angariar apoio; por outro lado, tornar essas ações públicas por meio dos cinejornais era outra estratégia de autopromoção. A respeito disso, o destaque à construção da Usina Hidroelétrica de Itaipu e da Transamazônica ganhou as telas na época. Portanto, percebemos que a propaganda reforçava o discurso otimista, apresentando outra realidade que sustentasse o discurso oficial do regime. Para o historiador Daniel Aarão Reis (2000): “O país era figurado como uma ilha de prosperidade e de paz em um mundo de crise e de convulsões. Havia que caminhar para frente” (REIS, 2000, p.38). Assim, essa urgência em investir tanto no cinema e outros meios de comunicação, objetivava difundir uma imagem de que o Brasil estava imune a problemas de todas as esferas.

Portanto, a autorrepresentação da ditadura, durante a presidência de Ernesto Geisel, buscou incorporar aspectos problemáticos do contexto, sem que eles se tornassem os protagonistas do discurso propagandístico. Nesse sentido, a instabilidade política e a recessão foram os alvos a serem combatidos por meio dos programas econômicos e do grande número de inauguração de obras de todas as categorias. As bases de apoio, fragilizadas por causa da crise política e econômica, além das denúncias de violação aos direitos humanos, ganharam mais espaço nas produções. Porém, é imprescindível salientar que mesmo com uma maior participação nos registros e um protagonismo mais contundente nos cinejornais, os grupos mais pobres não tinham voz. A participação política e as decisões eram restritas ao Estado e a empresários.

Portanto, buscamos apresentar os pontos centrais que constituem o discurso oficial nos cinejornais da Agência Nacional. É possível perceber que, apesar do caráter informativo definido no Regimento Interno da instituição, manteve-se como uma ferramenta de propaganda dissimulada, como define Renata Silveira. Exaltando aspectos do binômio

Segurança e Desenvolvimento e fortalecendo a ideia de que os militares seriam incorruptíveis, essas narrativas silenciaram temas que fossem polêmicos ao regime. Igualmente, não houve espaço para notícias sobre o processo de abertura política ou a Lei da Anistia.

### **O Discurso Oficial e a Visão dos Críticos Cinematográficos: representações em disputa**

Percebemos que na contramão dos altos investimentos na propaganda, as críticas e clamores pela volta da democracia cresciam cada vez mais, atingindo inclusive os cinejornais. Assim, buscamos analisar por meio da imprensa os comentários de especialistas em cinema sobre essas produções. Num primeiro momento, discorreremos sobre a influência mercadológica e as mudanças legislativas durante o período de 1964-1979 e como isso influenciou em leis protecionistas que garantissem a exibição dos cinejornais. Nesse sentido, é importante destacar a ocorrência do I Congresso Nacional de Comunicação promovido pela ABI em 1971 e amplamente divulgado. O evento reuniu grandes nomes da comunicação e promoveu, entre suas diversas pautas, propostas de mudança para a produção cinejornalística.

Assim, este item visa apresentar como a representação oficial da ditadura vinha sendo comentada nas colunas de jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. Para isso, valemo-nos de um arcabouço teórico sobre as relações entre autor (Agência Nacional) e leitor (críticos e especialistas): “O auctor é aquele que produz ele próprio e a produção é autorizada (...). O lector é alguém muito diferente, é alguém cuja produção consiste em falar das obras dos outros. Esta divisão, que corresponde àquela de escritor e crítico é fundamental na divisão do trabalho intelectual” (CHARTIER, 1996, p.332).Igualmente, pensando nessa relação, nos aproximamos da concepção de Gabbiana Fonseca dos Reis (2018): “Neste sentido, o crítico não cria novas significações: ele apenas integra e descreve aquilo que já é partilhado no sistema de valores no qual obra, público e ele próprio estão inseridos”(REIS G, 2018, p.48).

