

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MIGUEL FREIRE

**IMAGÉTICA GERMÂNICA NA CONSTRUÇÃO DO OLHAR FOTOGRÁFICO:
NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO**

NITERÓI, RJ
2011

IMAGÉTICA GERMÂNICA NA CONSTRUÇÃO
DO OLHAR FOTOGRÁFICO: NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. JOÃO LUIZ VIEIRA

NITERÓI, RJ
2011

MIGUEL FREIRE

IMAGÉTICA GERMÂNICA NA CONSTRUÇÃO
DO OLHAR FOTOGRÁFICO: NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Comunicação.

_____ de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. JOÃO LUIZ VIEIRA - Orientador:

UFF

Profa. Dra. SIMONE ANDRADE PEREIRA DE SÁ

UFF

Profa. Dra. VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDO

PUC – RIO

Profa. Dra. MÔNICA ALMEIDA KORNIS
FGV

Profa. Dra. ANA MARIA MAUAD
UFF

NITERÓI, RJ
2011

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao Estado Brasileiro que possibilitou minha formação escolar e acadêmica em instituições públicas gratuitas desde o jardim de infância até a pós-graduação.

Ao professor João Luiz Vieira pela orientação inteligente, participante e tranquilizadora, sem a qual esse trabalho não teria sido possível.

À professora Marialva Barbosa que me incentivou nos estudos acadêmicos e iniciou minha orientação nesta pesquisa.

Aos professores Vera Follain de Figueiredo, Simone de Sá, Sérgio Santeiro, Maurício Lissovsky, Simone Vieira Resende e Fabiana Medeiros, pelas contribuições ao longo desse processo.

Às professoras Mônica Kornis que inspirou a pesquisa e Ana Maria Mauad que gentilmente colocou seu conhecimento e sabedoria na apreciação do texto.

Aos alunos Flávia Neves e Cleber Alves da Silva pela ajuda indispensável.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e, em especial, a José Carlos Monteiro e a José Ferrão.

Aos amigos Luiz Sergio Bittencourt, Jayme Goldstein e Gilberto Pessanha.

Ao pessoal da Cinemateca Brasileira - Vivian de Luccia, Kátia Dolin, Myrna Malanconi, Anna Paula e da Sala de Consulta da Fundação Getúlio Vargas – Renan Marinho, Bianca Silveira e Mariana Zelesco, pelo atendimento providencial.

Ao Sálvio Nienkötter, pela cuidadosa revisão e pertinentes comentários.

E, finalmente, aos meus familiares. À Marcia Moreira – minha companheira; Imara e Marina Freire – minhas filhas; Helena Benites – minha neta; Maria Izabel e Marta Freire – minhas irmãs; Eleonora Freire e Romildo Oliveira – minha irmã e seu esposo; Antonino Freire e Regina Freire - meu irmão e sua esposa; Francisco e Cláudio Freire – meus irmãos, Fernando Benites – meu genro; e Lara Furtado e Godofredo Freire – meus pais (*in memoriam*).

RESUMO

A estruturação da pesquisa se forja sob o pressuposto da existência de um olhar foto-cinematográfico singularizado pela Alemanha do III^o Reich, o que estamos denominando *Olhar Germânico*. O tráfegar dessa imagética atingiu peças de comunicação que fizeram o retrato do ideário estadonovista brasileiro. Tanto a fotografia fixa que ganhou espaço nas publicações gráficas, em especial na inédita revista *Obra Getuliana*, quanto a imagem cinematográfica gravada na película dos filmes curtos produzidos pelo Cine Jornal Brasileiro do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP revelam a construção de plasticidade distinta que denota, senão reflexo de influência, no mínimo, uma vontade de aproximar-se do tratamento germânico dado as peças de difusão propagandista do pensamento de Adolf Hitler. No Estado Novo as imagens receberam nova significação. A elas foi atribuída primazia na representação de um novo tempo, formador de uma nação re-criada, casa e pátria de um homem novo. Equiparada em importância com a palavra escrita, a fotografia dividiu os espaços gráficos nos periódicos jornalísticos e nos panfletos de propaganda. Nos jornais cinematográficos reinou como portadora da verdade dos fatos acontecidos, sempre comentada pelo texto verbal que o cinema apropriou dos acreditados programas de rádio. Os novos meios de comunicação serviram como luva para a ideia de renovação, aparente inovação, por vezes confundida com modernização. Assim, a modernização decantada pelo regime governamental se estabelece, simbolicamente, através das recentes mídias. Essa é a questão central da tese, para atingi-la procedemos metodologicamente uma análise intra-quadro, especialmente, os elementos constituintes da nova estética fotográfica, que desse lugar de visão se re-apresentam rompendo cânones da tradição fotográfica, determinando uma nova composição plástica da imagética foto-cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, Cinematografia, Estado Novo, Germanismo.

ABSTRACT

The framework of this research is assembled under the assumption that there is a photo-cinematographic look distinguished by Third Reich Germany, we nominate it *Germanic look*. The transit of this imagetical has reached some communication parts which have built Brazilian *estadonovista* ideology portrait. Not only fixed photograph, which has gained room in graphic publications, specially in the never-before-released magazine *Obra Getuliana*, but also the cinematographic image recorded in short films produced by *Cine Jornal Brasileiro do Departamento de Imprensa e Propaganda* – DIP reveal different plasticity construction that denotes reflex of the influence, as well as a will to get closer to the Germanic treatment given to the advertising diffusion pieces of Adolf Hitler thoughts.

In *Estado Novo*, the images have received a new meaning. They were ascribed as having primacy in representing a new era, shaping a recreated nation, home and motherland of a new man. Considered similar to the written word, photography has divided graphic space into journalistic periodicals and advertising pamphlets. Inside the cinematographic journals it has reined as the carrier of the true facts, always followed by the verbal texts that cinema had appropriated from the accredited radio programs. The new means of communication fitted perfectly into the idea of renovation, apparent innovation, many times being mistaken for modernization. Therefore, modernization decanted by the governmental regime is symbolically established through recent media.

This is the nuclear issue of the thesis, in order to reach it we undergo an intra-frame analysis, specially, the constituting elements of the photography new esthetics, which are re-presented as if they were breaking through the traditional canons of photographs, determining a new plastic composition of photo-cinematographic imagetical.

Key words: Photograph, cinematograph, Estado Novo, Germanism

LISTA DA FIGURAS

FIGURA 1 – CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO	17
FIGURA 2 – RÓDTCHENKO. NATUREZA MORTA COM LEICA E CADERNO, 1930.	18
FIGURA 3 – CJB NAS COMEMORAÇÕES DA SEMANA DA PÁTRIA. AS TRÊS PRIMEIRAS IMAGENS SÃO NO ESTÁDIO DO VASCO D GAMA E A ÚLTIMA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO.....	26
FIGURA 4 – MANIFESTAÇÃO EM HOMENAGEM AO ESTADO NOVO REÚNE MILHARES DE JOVENS EM COREOGRAFIA DE EXERCÍCIOS NO RIO GRANDE DO SUL, DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.	30
FIGURA 5 – GETÚLIO VARGAS EM DISCURSO PROFERIDO DURANTE AS COMEMORAÇÕES DO DIA DO MARÍTIMO, NA ILHA DO VIANA. OBSERVAR NA IMAGEM, QUE EMBORA FOSSE UM JORNAL DO DIP, O MICROFONE QUE APARECE NA CENA TEM MARCADO O NOME DA CINÉDIA.....	50
FIGURA 6 – CJB CARTELA DIP E CINE JORNAL ALEMÃO.....	67
FIGURA 7 – GIGANTESCO BOLO ENFEITA FESTA PROMOVIDA POR EMISSORAS DE RÁDIO DE TODO O PAÍS PARA CELEBRAR O ANIVERSÁRIO DE GETÚLIO VARGAS.....	72
FIGURA 8 – “A JUVENTUDE BRASILEIRA, QUE TEM NO 19 DE ABRIL TAMBÉM A SUA DATA, REÚNE NO MESMO E BRILHANTE ATO FÍSICO AS MANIFESTAÇÕES DA SUA VIBRANTE HOMENAGEM AO CHEFE DA NAÇÃO E DOS SEUS ENTUSIASMOS PATRIÓTICOS.” RIO DE JANEIRO.....	73
FIGURA 9 – NO ESTÁDIO SÃO JANUÁRIO OPERÁRIOS E JOVENS COLEGIAIS MARCHAM EM HOMENAGEM AO CHEFE DA NAÇÃO, GETÚLIO VARGAS. MAIS UMA VEZ O ESTADO NOVO RECORRE AO RETRATO DO LÍDER PARA REFORÇAR SUA PRESENÇA.....	74
FIGURA 10 – FOTOGRAMA DE <i>TAG DER FREIHEIT</i> DE LENI RIEFENSTAHL.....	80
FIGURA 11 – FOTOGRAMA DE <i>TAG DER FREIHEIT</i> DE LENI RIEFENSTAHL.....	80
FIGURA 12 – LENI RIEFENSTAHL EM <i>THE HOLY MOUNTAIN</i>	124

FIGURA 13 – LENI RIEFENSTAHL COM O FOTÓGRAFO WALTER FRENTZ EM <i>OLYMPIA</i>	127
FIGURA 14 – LENI RIEFENSTAHL NA EDIÇÃO DE <i>TRIUMPH DES WILLENS</i>	133
FIGURA 15 – FOTOGRAMA DE <i>TAG DER FREIHEIT</i> DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.....	136
FIGURA 16 – FOTOGRAMA DE <i>TAG DER FREIHEIT</i> DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.....	141
FIGURA 17 – FOTOGRAMA DE <i>TAG DER FREIHEIT</i> DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.....	146
FIGURA 18 – O OLHO HUMANO.	153
FIGURA 19 – OLHO HUMANO – CRISTALINO.....	155
FIGURA 20 – OLHO HUMANO – RETINA.	155
FIGURA 21 – CÂMERA ESCURA.....	157
FIGURA 22 – OLHO HUMANO E CÂMERA FOTOGRÁFICA.....	158
FIGURA 23 – RÓDTCHENKO – ARMAS EM RISTE, 1935.	162
FIGURA 24 – RÓDTCHENKO – TORRE DE ELETRICIDADE, 1929.	164
FIGURA 25 – CAPA DO <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	168
FIGURA 26 – ADOLPH HITLER.....	172
FIGURA 27 – KURT GRIMM	173
FIGURA 28 – FRED KOCH.....	174
FIGURA 29 – PRESS-HOFFMAN	175
FIGURA 30 – PRESS-HOFFMAN EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	177
FIGURA 31 – WELTBILT EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	178
FIGURA 32 – DORIS PASCHKE EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	180
FIGURA 33 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	181
FIGURA 34 – DORIS PASCHKE EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	182
FIGURA 35 – REINHOLD LESSMANN EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	184
FIGURA 36 – SAMMLUNG SELLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	185
FIGURA 37 – SCHERL BILDERDIENST EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	186
FIGURA 38 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	188

FIGURA 39 – SAMMLUNG SELLER EM NEUES DEUTSCHLAND	189
FIGURA 40 – PAUL HOMMEL - VERLAG EM <i>NEUS DEUTSCHLAND</i>	191
FIGURA 41 – SCHENKY EM <i>NEUS DEUTSCHLAND</i> P. 86	193
FIGURA 42 – OSKAR MILBACH EM <i>NEUS DEUTSCHLAND</i> P. 89	194
FIGURA 43 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> FONTE: <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> p. 90	195
FIGURA 44 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	196
FIGURA 45 – WELTBILT EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i>	197
FIGURA 46 – KURT GRIMM	198
FIGURA 47 – CÂMERA LEICA.....	203
FIGURA 48 – CÂMERA ERMANOX EQUIPADA COM OBJETIVA ERNOSTAR F 1.8.	204
FIGURA 49 – CÂMERA LEICA COM ACESSÓRIOS.....	204
FIGURA 50 – 3 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 19 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 9	212
FIGURA 51 – FIG.65 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 20	213
FIGURA 52 – HANS SCHALLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> p 52 E WELTBILD EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> p 53.....	214
FIGURA 53 – FIG. 68 ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 713 F 12	215
FIGURA 54 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 713 F 15	216
FIGURA 55 – ERWIN VON DESSAUER ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 50	217
FIGURA 56 – DR. PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 112	219
FIGURA 57 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 25 E PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 24.....	219
FIGURA 58 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 19 E ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 13.....	221
FIGURA 59 – RÓDTCHENKO – TORRE CHÚKHOV, 1929,.....	222
FIGURA 60 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 1	222
FIGURA 61 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 76	224

FIGURA 62 – ERWIN VON DESSAUER ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 83	226
FIGURA 63 – FRID. KRUPP-AG EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 97	227
FIGURA 64 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 63	228
FIGURA 65 - PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 54	228
FIGURA 66 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 88	229
FIGURA 67 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 715 F 7	231
FIGURA 68 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 2.....	233
FIGURA 69 – CAPA DO <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> E RÓDTCHENKO - PIONEIRO COM CORNETA, 1930.....	234
FIGURA 70 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 3	235
FIGURA 71 – PRESSE-HOFFMANN EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 28 .	236
FIGURA 72 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 39	237
FIGURA 73 – DORIS PASCHKE EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 28.....	238
FIGURA 74 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 43	239
FIGURA 75 – KURT GRIMM EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 18 E 19.....	240
FIGURA 76 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 50 E WELTBILD EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 58.....	241
FIGURA 77 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 21	242
FIGURA 78 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 57.....	243
FIGURA 79 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 71	244
FIGURA 80 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 52	245
FIGURA 81 – BILDERDIENST BITTNER EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 36/37	246
FIGURA 82 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F73	247
FIGURA 83 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 78	248
FIGURA 84 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 718 F 2.....	249
FIGURA 85 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 12	250
FIGURA 86 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 24 E SCHERL BILDERDIENST EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 50.....	251
FIGURA 87 – JORGE DE CASTRO ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 36	252
FIGURA 88 – JORGE DE CASTRO ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 57, 59, 56 E 39.....	253

FIGURA 89 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 720 F 7.....	254
FIGURA 90 – PAUL STILLE	255
FIGURA 91 – PAUL STILLE F 58, PETER LANGE F 70 E ERICH HESS F 86 ACERVO CPDOC/FGV GC 720.....	256
FIGURA 92 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 5 E FIG. 113 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 6	257
FIGURA 93 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 42	258
FIGURA 94 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 43 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 44	259
FIGURA 95 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 10	260
FIGURA 96 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 50.....	261
FIGURA 97 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 66 E KURT GRIMM EM <i>NEUES DEUTSCHLAND</i> P 120	262
FIGURA 98 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 6 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 5	263
FIGURA 99 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 9 E 10..	264
FIGURA 100 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 723 F 1 E 2	265
FIGURA 101 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 1	267
FIGURA 102 – 126 FOTOGRAMA DE <i>TAG DE FREIHEIT</i> CURTAMETRAGEM DE LENI RIEFENSTAHL.....	273
FIGURA 103 – O AUTOR NO MEMORIAL DE GETÚLIO VARGAS - RIO DE JANEIRO. FEV/2011	279

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – CINEJORNAIS – 1930/1940	47
QUADRO 2 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	53
QUADRO 3 CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	54
QUADRO 4 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE FIG. 8	55
QUADRO 5 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	58
QUADRO 6 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E GTEMPORALIDADE	60
QUADRO 7 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	62
QUADRO 8 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	64
QUADRO 9 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	65
QUADRO 10 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE	66
QUADRO 11 – CJB <i>PARADA DA JUVENTUDE</i>	114
QUADRO 12 – FOTOGRAFIAS SELECIONADAS DO <i>LAY-OUT DA OBRA GETULIANA</i>	211

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
PARTE I – NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO	28
1 NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO: o contexto político.....	31
1.1 REGIMES TOTALITÁRIOS E DITADURAS NACIONALISTAS	32
1.2 VESTÍGIOS DO TOTALITARISMO NO CORPO DO ESTADO NOVO	40
2 NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO: O CINE JORNAL BRASILEIRO.....	45
2.1 O CNJ EM QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE.....	51
PARTE II – A IMAGEM DO ESTADO NOVO NO CINE JORNAL BRASILEIRO: a criação do retrato do líder Getúlio Vargas	71
3 TRÊS VEZES O ANIVERSÁRIO DE VARGAS NO CINE JORNAL BRASILEIRO.....	72
3.1 TRÊS ANIVERSÁRIOS DE VARGAS NO CJB.....	73
3.1.1 O aniversário de Vargas comemorado em João Pessoa.....	75
3.1.2 O aniversário de Vargas comemorado em Porto Alegre	81
3.1.3 O aniversário de Vargas comemorado em Belo Horizonte.....	84
4 A IMAGEM DO ESTADO NOVO E A CRIAÇÃO DO RETRATO DO LÍDER GETÚLIO VARGAS NO CINE JORNAL BRASILEIRO	88
.....	89
4.1 EFEMÉRIDES NO CINE JORNAL BRASILEIRO REDESENHAM GETÚLIO VARGAS: O DIA DO TRABALHO.....	90
4.1.1 Escaleta.....	91
4.1.2 A chegada de Getúlio Vargas.....	91
4.1.3 Entorno do Pacaembu	93
4.1.4 O estádio é o cenário.....	94
4.1.5 Arte em Espetáculo de Dança e Música.....	95
4.1.6 O Líder e o Povo.....	95
4.2 O CJB NA PARADA DA JUVENTUDE.....	97
4.2.1 – Intróito.....	98
4.2.2 O Desfile	100
4.2.3 A despedida de Getúlio Vargas	112

4.2.4 Quadro Resumo da Decupagem Plano a Plano	113
4.3 CENA ABERTA PARA VARGAS NO ESTÁDIO DE SÃO JANUÁRIO	117
PARTE III – O OLHAR GERMÂNICO DE LENI RIEFENSTAHL E OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VISÃO E O OLHAR FOTOGRÁFICO.	123
5 O RETRATO DO FÜHRER NO OLHAR DE LENI RIEFENSTAHL	124
5.1 BREVES ANOTAÇÕES	124
5.2 FOTÓGRAFA DESDE O INÍCIO	127
5.3 O OLHAR DE LENI EM <i>TAG DER FREIHEIT</i>	128
5.3.1 Tag der Freiheit Primeira Etapa: A Alvorada.	135
5.3.2 TAG DER FREIHEIT SEGUNDA ETAPA: A GUERRA SIMULADA	143
5.4 REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS E COMPLEMENTARES.....	145
6 OLHAR É NARRAR.....	149
6.1 O OLHAR E A VISÃO	151
6.1.1 O Olho Não é o Olhar	152
6.1.2 A visão do invisível	160
6.1.3 A Imagem do Objeto não é o Objeto	165
PARTE IV – O FÜHRER NO NEUES DEUTSCHLAND E VARGAS NA OBRA GETULIANA.....	167
7. NEUES DEUTSCHLAND O LIVRO ILUSTRADO DO IIIº REICH.....	168
8. A IMAGEM DE VARGAS NA <i>OBRA GETULIANA</i>	200
8.1 OS DOSSIÊS IMAGÉTICOS DA <i>OBRA GETULIANA</i>	206
8.1.1 Primeiro Dossiê	211
8.1.2 Segundo Dossiê	215
8.1.3 Terceiro Dossiê.....	217
8.1.4 Quarto Dossiê.....	230
8.1.5 Quinto dossiê.....	232
8.1.6 Sexto Dossiê.....	243
8.1.7 Sétimo dossiê	248
8.1.8 Oitavo dossiê	249
8.1.9 Nono dossiê.....	253
8.1.10 Décimo Dossiê.....	257
8.1.11 Décimo-primeiro Dossiê	262

8.1.12 Décimo-segundo Dossiê.....	265
8.2 A AUSÊNCIA FIGURADA E A ONIPRESENÇA DO OLHAR DE VARGAS.....	266
9. INCONCLUSAS CONSIDERAÇÕES.....	270
9.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO FAZER FOTOGRÁFICO NOS TEMPOS DE VARGAS.....	271
9.2 O DIP LEVA O IDEÁRIO ESTADONOVISTA PARA AS TELAS DO CINEMA.....	271
9.3 O OLHAR DE LENI RIEFENSTAHL.....	273
9.4 REVISTAS ILUSTRADAS.....	273
9.4.1 A Obra do Führer em Revista.....	274
9.4.2 Imagens do Estado Novo.....	275
9.5 DIGRESSÕES SOBRE O NÓ CEGO QUE O TEMPO DEU NA FOTOGRAFIA.....	277
BIBLIOGRAFIA.....	280
ARTIGOS.....	285
ENTREVISTA.....	287
SITES.....	287
OUTRAS FONTES.....	288
FILMES.....	288
EXPOSIÇÕES.....	289
APÊNDICE – ENTREVISTA COM MAURÍCIO LISSOVSKY.....	290
ÍNDICE REMISSIVO.....	302

INTRODUÇÃO

*Sob o termo de imagem,
volta ao primeiro plano uma aporia cujo local de origem
está na constituição icônica da própria memória.*
Paul Ricoeur (2007, p. 274)

As raízes do despertar para essa temática ligam-se, na memória do autor, às fotografias do governo Vargas que foram reunidas na exposição *Estado Novo: a construção de uma imagem*, que teve a curadoria das pesquisadoras Aline Lopes de Lacerda e Mônica Almeida Kornis. Esta mostra se deu entre novembro e dezembro de 1997, como um projeto do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC da Fundação Getúlio Vargas – FGV.

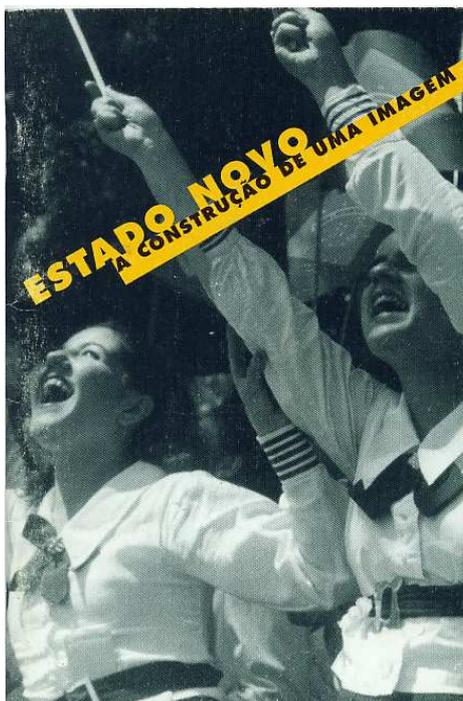


FIGURA 1 – CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO
FONTE: CPDOC FGV

Essa pesquisa é construída com base na estética fotográfica e cinematográfica desenvolvida nos, e mesmo característica dos, tempos do Estado Novo, que se está aqui chamando de *olhar germânico*. Entre outros fatores, a implantação de novas tecnologias de origem alemã e a vinda de fotógrafos

germânicos, de acordo com esse entendimento, preponderou no resultado singular da imagem criada durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, interferiu na produção de uma estética fotográfica particular que ultrapassou as fronteiras temporais e atingiu a plasticidade da fotografia e da cinematografia. A este movimento se está aqui denominando *transversalidade da imagem*.

A imagem apareceu no Estado Novo ressignificada e passou a ser igualada à ideia de um novo tempo, marcado pela vontade de modernização, instaurando uma ruptura em relação ao período anterior, que ficou conhecido como a República Velha e criando uma nova era: o Estado Novo.



FIGURA 2 – RÓDTCHENKO. NATUREZA MORTA COM LEICA E CADERNO, 1930.
FONTE: IMS (2010, P. 97)

Houve uma quebra do monopólio da palavra escrita, com a inclusão de novos meios que utilizaram as tecnologias como fator preponderante para a criação de um novo imaginário comunicacional. O rádio, com o som que reinstaura as plataformas da oralidade, e o cinema e a fotografia, construídos de acordo com novos parâmetros, também possibilitados pela tecnologia, consolidaram no ambiente urbano a modernidade mediante o uso de novos artefatos de comunicação¹. A vontade de modernização que se pretendia para o regime instaurou-se pela representação simbólica dos novos meios. Essa é uma das

¹ Sobre a modernização da fotografia nas décadas de 1940 e 1950 cf. LOUZADA (2009, *passim*).

questões que perpassa essa pesquisa, que procura analisar, sobretudo, a nova estética da fotografia que, nessa perspectiva, por um processo de *transversalidade*, sofreu rupturas no fazer fotográfico, influenciando a composição plástica da imagética.

A transversalidade da imagem gerada nas imagens cinematográficas do período nazista alemão atingiu, nesta perspectiva, a plasticidade cinematográfica nos tempos do Estado Novo brasileiro. Os princípios estéticos herdados atingiram a imagética cinematográfica e fotográfica estadonovistas e, por um processo de continuidade, chegaram a repercutir em períodos subsequentes. Assim, pode-se dizer que essa pesquisa tem um tema que extrapola o tempo circunscrito da história política do Brasil, a saber, o Estado Novo. Vestígios desses princípios estéticos podem ser percebidos em outros períodos de relevo para o estudo do cinema nacional, em especial, a fecunda produção cinemanovista brasileira.

Malgrado o sentido totalitarista que norteou as concepções gerais que formaram o Estado Novo, esse período da história brasileira é detentor de manifestações estéticas singulares nas expressões artísticas da fotografia e da cinematografia. Conforme afirmativa de diversos autores, no Brasil, no intervalo transcorrido entre 1937 e 1945, a política ficou marcada pelo afastamento das práticas democráticas e pelo estabelecimento de um governo de exceção². No entanto, embora prepondere o entendimento, o qual corroboramos, que adventos

² Diversos autores ocuparam-se em estudar o Estado Novo, qualificando-o das mais variadas formas possíveis. Como esta pesquisa não tratará especificamente da questão histórica, citam-se apenas algumas das caracterizações mais recorrentes. Para Thomas Skidmore (1982), por exemplo, o Estado Novo é um estado fascista. Para ele o fim da República Velha representou a falência do Estado liberal. Para Skidmore (1982), o Estado Novo é uma “criação do próprio Vargas” e para Lavine, Vargas é o “representante das camadas médias urbanas e dos setores industriais”. Outros autores partem da concepção marxista de Estado para analisar o período 1937–1945. Tomando como pressuposto a concepção gramsciana (na qual o Estado não é apenas a expressão de dominação de uma única classe, mas se encontra atrelado ao conjunto das relações de classe, quando diversos segmentos se agrupam dando origem a um “bloco dominante”, o qual deve conquistar sua hegemonia em termos ideológicos, para poder exercer o comando), a burguesia cafeeira da República Velha atingiu a posição de classe hegemônica. Com a crise econômica, na década de 1930, não houve, apenas, a perda do poder econômico, mas também do político. Teve início uma crise de hegemonia, pois não havia nenhuma outra classe – como a burguesia cafeeira – em condições de assumir o seu papel. O Estado esteve à espera de um grupo, classe ou segmento de classe que retomasse o seu controle. A elaboração mais acabada dessa formulação é a noção de Estado de Compromisso, utilizada por Francisco Weffort (1978). Entram em cena as classes médias, que forneceram ao Estado o respaldo político necessário para a implementação de seus objetivos. Para alcançar o controle do Estado, as facções da burguesia nacional dependeriam do apoio das classes médias. O Estado de Compromisso estabeleceu transfigurou-se, portanto, em Estado de Massas. Eli Diniz (1978) recuperou a questão da hegemonia ao repensar o lugar da burguesia no bloco dominante que assumiu o poder com o Estado Novo. Para referências completas, ver Bibliografia.

artísticos e de comunicação não ocorrem dissociados do contexto histórico, político, econômico e social, não é dos regimes políticos que esta pesquisa se ocupa. Importa prioritariamente os resultados estilísticos que demarcaram uma forma de ver e de representar o homem e o espaço social naquele momento. Há que considerar também que essas representações são sempre filtradas pelo prisma ideológico do nacionalismo e das crenças e vontades de superação que compuseram um extenso leque de desejos e adversidades vividas no primeiro governo de Getúlio Vargas.

Para regimes autoritários, o controle da informação midiática reveste-se de caráter fundamental. O Estado Novo não fugiu do preceito: sob sua égide foram diversos os instrumentos e organismos criados, adaptados e implementados com o intuito precípua de dirigir, fiscalizar e mesmo censurar notícias e os próprios meios de comunicação, como é o caso do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP³.

Os modelos políticos nazista alemão e fascista italiano de controle da propaganda e da informação foram copiados com as adaptações necessárias às condições demarcadas pela realidade brasileira. O rádio, nos moldes da Alemanha de Hitler, e a imprensa, no cenário da Itália de Mussolini, receberam tratamento prioritário no Brasil. A literatura, o teatro e o cinema, em menor grau de importância, também mereceram cuidados especiais. A fotografia foi tratada de modo dúbio: se no início foi entendida apenas como suporte utilitário, depois foi recebendo em crescente o *status* de relevante.

As explícitas mudanças no tratamento imagético provocadas no período do Estado Novo com a chegada ao Brasil de fotógrafos alemães, contratados pelo Ministério da Educação e Saúde dirigido por Gustavo Capanema, configuram uma ruptura estilística. A influência do olhar originário do III^o Reich é predominante,

³ O Departamento de imprensa e Propaganda – DIP – foi criado por meio do Decreto Lei nº 1915, de 27 de dezembro de 1939. Resulta da junção das atribuições pertinentes ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e ao Serviço de Divulgação que funcionava no Gabinete do Chefe de Polícia da Capital, Filinto Muller. Subordinado diretamente ao Presidente da República, suas funções extrapolavam o simples papel de organismo censor. (BARBOSA, 2007). Ainda que o DIP não seja o nosso objeto privilegiado de análise, enfocaremos sua atuação com mais profundidade ao longo desse texto. Ainda sobre a questão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cf., por exemplo, a obra de JESUS PAULO, Heloisa Helena de. *O DIP e a juventude no Estado Novo (1939–1945). Análise de uma ideologia através do discurso de um órgão de propaganda estatal*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), da Universidade Federal Fluminense (UFF), 1987.

embora, também se possam identificar vestígios de escolas anteriores. Em rápida visada nas séries fotográficas que criaram a mitologia e os mitos políticos do período, podem-se localizar indicadores das tendências desenvolvidas no realismo soviético e no expressionismo alemão, como veremos em novas referências que serão feitas no corpo de capítulos⁴.