Em linhas gerais, duas críticas foram centrais, desde a década de 1960: a lógica protecionista do mercado que obrigava a exibição das produções, principalmente estatais e o conteúdo e a estética de produção. Ultrapassados nas pautas temáticas, os cinejornais tentavam se colocar em um nível acima da conjuntura ditatorial. Porém, essa estratégia não era mais adequada à realidade dos espectadores, em uma tentativa de dissimular a normalidade política que não condizia com a realidade. Por outro lado, com o advento da modernização e do uso de cores, percebemos que houve uma mudança no teor das críticas. Identificamos que os comentários não discorriam mais contrários à produção e exibição dessa mídia, mas à forma como era utilizada pelo Estado brasileiro.



Daremos destaque aqui a um caso específico do final da década de 1960, mais precisamente meses antes da promulgação do AI 5, no qual o jornalista Ricardo Góes publicou o comentário mais satírico a respeito das produções. Publicado pelo *Correio da Manhã*<sup>5</sup>, em sua coluna *Pop* – dedicada a assuntos culturais – Góes simulou uma edição cinejornalística da Agência Nacional. Descrevendo detalhadamente um evento fictício manteve o padrão clássico dessas produções, nas quais a voz over descreve os acontecimentos ilustrados pelas imagens. O conteúdo exibido trataria de um banquete inaugural, seguido por uma exposição de arte e um desfile de moda, todos frequentados por membros da alta sociedade brasileira. Como veremos, além da narração, o autor incluiu descrições de imagens em tom crítico e humorístico:

VOZ: (...) Neste significativo almoço estiveram presentes inúmeras personalidades da nossa vida cultural, artística e social (aparecem várias pessoas inteiramente desconhecidas, comendo) e fêz eloqüente discurso (aparece o diretor comendo) que foi muito aplaudido (mais gente comendo) e... (aparece o cinegrafista comendo). FIM, em letras garrafais, um sol radioso no fundo, uma águia com um urro se precipita em um prato de comida. Fim, mesmo (CORREIO DA MANHÃ, 14/06/1968, p. 3).

Podemos observar a referência a símbolos e modelos de comportamento de pessoas que, apesar de desconhecidas, faziam parte da elite representada pelos cinejornais, como define Carlos Fico (1997): "Essa questão dos comportamentos adequados, é muito importante para deslindar um aspecto central da propaganda política do regime militar. Refiro-me, precisamente, ao fato de ela parecer 'não-política'" (FICO, 1997, p. 133). Ao longo da análise da coluna de Góes, ficou claro o alinhamento de opinião de diversos críticos e cineastas como Ely Azeredo, Sérgio Augusto e Jean-Claude Bernardet.

Apesar de a linguagem diferir, o teor dos comentários se assemelhava ao empreendido por Goés. Bernardet, inclusive, também publicou uma coluna em 1975, no jornal *O Movimento*, na qual descreve um roteiro de cinejornal criado para ilustração, onde destaca que a falta de informações nas notícias não era despreziosa: "O que se pede é uma adesão a eles. Não uma adesão racional, pois não há nada para entender, mas uma crença no seu poder de resolver problemas, uma mística"<sup>6</sup>. Portanto, a leitura da opinião dos especialistas contribuiu para a pesquisa na medida em que demonstrou como as produções oficiais mascaravam a realidade por meio de representações otimistas; além disso, demonstrou como

<sup>5</sup> O *Correio da Manhã* manteve uma postura desalinhada com a ditadura civil-militar. Consequentemente, foi um dos periódicos mais afetados após a promulgação do AI 5. Em 7 de dezembro de 1968, uma bomba atingiu o prédio da redação e, em janeiro de 1969, membros da diretoria e da redação foram presos após ser decretada a censura prévia do jornal, após uma vistoria realizada pelo DOPS.

<sup>6</sup> *O Movimento*, 25 ago. 1975, p.21.

esse discurso passou a ser contestado em meio a conjunturas de repressão sistemática e cerceamento dos direitos civis.