A produção cinematográfica mostrava ter recebido influência dual em relação ao tratamento fílmico. Na maioria dos filmes de ficção, era muito presente o estilo ditado pela produção norte-americana: o uso de estúdios, atores maquiados, a luz difusa e artificial dos refletores suavizando as imagens cenográficas. Nos documentários, filmes educativos, noticiosos e de difusão propagandista do regime, no entanto, é marcante a presença de outros estilos, se percebe traços mais à feição do realismo soviético, da escola inglesa de documentação, do cinema direto americano, e, sobretudo, do cinema alemão de propaganda política. As filmagens de rua a céu aberto em ambientes reais, com atores não-profissionais (pessoas do povo) que, mostravam cenários e personagens banhados pela luz natural dos trópicos, levando à acentuação do contraste tonal fotográfico no quadro fílmico, são exemplos dessa segunda estilística.

Os procedimentos do presidente Getúlio Vargas, por ele mesmo tantas vezes externados em declarações públicas, em relação à fotografia e ao cinema, são indicadores precisos da mudança de enfoque que seu governo adotou em relação a esses dois processos comunicacionais. Uma primeira questão pode ser colocada no tocante a essa atitude: a indexação da expressão fotográfica no processo governamental, nela inserindo a produção de imagens, tanto sobre papel quanto nos filmes. Outras questões decorrem da primeira. Os atos cotidianos do exercício de governar fariam da fotografia uma espécie de sustentáculo desse mesmo governo e, ao redesenhá-lo, criariam uma feição específica, uma aparência singular, uma imagem própria para o regime? Ao constituir a fotografia como parte integrante do governo, abririam a porta para um auto-retrato de sua própria imagem?

⁴ As fotos que compõem o projeto *Obra Getuliana* e outros que foram expostas para dar visibilidade internacional ao Governo Vargas (como por exemplo, as da Feira Mundial de Nova Iorque, realizada em 1939), estão disponíveis no acervo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV).

Questões como essas somente poderão ser respondidas se fundamentadas em análises que tenham como base empírica a documentação do período, que, preservada, nos é acessível nos dias atuais. Há, pois, toda uma documentação (decretos, documentos do INCE, normatizações do DIP, etc.) que mostra e demonstra o status que a fotografia e o cinema adquiriram no bojo do regime estadonovista⁵. Há que se considerar, sobretudo, o tratamento da análise de fotografias que constituíram as exposições que difundiram a imagem de Vargas e seu primeiro governo. Trata-se de imagens fotográficas que dividiam prestígio com os comunicados do DIP. São, principalmente, filmes escolares e culturais produzidos pelo INCE e exemplares do Cine Jornal Brasileiro. Nesse material, ocupam lugar central as imagens do projeto *Obra Getuliana*, sonhado por Capanema.

Mais uma questão se impõe como hipótese heurística a ser verificada. Diz respeito à valorização da fotografia no âmbito dos processos comunicacionais. Existem indicadores de quebra da hegemonia do texto escrito, beneficiando discursos orais, via rádio, e imagéticos, por meio da difusão de fotografias e do cinema nas práticas de comunicação adotadas pelo Estado Novo.

A crença na capacidade de ser inerente à fotografia a transmissão de verdades trouxe para ela o *status* de meio direto e eficaz na comunicação com um público mais amplo, identificado como massa na formulação dos ideólogos do Estado Novo. Juntou-se a essa convicção a necessidade de o governo comunicar-se com o público iletrado ou menos letrado e, ainda, as influências que recebeu de países europeus, com destaque para a Alemanha, onde a fotografia foi revestida de uma aura de modernidade.

Cabe arguir as verdadeiras possibilidades da fotografia como condutora de imagens com presunção de verdade. O impacto do instantâneo fotográfico atingiria com maior vigor emocional os espectadores que o texto escrito alcançaria nos leitores? Houve, nessa época, por influência e intervenções do governo Vargas, uma transposição da fotografia do lugar de mera ilustradora do discurso escrito para a posição de narradora dos acontecimentos na mídia estadonovista? Se, de

⁵ INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 13 de janeiro de 1937, órgão da estrutura do Ministério da Educação e Saúde Pública nos tempos de Gustavo Capanema, Edgar Roquete-Pinto, Getúlio Vargas e do Estado Novo. VIEIRA (1990, p. 149).

fato, aconteceu tal mudança, inversão ou compartilhamento equânime do espaço midiático, o que resultou disso para a imagem fotográfica?

O dissipar das dúvidas e o encontro de explicações conceituais poderão ocorrer com a imersão no *corpus* empírico da temática, que se encontra especialmente no CPDOC/FGV, na Fundação Cinemateca Brasileira, no Arquivo Nacional e da justaposição dos ensaios e estudos acadêmicos voltados para o assunto em pauta.

Em relação a escolas estilísticas precursoras, existe um vasto e inesgotável veio de informação que pode ser consultado, porém, basta uma breve apreciação de tomadas realizadas por Serguei Eisenstein em *Alexandre Nevski* que, ao serem confrontadas com cenas de *Triumph des Willens* (*O Triunfo da Vontade*) dirigidas por Leni Riefenstahl, levam à reflexão sobre as semelhanças estéticas encontradas no enfoque dado pelos dois grandes mestres da arte cinematográfica. Diante do tratamento fotográfico em contra-luz que é aplicado por um e outro nas apresentações de armas e bandeiras, questiona-se o descolamento da ideologia, ou seja, se a estética é independente de crenças políticas ou ainda, se eixos de valoração de conteúdos induzem a tratamentos imagéticos assemelhados.

A valorização do homem comum é ponto de confluência do realismo soviético e do cinema produzido pelo III^o Reich. Seria esse sentido de aproximação no entendimento do *status* do homem do povo capaz de gerar tratamento fílmico irmanado com composição plástica fotográfica correlata? O hibridismo vivido no Brasil de Vargas permitiu que a produção cinematográfica absorvesse estilos provenientes de pensamentos díspares e estéticas análogas? A produção do DIP e do INCE podem ser inscritas nesse contexto?

O levantamento e análise de ícones representativos da filmografia produzida no período, tanto no Brasil quanto no exterior – com ênfase na Alemanha – é a base empírica para o aprofundamento das questões suscitadas. A bibliografia que responde pela questão das escolas e movimentos cinematográficos é generosa, embora no tratamento específico da imagem intra-quadro guarde timidez.

Outra questão que se apresenta é: como e em que grau essa interferência se fez presente nos resultados imagéticos fotográficos e cinematográficos? Como o trabalho com luz natural tão divergente, desigual na angulação de ataque aos objetos, na dispersão difusa quase inexistente e no contraste exacerbado, permite

o estabelecimento de parâmetros de semelhança no tratamento lumínico que indique filiação estética?

Ainda que a vertente estética seja o ponto nodal da apreciação que se pretende realizar, a proposta não está divorciada do contexto sócio-político e econômico, no qual essas imagens foram criadas. Da mesma maneira, serão considerados os aspectos subjetivos que intermedeiam a concepção da imagem fotográfica ou cinematográfica, ou seja, a análise procurará colocar em relevo as opções teóricas marcadas por concepções objetivistas, sem deixar de considerar os métodos subjetivistas.

Embora não caibam dúvidas quanto à proximidade existente entre diretrizes do nazismo, do fascismo e do varguismo, seria erro grosseiro pressupor alinhamento incondicional ou mesmo transposição totêmica de ideais políticos. No tocante à vida cultural e artística do período estadonovista, o que marcou sobremaneira aquele momento foi o hibridismo de conceitos. Alguns intelectuais orgânicos, no sentido de Gramsci, como Filinto Muller e Lourival Fontes, assumiram explicitamente suas preferências políticas e tendências ideológicas, colocando em prática ações inspiradas nos ditames do Ministério da Informação Popular e da Propaganda de Joseph Goebbels.

A aproximação no tempo de momentos distanciados da história para um passado mais recente e menos analisado no meio acadêmico, no que tange ao tema desenvolvido, tendeu a tornar menos nítido, concatenado e mais complexo o feixe de indagações que resultaram da tentativa de equacionamentos das questões que envolvem a imagética fotográfica nos tempos do Estado Novo.

No entanto, após a abertura do leque investigativo, no transcorrer da pesquisa aconteceu um obrigatório afunilamento das questões mais relevantes, com era desejável, e ocorreu o descarte dos assuntos que se mostraram dispensáveis.

Como *corpus* empírico elegemos para o desenvolvimento desta tese exemplares do Cine Jornal Brasileiro, do jornal cinematográfico alemão *Die Deutsche Wochenschau*, dos documentários de Leni Riefenstahl, e também das fotografias fixas feitas para a revista *Obra Getuliana* e imagens fixas do livro hitlerista *Neues Deutschland*, procurando em todos os recortes privilegiar a construção do retrato dos líderes – Getúlio Vargas e Adolf Hitler, respectivamente.

O processo procura localizar vestígios do pensamento, de credos e sinais da vontade política que transparecem na imagética fotográfica e foto-cinematográfica.

A pesquisa se estrutura em quatro partes divididas em oito capítulos. O capítulo inicial traz uma breve descrição do contexto político nos tempos do Estado Novo, uma leitura de Hannah Arendt sobre as peculiaridades dos comandos nazista e fascista e a procura de vestígios totalitários na ditadura de Getúlio Vargas.

No segundo capítulo o foco é a produção do Cine Jornal Brasileiro como instrumento de difusão das teses defendidas pelo regime de Vargas durante o Estado Novo, bem como a construção de seu retrato como líder popular. Os dois capítulos compõem a primeira parte da tese.

A segunda parte também foi dividida em dois capítulos. O número III mergulha na análise da imagética de três exemplares escolhidos do Cine Jornal Brasileiro, alusivos às comemorações do aniversário de Vargas no Rio Grande do Norte, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul.

No capítulo IV a análise se estendeu para a leitura de temáticas que enfocam efemérides do patriotismo brasileiro em uma visão estadonovista. Foram escolhidos outros três exemplares do CJB que mostram comemorações do Dia do Trabalho nos estádios: Pacaembu em São Paulo e São Januário no Rio de Janeiro e, ainda, A Parada da Juventude, um desfile estudantil no centro da capital fluminense.

Em ambos são comentadas as posições, angulações e os movimentos da câmera e, principalmente, as composições de enquadramento e o trabalho da luz no cenário cenográfico. A leitura chega, por vezes, a examinar plano a plano nas sequências formadoras da narrativa dos cinejornais, privilegiando o que estamos chamando de análise intra-quadro.

Pede-se desculpas ao leitor por não se ter inserido nos dois capítulos imagens dos cinejornais abordados. O ideal seria trazer para o corpo do texto fotogramas capturados das cópias dos referidos noticiários cinematográficos. O fato decorre de não termos encontrado no sistema da Fundação Cinemateca Brasileira facilidades para reprodução dos fotogramas. Juntamos abaixo imagens de outros CJB, publicadas no catálogo da FCB que trazem uma ligeira ideia do tratamento fotográfico e da *mise-en-scène* das produções do DIP.



FIGURA 3 – CJB NAS COMEMORAÇÕES DA SEMANA DA PÁTRIA. AS TRÊS PRIMEIRAS IMAGENS SÃO NO ESTÁDIO DO VASCO D GAMA E A ÚLTIMA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO.

FONTE: CAT. CJB/FCB (1982, P. 135, 155 E 156)

A terceira parte intitulada *O olhar germânico de Leni Riefenstahl e outras considerações sobre a visão e o olhar fotográfico* também é constituída por dois capítulos. O de número V trata, com brevidade, da trajetória de vida da cineasta alemã e analisa com mais afinco a primeira metade de seu documentário *Tag der Freiheit (O Dia da Liberdade)* – legendada como *A alvorada*.

O capítulo VI dialoga com Jacques Aumont, em especial com as tratativas expressas em seu livro *A imagem*. Traz considerações sobre o olhar inspiradas nos pensadores da imagem Roland Barthes, Evgen Bavcar, Marilena Chauí, Leyla Perrone-Moisés, entre outros, que suportam a digressão que se estabelece para comentar o status de verdade que a fotografia requisita para si ou mesmo lhe é inadvertidamente colado como rótulo de representação fidedigna da realidade. No mesmo paradigma se encontra o documentário, pois ele aúfere e padece de entendimento similar à fotografia quando se trata de mostrar e/ou representar o fato ocorrido. Procura estabelecer diferenciações entre a visão e o olhar. A percepção

do mundo imagético é entendida como uma construção narrativa, como uma encenação, uma criação subjetiva.

O sexto capítulo pode ser visto como uma digressão, pois nele fica patente um afastamento do *corpus* empírico da pesquisa. É quase um anexo e poderia ter sua leitura flexibilizada, porém, figura como capítulo porque se julga que as considerações teóricas ali dispostas afinam o foco do leitor para o melhor entendimento do objetivo principal posto pela tese.

A quarta e última parte novamente engloba dois capítulos. O VII estuda a imagética do livro ilustrado alemão *Neues Deutschland*.

O último capítulo procura nas imagens fixas da *Obra Getuliana* os mesmos reflexos que foram analisados nas imagens contínuas dos cine jornais e documentários, mais uma vez estudando a criação e formatação imagética do retrato de Getúlio Vargas como líder nos tempos do Estado Novo.

Encerra o texto principal da tese um espaço destinado às conclusões que se obteve no transcorrer de toda pesquisa e reflexões sobre a temática proposta como resposta às hipóteses levantadas. Um avanço temporal rumo ao cotidiano serve de enfeixo, trazendo considerações do pesquisador francês André Rouillé.

PARTE I – NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO

“A imagem é um ato e não uma coisa.
A imagem é consciência de alguma coisa.”

Jean-Paul Sartre (2008, p. 137)

A primeira parte da tese, dividida em dois capítulos, se ocupa de uma imagética fotográfica singularizada que ganhou prerrogativas e regalias no caldo social, político e cultural dos tempos do Estado Novo.

No primeiro capítulo – *Nos tempos do Estado Novo: o contexto político* procura-se, principalmente, em diálogo com Hannah Arendt sobre totalitarismo e regimes ditatoriais, aclarar o contexto sócio-político e cultural em que se desenvolveu o período que *a posteriori* ficou conhecido como Estado Novo e que se situa temporalmente entre 1937 e 1945.

Não se fez um reestudo do primeiro governo Vargas, pois o entendimento do Estado Novo como regime político, modelo social, econômico e ideológico, é possível com base em inúmeras pesquisas já realizadas⁶. Porém, ainda que o período tenha sido objeto de diversas análises sob os mais variados prismas, a questão da estética fotográfica ainda não mereceu destaque semelhante. Vislumbra-se certa precariedade ou caráter embrionário no conhecimento sistematizado academicamente em relação aos elementos constitutivos da imagética fotográfica, tanto para as imagens reproduzidas em suporte fixo quanto para as rebatidas no movimento contínuo do cinema, também no que diz respeito à análise do período em questão.

⁶ Ainda que não caiba nos limites deste projeto citar todos esses trabalhos, deve-se colocar em evidência as pesquisas realizadas no âmbito do CPDOC e todos os estudos que vêm sendo desenvolvidos, sobretudo por historiadores desde a década de 1980. Dentre eles, pode-se citar: Capelato, Maria Helena. *Estado Novo: novas histórias*. In: FREITAS, Marcos (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000. PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1999. D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Gomes, Ângela Maria Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988, GOMES, Ângela Maria de Castro e D'ARAÚJO, Maria Celina. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989.

Do ponto de vista da análise da imagem como suporte comunicacional na mídia audiovisual pode-se dizer que o tema engatinha, apesar da disponibilidade de fontes e de questões que estabelecem nexos fundadores entre o passado e o presente.

Assim, é nessa lacuna que este trabalho se desenvolve. Interessou-nos a fundação de um olhar marcado por prismas e valores que têm na modernidade e na tecnologia os seus pontos de ancoragem e a construção de um imaginário que coloca em cena a ruptura na formação de imagem de país. O Estado Novo, como imagem, recria um imaginário marcado por um dado ideal de modernidade.

O segundo capítulo – *Nos tempos do Estado Novo: o Cine Jornal Brasileiro* foca o CJB do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP como difusor doutrinário dos ideais políticos getulistas. Trazendo temática plural herdada de jornais de atualidade precursores, seu conteúdo prioriza sempre as qualidades do país, do povo e, como não podia deixar de ser, dos governantes com ênfase centralizada na figura de Getúlio Vargas.

Cabe anotar a diferença entre imagem produzida para o Estado Novo e imagem do Estado Novo, pois que uma constitui a outra. Entende-se que tanto os filmes noticiários como as fotografias feitas, criadas e executadas sob os auspícios do varguismo apresentam, no âmago de sua concepção e composição plástica, uma leitura indicadora dos princípios constituintes daquele sistema ideológico.

As atitudes tomadas em relação à fotografia e ao cinema por organismos do primeiro governo de Getúlio Vargas denotam uma diferenciação ampla em relação a padrões estabelecidos. Acontece uma espécie de convocação da fotografia e da cinematografia para um entranhamento no Estado e participação nas formulações e implementações das políticas governamentais.

No ritmo da valoração que recebe o processo industrial como sucessor do modelo agrícola cafeeiro sustentado pela oligarquia rural, a fotografia e o cinema, entendidos como manifestações artísticas de uma modernidade marcada pela industrialização, foram convocados para ocupar lugar de destaque no cenário das ações no novo governo. A imagem aparece, pois, nesse entendimento, ressignificada, passando a ser igualada à ideia de um novo tempo, marcado pela modernização.

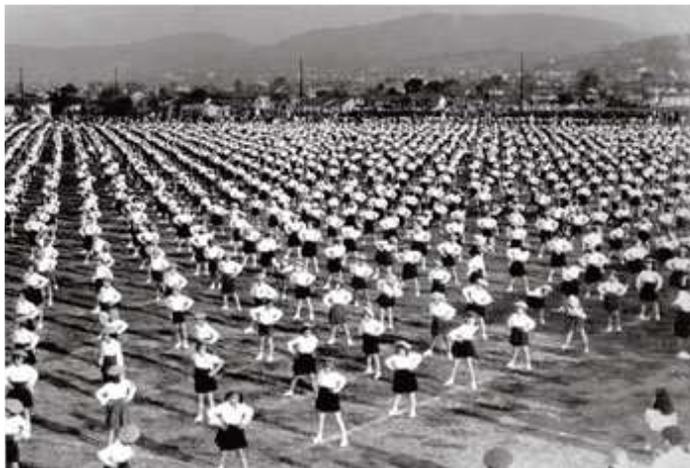


FIGURA 4 – MANIFESTAÇÃO EM HOMENAGEM AO ESTADO NOVO REÚNE MILHARES DE JOVENS EM COREOGRAFIA DE EXERCÍCIOS NO RIO GRANDE DO SUL, DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

FONTE: © CPDOC/FGV

A fotografia convidada e aplaudida pelos organismos de Estado retrata o governo, instaura a perenidade dos atos políticos, das ações governamentais e, assim fazendo, forma um retrato do regime, dá feição ao modelo político vigente. Procede da mesma forma a produção cinematográfica fomentada pelo Estado, em especial a produção do Cine Jornal Brasileiro. Sobre independência, ainda que relativa, apenas para o cinema de puro entretenimento.

Vale observar também o salto qualitativo que sofreu o tratamento das imagens fotográficas e cinematográficas no período. O apuro técnico e o crescimento plástico expressivo que a fotografia brasileira atingiu, desde então, são inquestionáveis. Desse estágio em diante a fotografia caminhou na direção da conquista de maior força expressiva que deixou vestígios nas etapas subsequentes, atingindo, em parte, as imagéticas fotográfica e cinematográfica contemporâneas.

1 NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO: o contexto político

Com o objetivo de situar o ambiente sociopolítico que formou o cenário em que se desenvolveu a prática de uma imagética fotográfica singular, pensamos este primeiro capítulo como o lugar no qual emergem as relações políticas e culturais dos tempos do Estado Novo, privilegiando a estética da imagem.

Procurou-se localizar pontos de interferência e influência de medidas e atos governamentais na formação de uma estética própria para as expressões fotográficas, lidas prioritariamente a partir do campo comunicacional. A fotografia de caráter ideológico que pode ser vista no Cine Jornal Brasileiro – como foi imaginada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, e as fotos fixas do projeto *Obra Getuliana* – selecionadas sob critérios de Gustavo Capanema, serão objeto de atenção mais apurada na procura da hipotética interferência que está sendo colocada.

A criação e difusão da imagem do líder em regimes totalitários e ditatoriais constituem obrigações inarredáveis para os organismos de comunicação social de tais sistemas de governo. Ainda nesse capítulo, como forma de aproximação com o nosso objeto empírico, faremos movimentos iniciais no sentido da observação do uso da imagem de Getúlio Vargas no contexto dos noticiários cinematográficos realizados pelo DIP. Contextualizaremos também o Cine Jornal Brasileiro, lugar privilegiado para a difusão dessas imagens que serão objeto da nossa análise. Entretanto, a leitura detalhada do objeto empírico, como enunciamos na introdução, será realizada em capítulos posteriores desta tese.

É inegável a aproximação econômica e a simpatia política que o governo de Getúlio Vargas, no período que vai de 1937 a meados de 1942, nutriu em relação à Alemanha, então emergente da primeira guerra mundial e sob a égide do Nacional-Socialismo. Independente de outras influências que o Brasil porventura tenha sofrido do *modus faciendi* daquele país, são indícios, rastros do que estamos chamando *olhar germânico* o que procuramos na imagética fotográfica, sobretudo nos cinejornais produzidos no período e no projeto da revista ilustrada de Capanema, que floresceu nos tempos do Estado Novo.

No nosso entender, para compreender a produção imagética é necessário perceber a ambiência em que se vivia, no qual a questão do totalitarismo emergia como principal símbolo de uma época. Por isso, parece-nos fundamental estabelecer um breve diálogo com Hannah Arendt para a particularização do conceito. A pensadora produziu, ao longo de sua vida, extensa e relevante matéria sobre as desastrosas consequências advindas de regimes totalitários. Em seu compêndio *As Origens do Totalitarismo* deparamo-nos com exaustiva pesquisa de dados, e inúmeras lições que advêm de suas reflexões. Desperta interesse imediato a esclarecedora diferença que a pesquisadora instala entre as doutrinas totalitárias e as regras adotadas pelas ditaduras nacionalistas. Embora não seja o caminho metodológico dessa análise estabelecer uma sequência datada de eventos políticos, econômicos e sociais transcorridos no passado, voltaremos alguns anos nessa sequência, buscando localizar no pretérito o ambiente em que determinados fatos aconteceram.

1.1 REGIMES TOTALITÁRIOS E DITADURAS NACIONALISTAS

No ano de 1929 desencadeou-se uma série de eventos resultantes da quebra da Bolsa de Valores nos Estados Unidos. Em efeito cascata a desestabilização econômica atingiu proporções mundiais.

A América Latina entrou em convulsão política, especialmente países como Argentina, Peru, Chile e Uruguai tiveram essa convulsão já no início dos anos 1930. O Brasil não escapou da crise, sofrendo com a baixa das exportações, com a diminuição da entrada de capitais estrangeiros e com a paralisação dos investimentos internos. O resultado foi o desemprego, o gasto rápido das reservas em ouro e a instabilidade social.

O grupo derrotado nas eleições de 1º de março de 1930, reunido na Aliança Liberal⁷ e liderado por Getúlio Vargas, derrubou, em 23 de outubro do mesmo ano,

⁷ Aliança Liberal nasceu do pacto entre mineiros e gaúchos, realizado em 29 de junho de 1929, para enfrentamento da candidatura paulista de Julio Prestes à Presidência da República. As articulações para tomada do poder juntaram lideranças extremistas que incluíram representações do nordeste como João Pessoa e Juarez Távora, tendo ausência notada de Luiz Carlos Prestes, que a considerava pouco revolucionária.

o governo de Washington Luís, que havia elegido Julio Prestes como sucessor. A Revolução de 1930, como o movimento ficou conhecido, marcou a quebra da hegemonia do café na economia do país e anunciou a vinda da indústria para cena desenvolvimentista.

Depois de rápida transição por uma junta de governo, a presidência da república foi entregue a Getúlio Vargas, em 3 de novembro de 1930. Com o fim da vigência da constituição de 1931 e a dissolução, por decreto, do poder legislativo nos níveis federal, estadual e municipal, Vargas nomeou interventores para os Estados e iniciou seu mandato governando por meio de decretos-lei. Estavam fincados os marcos para o exercício de um governo ditatorial.

Embora tenha durado em torno de seis anos, de 1930 a 1936, a primeira etapa do comando de Getúlio Vargas ficou conhecida como governo provisório. Em maio de 1933 foram realizadas eleições para Assembleia Nacional Constituinte e em novembro do mesmo ano os trabalhos de elaboração de nova carta constitucional foram iniciados. A formação do novo grupo constituinte foi peculiar ao abrigar quarenta representantes classistas junto ao corpo de deputados. Sem dúvida, mais tarde entendemos como tal bancada foi marcante no resultado da constituição de 1938, no que diz respeito à legislação trabalhista. Porém, o texto promulgado em 1934 não trouxe grandes mudanças e, em essência, reafirmava os ideais democráticos e liberais que caracterizaram o grupo oligárquico que formou a Aliança Liberal.

Entretanto, são dessa época as políticas que iniciam o deslocamento do eixo econômico do Brasil da área agrícola, onde era predominante o café, para a industrialização, que se concentrava no meio urbano. Mesmo em um mundo economicamente conturbado e ainda sofrendo os reflexos da quebra do mercado de ações de Nova York, em 1929 o país conseguiu aumentar suas exportações ao diversificar os parceiros internacionais, aproximando-se, por exemplo, da Alemanha, nação emergente que chega a ser, por determinado período, seu principal parceiro econômico.

Mesmo tendo conquistado relativo avanço nas áreas social e econômica, o governo provisório não viveu anos de calma política. O panorama econômico mundial indicava fragilidade no liberalismo para gerir crises de desemprego e impulsionar o crescimento industrial que se impunha como obrigatório para o desejo de desenvolvimento. Regimes nacionalistas com maior concentração de

poder, que adotavam maior intervencionismo na economia, tais como o fascismo italiano, comandado por Benito Mussolini e o nazismo alemão, sob a liderança de Adolf Hitler, pareciam mais bem preparados para o enfrentamento dos desafios impostos pelos novos tempos.

O movimento integralista brasileiro, encabeçado por Plínio Salgado, promulgando teses análogas às adotadas pelo regime fascista italiano, arregimentou expressivo contingente da sociedade. Os integralistas sonhavam com mais espaço nas decisões governamentais, porém, Getúlio Vargas controlou as tendências formadoras da Aliança Liberal de modo a não permitir a ascensão hegemônica de qualquer seguimento isolado.

Em oposição direta às teses integralistas estavam reunidos na Aliança Nacional Libertadora os comunistas, os socialistas, os democratas, os liberais e parte dos católicos. Sob a liderança de Luis Carlos Prestes, tinham como bandeira a luta contra o latifúndio, contra o imperialismo exercido pelo capital estrangeiro e contra os integralistas, os quais chamavam de *galinhas verdes*. Os aliancistas eram a favor da criação de uma forte indústria nacional.

Durante o período, muitos eventos inflamaram a cena governamental. O fechamento por seis meses em todo território nacional das unidades da Aliança Libertadora Nacional foi fator preponderante na articulação do levante armado dos comunistas em 1935. A insurreição começou no Rio Grande do Norte, passou por Pernambuco e chegou até o Rio de Janeiro, onde foi derrotada pelas tropas comandadas pelo general Eurico Gaspar Dutra. A intentona comunista, como foi denominado o movimento, resultou em morte, perseguição, prisão e forte repressão aos esquerdistas. Luis Carlos Prestes foi condenado a 16 anos de prisão. Sua mulher, Olga Benário, foi expulsa do país e entregue, grávida, para Gestapo – a polícia política do regime nazista.

As eleições estavam previstas para 1938 e a campanha já estava nas ruas quando, em novembro de 1937, foi dado o golpe que iniciou o Estado Novo. A justificativa principal foi, mais uma vez, o perigo comunista. Foi acrescido ao já fomentado temor aos vermelhos a existência de um plano mirabolante para internacionalização dos ideais socialistas. Francisco Campos preparou uma nova constituição com texto próximo aos ditames da carta fascista italiana. Distante do liberalismo democrático, a nova carta de 1937 primava pelo autoritarismo e centralismo do poder. Malgrado a aproximação do ideário fascista e as reais

perseguições, prisões e mortes que ocorreram no período de 1937 a 1945, o Estado Novo ficou mais próximo de uma ditadura nacionalista do que de um regime de cunho totalitário nos moldes do nazismo alemão.

Na política externa, o Brasil de Getúlio Vargas não se alinhou com a Alemanha nazista nem com a Itália fascista. Procurou ficar o maior tempo possível em uma espécie de neutralidade no campo internacional. Internamente não fez composição com o integralismo, pelo contrário, colocou a Ação Integralista Brasileira de Plínio Salgado e Miguel Reale na clandestinidade, ao suprimir os partidos políticos, por decreto, em 1937. Os integralistas reagiram com uma tentativa de golpe em 1938. O resultado foi pífio: cinco dezenas de camisas-verdes liderados por um tenente para tomar de assalto o palácio residencial do presidente Getúlio Vargas. O inevitável malogro levou ao desmantelamento do grupo e à fuga de Plínio Salgado para Portugal.

Com a oposição subjugada e os grupos extremistas desestabilizados, a ditadura de Vargas encontrou solo fértil para robustecer. Utilizando os ideais e as conquistas dos trabalhadores e institucionalizando suas lutas sob a forma da chamada “ideologia da outorga”, a ditadura de Vargas cunhou como principal discurso ideológico a proteção ao trabalhador. A ditadura foi, então, ganhando contornos que a foram definindo como nacionalista, trabalhista e progressista.

Para Arendt (1989, p. 339–358) é necessário estabelecer diferenças entre ditaduras nacionalistas e regimes totalitários. A pesquisadora chama atenção para uma onda antidemocrática, uma tendência a favor de regimes ditatoriais e mesmo de governos totalitários, que se espalhou pela Europa no momento seguinte à Primeira Guerra Mundial. O colapso do sistema de classes levou ao esgotamento do sistema partidário. As classes foram articuladas em torno de interesses determinados, objetivos, possíveis de realização. O desaparecimento das perspectivas para realização desses intuídos levou à falência da sociedade de classes e favoreceu o surgimento do “homem-de-massa”. A principal característica do homem de massa é a vivência em isolamento, a falta de relacionamento social. O termo “homem-de-massa” não se aplica apenas aos seres considerados rudes, brutos, se refere genericamente às pessoas que não integram organizações com interesse comum, sejam partidos políticos, sindicatos de trabalhadores ou qualquer tipo de associação profissional ou classista. Assim, as massas são constituídas basicamente por pessoas não filiadas a partidos, indiferentes e neutras ou apáticas

politicamente. Pessoas deixadas de lado por serem consideradas desinteressantes, sem experiência de mando ou exercício do poder político⁸.

Na formação dos sistemas totalitários, que se articularam na Europa pós Primeira Guerra Mundial, as massas não se uniram pela consciência de interesses comuns, juntaram-se pela oposição ao sistema falido da sociedade de classes e pela descrença nos dirigentes políticos partidários. As massas, desamparadas na sua existência, inclinaram-se para um peculiar nacionalismo violento. O fascismo italiano promulgando, em tese, uma sociedade igualitária, sem distinção por classes sociais, recebeu apoio massivo e influenciou diversos países da Europa central e oriental. Os reflexos atingiram também a América Latina e o Brasil.

Como afirmamos anteriormente, Hannah Arendt marca diferenças, que julga fundamentais, entre as ditaduras de cunho fascista e o totalitarismo vivenciado pelo nazismo alemão de Hitler e o bolchevismo russo de Stalin. Para a autora, os movimentos totalitários procuram a organização das massas e não das classes, como fazem os grupos na estruturação dos Estados Nacionais. Citando discurso de Himmler, feito em 1943, “O fascismo e o nacional-socialismo são fundamentalmente diferentes, (...) não há absolutamente nenhuma comparação entre eles como movimentos espirituais e ideológicos”, Arendt conclui que Mussolini nem mesmo tentou construir um regime totalitário, contentando-se com uma ditadura unipartidária.

Os regimes totalitários são organizações de massa formadas por indivíduos isolados, sem laços sociais, familiares ou de amizade. Pessoas que praticam a adesão irrestrita, a obediência completa e a fidelidade incondicional ao líder. Sua finalidade prática é adaptar à sua estrutura o maior número possível de adeptos. Para tanto mantém seus quadros em constante movimento, ocupa o espaço temporal com ações contínuas sem permitir reflexões. Metas políticas pré-definidas

⁸ A ralé, entendida como um subproduto do capitalismo, guarda semelhança com as massas, ambas estão excluídas de qualquer representação política ou social. Porém, é característica específica da ralé a rebeldia niilista e o nacionalismo tribal. Os componentes da ralé sentem violenta repulsa por todos os padrões sociais vigentes e não respeitam autoridades constituídas. Cabe considerar que grandes líderes de massa como Hitler e Stalin vieram da ralé. Ambos participaram de conspirações dentro de seus próprios partidos. Hitler pertenceu ao serviço secreto do Reichswehr, onde praticou as mais diversas tramas e embustes. Sua liderança tem início frente a desordeiros, fracassados e aventureiros, aqueles que nada tinham a perder. Durante a formação do partido nazista, elementos inescrupulosos e desajustados encontraram terreno livre para galgar os altos postos de comando. Surpreende o fato de que o fracasso pessoal e profissional que o acometeu antes da aventura política tenha se tornado motivo de sedução para as grandes massas populares e de fascínio para as elites.

não são necessárias, o totalitarismo se nutre apenas da constante mutação dos ditames vindos do líder.

O líder nazista Adolf Hitler transitou com toda desenvoltura entre a ralé expurgada do corpo social, o lumpem, a bandidagem e a sofisticada elite financeira e intelectual. Causa incredulidade a aparente facilidade com que ele conquistou espesso apoio das camadas populares e ao mesmo tempo juntou a si ilustres simpatizantes de suas ideias. Ainda, de acordo com Arendt (1989, p. 376), o encantamento gerado nas elites pelos regimes totalitários não deve surpreender, pois é recorrente. O acentuado ativismo e a opção pelo terrorismo, pela violência indiscriminada, em detrimento de qualquer outra forma de ação política, atraíram de maneira semelhante tanto os intelectuais da elite como os ressentidos e despossuídos integrantes da ralé.

As elites e aquilo que Arendt chama “ralé” são atraídas pelos movimentos totalitários como moscas ao fétido. Para a ralé basta o vislumbre de resposta à rejeição sofrida, basta a possibilidade de vingança indistinta, o que a move é a revolta contra tudo e contra todos. O fanatismo domina os procedimentos dos membros do movimento totalitário, eles não têm interesses próprios e estão sempre prontos para o sacrifício em nome do desejo do líder.

No nazismo, o desejo do Führer era o toque de mágica. Mutante, adaptável, tirava de Hitler a ideia de fixidez da autoridade estática. A obediência ao desejo do líder e não a um conjunto de leis ou regras definidas e duráveis faz com que surja uma espécie de infalibilidade do comando. A cada contratempo, erro ou fracasso a ideia do dirigente muda, adapta-se. Ele usa a máxima hegeliana que transforma cada derrota em início de vitória da próxima luta. Deste modo é construído o princípio da infalibilidade do líder, seus atos somente serão aferidos, julgados no futuro. Ao expressar-se o líder totalitário afasta-se dos prognósticos e procura uma aproximação com as profecias. O destino certo e imutável garantirá, por caminhos às vezes tortuosos, a chegada gloriosa ao éden prometido.

Outra diferença marcada por Hannah Arendt entre os movimentos totalitários e o centralismo ditatorial pode ser detectada no comportamento dos dirigentes. Enquanto nas ditaduras os tiranos não se identificam com seus subordinados, podem imputar-lhe erros e usá-los como bodes expiatórios, deixando-os ao sabor do julgamento das massas e mantendo distância em relação à autonomia de seus subordinados; no totalitarismo, o líder não tolera críticas aos comandados, eles

agem em seu nome e expressam sua vontade. Se o líder deseja consertar equívocos precisa liquidar quem os cometeu em seu nome, se almeja culpar a outros por seus desvios precisa matá-los. Na estrutura totalitária o líder é infalível e, portanto, o erro provém de fraude. Somente um impostor pode deturpar seus ditames e para esses a morte é a única saída.

Diferente das elites, que paradoxalmente se juntam à ralé e voluptuosamente se ligam aos movimentos totalitários, as massas precisam ser seduzidas pela propaganda. Os líderes totalitários o sabem, como conclui Arendt (2007 p. 390): “Somente a ralé e a elite podem ser atraídas pelo ímpeto do totalitarismo; as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda.” Para as ditaduras nacionalistas, semelhantes ao regime getulista, a propaganda é necessária e eficaz. Os modelos totalitaristas, como o nazismo, vão além da propaganda: juntam a prática da doutrinação às ações de terror. Para subjugar as massas o totalitarismo aplica o terror indiscriminado, punindo culpados e inocentes sem fixação de critérios. A propaganda adota tons de ameaças diretas sutis e difusas insinuações contra todos que porventura discordem de suas premissas. Os anunciados se corporificam em crimes de larga escala que atingem sem diferenciar opositores de traidores e mesmo de honestos seguidores. Quando as massas estão completamente dominadas e inertes, o terrorismo continua o abafamento psicológico e a propaganda não se faz mais necessária, e se constrói holocaustos para a história nos campos de concentração.

A propaganda totalitarista se aproxima da doutrinação, adotando o cientificismo, prometendo solução de todo e qualquer problema humano por meio da ciência. De fato, o que faz é incrustar significado ideológico aos métodos científicos, afasta-se das metodologias usuais das ciências naturais e caminha no campo da premonição, da vidência. Instaura o reino do presságio e deixa para um eterno e renovado futuro as comprovações de suas afirmativas no presente.

Apenas em pleno mando totalitário é possível tornar infalíveis as profecias incorporadas à propaganda. Durante a vigência do totalitarismo não é sensato levantar incertezas com relação às premonições do líder. Se a derrocada de determinado segmento social foi profetizada, basta uma ordem de extermínio vinda do líder para tornar verdade tal premonição. Quando a derrocada do segmento acontece, os crimes são amenizados porque a decadência do segmento social já estava profeticamente determinada.

A propaganda exercida dessa forma empurra as massas para uma fuga da realidade, provoca um descolamento no significado, no entendimento dos fatos e atos que ocorrem no cotidiano. Perdidas socialmente, as massas recusam o mundo em que estavam inseridas e repudiam o realismo, passam a acreditar que a política é apenas um jogo desonesto em que todos os participantes comungam a trapaça. Decepcionadas vão à procura de equilíbrio em um sistema conduzido pelo acaso. Frustradas e confusas aceitam a derrocada, capitulam da autodeterminação do seu próprio destino e entregam-se à fé cega, tornam-se pássaro cativo do mutante e incoerente humor do líder. Na rigidez da arbitrariedade, estribadas em ditames ficcionais e mesmo fantasiosos, pensam encontrar o último refúgio para preservar a dignidade, infeliz engano, e são assim levadas a mergulhar em erro maior.

Estas rápidas considerações sobre a propaganda nazista sevem para ilustrar o uso totalitarista desse processo comunicacional no III Reich. Em *Mein Kampf*, Adolf Hitler destaca a propaganda como algo peculiar e merecedor de importantes preocupações e reflexões. Considera a propaganda uma arma indispensável tanto para a instalação do poder quanto para a sua manutenção. É de suas convicções e critérios a existência de baixa capacidade mental no homem comum, como chegou a afirmar: “A compreensão do povo é muito limitada, mais em compensação a capacidade de esquecer é grande”, Hitler (2001 p. 136). Professava que os fins justificam os meios quando se trata de processo propagandista. Criticou procedimentos da Alemanha durante a primeira guerra mundial: “Deveria ter-se incessantemente atribuído culpa ao adversário, mesmo que esse fato não tivesse correspondido exatamente à marcha dos acontecimentos, como na realidade era o caso” Idem (2001, p. 137). No mesmo capítulo, ainda sobre propaganda, justificou: “Ela é um meio e, como tal, deve ser julgada do ponto de vista de sua finalidade. A forma a tomar deve consentir no meio mais prático de chegar ao fim que se colima.”, Idem (2001, p. 133).

Estava convencido de que noções de conhecimento, complexidade do pensamento e oposição dialética dos contrários eram empecilhos para a eficácia da propaganda. Acreditava, também, na dissociação entre pensamento e sentimento, com supremacia afetiva sobre o racional na absorção das mensagens. Desaconselhou concepções intelectuais complexas e estabeleceu caminhos para o sucesso das campanhas publicitárias: “A sua ação deve ser cada vez mais dirigida para o sentimento e só condicionalmente para a chamada razão” Idem (2001, p.

135). Elegeu o povo como público-alvo da propaganda do III° Reich: “A propaganda sempre terá de ser dirigida à massa.”, e desqualificou a opinião dos intelectuais, chegando mesmo a depreciá-los: “É preciso que os literatelhos e peralvilhos de hoje saibam que as maiores revoluções deste mundo nunca foram dirigidas por escrevinhadores.” Idem (2001, p. 82).

A frase “uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade”, atribuída a Goebbels, aponta para um comportamento singular, contrário à ética na prática da propaganda. Seria um transbordamento, uma extrapolação no entendimento das exaustivas preocupações de Hitler com a repetição da veiculação da mensagem, até que essa viesse a galgar a eficácia do convencimento? Seja qual for a resposta é possível detectar algo de exorbitante na proposição.

1.2 VESTÍGIOS DO TOTALITARISMO NO CORPO DO ESTADO NOVO

Para o governo de Getúlio Vargas a propaganda também recebe lugar de destaque entre as ferramentas de conquista do poder e sua manutenção. Porém, cabe notar que, não sendo um governo de pretensões totalitárias, o uso que faz da propaganda encontra limites próximos da verdade dos fatos e feitos. Não pode o Estado Novo transformar em verdade profecias vindas do líder Getúlio Vargas. Embora ditadura possuidora de forte concentração de poder, o governo Vargas restringe-se a divulgar prognósticos e pretensões com apoio de peças publicitárias e, fugindo da doutrinação, redireciona a propaganda para o campo da educação.

Não enveredaremos pela análise dos caminhos trilhados pela imprensa nos anos da ditadura Vargas, mas vale lembrar, como expõe Barbosa (2007, p. 108), que nos anos 1930 a política é temática natural nos meios de divulgação. São tempos em que o Estado ganha cada vez mais exclusividade na difusão midiática da informação em consequência da aplicação de medidas de coerção e também pela concordância e alinhamento político de parte significativa da imprensa. A ampliação do controle do Estado rumo à hegemonia na emissão da notícia acontece por meio da montagem de um amplo “aparato burocrático-repressor” no qual se constitui o Departamento de Imprensa e Propaganda. Contribuem definitivamente para a supremacia do controle estatal o exercício da censura e o

alinhamento político da imprensa que procurou auferir lucros reais e simbólicos, a partir de sua aproximação com o poder.

Na área da educação é possível localizar grande concentração de esforços propagandísticos com o fito de promulgar ideias modernistas, desenvolvimentistas dentro de uma euforia nacionalista. A propaganda não procura colocar o Brasil como centro do mundo ou mesmo modelo a ser internacionalizado. A tônica recai sempre na estruturação interna, na formação de uma nação contemporânea, educada, industrializada, patrona de capital energético e com capacidade de exportação de manufaturados. O governo não usa propaganda para fazer política internacional intervencionista. Todo esforço da máquina de propaganda e publicidade é voltada para o próprio país. Seu “carro chefe” é a formação da juventude pela educação e a organização dos trabalhadores dentro dos moldes sindicalistas com tutela estatal.

Ainda que Vargas *a posteriori* tenha passado à história como o governante que mais usou a propaganda política como forma de atingir o estado de massas⁹, o próprio jornalista Assis Chateaubriand, em 1935, o criticou por sua timidez e incapacidade de suggestionar o povo pela propaganda política, usando de armas fortes como o jornalismo, o rádio e o cinema, como anotado por Capelato *in* Pandolfi (1999, p. 170).

À parte críticas e desejos de segmentos sociais para incrementação ou diminuição das ações de difusão publicitária dos atos e vontades governamentais, a máquina propagandista montada no Estado Novo desconheceu precedentes. Foi duplicada em poderosos organismos do governo: o Ministério da Educação e Saúde e o Departamento de Publicidade e Propaganda.

O Ministério da Educação e Saúde, capitaneado por Gustavo Capanema, de 1934 a 1945, reuniu inigualável elenco de educadores, artistas e pensadores da cultura que tinham plurais e até mesmo antagônicas tendências ideológicas. Tal diversidade é fácil verificar pelo enunciado de alguns conhecidos nomes, como os de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Manoel Bandeira, Bruno Giorgi, Celso Antônio, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Mello Franco, Alceu de

⁹ O termo massas foi utilizado no Brasil pela primeira vez na obra de Francisco Campos, o principal ideólogo do Estado Novo e Ministro da Justiça de Vargas. Sobre o tema cf. CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

Amoroso Lima, Anísio Teixeira, Mário de Andrade, Villa-Lobos e Roquette Pinto, alguns deles anunciados por Bomeny in Pandolfi (1999, p. 137)¹⁰.

O hibridismo de ideias e tendências que conviveram no seio do Estado Novo revelou-se uma válvula de escape e mesmo uma barreira contra a adoção do modelo germânico de pensamento político unívoco e que colocava a educação, a cultura e as manifestações artísticas totalmente sob controle do Estado. No momento em que Vargas negou competência ao Ministro Gustavo Capanema para exercer o mando sobre a difusão midiática da informação, ele mais do que o desautorizou: protegeu-o de atribuições de cunho policial, tais como fiscalização e censura de notícias. Essa decisão permitiu que um grupo de excelência, formado por ilustres e independentes pensadores, convivessem por longos anos, de maneira produtiva e sem constrangimento, ao redor de Capanema e Drummond de Andrade no Ministério da Educação e Saúde.

O alargamento dos corredores para um tráfego mais arejado das ideias, pelas ações do Ministério da Educação e Saúde, permitiu o encontro de ideais comuns voltados para a valorização do homem e sua integração social. Apenas como exemplo desse somatório de tendências, pode-se lembrar o rebatimento das aspirações do trabalhismo nos murais de Portinari no Palácio da Cultura da cidade do Rio de Janeiro ou ainda a representação escultórica de Bruno Giorgi para a juventude brasileira, criada para ornamentar o mesmo Palácio da Cultura e que deixa vislumbrar, ou mesmo antever, a materialização do conceito de novo homem ou novo espírito promulgado pelos mentores estadonovistas¹¹.

A Constituição de 1937, lastro da aplicação dos novos conceitos, evidentemente apresentava parentesco com as cartas fascistas da época, permitindo o mando centralizado. Entretanto, não fez parte do cenário do Estado Novo a prática da adoção do partido único e a procura de objetivos expansionistas que são características do mando totalitário. O regime pautou-se mais pelo autoritarismo paternalista e procurou na eficiência operacional o desenvolvimento e

¹⁰ Sobre intelectuais e artistas reunidos em torno de Gustavo Capanema cf. também SCHWARTZMAN (2000, *passim*).

¹¹ O epíteto de Estado Novo foi herdado do regime salazarista português. Os conceitos de *novo homem* são inspirados nos ideários fascista italiano e nazista alemão, que ficaram bem representados na Polaca, como ficou conhecida a constituição de 1937, elaborada por Francisco Campos, segundo NEVES *et alii* (2002, p. 316). O entendimento de *novo espírito* foi tratado em analogia a conceitos elaborados pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier, de acordo com comentário de CAVALCANTI *in* PANDOLFI (1999, p. 179).

a modernização do país, ainda que adotando a política de apoio unânime da população mediante ação dos meios de comunicação, notadamente os mais modernos, como o rádio e o cinema, dirigidos a partir de agora às massas.

Na diversidade do Estado Novo, os integralistas tinham simpatia pela Constituição de Francisco Campos e comungavam do ideário antiliberal e antidemocrático por ela consagrado. O movimento integralista estava, então, em determinado sentido, alinhado ao pensamento expresso pelo governo, ao contrário de Getúlio Vargas que, além de se afastar do totalitarismo nazista e não se enquadrar completamente no pensamento fascista, não estava disposto a dividir o comando com o grupo de Plínio Salgado.

A conjugação dos artigos 168 e 186 da Constituição de 1937 criava condições para que, em estado de emergência, o governo tivesse permissão, a seu critério, para prender e exilar pessoas, suprimir a liberdade de reunião, censurar a imprensa, devassar correspondências e invadir residências particulares tanto de dia quanto à noite. Com a conquista de direitos desmedidos, muitas vezes, o Chefe de Polícia Filinto Muller praticou abusos.

O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, criado em 1939, em substituição ao antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, como já dito, teve sua inspiração no Ministério da Informação Popular e da Propaganda, criado em 1933, na Alemanha de Hitler e que foi dirigido por Goebbels. O DIP ficou subordinado diretamente à Presidência da República, dirimindo disputas existentes entre o Ministério da Justiça de Francisco Campos e o Ministério da Educação e Saúde de Capanema. Os encargos de ministro sem pasta foram entregues ao jornalista e escritor Lourival Fontes.

A missão do DIP era elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira, como descreve Capelato *in* Pandolfi (1999, p. 172). Suas atribuições eram amplas e diversificadas, atuando como organismo de serviço de informação dos ministérios e instituições públicas e privadas e até como promotor de inúmeras e variadas iniciativas culturais voltadas para a valorização do sentimento patriótico. Além disso, exercia a censura sobre a imprensa, o teatro, o cinema e as atividades esportivas, de tal forma que, na difusão midiática, nada lhe escapava. Sua estrutura comportava divisões de divulgação, radiodifusão, cinema, teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares e produzia livros, revistas, folhetos,

cartazes, programas de rádio como noticiários, musicais e novelas, cinejornais, fotografias e documentários cinematográficos. A propaganda executada, tendo como foco a figura de Getúlio Vargas e sua família, aproximou o ditador do povo e o consagrou como “pai dos pobres” (NEVES *et alii*, 2002, p. 318).

A formação de uma imagem que retratasse os princípios do pensamento estadonovista foi trabalhada nas mais diversas formas de representação plástica – na pintura, na escultura, nos grafismos e, principalmente, na fotografia, como expressão recente e adequada à difusão massiva. Os livros, revistas e folhetos ilustrados foram meios destacados no processo de propagação da imagem do novo homem que estava sendo construído. O DIP inspirou-se no modelo alemão para publicações desse gênero e utilizou, de forma diferenciada, os recursos fotográficos da ilustração. A tecnologia germânica desenvolvida para as câmeras leves, portáteis e ágeis, como a *leica* de pequeno formato, foi fundamental para o crescimento e a desenvoltura dessa forma de tratamento de imagem. Junto com a técnica alemã, chegaram ao Brasil os fotógrafos alemães. Mas para além desses profissionais, havia também uma forma de olhar particular para os temas desse governo autoritário, uma estética particular da imagem. É a isso que estamos chamando *olhar germânico*.

Não foi propósito desse capítulo aprofundar-se na contextualização do sistema de governo estadonovista, até mesmo porque o entendimento do Estado Novo como regime político, modelo social, econômico e ideológico, já foi objeto de inúmeros estudos, como já enfatizamos, e fugiria ao tema central de uma tese em comunicação. Portanto, após essa breve contextualização do período, convém situar com o mesmo sentido, o *locus* de produção das imagens fotográficas e cinematográficas do Estado Novo. Portanto, é fundamental situar o Cine Jornal Brasileiro na estrutura da sociedade política e sua atuação. Como exercício metodológico inicial procuraremos localizar nessas peças de difusão noticiosa e propagandista um novo olhar desenhado pela fotografia, marcadamente influenciada pela estética alemã, ou seja, por um olhar germânico. Antes convém situar o Cine Jornal Brasileiro no contexto do Estado Novo. É esse o escopo do segundo capítulo.

2 NOS TEMPOS DO ESTADO NOVO: O CINE JORNAL BRASILEIRO

“O cinema é um modelo de pensamento da imagem tecnológica. Há mais de um século, e profundamente, forma nosso imaginário.”
Philippe, Dubois (2004, p. 24–25)

A realização de filmes brasileiros no início do século não chegou a constituir uma indústria cinematográfica nos moldes como estamos acostumados a referir à produção cinematográfica norte-americana. Os filmes nacionais de longa metragem voltados para o entretenimento do público ocuparam um plano inferior se comparados aos filmes estrangeiros que usavam hegemonicamente as salas de exibição do país. As ficções brasileiras nem mesmo galgaram a importância conquistada pelos filmes curtos, documentários, noticiários e jornais de atualidades produzidos no período. Embora pouco estudados, os filmes curtos são parte marcante e significativa da produção nos primórdios da cinematografia brasileira. Como lembra Afrânio Catani (1990, p. 191), várias companhias nacionais lutavam na construção de um circuito produtor e exibidor no eixo Rio–São Paulo¹². Seus filmes, porém, recebiam críticas com relação ao acabamento técnico, tanto na qualidade fotográfica da imagem quanto no apuro acústico do som.

Segundo Cássio Tomain, em sua dissertação de mestrado intitulada *Janela da Alma*, defendida em 2004 na Unesp, por volta de 1896 foi exibido o primeiro filme em São Paulo: era um cine atualidades. Porém, somente em 1921, surgiu o Rossi Atualidades, o primeiro cinejornal a manter certa regularidade. Era produzido pela companhia Rossi Film, com recursos subsidiados pelo governo estadual de Washington Luiz. O pesquisador relembra que, mais tarde, em 1933, as firmas Rossi e Rex co-produziram o primeiro cinejornal brasileiro falado: *A Voz do Brasil*.

Em concordância com Jean-Claude Bernardet, Tomain (2004, p. 89) relata que diferentemente da produção de curtas e cinejornais, durante a década de 1930, os filmes de ficção brasileiros voltados para a comercialização no mercado

¹² Confira também Jean-Claude Bernardet em: *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo*. Para referência completa ver bibliografia.

interno foram, quase em sua totalidade, produzidos no Rio de Janeiro. A produção paulista é praticamente nula no período. Da produção carioca destacam-se os clássicos: *Barro Humano* (1930) de Adhemar Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro e *Limite* (1931) de Mário Peixoto. É da mesma década o aparecimento das empresas Brasil Vita Filme (1934), SonoFilmes (1937) e Cinédia (1930), produtora fundada por Adhemar Gonzaga, cineasta amigo de Getúlio e com grande trânsito no Governo Vargas.

Em 4 de abril de 1932, ainda no Governo Provisório, foi promulgado o decreto-lei nº 21.240, que criou a obrigatoriedade da exibição anual de filmes nacionais, primeira interferência estatal no mercado cinematográfico brasileiro, visando à proteção do cinema nacional. A determinação encontrou resistência dos exibidores que justificaram as dificuldades de atendimento da obrigatoriedade na inexistência de filmes brasileiros com qualidade e em quantidade suficientes. Entre outras medidas, o decreto determinou, também, “a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros” como informa Simis: (1996, p. 174-175)¹³. Somente dois anos mais tarde, em 1934, a projeção obrigatória do cinejornal se efetivaria.

A concorrência com o filme estrangeiro sempre foi esmagadora para o cinema brasileiro e, na chegada dos anos 1930, a produção nacional vivia mais uma crise. No início da década, a exibição compulsória dos complementos nacionais assegurou a subsistência de cinegrafistas, empresas produtoras e laboratórios, bem como garantiu um mínimo de continuidade para a cinematografia brasileira em pontos esparsos do país. Por um breve período, a exibição compulsória funcionou como alento para a produção cinematográfica nacional.

Marcos Patrizzi Luporini (2007, p. 5 e 6), relata que nas décadas de 1930 e 1940 surgem vários cinejornais, dentre os quais destaca: *Sonofilms Jornal*, produzido pela Sonofilms S/A, com primeiro registro de 1936; *Atualidades Tupi*, produzido pela Tupi Filmes com primeiro registro de 1938; *Jornal do Ince*, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, com primeiro registro de 1939; *Guanabara Jornal*, produzido pela Guanabara Filmes, com primeiro registro

¹³ Cinejornal pode ser definido como um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinema. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela” Cf. em RABAÇA, Carlos Alberto. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, (1987, p. 131.)

de 1941; *Cinelândia Jornal*, produzido pela Sonofilms S.A., com primeiro registro de 1943; *Jornal na Tela*, produzido pela Cinelândia Filmes, com primeiro registro de 1946. Todos produzidos no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, como referido acima, existia, desde os anos 1920, o *Rossi Atualidades*, produzido pela Rossi Filmes, de Gilberto Rossi, empresário que foi capaz de instalar uma eficiente estrutura de produção e distribuição. Sua organização permitia a feitura de filmes com muita rapidez, chegando mesmo a exhibir à noite o que havia sido filmado à tarde. Gilberto Rossi conseguiu manter seu cinejornal por cerca de 20 anos. Fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, Luporini (2007. p. 6) lembra o sucesso e relativa longevidade do *Cine Jornal Actualidades*, produzido pela Carriço Filme, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, com primeiro registro de 1934.

CINEJORNAL	INÍCIO	PRODUTORA	CIDADE
<i>Rossi Atualidades</i>	Anos 1920	Rossi Filmes	São Paulo
<i>Cine Jornal Actualidades</i>	1934	Carriço Filme	Juiz de Fora
<i>Sonofilms Jornal</i>	1936	Sonofilms S/A	Rio de Janeiro
<i>Atualidades Tupi</i>	1938	Tupi Filmes	Rio de Janeiro
<i>Cine Jornal Brasileiro</i>	1938	DIP	Rio de Janeiro
<i>Jornal do Ince</i>	1939	INCE	Rio de Janeiro
<i>Guanabara Jornal</i>	1941	Guanabara Filmes	Rio de Janeiro
<i>Cinelândia Jornal</i>	1943	Sonofilms S/A	Rio de Janeiro
<i>Jornal na Tela</i>	1946	Cinelândia Filmes	Rio de Janeiro

QUADRO 1 – CINEJORNAIS – 1930/1940
 FONTE: LUPORINI (2007)

No quadro acima, além da supremacia da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, na produção dos cinejornais, pode-se ver que há uma prevalência da ideia de atualidade ou de atividade jornalística inscrita mesmo no nome do produto. Além disso, fica clara a existência de poucas produtoras, cujos profissionais serão incorporados mais tarde, em quase sua totalidade, aos quadros do INCE e do DIP. Observa-se também a incidência da marcação dos espaços de produção e a denominação dos produtores/realizadores no próprio nome do

cinemanal (*Guanabara, Cinelândia, Sonfilms, Rossi, Carriço*, etc). Chama atenção na síntese o fato de o designativo *tela* – como materialidade da emissão cinematográfica – só aparecer no cinemanal produzido a partir de 1946.