### **Considerações Finais**

Buscamos apresentar como a ditadura civil-militar brasileira difundiu sua auto-representação por meio dos cinejornais. Através de propagandas dissimuladas em notícias, investiu na produção e difusão de um discurso otimista, que silenciou questões que lhe fossem polêmicas. Ressaltamos como o regime ditatorial atualizou seus usos, alinhado ao projeto de modernização conservadora/ autoritária e do binômio desenvolvimento e segurança nacional. Igualmente, o discurso otimista tão caro à sociedade brasileira desde o período colonial, manteve elementos estruturais. Assim, aspectos como a natureza exuberante, a democracia racial e a cordialidade foram reatualizados e alinhados ao discurso oficial.

Entretanto, seria errôneo considerar que isso ocorreu de maneira homogênea ao longo dos 21 anos de regime. Castelo Branco inaugurou seu uso de maneira contida, buscando evitar o uso expressivo de propaganda que pudessem aproximá-lo com figuras personalistas. Dessa forma, nos primeiros anos de ditadura notamos referências à soberania nacional e a proximidade das Forças Armadas com a população civil, semelhante à utopia autoritária dos militares e apoiadores. Posteriormente, Costa e Silva aproveitou o período de crise econômica e fragilidade nas bases de apoio e investiu massivamente na produção dos cinejornais. Dessa vez, incorporou-se o projeto desenvolvimentista às pautas, sobretudo a integração nacional e a promessa de milagre econômico.

Nos anos 1970 o governo seguiu apostando na produção da Agência Nacional, inaugurando o primeiro cinejornal a cores. Médici empreendeu uma visualidade nacionalista, com referências a heróis da história pátria e à bandeira nacional. Paralelo ao aumento paulatino das práticas de tortura e violações, o milagre econômico ganhou o destaque nas telas de cinema. Em seguida, já num contexto de dupla crise, o período de Ernesto Geisel registrou mudanças significativas no conteúdo e imagens. Mais próximo à população civil, o regime tentava reconquistar sua base de apoio. Contudo, associado ao cenário internacional, a ditadura já demonstrava sinais de esgotamento.

Finalmente, ao nos debruçarmos sobre as páginas da imprensa, foi possível mapear a opinião de críticos e especialistas em cinema. Retomando problemas mercadológicos e as mudanças legislativas expostas no primeiro item, logramos em relacioná-las ao conteúdo dicotômico apresentado pelas lentes da agência. Assim, o destaque às elites políticas e às diretrizes do regime não condizia com a realidade da maior parte da população. Portanto, isso

possibilitou o aprofundamento da nossa análise sobre qual era a representação do país que era apresentado pelos cinejornais, confirmando a lógica do discurso otimista.

## Referências

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru - SP: EDUSC, 2005.

ALVES, Pedro. Da Expressão ao Conhecimento: Implicações entre o Cinema e a Realidade. In: MAIA, Tatyana. **Imagens e Propaganda Política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979): Tópicos de Pesquisa**. Paco: Jundiaí, 2018. p.11-21.

ARCHANGELO, Rodrigo. **Um Bandeirante nas Telas de São Paulo: o discurso Adhemarista em cinejornais (1947 - 1956)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papyrus, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Unesp, 2009. 2ª edição.

CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. **O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais**. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Organizador: André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Trindade, 1996.

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

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. A historiografia do cinejornalismo no Brasil. **Revista Labirinto**, Porto Velho-RO, Ano XV, Vol. 22, p. 311-322, 2015. ISSN: 1519-6674.

MAIA, Tatyana de Amaral. As 'Comemorações Cívicas' do 1º de Maio nos Cinejornais da Agência Nacional na Ditadura Militar (1964-1979). **Transversos: Revista de História**. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017. p.280-299.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTII, Marcelo (Orgs). **A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Esquerdas, ditadura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna. **“A Pornochanchada deve ser Hedionda”**: O Estudo desse Gênero Cinematográfico por meio das Críticas Especializadas. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

SCHNEIDER, Nina. 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.

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

SILVEIRA, Mariana Monteiro da. **O governo Médici pelas lentes da Agência Nacional (1971-1974)**. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

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