O governo de Vargas deixa transparecer seu interesse pela propaganda política desde 2 de julho de 1931 com a instituição do Departamento Oficial de Publicidade – DOP na estrutura da Imprensa Nacional, organismo ligado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores.

Em 10 de julho de 1934, aprofundando os cuidados com a problemática da propaganda do governo, remodelou o DOP transformando-o no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Esse novo órgão teve como meta aperfeiçoar o uso do cinema e de outros meios de difusão na disseminação da ideologia estadonovista. Segundo Tomain (2004, p. 99), essa decisão desagradou o ministro Gustavo Capanema, que desde a obrigatoriedade da exibição dos complementos nacionais, promulgada pelo decreto-lei de 1932, vivia a expectativa da criação de um organismo técnico dentro do Ministério da Educação e Saúde, que fosse responsável pela atividade cinematográfica. A criação do DPDC, subordinando o órgão ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, liquidou o sonho de Capanema com relação ao controle da exibição dos filmes. Mais tarde, no bojo da reforma do Ministério da Educação e Saúde, em janeiro de 1937, Capanema foi parcialmente atendido com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Apenas no final da década de 1930, como já anotamos e, com o objetivo de aperfeiçoar e ampliar as atividades do DPDC, Vargas criou, pelo decreto-lei nº. 1.915, de 27 de dezembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, extinguindo, por meio do mesmo decreto, o antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, porém, deixando a direção geral do novo departamento nas mãos de Lourival Fontes.

O DIP ficou com a responsabilidade de centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa. O decreto-lei determinou também a criação de Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda – DEIPS, subordinados ao DIP, com função auxiliar. Deste modo, estavam organicamente ligadas ao governo as mais diversas expressões e manifestações culturais e artísticas, o que para Tomain (2004, p. 17) não sinalizava apenas uma

instrumentação de vigília da sociedade, mas também uma forma de elaboração de uma identidade nacional. Assim, “seja por meio do rádio, do cinema, da música ou da imprensa o Estado estaria presente em todo o território nacional, difundia-se uma única imagem: o Estado Novo”.

O DIP foi constituído como um organismo diretamente subordinado à Presidência da República, o DIP era composto de cinco Divisões: divulgação; rádio-difusão; teatro e cinema; turismo e imprensa.

Rejane Araújo, em verbete do DHBB Pós-1930, explica que à divisão de teatro e cinema do DIP cabiam, entre outras, as funções de censurar previamente e autorizar ou interditar filmes em todo o território nacional; publicar no *Diário Oficial* a relação dos filmes censurados, acompanhados de suas características e do resumo do julgamento; incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras e aos distribuidores de filmes em geral, e ainda, instituir, permanentemente, um cine-jornal com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos genuinamente brasileiros, o que deu origem ao Cine Jornal Brasileiro¹⁴.

¹⁴ A Divisão de Cinema e Teatro (DCT), dirigida por Israel Souto, no tocante ao cinema, ficou restrita à censura prévia dos filmes e à produção do Cine Jornal Brasileiro – CJB. Como previsto por lei à Divisão de Cinema e Teatro competia: instituir, permanentemente, cine-jornal, com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagem em número suficiente, para inclusão na programação; incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores de filmes em geral; censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da D.C.T; proibir a exibição em público de filmes sem certificado de aprovação da D.C.T.; publicar, no “Diário Oficial”, a relação dos filmes censurados, suas características e o resumo do julgamento da D.C.T; censurar previamente e autorizar ou interditar as representações de peças teatrais em todo o território nacional; as representações de variedades; as execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias; as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos; as funções recreativas e esportivas de qualquer natureza. http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_html/7791_2.asp , consulta em 16/03/2009. Confira também as atribuições da Divisão de Cinema e Teatro - DCT do DIP, com mais detalhes, em TOMAIN (2004, *passim*).



FIGURA 5 – GETÚLIO VARGAS EM DISCURSO PROFERIDO DURANTE AS COMEMORAÇÕES DO DIA DO MARÍTIMO, NA ILHA DO VIANA. OBSERVAR NA IMAGEM, QUE EMBORA FOSSE UM JORNAL DO DIP, O MICROFONE QUE APARECE NA CENA TEM MARCADO O NOME DA CINÉDIA.

FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. CINE JORNAL BRASILEIRO, DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA 1938-1946. SÃO PAULO, FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA/IMPrensa OFICIAL DO ESTADO, (1982. P. 101).

Mesmo antes da implantação do DIP, ainda em 1938, foi exibido o primeiro número do Cine Jornal Brasileiro. O governo Getúlio Vargas iniciava a produção seriada de filmes de atualidade, servindo-se deles como instrumento de propaganda política. O governo brasileiro começou a produzir o cinejornal oficial, seguindo os modelos desenhados por governos ditatoriais e totalitaristas da Europa. Como o DNP não possuía ainda uma estrutura completa para a sua realização, Adhemar Gonzaga, dono da produtora Cinédia, se aproximou do Governo para produzir o cinejornal, estabelecendo assim um vínculo que continuou nos tempos do DIP.

Obediente ao dogma da conquista do desenvolvimento através da integração nacional, da informação e educação do povo brasileiro, o Cine Jornal Brasileiro assumiu forte apelo nacionalista. Seu conteúdo ressaltava as qualidades do país, do povo e, como não podia deixar de ser, dos governantes; com ênfase centralizada na figura de Getúlio Vargas. A temática preservou a estrutura herdada dos primórdios do cinejornal no Brasil. O roteiro era composto de amenidades sociais, curiosidades, esportes, ciências, catástrofes, notícias do estrangeiro e, na quase totalidade de seus exemplares, boas novas do Governo Vargas. Marcos

Luporini (2007, p. 8), acredita que a preferência por temas amenos, a presença constante de autoridades, o retrato de um povo saudável e em harmonia, a apresentação da ordem como belo, o destaque à figura do ditador e sua sintonia com o povo são características presentes nas edições do Cine Jornal Brasileiro que revelam a proximidade com o modelo de cinejornal de atualidades produzido na Alemanha às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

2.1 O CNJ EM QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE.

Na apresentação que Maria Rita Galvão faz do catálogo organizado pela equipe da Fundação Cinemateca Brasileira, publicado em 1982, informa que estão sob guarda daquela instituição cerca de mil latas de documentários e jornais cinematográficos produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas. Até o momento da publicação estavam identificados, catalogados e indexados um universo de aproximadamente quinhentos títulos. A seu critério, apenas uma parte da vasta produção de cinejornais do DIP. A pesquisadora expressa sua preocupação com as muitas outras latas existentes em outros arquivos e órgãos públicos espalhados pelo Brasil, contendo exemplares do CJB cujo suporte deve estar em estado temerário de conservação, e o conteúdo longe dos processos de organização que permitem a disponibilidade ao público.

Para Galvão (1982, p. 1) ele representa, “a crônica da vida política nacional em seus múltiplos aspectos” durante o Estado Novo. Para que se tenha uma ideia da abrangência de assuntos que permeiam o Cine Jornal Brasileiro, o índice remissivo do catálogo enumera 642 tópicos localizados nos 433 títulos indexados. A pluralidade temática é marcante na sua estrutura, tornando difícil eleger campos prioritários em destaque, porém, não é possível escapar da recorrência com que figuram as notícias sobre as efemérides de cunho nacionalista; a presença da juventude – invariavelmente mostrada em ações coletivas, tais como desfiles cívicos por ruas e avenidas das diversas capitais do país; a educação – desenvolvida através das entidades públicas de ensino; o esporte com ênfase nas demonstrações de ginástica e competições em modalidades coletivas da prática do exercício físico; a saúde pública exibida através das campanhas sanitárias, da

organização dos centros de saúde e da instalação de hospitais públicos; as forças armadas configuradas pelas mais diversas atividades do Exército, da Marinha e da Aeronáutica; as organizações civis representadas principalmente pelos sindicatos dos trabalhadores e funcionários públicos; a cultura mostrada preferencialmente pelas manifestações populares regionais de cunho folclórico; a indústria, destacando sempre o caráter desenvolvimentista urbano e a capacidade de empregar operários.

É óbvio, como já assinalado, que a tentativa de eleger determinados assuntos como prioritários não progride com o efeito desejado em um conjunto de peças que prima pela diversidade. Mais proveitoso é ressaltar a ênfase dada às atividades de cunho coletivo e popular que são dominantes no leque das ações noticiadas. Afora um ou outro destaque dado a personalidades do mundo social e político, apenas Getúlio Vargas é tratado com individualidade. A presentificação de Vargas, seja pelos escultóricos bustos, pela imagem múltipla reprográfica, pela emissão fonográfica da voz, por outras vozes em citações nominais e referenciais a feitos e fatos, ou mesmo pelo corpo presente, figura de modo remissivo por 232 vezes no universo de 433 exemplares do CJB indexados no catálogo da FCB. Ou seja, comparece em 53,5% do todo, constando, portanto, em mais da metade das citações. Esmagadora cifra aponta para construção de unívoca personalidade, levando a crer que de Vargas tudo emerge, a ele diz respeito e que para ele os resultados convergem. A essa inequívoca intenção estamos chamando, também, de construção do retrato de Getúlio Vargas. A narrativa que compreende o intuito de sobrepor o dirigente Vargas ao humano, ao simples trabalhador, os roteiros que vão colocá-lo no lugar próximo da onisciência, da extrema benevolência, do “pai dos pobres”, como foi alcunhado, fazem parte da criação desse retrato de Vargas. Para além das fotografias e enquadramentos foto-cinematográficos do mandatário está se chamando esse processo de vê-lo, também, de construção do olhar sobre Getúlio Vargas. Em capítulo posterior, quando tratarmos da narrativa na construção do olhar, essas questões voltarão a ser referidas com maior aprofundamento.

Continuando o intento de melhor caracterizar o CJB, apresenta-se em seguida alguns quadros elaborados com dados extraídos do Catálogo do Cine Jornal Brasileiro, publicado pela Fundação Cinemateca Brasileira. Será feita distinção entre exemplares do CJB indexados e outros apenas arrolados

numericamente. Pois, não se pode desconsiderar que o catálogo não indexa a totalidade dos cinejornais produzidos nos tempos do Estado Novo.

Nº CJB	Nº DE ASSUNTOS ABORDADOS	ANO	METRAGEM	DURAÇÃO	
				MINUTOS	SEGUNDOS
Volume I 15					
1	1	1938	135	4	53
2	3	1938	90	3	16
1	1	1938	160	5	48

QUADRO 2 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE.

FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

O quadro de ano de 1938 apresenta apenas três exemplares do CJB com temporalidade circunscrita em torno de 3 a 5 minutos. Porém, dados completos do catálogo assinalam que não menos de nove cinejornais foram produzidos pelo DIP naquele ano. A própria catalogação do DIP vai agrupar tão pequena produção em um primeiro conjunto de peças denominado Volume I, que engloba também a produção dos anos de 1939, 1940 e parte dos realizados em 1941.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
4	5	1939	220	7	58
5	5	1939	189	6	51
6	5	1939	140	5	4
7	1	1939	189	6	51
8	1	1939	150	5	26
9	5	1939	161	5	50
10	1	1939	252	9	8
11	5	1939	174	6	18
12	5	1939	222	8	3
13	5	1939	210	7	37
14	9	1939	280	10	9
15	5	1939	270	9	47
16	4	1939	187	6	47
17	6	1939	220	7	58
18	7	1939	177	6	25
19	5	1939	165	5	59
20	6	1939	170	6	10
21	4	1939	200	7	15
22	1	1939	165	5	59

¹⁵ Embora os quadros estejam delimitados pela produção anual, se faz constar, como informação adicional, a divisão em volumes, como foi inicialmente estabelecida pelo DIP como consta nas cartelas iniciais do filmetes.

23	6	1939	140	5	4
24	4	1939	226	8	11

QUADRO 3 CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE.

FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

O quadro acima, com resultados do ano de 1939, pode auxiliar na leitura do crescimento numérico da produção. Aparecem 20 peças indexadas pertencentes a um universo assinalado que contabiliza um mínimo de 60 programas noticiosos realizados. Ou seja, aponta para um aumento quantitativo seis vezes superior à produção do ano anterior. Nas 20 peças catalogadas, 30% usam entre seis e sete minutos de tempo; 25% estão no intervalo entre cinco e seis minutos; 20% têm duração entre sete e oito minutos; 10% estão entre nove e dez minutos e 5% ou seja, apenas um, o mais longo deles, atinge a duração de dez minutos e nove segundos.

Embora a produção de 1939 possa ser considerada ainda tímida numericamente, é possível anotar que com 5 exemplares mensais a periodicidade semanal é atingida.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
25	5	1940	210	7	37
26	8	1940	199	7	13
27	5	1940	196	7	6
28	5	1940	152	5	30
29	7	1940	170	6	10
30	7	1940	219	7	56
31	6	1940	219	7	56
32	1	1940	200	7	15
33	1	1940	126	4	34
34	6	1940	193	6	60
35	1	1940	169	6	7
36	4	1940	249	9	1
37	1	1940	200	7	15
38	1	1940	200	7	15
39	1	1940	200	7	15

40	1	1940	371	13	27
41	6	1940	206	7	28
42	1	1940	271	9	49
43	1	1940	200	7	15
44	5	1940	160	5	48
45	5	1940	178	6	27
46	5	1940	206	7	28
47	5	1940	280	10	9
48	6	1940	210	7	37
49	5	1940	199	7	13
50	1	1940	145	5	15
51	8	1940	320	11	36
52	1	1940	150	5	26
53	8	1940	180	6	31
54	1	1940	162	5	52
55	1	1940	180	6	31
56	6	1940	200	7	15
57	3	1940	200	7	15
58	1	1940	216	7	50
59	3	1940	117	4	14
59A	2	1940	194	7	2
60	1	1940	198	7	10
61	1	1940	201	7	17
62	6	1940	225	8	9
63	7	1940	226	8	11
64	6	1940	250	9	3

QUADRO 4 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE FIG. 8

FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

O quadro VI contabiliza 41 exemplares indexados pelo catálogo da FCB de um mínimo de 100 numerados pelo DIP no período. Tal cifra aponta para uma periodicidade de mais de três CJB novos por semana, ou seja, atualização de notícias a cada dois dias, praticamente.

A duração da maioria, estimada em 48,7% do total, recai sobre os cinejornais com tempo contido no intervalo entre sete e oito minutos. No intervalo entre seis e sete minutos estão localizados 14,6% da produção. Com duração entre cinco e seis figuram cinco exemplares, ou seja 12,1 % do total; 7,3% é o percentual determinado pelos três cinejornais que estão no intervalo entre nove e 10 minutos.

Com percentual de 4,9% estão dois cinejornais do intervalo entre oito e nove minutos e, também, mais dois do intervalo entre quatro e cinco minutos. Completam o quadro percentual mais três exemplares, determinando cada um 2,5% da totalidade produzida. Esses últimos podem ser considerados exceções: o primeiro com a duração de 10 minutos e nove segundos; o segundo com 11 minutos e 36 segundos e o terceiro com 13 minutos e 27 segundos.

Os Cine Jornais Brasileiros com duração acima de 10 minutos são por vezes reportagens que cobrem assunto único. São programas assemelhados a documentários ou mesmo o são, em definição mais precisa ou tradicional.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
65	8	1941	264	9	34
66	5	1941	200	7	15
67	6	1941	265	9	36
68	6	1941	240	8	42
69	1	1941	352	12	45
70	5	1941	155	5	37
71	6	1941	223	8	5
72	6	1941	76	2	45
73	6	1941	158	5	43
74	5	1941	223	8	5
75	1	1941	188	6	49
Volume II					
76	5	1941	240	8	42
77	5	1941	235	8	31
78	1	1941	330	11	57
79	6	1941	194	7	2
80	1	1941	290	10	30
81	6	1941	250	9	3
82	1	1941	190	6	53
83	6	1941	190	6	53
84	1	1941	214	7	45
85	2	1941	279	10	7
86	2	1941	228	8	16
87	7	1941	235	8	31
88	7	1941	215	7	47

89	5	1941	225	8	9
90	6	1941	221	8	0
91	6	1941	265	9	36
92	5	1941	250	9	3
93	5	1941	165	5	59
94	6	1941	225	8	9
95	6	1941	270	9	47
96	1	1941	200	7	15
97	4	1941	241	8	44
98	6	1941	215	7	47
99	5	1941	219	7	56
100	1	1941	213	7	43
101	4	1941	210	7	37
102	5	1941	171	6	12
103	4	1941	200	7	15
104	1	1941	280	10	9
105	8	1941	162	5	52
106	6	1941	?	0	0
107	3	1941	239	8	40
108	7	1941	220	7	58
109	6	1941	250	9	3
110	1	1941	282	10	13
111	3	1941	229	8	18
112	3	1941	200	7	15
113	1	1941	236	8	33
114	1	1941	210	7	37
115	8	1941	195	7	4
116	6	1941	200	7	15
117	6	1941	227	8	13
118	5	1941	163	5	54
119	6	1941	193	6	60
120	1	1941	296	10	43
121	6	1941	250	9	3
122	1	1941	274	9	56
123	6	1941	256	9	17
124	5	1941	272	9	51
125	1	1941	285	10	20
126	7	1941	240	8	42
127	6	1941	223	8	5

128	6	1941	227	8	13
129	11	1941	255	9	14
130	7	1941	255	9	14
131	1	1941	290	10	30
132	5	1941	250	9	3
133	4	1941	206	7	28
134	6	1941	176	6	23
135	7	1941	191	6	55
136	6	1941	160	5	48
137	6	1941	239	8	40
138	6	1941	233	8	27
139	8	1941	235	8	31
140	6	1941	205	7	26

QUADRO 5 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE
 FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

No quadro acima temos uma produção indexada de 76 CJB para o ano de 1941 e a indicação de um número mínimo de 105 jornais da tela realizados pelo DIP. Embora o aumento seja desprezível dentro da margem de erro que se está admitindo nesse levantamento, cabe anotar a continuidade da alta produtividade numérica, com a geração de produtos novos que poderiam cobrir, praticamente, um terço dos dias do ano.

A duração dos cinejornais também permanece dentro de um padrão de regularidade, apresentando apenas pequenas alterações. Em 1941 os jornais com duração no intervalo de oito a nove minutos formaram a maioria, totalizando aproximadamente 29%; os contidos entre sete e oito minutos somaram 23% e os do intervalo nove e 10 ocuparam 19% da produção realizada. Tanto os contidos entre cinco e seis minutos como os do intervalo seis e sete chegaram a 8% cada um. O restante do quadro se completa com um exemplar de dois minutos e 45 segundos – o mais curto deles; outro de 11 minutos e 57 segundos e mais um último com 12 minutos e 45 segundos, sendo, pois, o mais extenso.

O ano de 1941 tem seus primeiros 11 JCB indexados no catálogo da FCB, compondo o Volume I na listagem do DIP, os restantes 65 integram o Volume II.

Nº CJB	Nº DE ASSUNTOS ABORDADOS	ANO	METRAGEM	DURAÇÃO	
				MINUTOS	SEGUNDOS
141	7	1942	205	7	26
142	5	1942	207	7	30
143	2	1942	176	6	23
144	5	1942	200	7	15
145	6	1942	227	8	13
146	5	1942	190	6	53
147	7	1942	162	5	52
148	5	1942	181	6	33
149	6	1942	218	7	54
150	1	1942	228	8	16
151	6	1942	225	8	9
152	7	1942	218	7	54
153	6	1942	252	9	8
154	5	1942	208	7	32
155	7	1942	165	5	59
156	5	1942	209	7	34
157	6	1942	210	7	37
158	6	1942	250	9	3
159	6	1942	200	7	15
160	1	1942	215	7	47
161	5	1942	250	9	3
162	6	1942	248	8	59
163	9	1942	286	10	22
164	5	1942	240	8	42
165	6	1942	270	9	47
166	5	1942	266	9	38
166A	6	1942	190	6	53
167	5	1942	165	5	59
168	6	1942	280	10	9
169	1	1942	175	6	20
170	8	1942	275	9	58
171	6	1942	250	9	3

172	1	1942	325	11	47
173	6	1942	297	10	46
174	7	1942	239	8	40
175	8	1942	275	9	58
176	1	1942	133	4	49
177	4	1942	231	8	22
178	7	1942	245	8	53
179	2	1942	260	9	25
180	1	1942	344	12	28
181	7	1942	284	10	17
182	1	1942	370	13	24
183	7	1942	320	11	36
184	5	1942	285	10	20
185	8	1942	290	10	30
186	7	1942	269	9	45
187	6	1942	287	10	24
188	6	1942	262	9	30
189	6	1942	275	9	58
190	1	1942	230	8	20
191	1	1942	239	8	40
192	10	1942	283	10	15
193	7	1942	280	10	9
194	8	1942	273	9	53

QUADRO 6 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E GTEMPORALIDADE
10 FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

O ano de 1942 apresenta declínio numérico da produção. O catálogo da FCB indexa 55 exemplares e indica a realização de apenas 73 novos CJB, ou seja: uma redução de aproximados 30% em relação aos dois anos anteriores. Com pouco mais de seis novos jornais por mês, a periodicidade não ultrapassa dois por semana.

Com relação à duração é possível notar que os exemplares ficaram, em sua maioria, mais extensos. Os jornais da tela com duração entre 9 e 10 minutos são agora maioria, ocupam 18% da totalidade indexada pela FCB. Em seguida temos os exemplares contidos entre sete e oito minutos e os contidos oito e nove com um percentual de 14% cada. Somam 12% os CJB com duração entre 10 e 11 minutos. Completam o quadro: dois exemplares do intervalo 11 e 12 minutos; um com 12

minutos e 28 segundos; o maior com 13 minutos e 24 segundos e, por último, o menor com quatro minutos e 49 segundos.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
195	8	1943	300	10	52
196	5	1943	254	9	12
197	7	1943	285	10	20
197A	1	1943	210	7	37
198	1	1943	300	10	52
199	7	1943	310	11	14
200	6	1943	270	9	47
201	6	1943	295	10	41
201A	7	1943	255	9	14
202	5	1943	250	9	3
202A	5	1943	230	8	20
203	5	1943	260	9	25
204	5	1943	226	8	11
205	5	1943	220	7	58
206	5	1943	270	9	47
207	5	1943	194	7	2
208	1	1943	198	7	10
209	5	1943	240	8	42
210	1	1943	319	11	33
211	1	1943	202	7	19
212	1	1943	192	6	57
213	6	1943	225	8	9
Volume III					
214	5	1943	220	7	58
215	6	1943	217	7	52
216	1	1943	207	7	30
217	5	1943	210	7	37
218	5	1943	200	7	15
219	7	1943	225	8	9
200	1	1943	225	8	9
221	1	1943	182	6	36
222	1	1943	214	7	45

223	6	1943	220	7	58
224	9	1943	250	9	3
225	7	1943	245	8	53
226	7	1943	110	3	59
227	1	1943	261	9	27
228	5	1943	110	3	59
229	6	1943	260	9	25
230	6	1943	240	8	42
231	1	1943	300	10	52
232	5	1943	300	10	52
233	7	1943	280	10	9
234	5	1943	195	7	4
235	6	1943	270	9	47
236	6	1943	268	9	43
237	5	1943	178	6	27
238	5	1943	230	8	20
239	6	1943	130	4	43
239A	5	1943	200	7	15
240	5	1943	190	6	53
241	5	1943	204	7	23
242	5	1943	250	9	3
243	7	1943	236	8	33
244	9	1943	229	8	18

QUADRO 7 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE
 FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

O catálogo da FCB indexa 54 exemplares e indica a realização de 67 CJB. Novamente a produção cai numericamente diminuindo a periodicidade da edição. Os números indicam pouco mais de um jornal da tela por semana.

A duração não mostra alterações sensíveis. 28% são de CJB com tempo entre sete e oito minutos; 21% para os contidos entre nove e dez minutos; 19% para o intervalo oito e nove minutos; 18% para os cinejornais com tempo de duração entre 10 e 11 minutos. O quadro se completa com 6% dos contidos entre seis e sete minutos e mais 2 exemplares com tempo entre três e quatro minutos; um com quatro minutos e 43 segundos e o maior com 11 minutos e 33 segundos.

Dos indexados pela FCB: 22 pertencem ao Volume II do controle de cartela do DIP e os restantes 32 integram o Volume III.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
245	8	1944	225	8	9
246	5	1944	203	7	21
247	5	1944	117	4	14
248	5	1944	226	8	11
249	6	1944	175	6	20
250	1	1944	200	7	15
251	5	1944	205	7	26
252	5	1944	164	5	57
253	7	1944	270	9	47
254	5	1944	183	6	38
255	5	1944	199	7	13
256	1	1944	250	9	3
257	5	1944	217	7	52
258	1	1944	83	3	0
259	5	1944	300	10	52
260	5	1944	180	6	31
261	6	1944	192	6	57
262	1	1944	550	19	56
263	1	1944	320	11	36
264	5	1944	210	7	37
265	5	1944	200	7	15
266	6	1944	230	8	20
267	6	1944	245	8	53
268	7	1944	260	9	25
269	5	1944	290	10	30
270	6	1944	133	4	49
271	7	1944	211	7	39
272	7	1944	208	7	32
273	9	1944	322	11	40
274	6	1944	260	9	25
275	5	1944	246	8	55
276	6	1944	278	10	4
277	5	1944	264	9	34
278	5	1944	226	8	11
279	7	1944	296	10	43

280	6	1944	290	10	30
281	1	1944	183	6	38
282	7	1944	256	9	17
Volume IV					
283	8	1944	260	9	25

QUADRO 8 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE

FIG. 12 FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

Os dados do Catálogo da FCB mostram forte declínio da produção numérica do CJB nos últimos anos. Com 39 títulos indexados o catálogo indica a existência de um mínimo de 59 exemplares realizados no ano de 1944. É quase a metade da produção de 1941, porém, ainda é possível com esse volume uma periodicidade semanal.

Com relação à duração dos filmetes não se pode observar mudanças significativas. A maioria da produção soma um montante aproximado de 23% de cinejornais com duração entre sete e oito minutos; 18% são de filmes com duração entre 9 e 10 minutos; 15% têm duração entre 8 e 9 minutos; 13% e o percentual determinado, tanto para os CJB com duração entre 6 e 7 minutos quanto para aqueles com duração entre 10 e 11 minutos. O quadro se completa com dois exemplares no intervalo 11 a 12 minutos; mais dois exemplares no intervalo quatro a cinco minutos; o menor com três minutos exatos e um CJB de tema único, em forma de documentário, intitulado “Nas Selvas do Brasil Central”, com duração de 19 minutos e 56 segundos.

Os primeiros 38 cinejornais indexados no catálogo da FCB integram o Volume III da numeração constante nas cartelas que iniciam os CJB produzidos pelo DIP. O último indexado de 1944 inicia o Volume IV.

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
284	6	1945	266	9	38
285	8	1945	270	9	47
286	7	1945	251	9	6
287	6	1945	245	8	53
288	6	1945	286	10	22
289	5	1945	230	8	20
290	1	1945	171	6	12

291	5	1945	191	6	55
292	9	1945	211	7	39
293	6	1945	230	8	20
294	5	1945	200	7	15
295	5	1945	224	8	7
296	1	1945	291	10	33
297	6	1945	216	7	50
298	7	1945	260	9	25
299	1	1945	257	9	19
300	4	1945	117	4	14
301	5	1945	290	10	30
302	6	1945	261	9	27
303	7	1945	181	6	33
304	6	1945	238	8	37
305	8	1945	260	9	25
306	7	1945	238	8	37
307	1	1945	280	10	9
308	7	1945	230	8	20
309	6	1945	220	7	58
310	5	1945	230	8	20
311	6	1945	267	9	40
312	8	1945	263	9	32
313	6	1945	281	10	11
314	1	1945	315	11	25
315	1	1945	250	9	3
316	6	1945	234	8	29
317	6	1945	260	9	25
318	4	1945	225	8	9
319	6	1945	200	7	15
320	6	1945	220	7	58
321	5	1945	190	6	53
322	5	1945	180	6	31

QUADRO 9 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE
 FIG. 13 FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

Fica praticamente igual a quantidade de filmes produzidos no ano de 1945 em relação ao ano de 1944. O catálogo da FCB indexa 39 exemplares e indica a existência de um mínimo de 60 realizados. Portanto a periodicidade também permanece.

A predominância recaiu sobre os exemplares que tiveram duração entre nove e dez minutos, ocupando 29% dos 39 indexados pela FCB. 27% é o percentual para os filmes contidos no intervalo oito e nove minutos; 15% para os que têm duração entre sete e oito minutos; 13% para os contidos entre 10 e 11 minutos e 10% para os contidos entre seis e sete minutos. Completam o grupo: o menor deles com quatro minutos e 14 segundos e o maior com 11 minutos 25 segundos.

Os 39 jornais da tela do ano de 1945 indexados pelo catálogo da FCB são integrantes do Volume IV na sistematização que faz o DIP.

Quadro X
CINE JORNAL BRASILEIRO - 1938/1946
Quantidade, diversidade e temporalidade

Nº CJB	Nº de Assuntos Abordados	Ano	Metragem	Duração	
				Minutos	Segundos
323	5	1946	135	4	53
324	5	1946	190	6	53
325	6	1946	237	8	35
Volume V					
326	5	1946	164	5	57
327	6	1946	140	5	4
328	1	1946	153	5	33
329	8	1946	260	9	25
330	1	1946	180	6	31
331	7	1946	190	6	53
332	1	1946	230	8	20
333	5	1946	240	8	42

QUADRO 10 – CINE JORNAL BRASILEIRO – 1938/1946; QUANTIDADE, DIVERSIDADE E TEMPORALIDADE
FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA

A produção indexada pela FCB no ano de 1946 é diminuta, apenas 11 exemplares. Porém o catálogo indica um mínimo de 44 filmetes realizados naquele ano. O que pode ter levado a periodicidade a cair abaixo de semanal.

A duração de tão pequeno lote pode ser lida da seguinte forma: 90% da produção tinha entre cinco e nove minutos. Completavam o grupo 2 outros cinejornais: um de quatro minutos e 53 e outro de nove minutos e 25 segundos de

duração. Não cabe dúvida que o ano de 1946 aponta para o fim regular da atividade nos moldes de sua concepção primeira.

O catálogo elaborado pela Fundação Cinemateca Brasileira traz ainda a indexação de alguns exemplares sem data e sem número de cartela, que somados aos anteriores totalizam um montante de 433 exemplares e indica a existência mínima de 717 peças realizadas.

Trabalhando aritmeticamente com a linearidade dos dados apresentados para todo o período produtivo chegaríamos a uma média aproximada de 80 cinejornais por ano, 7 por mês, apontando para uma periodicidade de 2 Cine Jornais Brasileiros por semana. Porém, tal leitura levaria, obrigatoriamente, a resultados uniformes e errôneos.

De fato o gráfico que traduz o volume de produção ao longo dos anos em que o DIP manteve a realização dos jornais da tela e a consequente periodicidade com que foram produzidos e exibidos, desenha uma curva ascendente nos primeiros momentos que ao atingir o ápice se estabiliza por considerável espaço de tempo. No espaço temporal de 1940 e 1941, se considerarmos apenas os dias úteis, com a exclusão de finais de semana e feriados, a periodicidade tende a ser diária. Nos dois anos seguintes aparecem reduções que ainda sustentam forte periodicidade. Somente como reflexo da saída de Getúlio Vargas do governo a linha gráfica de produção inicia descendência, porém, sem nunca afastar-se numericamente do mínimo de 1 CJB por semana.



FIGURA 6 – CJB CARTELA DIP E CINE JORNAL ALEMÃO.

FONTE1: FCB; FONTE2: SITE DREAMULE

Com relação ao conteúdo cabe lembrar que o script do Cine Jornal Brasileiro não foge da lógica pluralista de assuntos que é dominante no jornalismo impresso,

nem mesmo escapa do modelo construído por cinejornais antecessores, sejam eles nacionais ou estrangeiros. Porém, é inevitável reconhecer a aproximação estética que faz o CJB com o noticiário alemão *Die Deutsche Wochenschau*, quando se trata de cobertura de paradas, desfiles, demonstrações com aparatos bélicos e outros exercício militares em campo.

Mesmo procurando certa leveza vinda de assuntos sociais mais amenos, a constante e expressiva presença temática das forças armadas, cuidados com o corpo e organização de eventos de massa no roteiro básico, singularizam o CJB. Essa difusão de mensagem de cunho político e ideológico é mais um dos fatores que o torna mais à feição dos noticiários dos regimes ditatoriais fascistas europeus que conviveram com o Estado Novo brasileiro na mesma época. Semelhança essa que, embora por motivos outros, já se chamou atenção no início do capítulo.

A análise foca principalmente o que se está chamado de construção do retrato de Getúlio Vargas. Procura estatisticamente determinar, pelos percentuais de uso de espaço no corpus do CJB, montantes que comprovam o privilégio temporal que desfrutou a figura do primeiro mandatário e apontam para a tendência de presentificação e fixação da imagem do presidente Vargas no imaginário popular.

Na Alemanha nazista o governo soube utilizar-se do cinema de maneira contundente, estendeu a produção de noticiários e documentários para o campo da ficção e de entretenimento, entendendo que o cinema era uma arma inestimável para fins de educação e cultura. Desenvolveram uma linguagem nos cinejornais que utilizava elementos dramáticos encontrados nos filmes de ficção, aproximaram o processo de filmagem documental dos moldes utilizados para realização de longa-metragem de entretenimento, usando procedimentos semelhantes tais como: posições de câmera estudadas, enquadramentos pré-estabelecidos ou preparados, realização de múltiplas tomadas para uma mesma cena, figurinos próprios e adequados, sincronização de áudio na pós-produção, efeitos especiais, técnicas sofisticadas de montagem, etc.

Para conseguir maior eficácia no processo comunicacional a Alemanha não se descuidou do sistema de distribuição, montando um competente sistema para o próprio país e para o exterior, tendo, para tanto, estatizado a gigantesca *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA). Luporini (2007, p. 7–8) afirma que resulta dessa qualidade de distribuição uma inegável influência que os cinejornais alemães

tiveram no modelo temático, de produção e de distribuição brasileiros criados pelo Estado Novo.

No Brasil de Vargas, mesmo com a criação da Distribuidora de Filmes Brasileiros – DFB, uma empresa estatal instituída com fins específicos de alocação dos cinejornais, o processo de distribuição se transformou no grande calcanhar de Aquiles do sistema. Segundo Luporini (1990, p. 9), os cinejornais do DIP tiveram presença ostensiva no circuito Rio de Janeiro–São Paulo–Belo Horizonte, porém, fora dele, os filmes chegavam desatualizados, atingindo uma defasagem de até seis meses em cidades mais afastadas como Salvador e Porto Alegre.

Luporini (2007, p. 7) conclui que se num primeiro momento o cinejornal se aproximou do espetáculo e das artes, a partir dos movimentos totalitários e ditatoriais europeus, passaram a se associar ao poder político e a ser utilizados como forma de propaganda política e ideológica.

O Cine Jornal Brasileiro significou a imposição de uma nova ordem na produção cinematográfica nacional. Se antes a legislação federal favorecia a produção de cinejornais nacionais, a partir de sua incrementação os produtores passaram que enfrentar a concorrência do Estado e, conseqüentemente, disputar em condição de desigualdade com os poderes político e financeiro do governo Vargas. A saída encontrada por alguns desses produtores e realizadores foi se transformarem em funcionários públicos e trabalharem diretamente para o DIP.

No período anterior a criação do DIP, quando a Cinédia era encarregada da produção do cinejornal, foram feitos mais de uma centena de exemplares. Mesmo depois da extinção do DIP, em maio de 1945, a produção foi mantida por mais de um ano, nesse final sob a responsabilidade do Departamento Nacional de Informação (DNI). Com base em levantamento feito junto ao arquivo de Imagem e Som da Fundação Oswaldo Cruz e ao arquivo da Cinemateca Brasileira, Luporini (2007, p. 6) afirma que o Cine Jornal Brasileiro durou, portanto, de 1938 a 1946, quando, com o fim do Estado Novo, mudou de nome para Cine Jornal Informativo

16.

¹⁶ Na verdade, há incoerências quanto a essas datas, sendo diferentes os registros que a Cinemateca Brasileira e o Arquivo de Imagem e Som da Fundação Oswaldo Cruz apresentam. As datas não são coincidentes. O novo governo de Eurico Gaspar Dutra encerrava a criação de seu antecessor, mas não se deu ao luxo de se desfazer da ferramenta de comunicação e propaganda.

Em 25 de maio de 1945, cinco meses antes da queda de Getúlio Vargas, o decreto-lei 7.582 extingue o DIP, e cria o Departamento Nacional de Informação – DNI. Ao novo organismo incumbia fazer a censura cinematográfica, estimular a produção de filmes nacionais, conceder prêmios, entre outras atividades. O DNI só foi extinto meses depois do General Eurico Gaspar Dutra assumir a presidência. Entretanto, a Agência Nacional foi mantida e encarregada de produzir o Cine Jornal Brasileiro. A produção do cinejornal estatal só veio a cessar definitivamente em 1946.

No próximo capítulo analisaremos três exemplares do Cine Jornal Brasileiro que noticiam comemorações do aniversário de Getúlio Vargas em três cidades distintas: João Pessoa, Porto Alegre e Belo Horizonte.

PARTE II – A IMAGEM DO ESTADO NOVO NO CINE JORNAL BRASILEIRO: a criação do retrato do líder Getúlio Vargas

Dividida em dois capítulos, a segunda parte da tese é voltada para análise da imagética fotográfica que marca exemplares do Cine Jornal Brasileiro.

No terceiro capítulo, *Três vezes o aniversário de Vargas no Cine Jornal Brasileiro*, foi desenvolvida uma leitura de três cinejornais que documentam comemorações do aniversário de Getúlio Vargas em pontos distintos do território Nacional. No tratamento fotográfico que foi impresso nos filmes curtos do CJB, o que se procura são distanciamentos e aproximações com o que estamos conceituando como *olhar germânico*.

No quarto capítulo - *A imagem do Estado Novo e a criação do retrato do líder Getúlio Vargas no Cine Jornal Brasileiro* se analisa exemplares do CJB que registraram comemorações do Dia do Trabalho em São Paulo e Rio de Janeiro e uma Parada da Juventude pelo centro da Cidade Maravilhosa. O recorte privilegia as aparições de Getúlio Vargas em eventos de grande massa, onde sua figura vai desenhada como líder popular carismático, respeitado e amado pelo povo.

A análise procura, principalmente, no tratamento fotográfico e na decupagem cinematográfica desvendar o processo de construção da imagem de Vargas como homem público, chefe de governo e líder da nação. O uso rotineiro de recursos narrativos e imagéticos iguais ou assemelhados marca uma singular aparência as peças separadas para leitura. A preferência por mostrar a tela repleta de público iluminado com incandescente sol tropical; o enfoque de Getúlio Vargas em recorte mais próximo do espectador, sempre alegre, acenando e festejado pelo povo; a angulação em *plongée* para o olhar de Getúlio em direção ao povo e em *contre-plongée* para o povo olhar em sua direção, estão, entre esses recursos.

3 TRÊS VEZES O ANIVERSÁRIO DE VARGAS NO CINE JORNAL BRASILEIRO

Nos tempos do Estado Novo, o dia 19 de abril passou a figurar como data nacional festiva integrando o calendário de efemérides brasileiras ao lado do Dia do Trabalho, da Semana da Pátria e do aniversário do Estado Novo, recebendo comemorações por todo território brasileiro. As mais diversas associações de classe prestavam homenagem a Getúlio Vargas pela passagem do seu aniversário. Desfiles de estudantes, escoteiros, trabalhadores, desportistas, funcionários públicos, tomavam praças, ruas e avenidas para festejar o dia do nascimento do Presidente. Em especial as imprensas: radiofônica com programas especiais dedicados à trajetória do líder estadonovista e a escrita que estampava manchetes e extensas matérias de enaltecimento à biografia da Vargas.



FIGURA 7 – GIGANTESCO BOLO ENFEITA FESTA PROMOVIDA POR EMISSORAS DE RÁDIO DE TODO O PAÍS PARA CELEBRAR O ANIVERSÁRIO DE GETÚLIO VARGAS. FONTE: FCB (1982, P. 123).

Para sublinhar a criação do retrato do líder do Estado Novo pela narrativa desenvolvida no Cine Jornal Brasileiro, material empírico que configura objeto dessa pesquisa, a análise recai, nesse capítulo, sobre exemplares do noticiário do DIP que registraram comemorações do aniversário do presidente Getúlio Vargas na Paraíba, no Rio Grande do Sul e em Minas Gerais. Abaixo uma imagem das comemorações do aniversário de Vargas no Rio de Janeiro.

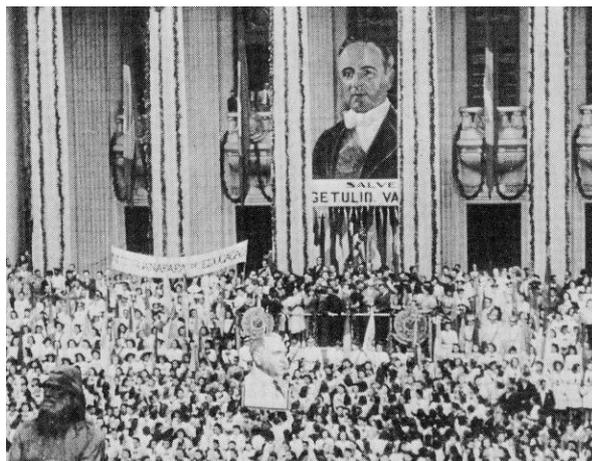


FIGURA 8 – “A JUVENTUDE BRASILEIRA, QUE TEM NO 19 DE ABRIL TAMBÉM A SUA DATA, REÚNE NO MESMO E BRILHANTE ATO FÍSICO AS MANIFESTAÇÕES DA SUA VIBRANTE HOMENAGEM AO CHEFE DA NAÇÃO E DOS SEUS ENTUSIASMOS PATRIÓTICOS.” RIO DE JANEIRO

FONTE: FCB (1982, p. 124)

Sabemos que é temerário um recorte tão drástico em um universo de mais de sete centenas de cinejornais realizados¹⁷. Tão diminuto número poderia comprometer uma análise mais abrangente do complexo que significou a produção e uso desse instrumento de comunicação. Porém, como o objeto da pesquisa fica circunscrito aos estudos da imagem fotográfica, acredita-se que a metodologia de análise intra-quadro aplicada a cada plano das sequências que compõem os jornais da tela possa permitir o aprofundamento necessário para identificar elementos da composição foto-cinematográfica, distintos e recorrentes, que apareçam na formação da imagética que estamos denominando *olhar germânico*.

3.1 TRÊS ANIVERSÁRIOS DE VARGAS NO CJB

Algumas características são comuns aos três exemplares do CJB selecionados. Todos eles foram realizados no ano de 1941 e com mesma temática: a comemoração do aniversário do Presidente Getúlio Vargas. Em todos eles Getúlio está ausente fisicamente das comemorações públicas, aliás, como era

¹⁷ Estimativa feita com base em dados do catálogo Cine Jornal Brasileiro, publicado pela Fundação Cinemateca Brasileira – Imprensa Oficial do Estado, em São Paulo, 1982.

praxe em seu comportamento: passava o aniversário apenas com a família e amigos íntimos. O recorte tem como pretensão possibilitar uma leitura de artifícios cinematográficos usados para tornar onipresente o líder do Estado Novo.

É comum nos eventos estadonovistas a ausência presidencial ser compensada ou a presença reforçada pelo uso de cartazes de grandes proporções onde Getúlio é estampado. As faixas com seu nome gravado em mensagens de elogio e agradecimento são outro elemento recorrente nos desfiles comemorativos das efemérides da pátria. As bandeirolas com o rosto de Vargas impresso também costumam aparecer tremulando nas mãos de escolares e mesmo do público que comparecem aos costumeiros desfiles que festejam datas magnas brasileiras.



FIGURA 9 – NO ESTÁDIO SÃO JANUÁRIO OPERÁRIOS E JOVENS COLEGIAIS MARCHAM EM HOMENAGEM AO CHEFE DA NAÇÃO, GETÚLIO VARGAS. MAIS UMA VEZ O ESTADO NOVO RECORRE AO RETRATO DO LÍDER PARA REFORÇAR SUA PRESENÇA.
FONTE: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA.

No primeiro Cine Jornal um grande retrato do rosto de Getúlio Vargas, semelhante ao visto na foto acima, compõe o cenário montado em via pública de João Pessoa.

No segundo a ausência de Vargas é compensada pela inserção de seu busto e pela recriação de sua imagem através do discurso oral que constitui a narração do Cine Jornal. Os artifícios conseguidos com a iluminação artificial concorreram para aproximar a imagem de Getúlio Vargas de um imaginário

transcendental, pelo uso de tratamento lumínico assemelhado aos que grandes mestres da pintura usaram em representações de divindades.

No terceiro e último, a tentativa de corporificação de Getúlio na mente do espectador ocorre pela adição na narrativa de elementos simbólicos representativos do ideário do Estado Novo. É através do sentimento, da imaginação que esse CJB tenta trazer à cena a presença de Vargas.

As hipóteses aqui desenhadas de materialização do líder em lugares onde ele está ausente somente podem ser formuladas quando se entende que as cerimônias mostradas no cinejornais não são a reprodução totêmica da realidade. As peças midiáticas são narrativas subjetivas subordinadas a temporalidades díspares.

3.1.1 O ANIVERSÁRIO DE VARGAS COMEMORADO EM JOÃO PESSOA

O cinejornal produzido pelo DIP em 1941 recebeu o nº 26, classificado na Fundação Cinemateca Brasileira como CJB 26 Volume 2, Assunto 2. Mostra as comemorações do aniversário de Getúlio Vargas em João Pessoa na Paraíba. Foi editado em treze planos. Seguindo um padrão estabelecido pelo DIP, começa com dizeres em cartela que particularizam os assuntos. Após a indicação de Cine Jornal Brasileiro, aparece a seguinte inscrição: “Dezenove de Abril. João Pessoa: Desfila a Mocidade Escolar da Paraíba em homenagem ao Presidente Getúlio Vargas”. E, por último, vemos a sigla DIP.

O cenário é uma rua da cidade de João Pessoa, na Paraíba. Durante o dia, sob um sol brilhante, escolares uniformizados desfilam com disciplina militar. Meninos e meninas ostentam faixas e bandeiras. Como adereço de mão eles levam bandeirolas com a imagem do pavilhão nacional e também com o retrato de Getúlio Vargas. Completa a cenografia um grande retrato de Getúlio ao fundo do quadro, como já mencionamos.

A abertura é feita com um *long-shot*¹⁸ mostrando o cenário. Plano inicial cumpre a função de localizar geograficamente o evento e, ao mesmo tempo,

¹⁸ Estamos chamando de *long-shot* um Grande Plano Geral GPG, ou seja, um enquadramento do

determinar a época em que ocorre a ação. A câmera em *plongée*¹⁹ gira em panorâmica da direita para esquerda ampliando a abrangência do espaço cênico mostrado.

O segundo plano continua angulado em *plongée*. O enquadramento é um pouco mais fechado, porém, ainda mostra o cenário à distância, pode ser denominado como Plano Geral, como é rotineiramente classificado nas escalas tradicionais. A câmera em novo movimento de panorâmica varre o quadro em diagonal ascendente. Esse plano complementa o anterior, repetindo a informação que foi vista e agora é mostrada novamente um pouco mais de perto.

No terceiro plano a câmera foi posicionada na altura do olho do operador. O enquadramento ainda continua aberto. Mostra meninas que passam marchando em frente à objetiva, atravessando o quadro em diagonal ao eixo de enfoque da câmera, no sentido esquerda para direita. Valores positivistas como disciplina, ordem, patriotismo podem ser inferidos na interpretação da ação apresentada.

No quarto plano a câmera enquadra, em *contre-plongée* um agigantado retrato de Getúlio Vargas. A foto oficial, na qual Vargas de fraque é retratado com a faixa presidencial, visto da cintura para cima, domina a tela e corporifica o presidente. Getúlio não está presente. A falta é coberta por representações fotográficas. Pode-se entender que a onipresença é passada ao público no sentido de demonstrar que o Estado Novo se desenvolve sob o olhar atento e cuidadoso do líder.

Aberta a galeria de personalidades políticas do governo com a imagem de Vargas no plano anterior, o quinto plano enquadra um conjunto de autoridades na sacada do Palácio de Governo, em João Pessoa. Assim como no plano que antecede a câmera continua em *contre-plongée*. O ângulo de visão de baixo para cima pode ser interpretado como enaltecedor das figuras de mando, como uma

cenário próximo a sua completude, um recorte da cena onde figuram à distância o maior número dos elementos da paisagem. O GPG é usado preferencialmente para descrever cenários, para localizar geograficamente o ambiente onde a ação irá acontecer. É rotineiro seu uso nos inícios dos filmes.

¹⁹ Dá-se o nome de *Plongée* à inclinação angular da câmera para tomada de cena que resulta em posição de mergulho, visão de cima para baixo e *contre-plongée*, naturalmente, à inclinação inversa.

forma de torná-las maiores colocando-as em patamar superior à visão do espectador. As autoridades aplaudem o desfile.

O plano de número seis apresenta mais uma variação de ângulo no posicionamento da câmera. Ela é baixa, colocada na altura das crianças: meninos e meninas de 8 a 10 anos, aparentemente. São escolares uniformizados que passam em desfile em frente à objetiva. Atravessam o quadro em diagonal ao eixo de enfoque da câmera, da esquerda para direita. Mais uma vez em suas mãos uma profusão de bandeirolas impressas com a bandeira nacional e com o retrato de Getúlio Vargas se alternam, vistas em detalhe. Na estrutura da montagem funciona como plano de cobertura.

No sétimo plano a câmera volta para o alto e fica posicionada em *plongée*, em um suave mergulho. O quadro aberto em Plano Geral mostra os meninos atravessando a tela em diagonal, da esquerda para direita, acenado com mais bandeirolas que trazem também estampados a bandeira nacional e o retrato de Getúlio Vargas. Eles marcham com uma bandeirola em cada mão. Na estrutura da montagem também ficou posicionado como plano de cobertura.

O oitavo segmento é um contra-plano²⁰ em relação ao plano de número cinco. A câmera fica posicionada atrás e acima das autoridades na sacada do palácio que serve de palanque. Com enquadramento aberto e forte *plongée* a câmera mostra em primeiro plano as autoridades aplaudindo o desfile e lá em baixo, no fundo do quadro, os escolares marchando e o povo serpenteado formando a plateia nas calçadas. Não é usual na edição cinematográfica de reportagens o retardo do contra-plano pela intermediação de dois outros de cobertura, no caso a inserção dos planos seis e sete entre o quinto e oitavo. A variação estilística na montagem não quebra a linearidade da edição, não chega a causar dificuldade para o entendimento do fato noticiado. Esse plano pode ser visto também como complemento ao anterior, uma repetição do plano que o antecede conseguida com recuo da câmera.

O nono plano deriva do número três. A câmera fica mais recuada e mais baixa em relação ao enquadramento usado no terceiro segmento. Angulada em

²⁰ Estamos chamando de contra-plano o enquadramento com direção no eixo diametralmente oposta à usada no plano anterior. Na edição clássica, estratificada pela produção hollywoodiana, é usual o uso do plano seguido do contra-plano e por vezes a inserção de planos de cobertura, principalmente para decupagem de cenas onde ocorrem diálogos.

contre-plongée e com enquadramento aberto em Plano de Conjunto²¹ mostra os escolares desfilando. Eles são vistos, em primeiro plano, cortados na altura da cintura. Agitam as bandeirolas bem próximas da objetiva deixando visualizar, com clareza, a imagem estampada de Getúlio Vargas. Na metade superior da tela, ou seja, ao fundo, no segundo plano do quadro fílmico, estão as autoridades aplaudindo.

Com o enquadramento um pouco mais fechado e angulado em *plongée*, o plano dez exhibe uma tela cheia pela imagem do povo. Os populares estão dispostos em diagonal descendente, do canto esquerdo superior para o direito inferior da tela. O enquadramento é fixo, ou seja, a câmera não faz nenhum movimento.

O plano onze volta a abrir o quadro em Plano Geral e repete a angulação em *plongée* para mostrar de cima para baixo os escolares marchando. O desfile na rua é ladeado pelo povo nas calçadas.

Continuando aberto em Plano Geral e em forte *plongée* o plano doze inunda a tela de estudantes tremulando bandeirolas. O cinejornal atinge o ápice do clima emocional desejado para transmitir os sentimentos relativos ao governante maior em seu aniversário natalício. A composição do quadro fílmico dispõe os escolares em diagonal ascendente, do canto inferior esquerdo para o superior direito da tela.

O último plano do cinejornal mostra a tela completamente tomada pelos rostos do povo. Em forte *plongée* a composição repete a linha estética do plano anterior dispondo a massa em diagonal ascendente.

O sentido ascendente que as linhas de tensão determinam na composição do quadro fílmico, como visto nos dois últimos planos, pode ser lido como uma procura analógica por sentimentos ligados ao crescer, levantar, acordar e outros significados positivos inerentes à direção tomada de baixo para cima.

²¹ Plano de Conjunto é definido por diversos autores como o enquadramento onde as personagens figuram de corpo inteiro no quadro cinematográfico. Elas podem ser identificadas, embora, as ações que praticam não sejam vistas em detalhe. São utilizados prioritariamente para descrever personagens inseridos no cenário. As escalas de enquadramento dos planos cinematográficos sofrem pequenas variações nas denominações referentes aos espaços que recortam na cena fílmica em dependência dos autores (diretores, roteiristas). Usualmente os planos são classificados a partir dos mais abertos - long shot (Gerais) até aos mais fechados: próximo e Close (Detalhes), passando por intermediários denominados: Conjunto, Médio, e Americano, entre outras subdivisões. Confira também, em BERNARDET (2006, p.38 e 39),

A angulação da câmera, no quarto plano, enquadrando o retrato de Vargas em *contre-plongée* encontra paralelo nos usuais enquadramentos de Leni Riefenstahl para mostrar o *Führer*, em sua curta-metragem *Tag der Freiheit*. Porém, não é possível alinhar peremptoriamente tais *contre-plongée* como uma herança ou cópia estética da obra da cineasta alemã, até porque, não é provável que a equipe do DIP tenha conhecimento prévio do curta de Riefenstahl. Cabe ainda lembrar que o retrato de Getúlio Vargas estava em altura superior ao piso onde ocorreu o desfile e por onde transitava a imprensa, portanto, é natural a angulação de baixo para cima. Porém, como os cinegrafistas podiam chegar ao mesmo patamar do retrato de Vargas, enquadrá-lo de baixo para cima foi uma opção.

Novas semelhanças com o estilo germânico de Leni Riefenstahl são encontradas na estrutura binária que alterna *plongée* e *contre-plongée* e, ainda, na composição do quadro fílmico que aparece frequentemente dividido em triângulos por diagonais ascendentes e descendentes para disposição dos integrantes em marcha.

Em seguida juntamos, a título de ilustração, dois fotogramas de *Tag der Freiheit* pertencentes a dois planos que estão justapostos na edição. No primeiro, os soldados da guarda SA – *Sturmabteilung*, com uniformes claros, estão dispostos em diagonal ascendente. No plano seguinte, os soldados da SS com uniformes negros estão dispostos em diagonal descendente²².

²² A organização SA foi fundada em 1922 com a finalidade primeira de proteger os comícios nazistas. A SS criada em 1926, com a elite da SA, teve como atribuição primeira proteger os líderes nazistas. Arendt (1989: p. 418-419)



FIGURA 10 – FOTOGRAMA DE *TAG DER FREIHEIT* DE LENI RIEFENSTAHL
 FONTE: CAPTURADO DO DVD *TRIUMPH DES WILLENS*.
 EDITADO PELA WONDER MULTIMIDIA – COLEÇÃO II GUERRA MUNDIAL. VOLUME 13.



FIGURA 11 – FOTOGRAMA DE *TAG DER FREIHEIT* DE LENI RIEFENSTAHL
 FONTE: CAPTURADO DO DVD *TRIUMPH DES WILLENS*. EDITADO PELA WONDER
 MULTIMIDIA – COLEÇÃO II GUERRA MUNDIAL. VOLUME 13.

A *mise-en-scène* com estudantes uniformizados e marchando pode significar um desejo de aproximação dos escolares aos militares pela adoção de posturas semelhantes. A geometria cartesiana que rege o desfile estudantil se propaga pela escolha das angulações e enquadramentos fotográficos e transparece na estrutura da edição cinematográfica do cinejornal. Conceitos como ordem e disciplina, posturas de reverência aos símbolos da pátria, como por exemplo, à bandeira nacional, estariam sendo traduzidos por essa opção estética.

Infelizmente na cópia existente na Cinemateca Brasileira não existia mais a trilha sonora, elemento que viria, sem dúvida, somar na criação de ambiência ligada ao patriotismo e a sentimentos assemelhados, permitindo entender um pouco mais a concepção do cinejornal.

Por último anota-se que dos treze planos, em um único segmento a câmera não enquadra em angulação inclinada. Em apenas um plano a câmera foi posicionada na altura do olho do cinegrafista e permaneceu em nível horizontal. Os outros doze planos restantes estão divididos em oito enquadramentos em *plongée* e quatro em *contre-plongée*. Não há como fugir de que o uso da maioria dos enquadramentos em mergulho, ou seja, feitos de cima para baixo, trazem a sensação de que um olhar superior, vindo de cima, tudo vê e tudo controla.

3.1.2 O ANIVERSÁRIO DE VARGAS COMEMORADO EM PORTO ALEGRE

Cinejornal do DIP produzido em 1941 que recebeu o nº 23, foi classificado na Fundação Cinemateca Brasileira como CJB 23 Volume 2, Assunto 2 e mostra a solenidade comemorativa do aniversário de Getúlio Vargas na cidade de Porto Alegre.

Os espectadores ficam sabendo da temática pela cartela que antecede as cenas ao vivo. Consta na cartela o seguinte anunciado: Cine Jornal Brasileiro; Porto Alegre: Comemora-se solenemente a data do aniversário natalício do Chefe da Nação. E, por último, a sigla DIP.

Chama atenção o fato de a celebração mostrada pelo CJB ter ocorrido em ambiente fechado. As filmagens foram feitas no interior do Teatro São Paulo. Ao contrário do grande número de escolares que figurava nas solenidades que aconteciam a céu aberto, apenas uma representação dos estudantes formou a guarda de honra em torno de um busto de Getúlio Vargas.

A ausência corpórea de Getúlio Vargas é compensada pela presença do busto em mármore branco que o encarna. O cenário com palco e plateia concorre para uma encenação que aproxima a solenidade do espetáculo teatral. O enredo coloca o conjunto de autoridades, enquadradas em *contre-plongée*, discursando. Seu papel seria o da representação do poder. A visão de baixo para cima as torna maiores, plenas de soberania e mando. A tríade suprema da solenidade foi

composta pelo interventor, o comandante militar e o arcebispo. A plateia, ao contrário, é vista em mergulho, angulada de cima para baixo. Cumpre a função de aplaudir, pode-se dizer que representa o papel destinado ao povo na trama política. Como no teatro grego, o narrador desvenda a cena, no cinejornal o locutor comenta as imagens e explica o sentido da homenagem a Getúlio Vargas. O conteúdo temático é apresentado por um orador vindo de São Paulo, especialmente para a solenidade. Ele discorre sobre a trajetória de Vargas e a revolução de 1937.

A ideia de cinema como representação do real fica bastante em evidência no cinejornal em questão. Ao se pretender notícia, o JCB assume compromisso com o relato fidedigno dos fatos. Ao estabelecer previamente uma mensagem e desenvolver um roteiro, aproxima-se da narrativa ficcional. De toda forma existe a construção de uma narrativa e, irremediavelmente, uma visão subjetiva dos acontecimentos.

Para Jean-Claude Bernardet (2006, p. 11-23) o cinema representa não só a realidade, como também reproduz a própria visão humana. Embora saibamos que não é a realidade o que estamos vivendo e sentindo durante a projeção de um filme, fazemos de conta que é, criamos dentro de nós uma sensação temporária de concretude das imagens projetadas, mergulhamos em uma ilusão de verdade que se transforma em “impressão de realidade” e, desse modo, somos levados a acreditar no que vemos nas telas, a associar o projetado com a verdade. Portanto, é comum ouvir afirmações tais como: “O Presidente da República levou um tombo. Como não, se eu vi no cinema?” Ou ainda, em dias mais recentes: É verdade, eu vi na TV.

A visão humana é mais abrangente que o contorno das telas de projeção de imagem, sejam elas cinematográficas ou televisivas. Mesmo no escuro das salas de cinema é possível vislumbrar espaços que ficam além das laterais e das margens superior e inferior da grande tela. Então, mesmo vendo que as imagens projetadas estão contidas em um recorte, em um *box*, em um espaço limitado da visão e, ainda, sofrendo a supressão das cores (como é o caso dos cinejornais do DIP, nos idos de 1938 a 1946), somos conduzidos a crer no que nos é apresentado como verdade, sem maiores preocupações contestatórias. Em Bernardet (2006, p. 11–23) o cinema, desde os tempos de sua invenção, aproveita a falsa noção de que resulta unicamente da leitura mecânica da realidade, de que a apresenta do

jeito que ela é, sem maiores interferências de ação humana, para aproximar-se e usufruir da posição de portador da verdade.

Quando se trata de noticiário essa condição de proximidade com a verdade se torna mais aguda, uma vez que existe um pré-contrato entre aquele que faz a notícia – o jornalista, e aquele que a assiste – o espectador. Existe uma espécie de acordo de cavalheiros, um pré-suposto de que quem faz notícia tem por princípio um compromisso com a verdade sob risco de perder a credibilidade, seu maior capital.

O cinejornal 23 transita entre os estilos: realista e ficcional. No início mostra a festa de maneira tradicional, documenta as ações da realidade, aos poucos, empurrado principalmente pelo tratamento lumínico fotográfico, vai se aproximando de uma estética comum aos filmes de ficção. Migra do compromisso de retratar o fato com lentes nuas, como refere Luiz Carlos Barreto à cinegrafia ou fotografia jornalística, para criar uma verdade dos acontecimentos que nasce do emocional, do sentimento provocado no espectador, usando, para tanto, efeitos fictícios da luz artificial, que por sua direção, intensidade e qualidade, seria classificada por Jacques Aumont como “luz simbólica”²³. Para Jacques Aumont (2004, p. 173) a luz pode ser classificada em três de suas funções: simbólica, dramática e atmosférica. Na função simbólica, a presença da luz na imagem fica ligada a um sentido, toca o sobrenatural, o sobre-humano, a graça, a transcendência. No quadro pictórico ou fílmico é comum a aparição de um raio de luz que materializa literalmente a graça concedida pelo divino, que emoldura monarcas ou encapsula vultos representativos da transcendência para o espiritual.

Quando a luz se volta para a estruturação do espaço cênico, Aumont (2004, p. 174) a classifica como dramática. Nesta função há, no seu entender, inúmeros meios de ação. Diferentemente da função simbólica marcada pela procura do efeito incomum, pela metaforização do irreal, a luz com atribuição dramática procura a verossimilhança e, para tanto, busca singularizar aspectos da imagem e imprimir significação à cena. Acentuação ou diluição de contrastes, difusão ou recortes

²³ Luiz Carlos Barreto é o mais importante produtor cinematográfico brasileiro do movimento conhecido como Cinema Novo. Começou sua trajetória como fotógrafo da revista *O Cruzeiro*. Segundo Paulo Cesar Saraceni em seu livro *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*, Luiz Carlos Barreto ao ser convidado por Nelson Pereira dos Santos, por indicação de Glauber Rocha, para fotografar o clássico longa-metragem *Vidas Secas*, teria dito: “Eu sou um fotógrafo de lentes nuas”, explicando que não usava os filtros tão comuns na fotografia de cinema.

marcados para fluir das zonas de claridade para as sombras, baixa ou alta intensidade das fontes de iluminação, são, dentre tantos outros meios, formas de representar sensações pela dramaticidade da luz no quadro foto-cinematográfico.

A função atmosférica da luz é definida por Aumont (2004, p. 175) como resultante do uso do mais banal dos efeitos da iluminação cênica: a difusão plena. Os resultados podem ser vistos nos cartões postais, nos cartazes publicitários, na televisão cotidiana, enfim, em larga escala nos meios contemporâneos de difusão massiva da imagem. Para ele, o uso da luz difusa se constitui na maior apropriação consciente que os cineastas e, sobretudo os fotógrafos de cinema, fizeram da pintura. Relata que nos anos 1920, o cinema tomou emprestado da pintura essa luminosidade atmosférica que, mais tarde, tornou-se emblemática da fotografia hollywoodiana. Por último, o teórico alerta que a classificação em funções não é totalizante, nem cria categorias estanques, podendo mesmo haver coexistência de todas as categorias de luz em um único quadro fílmico ou prancha fotográfica.

Tanto no cinema quanto na pintura, na *mise en scène*, “a luz, mais precisamente a iluminação, é poderoso meio dramático e expressivo; mas também engenho e pensamento”, acrescenta Aumont (2004, p. 178).

O filme termina com um close do busto de Getúlio dominando a tela. A iluminação dura e direta arranca sobras fortes e marcadas no rosto de alvo mármore. Uma linha divisória feita de luz deixa o lado esquerdo da face encoberto em quase negro. O branco do lado esquerdo brilha mais ainda aos olhos de quem vê, é reflexo da luz dura que banha a pedra alva e do contraste com o negro em que se encontra a outra face. O tratamento lumínico dos planos finais, somado à eloquência do narrador e ao ufanismo da trilha musical formam um todo que aponta para o fluido, para o mágico, que procura descolar a figura do presidente do campo do humano e colocá-la no patamar das entidades imateriais superiores.

3.1.3 O ANIVERSÁRIO DE VARGAS COMEMORADO EM BELO HORIZONTE

O Cine Jornal Brasileiro de 19 de abril de 1941 classificado na FCB como nº. 24 Volume 2 Assunto 1, mostra um desfile escolar nas ruas da capital mineira em

comemoração ao aniversário do Presidente Getúlio Vargas, e é composto por apenas 4 planos.

Depois de duas pranchas com vinhetas do Departamento de Imprensa e Propaganda aparece a cartela que revela o assunto que será mostrado: dezenove de abril; Belo Horizonte: a passagem da data do aniversário natalício do Presidente Getúlio Vargas. Os dizeres são precedidos pela nominação: Cine Jornal Brasileiro e recebem, no final, a assinatura de autoria: DIP.

O jornal começa com um Plano Geral de meninas escolares desfilando. A câmera faz mini-panorâmica de correção do enquadramento girando da esquerda para direita. As estudantes passam perpendicularmente ao eixo da câmera e ficam em segundo plano no quadro fílmico. No primeiro plano, ou seja, mais próximo do espectador, o enquadramento destaca uma bandeira nacional quase em silhueta.

No plano seguinte as estudantes são enquadradas em plano de conjunto e passam na tela quase frontal ao eixo da câmera. São porta-estandartes levando bandeiras do Brasil entre outras. Usada da mesma forma que no plano anterior, a câmera faz uma correção panorâmica, porém, girando agora no sentido direita para esquerda, conseguindo nesse acompanhamento que as estudantes figurem cortadas à altura da cintura. Desatacam-se os gestos de levar o braço direito ao lado esquerdo do peito em reverência à bandeira nacional. O giro da câmera acompanhando as estudantes desvenda ao fundo um palanque. Em frente ao palanque é possível ver estudantes perfiladas ao lado da bandeira nacional erguida em mastro.

O terceiro plano tem enquadramento semelhante ao segundo e resulta de uma pequena modificação no eixo da câmera. Um novo estandarte abre-alas para o pelotão estudantil. Uma bandeira nacional ao fundo começa timidamente a tremular. Panorâmica da esquerda para direita descortina a fila que jovens que formam o corpo escolar em desfile. Nos três primeiros planos os enquadramentos são feitos em *plongée*, a angulação de cima para baixo fica mais acentuada no quarto plano.

O último plano é também aberto e, como nos anteriores, a câmera gira novamente em panorâmica. O movimento de correção é da direita para esquerda, direção inversa àquela usada no plano anterior. A câmera mostra um coral de estudantes que recepciona a chegada das escolares. Elas entram em quadro carregando o pavilhão da escola com porta-estandarte. O coral é regido por uma

maestrina. Interessante marcar a presença feminina dominante em todo o cinejornal. A única exceção é constituída pelo grupo de autoridades que é visto ou, melhor ainda, indicado ao fundo em um palanque, pois a imagem não traz definição.

Durante todo o segmento Getúlio Vargas não está presente. O espectador sabe do seu aniversário apenas por meio da cartela que precede o cinejornal.

A edição é composta apenas de quatro planos. Todos angulados em *plongée*, todos com enquadramento aberto, são ou gerais ou planos de conjunto. Em todos eles a câmera gira em panorâmica que alterna entre da esquerda para direita e da direita para esquerda. É inquestionável a opção pela síntese, pela simplicidade e pelo binarismo na concepção do roteiro, no tratamento imagético e na edição final.

A filmagem feita em Belo Horizonte, durante o dia, com o sol abrasador dos trópicos, não é rica em meios-tons, tende a acentuar, a marcar abruptamente, sem a suavidade das sombras, a transposição das aéreas claras para os pontos escuros dos locais menos iluminados. Os uniformes gravados na película em *preto & branco* são vistos em claro e escuro que reproduzem o branco das blusas e o azul marinho das saias, possivelmente como eram as cores das fardas escolares no final da metade do século passado.

Para Flusser (2002, p. 38) não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco constituem situações limite. O branco é formado da totalidade das vibrações luminosas, o preto da completa ausência. O preto e o branco não têm materialidade, são conceitos da teoria ótica. De tal forma que cenas em preto e branco não existem, existem apenas imagens em preto e branco das cenas do mundo. Nesse sentido as fotografias em preto e branco imaginam a realidade, são concepções, conceitos subjetivos dos fatos, recriações das ocorrências.

Os três primeiros planos foram filmados a céu aberto. Luz do dia sem apoio de luz artificial. O quarto plano mistura exterior com interior. A locação tem elevado pé-direito e cobertura, porém, não tem paredes laterais. O teto muito alto e a ausência das paredes permitem a entrada de luz pelas laterais. A luz rebatida pelo piso brilhante invade o ambiente, leva os reflexos de seus raios aos corpos e rostos das escolares banhando toda a cena. O binômio duplo em oposição, verso e

anverso, sim e não, positivo e negativo é reforçado pela fotografia nesse último plano quando a luz divide a tela em duas zonas demarcadas pelo claro e escuro.

O desfile de estudantes em marcha cadenciada passa ao espectador um sentido de organização marcial. A justaposição de planos que encadeiam pelotões engalanados, marchando em frente a plateias estáticas, em pose solene e ladeadas por bandeiras, procura ressaltar sentimentos ligados à disciplina, à fé no progresso com ordem, ao nacionalismo, ao patriotismo, ao positivismo e mesmo aos valores artísticos e culturais, que não podem deixar de ser notados.

A câmera em *plongée* reproduz o olhar divino, daquele que postado nos céus tem a visão e o controle dos mortais na terra. A visão de cima pode significar uma aproximação do homenageado com a figura do Pai? Essa foi a forma encontrada para compensar a ausência física de Getúlio Vargas? Ele não é visto, mas sua presença é sentida.

Ainda que a influência do ideário da propaganda nazista tenha se refletido na ideologia do Estado Novo, o *olhar germânico* que estamos localizando nas imagens do Cine Jornal Brasileiro não se refere a uma mera cópia da estética fílmica produzida na Alemanha. Claro que há aproximações, como continuaremos mostrando em seguida. Mas esse *olhar germânico* aqui se transfigura num outro tipo de construção fílmica que continua guardando aproximações com a estética adotada pela filmografia documental alemã.

Completam a leitura do Cine Jornal Brasileiro exemplares que privilegiam as imagens de Getúlio Vargas corporificadas na tela. O recorte no universo de filmes arquivados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, recai, no próximo capítulo, sobre os cinejornais que cobrem as efemérides comemorativas do Dia do Trabalho, no Estádio Pacaembu, em São Paulo; Parada da Juventude, no centro do Rio de Janeiro; e Dia do Trabalho, no Estádio de São Januário, no Rio de Janeiro. A tônica é o estudo da imagem do líder em cena.

4 A IMAGEM DO ESTADO NOVO E A CRIAÇÃO DO RETRATO DO LÍDER GETÚLIO VARGAS NO CINE JORNAL BRASILEIRO

Continuando a aproximação com exemplares do Cine Jornal Brasileiro, desenvolvem-se no começo desse capítulo considerações sobre a distinta imagética foto-cinematográfica nestes identificada.

Nos segmentos do CJB que recortamos para análise são encontrados de modo recorrente alguns elementos da linguagem cinematográfica. O reaparecimento constante dos mesmos recursos narrativos cria uma determinada feição, dá uma espécie de identidade ao grupo de jornais da tela que estamos colocando em pauta. Entre os recursos mais utilizados chamamos atenção para: o uso de planos com enquadramento mais aberto onde figura com destaque a massiva presença do povo; o enquadramento em primeiro plano de Getúlio Vargas, recortado em fundo composto pela grande massa popular; o posicionamento da câmera do ponto de vista de Vargas, marcando seu olhar atento a tudo e a todos, quase sempre anguladas de cima para baixo; a colocação de câmeras do ponto de vista do povo, enfocando a figura de Vargas em lugar de destaque no quadro foto-cinematográfico, quase que invariavelmente anguladas de baixo para cima; a alternância desses *plongée* e *contre-plongée* na edição e, também, para a exuberância de contraste na fotografia advindo da luz do sol que banha o Brasil tropical, em pleno outono de 1º de maio e se repete nas portas da primavera dos 7 de setembro, principalmente quando o cenário é o estádio de São Januário ou mesmo a avenida Getulio Vargas, no Rio de Janeiro.

Estamos usando aqui a expressão *ponto de vista* com base em conceito formulado por Jullier (2009, p. 22) para quem *ponto de vista* pode ser entendido como lugar de observação da cena, aquele lugar no espaço de onde parte o olhar. Porém, o uso do termo *ponto de vista* nos obriga a chamar a atenção para outros entendimentos que a locução admite no âmbito da linguagem cinematográfica. Segundo Vanoye (1994, p. 51) a expressão *ponto de vista*, no cinema, pode ser entendida de três maneiras, a saber:

- Primeira – no sentido estritamente visual, ou seja, de que ponto se vê aquilo que se vê? De que lugar é feita a tomada da cena? Onde está colocada a câmera?

- Segunda – no sentido da narração, ou seja, quem conta a história? A história é contada do ponto de vista de quem? O ponto de vista transparece ou não?
- Terceira – no sentido ideológico, ou seja, qual é o ponto de vista, a opinião do autor sobre as personagens e a trama? Qual é o “olhar” do filme sobre o enredo, sobre a história narrada e as personagens nela imersas?

Para Branigan *in* Ramos (2005, p. 251) o “plano-ponto-de-vista – PPV” é um plano cinematográfico no qual a câmera assume a posição ou lugar de uma personagem de tal maneira a nos mostrar o que ela está vendo²⁴.

As qualidades fotográficas, atrás descritas, que impregnam a imagética dos cinejornais não podem ser vistas de modo inflexível ou totalizante, são tendências que aparecem com mais vivacidade ao olhar escrutinador da análise. Do ponto de vista lumínico podemos dizer que mesmo filmando no Rio Grande do Sul, portanto, em região mais afastada da Linha do Equador, os resultados imagéticos obtidos ainda guardam um estilo marcado pela generosidade quantitativa da luz solar, embora por lá ela se apresente menos recortada em claros e escuros e, portanto, mais difusa. Quando olhamos os exemplares gravados no nordeste os apontamentos citados em referência a fotogenia tornam-se mais explícitos.

Nesse capítulo serão visionados exemplares do CJB que privilegiaram as cerimônias populares, realizadas a céu aberto, em grandes espaços urbanos tais como estádios de futebol, avenidas e praças públicas. O foco temático de análise recai sobre a construção do retrato do líder Getúlio Vargas²⁵.

²⁴ Para aprofundamento da compreensão do significado da locução “plano ponto de vista” na narrativa cinematográfica confira BRANIGAN, Edward *in* RAMOS, Fernão Pessoa (org.) (2005, p. 251-275).

²⁵ Estamos alerta para possíveis desvios de entendimento causados, por vezes, pelo baixo percentual da amostragem.

4.1 EFEMÉRIDES NO CINE JORNAL BRASILEIRO REDESENHAM GETÚLIO VARGAS: O DIA DO TRABALHO

Começamos pela leitura de uma edição especial do CJB datada de 1944 que, em aproximados 10 minutos, mostra as comemorações do dia do trabalho no estádio do Pacaembu, em São Paulo.

A cartela inicial identifica a responsabilidade da realização pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira – Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. A Cópia catalogada na Cinemateca Brasileira como Fita w 00194, volume 3, número 61, reproduzida em VHS, infelizmente, não possui mais a banda sonora. Ainda nos letreiros iniciais pode-se ler: “1º de Maio – A Festa do Trabalhador no Estádio do Pacaembu”. Em seguida anuncia em nova cartela: “A palavra do Presidente Getúlio Vargas definindo os propósitos de seu governo, em relação aos Trabalhadores. O Brasil e a magnífica demonstração de fé prestada pelos Trabalhadores de São Paulo ao Guia Supremo da Nacionalidade”. O texto rebuscado e ufanista que assinala para o espectador o clima de exaltação de sentimentos patrióticos pretendido pelo cine jornal é bem característico das produções assinadas pelo DIP.

Para simples organização da leitura faremos uma divisão do cine jornal em blocos ou sequências e as nominaremos, como fazem os italianos nas *escaletas*²⁶.

Nesse sentido dividimos o jornal em seis segmentos:

²⁶ *Escaleta* ou *Scaletta* – Segundo Ugo Pirro, professor e roteirista italiano, em seu livro de "Per Scrivere un Film" (PINO, Ugo. *Per Scrivere un Film*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988, p. 76, capítulo IV, *La Scaletta*), um termo italiano utilizado por diretores e roteiristas, que significa a escada de progressão do roteiro. Nos roteiros escritos por seqüências, cada uma delas trata do desenvolvimento dramático de um determinado espaço de ação cênica e de um determinado tempo (não-cronológico), tempo de ação dramática. Na *escaleta*, para melhor memorizar ou despertar a imaginação, cada seqüência ganha um título (ou apelido) que lembra a situação que a envolve ou ação dramática que ela aborda. (Informação gentilmente prestada pelo professor doutor Pedro Jorge de Castro, em e-mail enviado ao autor, em 18 de dezembro de 2005).

4.1.1 ESCALETA

1. A chegada de Getúlio Vargas;
2. Entorno do Pacaembu;
3. O estádio é o cenário;
4. Arte em espetáculo de dança e música e
5. O líder e o povo.

4.1.2 A CHEGADA DE GETÚLIO VARGAS

Dezessete planos formam o bloco denominado na escaleta “A chegada de Getúlio Vargas”. A sequência foi filmada no exterior, durante o dia e usando apenas a luz natural do sol. O bloco é aberto mostrando autoridades enquadradas em plano de conjunto, o cenário que as cerca é um singelo campo de aviação. O plano seguinte enquadra o avião da presidência taxiando no final da pista de pouso e ainda girando as hélices dos motores. O terceiro plano, em recorte mais fechado, desvenda o desembarque do ilustre convidado pela pequena escada do bimotor. Getúlio Vargas chega sorridente a São Paulo.

Nos outros quatorze planos vemos Getulio Vargas em carro aberto desfilando pelas ruas de São Paulo, rumo ao estádio do Pacaembu. Vargas retribui aos acenos dos populares que se enfileiram nas calçadas para saudar a passagem do presidente. A edição alterna plano e contra-plano, enquadrando a comitiva presidencial e o povo nas ruas. Para ganhar ritmo a montagem insere alguns planos de cobertura mostrando a cavalaria em trote no acompanhamento do automóvel conversível que segue escoltado por motociclistas militares.

Não se pode deixar de anotar que a sequência introdutória do cine jornal, embora de maneira extremamente simplificada, repete o enredo usado para documentar a chegada de Hitler em Nuremberg para o Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão, no filme *Triumph des Willens* dirigido por Leni Riefenstahl. Intróito que custou veementes críticas a Riefenstahl por trazer Hitler dos céus, como se fora um deus. Fica clara a intenção de demonstrar a

popularidade do *Führer*, de ressaltar seu prestígio junto à massa e mesmo de retratar o amor que nela suscita. Não procuramos com a aproximação dos dois seguimentos localizar semelhanças estilísticas, até porque as condições de produção do documentário alemão foram infinitamente desproporcionais em relação ao esforço brasileiro para realizar a cobertura da notícia da vinda de Getúlio Vargas à capital paulista. Também, não desconhecemos que são peças diversas: o primeiro uma edição especial de cunho jornalístico e o segundo um documentário que extrapola a simples função publicitária para atender a pretensões artísticas.

Para anotar afastamentos entre as duas introduções lembramos que na reportagem do Departamento de Imprensa e Propaganda o bloco foi resolvido com apenas dezessete planos, já o preâmbulo de Riefenstahl foi editado em cento e quinze planos. Apenas dois planos mostram a chegada do avião de Getúlio em São Paulo: o bimotor taxiando e Vargas saindo do avião, enquanto para descida de Hitler em Nuremberg, Leni Riefenstahl usou quarenta e um planos. Somente para mostrar os céus cheios de claras nuvens ela usou oito planos na edição. Antes da aparição de Hitler na porta do trimotor, vários planos aéreos ilustram a belíssima cidade de Nuremberg. No detalhamento da sequência encontramos fatura de enquadramentos nos quais o líder é visto em angulação de *contre-plongée* e o povo é mostrado em câmera subjetiva do líder por quilométricos *travellings*.

Estrutura narrativa semelhante para construir intróito será encontrada em diversos exemplares do Cine Jornal Brasileiro e também repetida em várias edições do jornal da tela alemão *Die Deutsche Wochenschau*, porém sempre simplificadas em relação ao documentário de Riefenstahl. O que é comum aos dois jornais da tela é iniciar as peças noticiosas com a chegada do líder vindo dos céus e mostrar sua popularidade no encontro com o povo nas ruas.

Diferente do *Die Deutsche Wochenschau*, que sabemos foi muito bem distribuído mundialmente e projetado regularmente no Brasil, ao fazermos referências ao documentário de Leni Riefenstahl não se está buscando comparações entre ele e os curtas jornalísticos do CJB ou mesmo procurando localizar influências diretas da cineasta alemã na trajetória dos cinegrafistas do DIP, até mesmo porque, como já anotamos, não é provável que tenha havido conhecimento de seus filmes pela equipe brasileira. Apenas acreditamos que Riefenstahl conseguiu colocar em seus filmes qualidades estéticas e conhecimento

tecnológico capazes de representar o melhor desempenho do cinema alemão naquele momento. Em capítulo posterior voltaremos a comentar sua obra documentária, sempre com o mesmo intuito de traçar melhor contorno para o que estamos chamando de *olhar germânico*.

4.1.3 ENTORNO DO PACAEMBU

A segunda sequência, que chamamos na escaleta de Entorno do Pacaembu, é formada por seis planos. Em nenhum deles a câmera permanece fixa, são panorâmicas que procuram alargar as dimensões da tela para abrigar o maior número possível de populares. A visão do espectador varre o cenário formado por ruas e largos que cercam o estádio. Seu olhar é levado pela câmera a acompanhar as enormes filas da população paulista seguindo rumo à festa do trabalhador no 1º de maio. Os seis planos têm enquadramento aberto ou intermediário, são eles gerais ou planos de conjunto. O enfoque recai sobre populares portando faixas, bandeiras e estandartes que se aglomeram em frente ao portal da entrada do estádio.

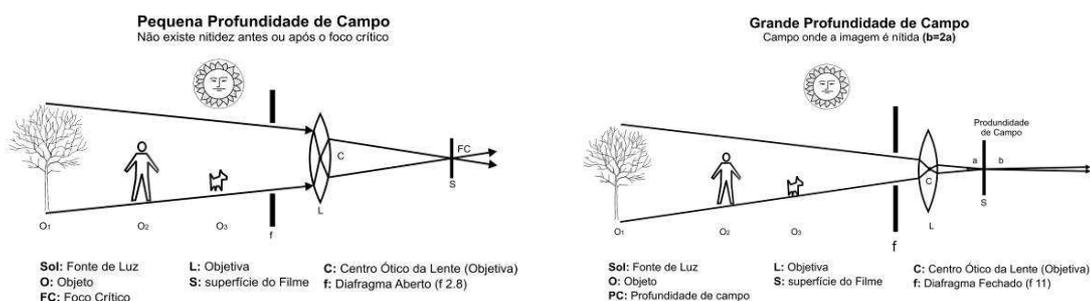
O segmento ocorre em *flashback* na temporalidade narrativa do cine jornal. O uso do recurso de inversão temporal, mostrando ações que ocorreram antes mesmo do avião de Getúlio chegar, não é muito comum em reportagens jornalísticas. A quebra da linearidade sequencial passado/presente no tempo fílmico constitui, nesse caso, uma sofisticação estilística. Novamente lembramos que Leni Riefenstahl utilizou artifício semelhante para documentar a chegada de Hitler à Nuremberg em seu *Triumph des Willens*. Quanto o trimotor do *Führer* sobrevoa Nuremberg o espectador vê tropas que marcharam pelas ruas da cidade rumo ao edifício que abrigará o líder nazista para um pernoite naquele ano de 1934.

4.1.4 O ESTÁDIO É O CENÁRIO

O segmento intermediário, chamado na escaleta de *O estádio é o cenário*, foi composto por dezesseis planos. O primeiro é dominado por uma faixa na qual se lê: “Salve Getúlio Vargas”. Os planos seguintes têm como objetivo inequívoco de desvendar ao público espectador a grande quantidade de pessoas que participou do evento paulista em comemoração ao dia do trabalhador. São planos de enquadramento aberto e angulados para mostrar, em perspectiva, as curvas das arquibancadas lotadas de populares. Os movimentos de panorâmica são recorrentes e varrem o cenário da esquerda para direita, da direita para esquerda, de cima para baixo e também em direção ascendente.

O desfile, já iniciado na pista que circunda o campo de futebol, domina o primeiro plano no quadro fílmico. As agremiações civis e militares marcham carregando estandartes. Passam por nossos olhos diversas faixas com chamadas de exaltação à política governamental de Vargas. São inscrições assinadas por entidades de classe com predominância de sindicatos da classe trabalhadora. Ao fundo se vê a massa bem definida por força da grande profundidade de campo conseguida no quadro fotográfico²⁷. A luz intensa do sol e o uso de lentes mais abertas – do tipo grande angular, permitem usar um diafragma mais fechado na objetiva e, portanto, garantir uma maior profundidade de campo no resultado fotográfico, como esclarece o esquema gráfico em nota inserida para esse fim.

²⁷ Profundidade de campo pode ser definida como a extensão do campo de imagem com nitidez dentro do quadro fotográfico. Para melhor compreensão do conceito a observação do esquema abaixo facilita o entendimento.



ESQUEMA DE PROFUNDIDADE DE CAMPO

FONTE: AUTOR

4.1.5 ARTE EM ESPETÁCULO DE DANÇA E MÚSICA

O quarto bloco, batizado na escaleta como *Arte em espetáculo de dança e música*, funciona como um interregno na narrativa criada pela edição. O intervalo quebra a estrutura linear do CJB para introduzir comentários sobre cultura e arte no espetáculo cívico. As manifestações artísticas fazem parte do pensamento que domina a proposta de comunicação social do Estado Novo. O Ministério da Saúde e Educação, comandado por Gustavo Capanema, sempre que possível, participa das efemérides cívicas incrustando na programação números ligados à expressão musical.

A sequência é aberta com três planos de conjunto nos quais o fundo cenográfico não revela exatamente onde as ações ocorrem. No primeiro são vistos músicos com seus instrumentos em execução de uma composição clássica. O segundo mostra bailarinos tradicionais. No terceiro volta a orquestra sinfônica em enquadramento um pouco mais fechado. Somente o quarto plano, em tela mais aberta, desvenda a plateia nas arquibancadas do Pacaembu ao fundo do quadro, tendo bailarinas em passos tradicionais da dança clássica dominando o primeiro plano. Após cinco planos nos quais as bailarinas alternam movimentos do balé clássico com outros detalhes da orquestra sinfônica, a sequência é fechada com um giro panorâmico da câmera, em plano geral, que ressalta o desenho curvilíneo das arquibancadas do Pacaembu repletas de populares.

Embora as manifestações artísticas não configurem objeto estranho aos eventos cívicos, tanto nos cine jornais brasileiros quanto nas edições do *Die Deutsche Wochenschau*, são mais usuais as exhibições de ginástica e o apelo à beleza e aos cuidados com o corpo físico nos programas comemorativos de efemérides.

4.1.6 O LÍDER E O POVO

O quinto e último bloco, que recebeu na escaleta o título “O líder e o povo” foi decupado em doze planos. Na estrutura narrativa construída pela edição as

sequências anteriores concorrem para criar o clímax emocional do noticiário cinematográfico na entrada de Getúlio Vargas no Estádio Pacaembu.

Enquadrado em plano americano Vargas faz uma pequena pausa em sua caminhada para saudar o povo com a mão direita espalmada. O plano seguinte mostra uma revoada de pombos, que são acompanhados pela câmera em giro panorâmico de quase 180 graus da esquerda para direita. No fim da panorâmica um pequeno deslize do cinegrafista que ao invés de parar o movimento, mantendo um enquadramento fixo, volta a panorâmica em sentido contrário, da direita para esquerda, em arrependimento consoante a uma conduta amadora. O terceiro plano, um *long-shot*, enquadra Vargas no canto esquerdo da tela, de costas e acenando para o povo. A diferença de luz entre o fundo do quadro onde é visto o povo iluminado a pleno sol aberto e o primeiro plano que mostra Getúlio protegido pela cobertura da arquibancada, deixa o mandatário praticamente em silhueta. A composição destaca sua mão direita em aceno constante.

Os últimos nove planos que completam a sequência alternam o palanque com as autoridades, entre as quais Getúlio Vargas sobressai em enquadramentos que o privilegiam na composição foto-cinematográfica, com planos diversos das arquibancadas lotadas de populares em festa com suas bandeiras. A câmera procura os estandartes, as faixas com dizeres ufanistas, as bandeiras nacional e do Estado de São Paulo e, até mesmo, uma bandeira gigante do São Paulo Futebol Clube recebe enquadramento privilegiado.

Nos planos que enfocam o povo é possível verificar uma tendência à redução ou mesmo apagamento da imagem individual do trabalhador em proveito da criação de um corpo único da massa humana transmutada em entidade sindical ou em outra organização da sociedade civil. Para o artifício são usados diversos maneirismos como os uniformes; as roupas semelhantes com predominância de tons claros; o destaque dado às bandeiras e estandartes que amalgamados aos corpos os esticam e a eles se juntam criando uma nova, agigantada e única forma; o contra-luz e o desfoque que encobrem as expressões faciais e feições de identidade; os grandes planos conjugados com movimentos de giro e deslocamentos da câmera que pontilha a imagem na tela resumindo cada pessoa a um pequeno grão na construção da paisagem fotográfica, entre outros. Neste sentido podemos especular se o CJB procurou uma aproximação com os caminhos estéticos trilhados de maneira primorosa e requintada por Leni Riefenstahl e

facilmente localizáveis em seus documentários *Triumph des Willens* e *Tag der Freiheit* e, também, em soluções formais bastante recorrentes nos, já mencionados, jornais da tela *Die Deutsche Wochenschau*.

4.2 O CJB NA PARADA DA JUVENTUDE

Os cuidados com a juventude são outra marca forte do Governo de Getúlio Vargas nos tempos do Estado Novo. As comemorações das efemérides organizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda e o Ministério da Saúde e Educação guardam sempre lugar especial para demonstrações de engajamento cívico dos jovens brasileiros. A edição especial do Cine Jornal Brasileiro, que será analisada em seguida, com 10 minutos de duração e assunto único, consagra esses preceitos. Infelizmente a cópia catalogada na Cinemateca Brasileira como Fita w 00250, volume 2, número 65, reproduzida em VHS, também não contempla mais a trilha sonora.

O CJB de 1941 é aberto com uma bandeira do Brasil tremulante sobre a qual aparecem caracteres que informam que veremos a *Parada da Juventude* com o número de cinco mil colegiais desfilando²⁸. Desde a cartela, que exalta numericamente os participantes do evento, o jornal da tela vai construindo a narrativa de tal modo a demonstrar a forte repercussão que a festa produz no seio popular. É aferível visualmente a escolha de imagens onde o quantitativo de participantes, seja de desfilante ou de público, aparece como de grande vulto. No término do cinejornal planos abertos enchem a tela com multidões que a perspectiva fotográfica estende ao infinito.

²⁸ No catálogo editado pela Cinemateca Brasileira (1982) consta na página 21 que a Parada da Juventude reuniu trinta e cinco mil colegiais que desfilaram no dia consagrado ao culto da raça. Acreditamos que o desencontro numérico nas fontes consultadas pode advir da datilografia ou da composição gráfica no texto do catálogo. Importa, porém, o grande número de pessoas que afluíram ao desfile.

4.2.1 – INTRÓITO

O primeiro plano é um enquadramento aberto, em exterior e sol pleno, no qual são vistos populares pendurados em um obelisco plotado no meio de avenida do centro da cidade do Rio de Janeiro. Poderia ser dito que a abertura homenageia Leni Riefenstahl ao lembrar um plano do seu documentário *Triumph des Willens*, no qual garotos sobem em uma escultura para melhor acompanhar a chegada do *Führer* ao espaço Luitpold Grove, onde faria discurso dedicado à juventude hitlerista.

O segundo plano mostra um cinegrafista em atividade de documentação com sua câmera cinematográfica. Ele é enquadrado em *contre-plongée*, cortado na altura da cintura. O enquadramento lembra uma foto de *still*²⁹. O uso de metalinguagem em noticiários cinematográficos não é usual, tal recurso de comunicação se apresenta como um requinte de linguagem que abrilhanta a edição especial.

O terceiro plano é um duplo do anterior, traz outro cinegrafista com sua filmadora a punho em atividade de filmagem, repete o mesmo enquadramento e angulação de câmera, ou seja, mostra o fotógrafo cortado na altura da cintura e de baixo para cima documentando a Parada da Juventude. A intenção da montagem ao duplicar o plano é reforçar o entendimento do espectador de um elemento relativamente novo ou pouco usado na narrativa dos jornais da tela.

No quarto plano a câmera volta para altura do olho do operador. Em plano geral, motociclistas militares passam pelas laterais da filmadora colocada no centro da pista. É uma espécie de anúncio da chegada do presidente.

No quinto plano o carro conversível que traz Getúlio Vargas vem em direção à câmera. Cada vez mais próximo do espectador o presidente acena com a mão direita para o público. Os dois planos que seguem, numerados como seis e sete, funcionam como contra-plano onde são vistos populares respondendo com aplausos aos acenos do presidente e militares em continência.

²⁹ *Still* ou foto de cena são imagens fotográficas que costumavam ficar expostas nas portas dos cinemas até anos próximos ao final do século XX. Fotos que serviam de propaganda e divulgação dos filmes e também mostravam como eles eram feitos.

Em seguida, no oitavo plano, Getúlio desce do carro acompanhado pelo ministro Gustavo Capanema. O enquadramento em *plongée* descortina ao fundo a multidão de populares. A presença de Capanema denota o aspecto cultural que reveste a cerimônia.

O plano de número nove pode ser visto também como mais uma homenagem a Leni Riefenstahl. Usado na edição como um plano de cobertura o enquadramento, mostra populares pendurados em uma árvore para melhor observar a chegada de Getúlio Vargas ao palanque. Traz de volta à memória o, já citado, plano de *Triumph des Willens*, no qual jovens sobem em uma escultura para melhor acompanhar a entrada do *Führer* em Luitpold Grove. Em seguida, no décimo plano, vemos autoridades militares cercando o presidente Vargas sobre o tablado do palanque, enquadradas em plano de conjunto e com a câmera angulada em *contre-plongée*. A câmera em angulação de baixo para cima é recorrente e pode servir, como já foi dito, para imprimir certo sentido de poder aos que assim são enquadrados.

No plano (11) componentes de uma banda marcial passam pela câmera cortados na altura da cintura. Ao fundo é retratado, mais uma vez, o obelisco com populares nele pendurados, como foi visto no plano inicial desse jornal da tela.

O plano seguinte, de número (12) mostra novamente o palanque em *contre-plongée* agora com Getúlio Vargas enquadrado em plano próximo, ou seja, cortado na altura da peito. Em movimento de panorâmica a câmera gira da esquerda para direita para mostrar militares em continência.

Embora não exista mudança de tempo ou espaço podemos entender que esses doze primeiros planos formam um bloco inicial ou uma sequência introdutória do cine jornal tendo como temática a chegada de Getúlio Vargas ao palanque onde ocorrerá a Parada da Juventude. Em Jullier (2009, p. 42) não existe definição precisa para o vocábulo sequência. Para o pesquisador o termo pode ser entendido como um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal e/ou narrativa, ou ainda, obedecer a simples critérios técnicos de aglutinação de planos filmados com critérios comuns³⁰.

³⁰ A sequência cinematográfica é definida por diversos autores como sendo um segmento do filme que reúne planos nos quais a ação ocorre em um mesmo espaço cenográfico e/ou em um mesmo tempo, para tratar de assunto ou unidade narrativa integrante do roteiro. Quanto à sequência é resolvida em um único plano usa-se a denominação plano-sequência. Confira entre outros VANOYE

4.2.2 O DESFILE

A segunda sequência seria, então, formada pelo conjunto de planos que documentam o desfile, de maneira propriamente dita. A descrição da parada rege a estrutura narrativa da edição.

O plano de número (13), que inicia a sequência, é angulado em forte *plongée*, com grande abertura do quadro para mostrar o começo do desfile. A câmera se move em discreta panorâmica para correção do enquadramento.

A câmera baixa no plano seguinte (14) vê uma banda marcial aproximar-se. O plano (15) enfoca em detalhe a mascote da agremiação. O quadro mostra uma criança uniformizada conduzindo um carneiro que também veste uniforme com símbolos da corporação militar. A câmera desliza em *travelling* para descortinar um pelotão de porta-bandeiras. No plano seguinte (16) o pelotão atravessa a tela da esquerda para direita com seus estandartes. Após novo corte (17) a câmera volta a enquadrar o palanque, novamente em *contre-plongée*, mostrando um conjunto mais aberto do que o usado no último plano do primeiro bloco, ao qual demos o número 12.

No plano seguinte (18) a câmera volta para a pista de desfile e com o tripé regulado para a altura do olho do operador retrata em plano próximo a passagem de porta-estandartes com suas bandeiras emoldurando os rostos. Muito curto, ele aparece rapidamente na edição, atua na narrativa como se fora uma vírgula em texto literário. Segue-se com o plano (19) no qual um pelotão militar passa em diagonal ascendente pela câmera. O contra-plano (20) é um enquadramento aberto da plateia que se esparrama pela calçada. Ao fundo vemos uma bandeira do Brasil, de grandes proporções, desenhada na lateral de um prédio do entorno da avenida na qual o desfile evolui. Em novo plano geral (21), agora mais aberto e em forte *plongée* como no primeiro plano que abre esse segundo bloco, o desfile segue em marcha.

O plano (22) enquadra em close um militar que passa conduzindo um pelotão de porta-bandeiras. A insistência em trabalhar a figura humana uniformizada e amalgamada às flâmulas dos estandartes pode significar a

representação de um sentimento patriótico que sobrepuja o indivíduo, o despersonaliza e o transforma em peça indistinta de conjunto isotrópico, em sintonia com a mensagem positivista de “Ordem e Progresso” que existe incrustada na bandeira do Brasil. Mais uma vez vale lembrar que, de forma plural e repetida, Leni Riefenstahl fez uso de recursos similares em seu curta *Tag der Freiheit*. A inspiração estética germânica dificilmente pode deixar de ser sentida se observados os filmes curtos do início do Terceiro Reich produzidos como *Die Deutsche Wochenschau*.

O contra-plano (23) é uma estampa de rostos e mais rostos de populares colocados lado a lado. A quantidade de semblantes que inunda a tela faz perder o sentido de individualidade que o rosto único traduz. É um retrato amorfo da massa humana que se espalha pelo quadro cinematográfico conduzido pelo giro em panorâmica diagonal e descendente que a câmera executa.

Angulado em mergulho e com o enquadramento aberto o plano (24) mostra a continuidade do desfile apresentando um pelotão de porta-bandeiras formado por mulheres. O plano (25) repete o *plongée* e o enquadramento aberto para documentar a passagem em marcha de outro pelotão de porta-bandeiras, este agora, formado por rapazes vestindo calças escuras e camisetas tipo regata de cor clara. No contra-plano (26) militares aplaudindo ocupam o primeiro plano da tela. A composição se completa com o fundo preenchido por populares. Leve panorâmica ascendente corrige o enquadramento.

No plano (27) um pelotão formado por enfermeiras em uniforme claro é mostrado em plano aberto e angulado, mais uma vez, em mergulho. Outro plano (28), com a mesma angulação e enquadramento, retrata as enfermeiras se afastando da câmera em direção ao fundo do quadro. O plano seguinte (29) mostra um novo pelotão desfilando, passando em frente à câmera que o enquadra em plano geral e *plongée* mais forçado ainda. O corte (30) traz apenas uma variação de eixo para enquadrar em plano aberto e mergulho outro pelotão de porta-bandeiras. A câmera em movimento panorâmico vertical procura o conjunto de populares que tomam o obelisco plantado no centro da avenida.

O plano (31) volta o olhar do espectador novamente para o palanque das autoridades. Com a câmera na altura do olho o cinegrafista mostra Getúlio Vargas da cintura para cima, em enquadramento mais fechado do que em sua última aparição no plano (17). Os militares que o cercam aplaudem o desfile. O contra-

plano que segue (32) reincide na imagem do obelisco com numerosos pingentes humanos. Emoldura o monumento a massa popular disposta em duas filas paralelas que, beirando a pista da avenida, se estendem pelas calçadas. Ao fundo altas árvores completam o cenário de beleza natural que caracteriza a capital carioca.

No plano (33) enfermeiras dominam a tela, atravessando-a da esquerda para direita. São vistas de corpo inteiro. O branco do uniforme fere a vista pelo reflexo do sol abrasador. A montagem, obediente ao tradicional, utiliza como se espera o contra-plano e, nele (34) é visto, com riqueza de nuances entre o claro e escuro, o povo enchendo a grande tela em plano geral.

O plano (35) é uma versão mais fechada do plano (32) privilegiando o obelisco, que no novo recorte ganha mais destaque, ao ocupar o centro da tela em escala ampliada. A edição usa de modo recorrente planos do obelisco, criando uma espécie de pontuação gramatical na linguagem fílmica do jornal da tela, à semelhança dos pontos e vírgulas em textos literários.

De volta ao desfile, o plano (36) enquadra novamente enfermeiras desfilando, vistas em mergulho da câmera e em plano aberto. Se junta ao plano geral um recorte (37) em plano americano para continuar descrevendo o pelotão da enfermagem feminina. Agora elas são vistas cortadas na altura das coxas de tal forma que se destaca uma pelerine escura cobrindo parte da blusa branca do uniforme. Ao desfilarem em direção à câmera vão ficando recortadas até plano detalhe. Elas se aproximam de tal forma da câmera que, ao chegarem praticamente junto à lente, deixam ver apenas luvas claras que sobressaem sobre fundo escuro e desfocado.

No plano (38) a câmera, em panorâmica vertical descendente, mostra o prédio do Ministério do Exército na atual Avenida Presidente Getúlio Vargas. Do topo do prédio a câmera desliza em giro sobre o próprio eixo para desvendar a pista em frente ao prédio onde acontece o desfile. No plano seguinte (39) com a câmera na pista e a lente aberta em plano geral são enquadradas enfermeiras em marcha na direção do espectador.

No plano (40) a câmera, em *plongée* e enquadramento aberto, mostra em perspectiva paralela de único ponto de fuga: a Avenida Presidente Getúlio Vargas. Suas linhas rumam, lado a lado, para o infinito no centro do quadro, dividindo a tela em duas partes iguais e equidistantes à pista que é ocupada pelo desfile. Se junta

ao plano geral um plano americano (41) onde enfermeiras cruzam a tela da direita para esquerda, acompanhadas pelo movimento de panorâmica feito pelo cinegrafista na mesma direção. O plano (42) mostra, em enquadramento aberto e angulação de mergulho, seguimento do desfile em trecho marcado pela predominância dos uniformes brancos. O contra plano que se justapõe (43) é um enquadramento próximo de Vargas. Cortado na altura do busto ele é visto com uma criança em primeiro plano que aplaude efusivamente o desfile.

O plano (44) traz de volta o obelisco. Um pelotão de porta-bandeiras desenha uma barra no terço inferior da tela passando da direita para esquerda. Ao fundo e dominante no centro do quadro, mais uma vez, o imponente monumento quadrangular tomado de assistentes. O contra-plano que segue (45) é outro retrato do povo apresentado em multidão que ocupa todo o espaço do cenário projetado. Ele é sucedido por bandeiras brasileiras que passam lateralmente em frente à lente e dominam toda a extensão da tela cinematográfica no plano (46).

O plano (47) apresenta um enquadramento aberto com o quadro bi-partido onde a metade inferior é ocupada por militares em primeiro plano e ao fundo, no retângulo acima, se destaca a figura dominante do presidente Getúlio Vargas. O plano (48) mostra jovens mulheres, em uniforme branco, atravessando a tela, cortadas pelo plano americano na altura dos joelhos. Se junta ao plano americano um ousado corte no eixo no plano (49). As mesmas mulheres são vistas agora em plano próximo, ou seja, enquadradas a partir do busto, sem que a câmera tenha variado o eixo para direita ou esquerda. A sensação é de um pequeno salto no fluir da imagem contínua, porém, tal pulo não chega ser desagradável, porque a tela é invadida imediatamente pela beleza dos jovens rostos femininos.

No plano (50) rapazes, em uniforme branco, substituem as garotas. São vistos passando pela câmera, enquadrados de corpo inteiro. Suave giro em panorâmica horizontal de acompanhamento vai recortá-los na altura da cintura, portanto mais próximos dos espectadores. A edição alterna momentos de ousadia e surpresas como pulo de campo na passagem do (48) para o (49), acima descrita, com os procedimentos clássicos ou esperados. Porém, privilegia na maioria das vezes, as formas tradicionais da montagem. Estamos chamando de tradicional ou clássica a decupagem feita com cortes de plano para contra-plano e cobertura. Nesta edição os enquadres vão do desfile (plano) para o palanque (contra-plano) e vice-versa, sendo quase sempre entremeados ou seguidos por planos de

coberturas mostrando invariavelmente a massa, o povo. O contra-plano que sucede (51) mostra militares com uniforme escuro, enquadrados em primeiro plano e emoldurados pela massa popular que se estende como pano de fundo.

No plano de número 52 a tela fica tomada por bandeiras. São jovens em uniformes claros que as carregam passando em frente à câmera. O enquadramento foi feito em plano aberto e em angulação de mergulho. A câmera poderia estar no palanque, no lugar do presidente Getúlio Vargas. É como se fosse o seu olhar pairando sobre o desfile. Um recorte para enquadramento mais fechado (53) destaca os jovens marchando com suas bandeiras, pode ser entendido como uma acuidade do olhar de Vargas para os jovens rapazes, agora recortados na altura do peito e com os rostos misturados aos detalhes das bandeiras. A imagem mais próxima do espectador simula a visão do mandatário: olhando, controlando, aprovando. A composição de rostos e flâmulas não deixa espaço vazio na superfície plana da projeção.

No plano 54 uma bela e jovem mulher, em close, gira o rosto dirigindo o olhar para o desfile. O enquadramento é feito em suave *contre-plongée* que denuncia sua posição no palanque presidencial. O plano que sucede (55) recebe, assim como o anterior, um tratamento formal fotográfico de composição e iluminação que muito os assemelha aos retratos usados nas peças publicitárias, chamados na época como reclames de propaganda. É um novo close que enquadra três rostos femininos perfilados enchendo completamente a tela. Parecem bem próximos uns dos outros em consequência da tomada ter sido feita com lente teleobjetiva³¹. São belas mulheres anguladas em suave *contre-plongée*, que, assim como no plano anterior, denuncia a presença feminina no entorno do Presidente. A mulher mais próxima da câmera tem o rosto sutilmente velado por uma mantilha negra que mais desvenda os traços de sua beleza que encobre sua face. É uma imagem leve e de rara beleza que entra em contraponto com o peso e a inerente aridez dos desfiles paramilitares ou congêneres.

O plano (56) mostra normalistas entrando no quadro portando bandeiras nacionais. Elas vêm em direção à câmera até serem enquadradas em plano médio, ou seja, recortadas da cintura para cima. O plano que sucede (57) é um detalhe do

³¹ As lentes de grande distância focal, também conhecidas como teleobjetivas, provocam, entre outras deformações óticas, a diminuição aparente da distância entre os objetos que estão em seu campo visual.

palanque presidencial. Em close, uma mulher elegantemente trajada usando chapéu e joias dirige o olhar para canto direito inferior da tela. Sabemos que acompanha o desfile. Corte (58) para escolares que passam lateralmente pela câmera, enquadrados em plano americano. O plano (59) é uma variação do anterior pela modificação do ângulo de posicionamento de câmera, fazendo o pelotão estudantil passar em diagonal no plano da tela. Novamente os estudantes estão enquadrados em plano americano, agora um pouco mais fechado. O contra-plano (60) é um enquadramento em plano próximo, bem fechado, onde se vê uma mulher e um militar em conversa animada. Eles estão na calçada entre outros populares que assistem o desfile. O clima é de alegria estampada nos sorrisos.

O plano de número (61) é um Geral em suave *plongée* que mostra o desfile em continuidade e, é sucedido por um enquadramento mais aberto ainda (62) para mostrar a mesma ação. Novamente observamos que o estilo adotado pela edição dos últimos planos procurou o tradicional uso do plano sucedido pelo contra-plano e vice-versa, com entremeios ocasionais de planos de cobertura. A manutenção do ritmo cadenciado e a procura do movimento esperado pelo espectador são opções da montagem que coadunam com a peça em questão, ou seja, uma documentação jornalística cinematográfica.

Com um pouco mais de ousadia o plano (63) salta de um enquadramento geral para um plano detalhe em que são mostrados apenas fragmentos de bandeiras na composição plástica da tela. A movimentação do tecido passando pela lente da câmera estufado pelo vento causa agradável sensação visual. O plano que sucede (64) é um close de uma jovem porta bandeira que, em passos de marcha, faz seu rosto atravessar a tela. Um plano mais aberto (65) desvenda o pelotão feminino nas cores claras de seus uniformes atravessando, mais uma vez, a tela. O enquadramento em plano americano mostra as meninas agitando bandeirolas.

Com o número (66) o editor insere na montagem outro trecho do plano (9) do primeiro bloco deste jornal da tela. Mostra novamente o enquadramento da árvore com pessoas penduradas procurando assistir o desfile em posição privilegiada ou, pelo menos, acima da plateia que lota as calçadas da avenida.

No plano (67) jovens estudantes soltam um bando de pombas. A câmera tenta acompanhar o vôo rápido das aves com movimento de panorâmica. Um close de Getúlio Vargas (68), em leve *contre-plongée*, descortina a abertura de um

sorriso de alegria do presidente. Ao seu lado uma linda criança completa a cena encarnando a paz e estado de felicidade em que vive o Presidente naquele momento. Suave movimento da câmera corrige o enquadramento para deixá-lo no centro da tela com expressão de contentamento. O uso da imagem de crianças junto a políticos é uma espécie de clichê. Um recurso usado até hoje de maneira recorrente no cinema e outras mídias imagéticas procurando suavizar e mesmo humanizar o perfil de mandatários.

No plano seguinte (69) o mergulho da câmera denuncia que ela foi posicionada no lugar onde estava Vargas. O espectador vai acompanhar o desfile do ponto de vista do presidente. Pelo seu olhar o espectador vislumbra escolares que passam agitando bandeiras nas quais vemos estampado o desenho da bandeira brasileira.

O contra-plano (70) destaca militares no palanque presidencial, angulados em *contre-plongée* e enquadrados em plano de conjunto. O grupo fardado desenha uma borda escura no terço inferior da composição. As palmas em aplauso ao desfile podem, também, metaforizar concordância e apoio das forças armadas ao sistema governamental, ao qual são integrantes e pertinentes.

O plano (71) é uma versão, em enquadramento mais aberto, do plano de número (67). Nova revoada de pombas é seguida pela câmera. Novamente o contra-plano (72) é um enquadramento geral de populares em aplauso.

No plano (73) rapazes e moças, em uniforme branco, continuam o desfile. São vistos atravessando a tela da esquerda para direita em suave *plongée* que, pela angulação, indica a visão das autoridades em palanque. O plano que sucede (74) mostra detalhe da bandeira nacional atravessado a tela da direita para esquerda, ou seja, em sentido contrário ao tomado pelos jovens no plano anterior. O pulo de campo causa um certo estranhamento³².

O plano que segue (75) começa com enquadramento fechado mostrando fragmentos de bandeiras que cortam a tela da esquerda para direita, corrigindo assim para o espectador a direção que vinha sendo seguida pelo desfile. Quando a

³² Chamamos “pulo de campo” o efeito desagradável que ocorre quando o plano que sucede o anterior foi tomado com a câmera colocada além de um eixo imaginário transversal que separa o objeto da filmadora, em relação a tomada anterior. Tal linha imaginada é perpendicular ao eixo de enfoque da câmera e se estende do centro do objeto para as margens direita e esquerda. No espaço cênico criado pela arquitetura da edição cinematográfica o “pulo de campo” pode fazer o espectador entender que pessoas ou objetos que estão indo em determinada direção pareçam estar voltando.

tela fica limpa das bandeiras aparece ao fundo um pelotão feminino composto de jovens escolares que se aproxima da câmera enquadrado em plano de conjunto.

O plano (76) é uma variação de enquadramento do plano anterior, no qual as meninas em pelotão passam em frente à câmera enquadradas em plano americano, ou seja, cortadas na altura dos joelhos. O contra-plano justaposto (77) é parte da tomada usada no plano de número (70). Novamente os militares postados na margem inferior do quadro aplaudem o desfile. A figura de Getúlio Vargas, em pé no estrado do palanque, situada no terço superior da tela, pode ser vista no fundo do quadro.

A câmera é baixa no plano (78). Posicionada próxima ao chão provoca uma angulação de baixo para cima para mostrar o pelotão feminino atravessando a tela enquadrado em plano americano. No plano seguinte (79) a câmera fica na altura do olho do cinegrafista e enquadra em close os rostos das jovens estudantes. Um ousado corte no eixo junta novo plano (80) com enquadramento mais aberto para mostrar as jovens em plano americano.

Militares cortam a tela, no plano (81), enquadrados em plano americano. O plano seguinte (82) é um enquadramento aberto com a câmera inclinada em suave mergulho para mostrar novamente estudantes desfilando. O contra-plano (83) repete enquadramento da plateia na calçada como foi visto no plano de número (23). Sucede novo plano geral (84) para mostrar um pelotão militar portando bandeiras nacionais. Um corte no eixo mostra em plano americano (85) os militares em marcha da esquerda para direita no espaço da tela. Um pulo de campo inverte a direção em que vinha o pelotão militar. Agora, no plano (86), os soldados são vistos em plano geral e forte *plongée* tomando direção contrária à seguida no plano anterior. O enquadramento é emoldurado com um galho de árvore. Novo pulo de campo no plano (87) traz enquadramento fechado em plano detalhe das bandeiras e close dos militares que passam pela câmera da esquerda para direita, restaurando o sentido original do desfile. Volta trecho do plano número (86) provocando mais um pulo de campo no plano (88). A tela mostra soldados marchando da direita para esquerda em plano geral e forte *plongée*. O contra-plano (89) enquadra Vargas no palanque, cortado na altura da cintura. O corte (90) traz novo trecho do plano número (86) com soldados marchando da direita para esquerda em plano geral e forte *plongée*.

O bloco acima, nos últimos cinco planos, insere um corte no eixo e três pulos de campo. Tal procedimento na montagem tende, como já foi dito, a provocar estranhamento no caso do corte no eixo e confusão com relação ao sentido em que evolui o desfile por conta dos pulos de campo. Para que se tenha uma breve noção do que o pulo de campo pode provocar no espectador, basta lembrar a maneira como são transmitidas as partidas de futebol pela televisão. Todas as câmeras ficam obrigatoriamente posicionadas de um mesmo lado do campo, pois cenas gravadas do lado contrário fariam parecer que os jogadores estariam atacando contra a área de seu próprio time.

Finalizando o bloco, segue-se um plano que irá restabelecer o sentido do desfile pela introdução de novo pulo de campo. O plano (91) enquadra escolares cortadas na altura do busto passando pela câmera da esquerda para direita. Cada rosto feminino que aparece na tela é sucedido por um detalhe da bandeira que é carregada pela companheira que segue imediatamente atrás no pelotão. As estudantes vão se aproximando da câmera até serem enquadradas em close. O plano que sucede (92) parece ser um trecho da mesma tomada que gerou o plano (89), nele vemos novamente Getúlio Vargas no palanque presidencial. O contra-plano (93) é um enquadramento aberto no qual o pelotão feminino se afasta da câmera. O plano de número (94), com enquadramento em plano geral e angulação em mergulho, mostra a continuação do desfile com os pelotões se afastando da câmera. O contra plano (95) também é um enquadramento aberto, com forçado *plongée*, para mostrar de cima para baixo a plateia que se estende pelas calçadas. O plano de número (96) é a continuação do plano (94) onde os pelotões se afastam da câmera. O plano (97) é uma variação do anterior com o enquadramento mais aberto. O contra plano (98) mostra novamente Getulio Vargas no palanque como no plano (89). A edição usa renovadas vezes o recurso de abrir uma tomada em dois seguimentos de plano e inserir entre os trechos um contra plano. Os contra planos se revezam entre aspectos da plateia e do palanque onde se encontra Getúlio Vargas.

Repetindo a usual estrutura da edição, o cine jornal continua a sequência alinhando o último contra plano em que mostrou Vargas (98) com um plano geral (99) em suave *plongée*, que enquadra jovens uniformizados da Escola Militar portando bandeiras nacionais. O contra plano (100) volta ao palanque presidencial para, mais um a vez, destacar em close a elegante senhora que aprecia o desfile.

O plano (101) funciona como a visão da elegante senhora do plano anterior. É um plano geral em suave mergulho que enquadra pelotões se afastando da câmera. O sol posicionado contra a câmera marca o chão com raios brilhantes do contraluz criando agradável efeito plástico fotográfico.

Embora a *mise-en-scène* ajude a apartar e a câmera procure indicar com suas angulações de *plongée* e *contre-plongée* categorias sociais de importância diversa as quais pertencem os integrantes da festividade, a edição possibilita uma espécie de entre-olhares que junta, reúne e soma em um mesmo espaço, tempo e propósito pessoas de diferentes gêneros, idades e condições sociais.

Em enquadramento aberto (102) e suave mergulho escoteiros entram em campo portando bandeiras na linha de frente do pelotão³³. O plano seguinte (103) é uma variação no eixo do plano anterior, com mesmo enquadramento em plano geral é visto o pelotão mirim. Nova variação de eixo para o plano de número (104) traz enquadramento mais fechado e mais acentuado *plongée*, para continuar mostrado os jovens escoteiros.

Grande plano geral em *plongée* mostra o cenário do desfile no plano de número (105). Em plano geral um pouco mais fechado (106) e continuando em mergulho a tela é invadida por bandeiras levadas por jovens colegiais. As meninas que completam o pelotão levantam os braços para sacudir bandeirolas deixando a composição repleta de tremulantes bandeirinhas. O corte para o plano (107) diminui o campo visual deixando as jovens enquadradas em plano médio, ou seja, vistas da cintura para cima, e varia o eixo do enquadramento para mostrar o rosto das estudantes em perfil. O contra plano (108) parece ser outro trecho da tomada que gerou o plano que numeramos como (34), no qual o enquadramento em plano geral mostra uma multidão de populares assistindo o desfile e que também na edição da sequência em que foi inserido ocupava a função de contra plano.

Com variação no eixo de enquadramento em relação ao plano (106), porém mantendo acentuado *plongée*, o plano (109) mostra novamente as estudantes fazendo tremular as bandeirolas. O plano de número (110) começa com uma panorâmica vertical descendente que destaca um detalhe da estrutura do palanque presidencial - uma espécie de mastro onde se vê a bandeira nacional desenhada,

³³ Campo – estamos usando a palavra campo para definir a área do cenário que figura na parte interior do enquadramento, portanto, o espaço que é visto na tela.

para em seguida descortinar as autoridades que ladeiam Getúlio Vargas. O plano seguinte (111) é um enquadramento aberto com a câmera no nível do olhar do cinegrafista para mostrar um pelotão composto por meninas escolares que entram na tela portando bandeiras. O contra-plano (112) é angulado em suave *contre-plongée* e enquadrado em plano próximo para mostrar as belas e elegantes mulheres que assistem ao desfile do palanque principal.

No plano de número (113), com forte *plongée* e enquadramento em detalhe, a bandeira brasileira enche a tela com os dizeres “Ordem e Progresso”. São meninas em uniforme escolar que a trazem. O contra plano (114) é de curtíssima duração e estampa meninas escolares aplaudindo o desfile. No plano seguinte (115) mais meninas em uniforme branco passam em frente à câmera enquadradas em plano médio. A câmera é baixa e angulada em *contre-plongée* no plano de número (116). O enquadramento em close ressalta a beleza da juventude espelhada no rosto das meninas em seus uniformes brancos.

O binarismo da edição justapõe à suavidade das faces femininas à robustez do corpo de gala do pelotão militar masculino, que entre em campo visto da cintura para cima no plano de número (117). O contra plano (118) destaca em close autoridade do palanque presidencial. Do ângulo de visão da personagem destacada no plano anterior (118) a câmera enquadra um conjunto de jovens atletas com uniforme branco seguindo em desfile, no plano de número (119). Novo contra plano (120) enquadra em close uma criança do palanque principal. O plano anterior (119) também pode ser lido na edição como o ponto de visão da criança, mostrado em *flashforward*³⁴. Assim, o plano de número 121 pode ser entendido como localizado do ponto de vista da criança para mostrar a passagem de meninas, em uniforme branco, enquadradas em close. A edição do cinejornal usa o que Jullier (2009, p. 47) chama de “*raccord* de olhar”³⁵. Os pesquisadores Laurent Jullier e Michel Marie entendem que a emenda em continuidade que a direção do olhar possibilita consiste, sempre do ponto de vista do espectador, em pensar que o plano B mostra o que vê uma personagem apresentada no plano A. Existindo a

³⁴ *Flashforward* – termo usado para designar plano que mostra uma ação que acontecerá no futuro e, portanto, somente seria vista em plano subsequente.

³⁵ *Raccord* – os planos emendados entram em *raccord* pela fluidez da torrente audiovisual. Quanto melhor o início do plano B estiver ligado ao fim do plano A, mais o espectador tende a lê-los em continuidade. Jullier (2009, p. 46)

possibilidade da inversão, ou seja, por uma revisão de interpretação o espectador percebe que o que A mostrava era, na verdade, o que olhava a personagem vista em B.

No plano seguinte (122), com variação de eixo e enquadramento mais aberto até plano médio, as meninas passam em desfile tomando toda a tela. Novo contra-plano (123), que podemos considerar um flash pela curta duração, traz militares e povo na plateia assistindo o desfile. A edição segue com o plano de número (124) mostrado um pelotão misto de homens e mulheres uniformizados pela farda colegial branca. Eles passam pela câmera enquadrados em plano americano, ou seja, os jovens estão cortados na altura das canelas. Como se fechasse a sequência o plano seguinte (125), destaca em detalhe, bandeiras que se afastam da câmera.

A edição nos movimentos seguintes mais uma vez procura o oposto, busca o binarismo dos contrários. O plano numerado como (126) é aberto em plano geral mostrando uma banda que desfila composta por jovens em uniforme escuro. São estudantes de uma escola militar. Com variação da angulação da câmera para um suave *plongée* e mantendo o enquadramento aberto o pelotão atravessa a tela no plano (127). No plano (128) a câmera é deslocada no eixo e o enquadramento fica mais fechado para destacar as bandeiras empunhadas pelos porta-estandartes. O contra-plano (129) é um Close de Getulio Vargas que divide a tela com uma elegante senhora. A edição usa o contra-plano também como um artifício para uma breve mudança temporal, pois quando a câmera enfoca novamente o desfile, ao invés de garotos em uniforme escuro, são mostradas meninas em uniforme branco. Os planos (130) e (131) mostram com pequena variação no eixo, porém, mantendo o enquadramento aberto em plano geral, as escolares em claros uniformes portando bandeiras. O plano seguinte (132) é uma pequena variação do anterior enriquecido por beleza na composição e na iluminação fotográfica. O tratamento imagético destaca o brilho do chão por onde passa o desfile. O plano seguinte (133) é mais uma variação do plano (131) com enquadramento fechado em plano americano.

A sequência continua com alternância de planos e contra-planos que mostram principalmente o desfile e o palanque presidencial. O plano (134) repete o plano (77) que já era uma repetição do plano (70). Nem sempre o corte na tomada

é exatamente igual ao feito para os planos anteriores, porém, o enquadramento de deixa uma impressão de *déjà vu*.

O plano seguinte (135) também é uma variação do sucessor do (77), apenas a angulação da câmera, antes em *contre-plongée* no 78 os diferencia, entretanto, ambos mostram meninas escolares portando bandeiras. Em contínua repetição o plano (136) traz outra vez o enquadramento do obelisco tomado de populares. No plano que segue (137) mais uma vez os desfilantes se afastam da câmera, enquadrados em plano geral, em momento que prima pela repetição das ações, pela falta de novidade beirando, por isso, o enfadonho.

4.2.3 A DESPEDIDA DE GETÚLIO VARGAS

O epílogo ou seguimento final foi resolvido com seis planos dos quais quatro utilizam movimento de panorâmica. Começa com uma panorâmica da direita para esquerda, em forte *plongée*, que enche a tela de povo no plano (138). Em seguida no plano (139), com a câmera angulada em suave *plongée*, novo movimento de panorâmica mantendo o enquadramento aberto mostra Getúlio Vargas se retirando do desfile no meio da multidão. Embora não possa ser visto com facilidade, em decorrência de sua baixa estatura física, ficamos sabendo de sua saída pelo destaque que naturalmente alcança a figura alta do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que o ladeia e o acompanha junto com outras autoridades nessa solenidade. Durante a panorâmica a câmera vai fechando o enquadramento até plano de conjunto. No plano (140) a tela fica cheia de rostos. Vargas fica encoberto pelo aglomerado do povo. No plano seguinte (141) a câmera angulada mais uma vez em suave mergulho e mantendo o enquadramento aberto mostra a plateia que aguarda a passagem do Presidente. Com giro em movimento de panorâmica da esquerda para direita a câmera acompanha o carro presidencial que sai de cena pela esquerda do quadro levando Getúlio Vargas. A edição emenda outra panorâmica, agora em sentido contrário, da direita para esquerda, com a câmera angulada em forte *plongée* para mostrar a tela repleta de pessoas no plano (142). O plano final (143) é um *long-shot*, ou seja, um grande plano geral

que mostra o cenário do desfile sendo invadido por populares até formar na tela uma imensa e compacta massa humana.

4.2.4 QUADRO RESUMO DA DECUPAGEM PLANO A PLANO

Para melhor leitura do quadro que apresentaremos a seguir fizemos uma sistematização da nomenclatura usada para designar os enquadramentos das cenas fílmicas. A eleição dos recortes e as respectivas nomações foram feitas sob critério particular, recorrendo em parte à tradicional nomenclatura utilizada pelo cinema e, também, apropriando as subdivisões de enquadramento usadas pela TV contemporânea.

Optamos por uma organização dos enquadramentos em três blocos os quais denominamos: aberto, intermediário e fechado. Consideramos para subdivisão a abrangência de elementos no quadro fílmico, a dimensão da personagem no espaço da tela e possíveis adequações dos recortes às necessidades e proveitos da narrativa.

No primeiro bloco reunimos o *long-shot* e o plano geral. *Long-shot* ou grande plano geral como o enquadramento de maior abertura, aquele que mostra a paisagem na sua maior extensão. Cenário no qual a personagem nele inserido não pode ainda ser reconhecida e suas ações não são precisas para visão do espectador. Plano geral como enquadramento em ângulo aberto apropriado para descrição do cenário e indicações primeiras da personagem. Tanto o *long-shot* quanto o plano geral são enquadramentos ideais para localização geográfica e referências temporais que podem ser apreendidas pelas indicações constantes nos figurinos e nas edificações cenográficas.

O bloco intermediário ficou composto com o plano de conjunto e o plano americano. Plano de conjunto, como o próprio nome indica, traz ao espectador uma ideia de grupamento. A personagem pode ser vista de corpo inteiro no interior do cenário e já existe percepção de suas ações. Plano americano como enquadramento no qual a personagem é cortada na altura dos joelhos. Os recortes em plano de conjunto e plano americano são enquadramentos destinados,

preferencialmente, para descrever as ações das personagens que neles podem ser percebidas com clareza.

O terceiro e último bloco aglutinou os enquadramentos mais fechados: plano médio, plano próximo, close e plano detalhe. Plano médio como enquadramento que corta a personagem da cintura para cima, corta a figura humana literalmente ao meio, como entendem os roteiristas que escrevem para televisão brasileira. Esse recorte já permite que as emoções sentidas pela personagem atinjam a visão do espectador. Plano próximo como o enquadramento que corta a personagem na altura do busto – excelente para mostrar as reações emocionais. Close como o recorte que destaca o rosto da personagem – adequado para representar a introspecção, a emoção pessoal, individual. Plano detalhe como o enquadramento que traz a ideia de fragmentação, que mostra apenas parte, que chama a atenção para o pedaço como representação de um todo diegético.

Decupagem por plano			
Número total de planos 143			
Enquadramento	abertos	intermediários	fechados
	68 – 48%	43 – 30%	32 – 22%
Angulação	nível do olho	plongée	contre-plongée
	75 – 53%	46 – 32%	22 – 15%
	horizontal 11 esquerda→direita 5 direita→esquerda 6	Vertical* 5 ascendente 2 descendente* 3 *1 em diagonal	
Travelling	1		
Getúlio Vargas	presente 18	Em contre-plongée 12	

QUADRO 11 – CJB PARADA DA JUVENTUDE
FONTE: AUTOR

Em 78% dos planos que compõe o CJB as pessoas aparecem de corpo inteiro na tela ou estão cortadas, no máximo, à altura dos joelhos. Em apenas 32% dos planos elas estão cortadas da cintura para cima ou aparecem em enquadramentos mais fechados, em close ou detalhe. O uso em abundância de planos mais abertos indica que o produto foi feito para exibição em tela grande.

Atualmente, com o advento da televisão, a escala ficaria, normalmente, invertida. Nos noticiários para TV os planos são mais fechados em sua maioria.

Assim também ocorre com os movimentos de câmera. Em apenas 16 planos a câmera gira em torno de um eixo imaginário fazendo panorâmica, seja para acompanhar movimentação ou para ampliação da visão do cenário no quadro fílmico. No CJB da Parada da Juventude o objeto principal da documentação é o desfile, portanto, um elemento que se desloca continuamente e o cenário é uma avenida no centro do Rio de Janeiro, portanto, uma grande área aberta com múltiplos focos de interesse. Bastam essas duas condições para justificar um número maior de movimentos de câmera. Porém, a predominância de plano fixo existente no CJB está atrelada ao estilo da época, nos anos de 1941. Vale salientar ainda que identificamos apenas um *travelling* e, é claro, não existe ainda o uso de zoom como movimento ótico de aproximação ou recuo da imagem, uma vez que este recurso somente seria introduzido no cinema uma década depois.

Com relação às angulações em *plongée* e *contre-plongée* encontradas em 47% dos planos é algo destoante nas decupagens tradicionais. Verificamos uma verdadeira gangorra onde o espectador vê a ação de cima para baixo ou de baixo para cima na quase metade dos 143 planos que compõem o CJB. Tão alta proporção de uso da câmera em desnível com relação ao olho do operador não pode deixar de ter significação na linguagem.

Embora Getúlio Vargas seja a estrela principal da efeméride, ele aparece em apenas 18 planos no cinejornal. Seu retrato não é construído por meio da quantidade de tempo ou do número de vezes que é fixado na tela. Tanto a fotografia quanto a direção procuram a qualidade da imagem e o momento de excelência para sua inserção no filme. A edição cria os momentos de ênfase e pontos de êxtase no gráfico rítmico da montagem que são reservados para suas aparições. A trama simples conspira para encontrar instantes de apogeu quando sua figura é estampada em planos próximos e closes. O detalhe de sua mão acenando para o povo rege o coro das palmas vindas do assentimento da massa. Desse modo, o desfile acontece sob seu olhar e aprovação. O povo ratifica sua admiração e afeto pelo líder manifestando alegria e satisfação traduzidas pelo constante e crescente soar dos aplausos.

Dos 18 planos em que Vargas aparece, 12 são angulados em *contre-plongée*, ou seja, 67% da totalidade. Ser visto de baixo para cima pode significar

uma condição de superioridade. É esta a posição de glorificação que ocupam os deuses e os santos nas representações pictóricas e descrições que povoam o imaginário popular. Podemos dizer que ele é centralizado, focado como uma espécie de “olhar” principal, independente da quantidade de planos em que aparece.

Restam algumas considerações sobre o método utilizado na tomada de conhecimento e reflexão sobre o CJB que documentou a Parada Juventude. A opção pelo recorte plano a plano e o descritivo das ações dentro de cada segmento de imagem contínua, como assinala Fernão Ramos na apresentação de *Lendo as Imagens do Cinema* – Jullier (2009, p. 9–12), pode levar a fuga do objetivo da análise fílmica. Para ele a crítica pode incorrer no erro de fingir procurar o que é dado de antemão, quando permanece apenas no “descritivismo”. Alertados pelo pesquisador acreditamos ter tomado os cuidados para fugir da principal armadilha que assombra essa metodologia analítica.

Tivemos como orientação geral na análise do CJB examinar os elementos constitutivos do plano, da sequência e do filme, privilegiando os aspectos relativos à composição plástica foto-cinematográfica. Elegemos como elementos formadores do plano: os movimentos de câmera, a angulação e o enquadramento. No intraquadro examinamos: a direção e a qualidade da luz; a profundidade de campo e os efeitos óticos provocados pelas objetivas na imagem; as personagens em ação e outros elementos integrantes da composição formal e plástica. Elegemos como elementos formadores da sequência: a edição, os ambientes cenográficos e a continuidade de ação das personagens. Por último elegemos a trama e outros objetivos inerentes ao filme como ponto de leitura e considerações.

Procuramos na análise sair do círculo estreito traçado pelos conceitos e não abandonar a leitura da obra em si, não esquecendo que a peça em escrutínio é um produto audiovisual, um cine jornal da tela.

O viés cartesiano que se incrusta na leitura analítica plano a plano deixa certo sabor de metodologia antiquada ou superada. Embora não recebam condenações de autores contemporâneos como, entre outros, Vanoy e Goliot-Letéte (1994, p. 15) que afirmam que analisar um filme é, no sentido científico do termo, decompô-lo em seus elementos constitutivos e Jullier e Marie (2009, p. 20) para os quais a leitura de um simples plano leva a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a genética.

Não cabem dúvidas de que para o aprofundamento da leitura fílmica é preciso descer ao detalhe e isso, por vezes, pode significar o ato de visionar o plano, nessa circunstância, entendido como unidade mínima do filme. É um processo de excelência, que, como tal, às vezes cobra o custo de relativo enfado, dada a extensão e repetições inerentes. Na análise do próximo CJB abandonaremos o método de desmonte do filme plano a plano e tentaremos uma leitura guiada pelas etapas da narrativa.

4.3 CENA ABERTA PARA VARGAS NO ESTÁDIO DE SÃO JANUÁRIO

As equipes do Departamento de Imprensa e Propaganda já contavam com vários anos de experiência em documentações jornalísticas, nas quais Getúlio Vargas figurava junto às massas populares, quando produziram mais este exemplar de seus noticiários cinematográficos. O Cine Jornal Brasileiro que leremos em seguida foi realizado no ano de 1945, portanto, próximo ao fim do Estado Novo e conseqüentemente do dissolvimento do DIP.

A Cinemateca Brasileira cataloga esse jornal da tela como Assunto 5, nº 22 do Volume IV, fita VHS nº VV01137. Embora com deficiências inerentes aos processos de captação e reprodução do som no cinema dos anos de 1945, agravadas pelo sistema de leitura nos aparelhos de videocassete portáteis do Setor de Pesquisa da Imagem da Cinemateca Brasileira podemos ouvir a trilha sonora do CJB.

O catálogo Cine Jornal Brasileiro – Departamento de Imprensa e Propaganda – 1938-1946, publicado pela FCB em 1982, o referencia na pagina 51, com o número 300 e a retranca “1º de MAIO – Rio: Presididas pelo Chefe do Governo imponentes celebrações ao Dia do Trabalho”. Seguindo padronização já estratificada, a cartela inicial do CJB traz chamada textual enriquecida por adjetivação alusiva ao evento que será mostrado: “A Grande Concentração Trabalhista no Estádio de São Januário” e a assinatura DIP postada no canto direito inferior da tela.

Na primeira etapa do cine jornal Getúlio Vargas não aparece. A sequência inicial faz a localização geográfica do evento abrindo grandes planos do Estádio de

São Januário no Rio de Janeiro. Na pista que circunda o gramado vemos o desfile comemorativo ao trabalhador brasileiro reunindo pelotões de homens e mulheres organizados em torno de agremiações sindicais. É grande a profusão de bandeiras e bandeirolas a tremularem frente à câmera cinegrafista. Crianças – filhas de operários – formam contingentes escolares que também passam portando bandeirolas pela pista do estádio vascaíno.

Destaque para os grupos fisiculturistas que reúnem atletas masculinos e femininos e para as organizações para-militares como os escoteiros – entidade que passou a figurar sempre realçada nos desfiles populares estadonovistas. Os corpos estão estendidos pelo artifício de portarem flâmulas, faixas, bandeiras ou bandeirolas e amalgamados por uniformes que apresentam tons monocromáticos. As fardas quase sempre ostentam simbologia gráfica padronizadora.

Uma banda marcial executando marchas e dobrados ao vivo empresta um ar militar ao desfile solenizando a festividade. Embora reúna número expressivo de participantes, a comemoração não é cerimônia desordenada. O cenário é dividido em palco e plateia como em uma representação teatral. A festa do trabalhador segue ritual pré-estabelecido, ensaiado, no qual as partes cumprem cada uma as suas funções. As representações populares se exibem uma após a outra, sempre em marcha cadenciada, ocupando o solo escuro por onde se estende a pista de atletismo. A plateia empoleirada nas arquibancadas do estádio forma um todo compacto que reiteradas vezes aplaude os desfilantes.

A luz tropical da região leste do Brasil, em dia de sol aberto, é inclemente com o cinegrafista que precisa, nos planos abertos, equilibrar o claro-escuro nas zonas que compõem o quadro fotográfico. Na arquibancada, a lâmina protetora da cobertura projeta sobre as pessoas da plateia uma sombra escura, formando uma mancha em gris que reflete para câmera uma luz muito menor que a luminosidade irradiada pelos integrantes do desfile, eles que estão banhados pelos raios vindos diretamente do sol.

Para os negativos cinematográficos da época e mesmo para os atuais tal diferença quantitativa de luz que chega a cinco, seis ou mais pontos de diafragma³⁶, traz problemas para latitude do filme, ou seja, para sua capacidade de

³⁶ Quando dizemos ponto de diafragma ou *stop* estamos nos referindo às diferentes marcações de áreas da objetiva que permitem deixar passar mais ou menos luz para atingir o negativo fotográfico. Cada abertura de ponto corresponde ao dobro de área da lente e, portanto, deixa passar o dobro da

registro das altas e baixas luzes. Melhor explicando, quando a exposição do negativo é regulada para área de sombra do quadro fílmico a área clara pode ficar completamente esbranquiçada, dissolvendo mesmo a imagem dos elementos que ali figuram. Quando o fotógrafo fecha o diafragma regulando a luz para a zona mais clara, a zona de sombra pode se tornar um preto intenso que não permite visualizar os componentes na mancha gris. Na procura do ponto de equilíbrio entre as altas e baixas luzes o diretor de fotografia fica a mercê da latitude do filme.

A primeira parte do cinejornal é agraciada pelo competente desempenho da fotografia no equilíbrio dos claros e escuros no intra-quadro da imagem fílmica. As limitações lumínicas causadas pela incandescência do sol, sem possibilidade de uso de refletores para compensações e equilíbrios da intensidade da luz, não impediram os grandes planos abertos para mostrar, a um só tempo, a massa popular da assistência e os trabalhadores em desfile. O resultado soma grande beleza plástica à fotogenia do noticiário cinematográfico.

O segundo momento do jornal da tela é marcado pela chegada de Getúlio Vargas ao estádio de São Januário. O líder é conduzido em carro aberto que desliza pela mesma pista de atletismo na qual o desfile vinha acontecendo. De pé na parte traseira do carro oficial Vargas acena para o povo ao tempo em que as galerias prorrompem em aplausos. Toda cena é comentada euforicamente pelo narrador. Na imaginação popular vai sendo aprimorado o desenho de “pai do povo”.

Para o cinegrafista persiste o desafio de equilibrar as altas e baixas luzes nos grandes planos que enquadram o presidente se deslocando pela área iluminada ao mesmo tempo em que a plateia aparece bipartida em área de luz e sombra.

A câmera é atenta para não perder a trajetória de Getúlio Vargas saindo do automóvel e subindo a pé ao palanque instalado no meio das arquibancadas. As autoridades entram em zona de sombra enquanto o fundo do quadro mostra a pista e parte da plateia iluminada por sol pleno. Os aplausos não param até que Vargas tome seu lugar no palanque e o desfile recomece.

quantidade de luz. Nas filmagens a céu aberto em regiões próximas à linha do equador, áreas de sombra podem pedir abertura 2.8 enquanto nuvens brancas no céu apontam para um diafragma 16, ou seja, a quantidade de luz que ilumina elementos nas zonas claras é quatro vezes maior do que nas áreas escuras. Por vezes essa diferença pode ser ainda maior.

A *mise-en-scène* da entrada de Getúlio Vargas guarda próxima relação estilística com a sequência que ilustra a chegada do *Führer* a Luitpold Grove, em *Triumph des Willens* o clássico de Leni Riefenstahl. A acalorada recepção a Vargas lembra bastante as triunfais chegadas de Hitler aos desfiles marciais na Alemanha mostradas exaustivamente nos *Die Deutsche Wochenschau*. O jornal da tela alemão decupa as imagens de tal modo que o líder fica sempre próximo de seu povo. São recorrentes as cenas em que Adolf Hitler figura no primeiro plano e a povo é o pano de fundo do quadro.

A figura do líder colada sobre estampa de massa popular pode ser vista também no documentário de Leni Riefenstahl – *Triumph des Willens*, logo no início do filme, quando da chegada do *Führer* a Nuremberg. São diversos os planos em que Leni usa *travellings* de acompanhamento para enquadrar Hitler, cortado na altura da cintura ou mais próximo ainda, amalgamado à textura desenhada pelo povo alemão que postado nas ruas da cidade o aplaudem.

Leni Riefenstahl usa exatos 74 planos para montar a sequência da entrada de Hitler em Nuremberg. O segmento tem início no momento em que, depois de ter deixado o avião tri-motor que o havia trazido dos céus, ele segue em carro aberto por ruas e avenidas e finda no instante em que um *fade-out* escurece sua imagem na janela de um hotel no centro da cidade³⁷. O enquadramento de 28 desses planos estampa o *Führer* tendo ao fundo do quadro imagem do povo. Em 21 deles a câmera anda junto com o líder em *travelling* de acompanhamento. Em 23 planos ao longo da sequência os enquadramentos mostram Adolf Hitler recortado em plano médio, próximo, close ou detalhe.

Tanto no CJB quanto em diversos exemplares do *Die Deutsche Wochenschau* e também em *Triumph des Willens* o uso de objetivas de grande distância focal – as conhecidas teleobjetivas – provocam, como já salientamos em nota na análise do CJB anterior, um efeito de achatamento entre as distâncias que separam os objetos da cena fotográfica, no caso, a figura do líder e a massa popular do fundo. Essa aproximação artificial pode atender ao desejo de aglutinar os líderes às massas admiradoras.

³⁷ *Fade-in* e *fade-out* são efeitos de clareamento ou escurecimento da imagem usados, frequentemente, para indicar passagem de tempo.

A entrada em cena de Vargas remete a clima de apoteose. O *long-shot* de abertura da sequência é feito com a câmera a longa distância, em grande altura e angulada em fortíssimo mergulho, como se fora o olhar de Deus. É como se o tripé estivesse fincado nas nuvens, onde habitam as divindades. A tela fica cortada por uma linha diagonal traçada pela pista de atletismo que a divide em dois pedaços, deixando no canto esquerdo superior um triângulo escaleno. Nele é visto uma nesga do campo de futebol. A figura geométrica que sobra na parte inferior do quadro – um trapézio retângulo – fica tomada pela multidão que ocupa, aproximados, dois terços da tela. Pela pista de atletismo entra, solenemente, a comitiva puxada pelo conversível presidencial.

A edição alterna planos gerais em *plongée* com planos próximos de Getúlio Vargas acenando para o povo em *contre-plongée*. A quebra do nivelamento horizontal na angulação dos planos remete, intencionalmente, a noções de enaltecimento da figura do líder. A teleobjetiva usada pelo cinegrafista cola a figura de Vargas ao povo presente ao estádio do Vasco da Gama. Nos planos abertos da plateia a individualidade dos presentes desaparece dando lugar ao surgimento de um novo ser: único, uniforme e amorfo – a massa popular organizada. Com a profusão de bandeiras tremulantes a mancha humana em movimentos balouçantes parece ter assumido vida própria, adquirido existência independente.

Analisando a chegada de Getúlio Vargas a São Januário para as comemorações do Dia do Trabalhador, no Cine Jornal Brasileiro de 1945, somos tentados a dizer que nele, a intenção da montagem e da composição fotográfica descende da estilística germânica impressa no citado filme de Riefenstahl e nos jornais da tela produzidos pelo cinegrafismo alemão, na época do Terceiro Reich. Ou ainda que neles tem seus preceptores ou, pelo menos, precursores.

No trecho seguinte do CJB continua a documentação da solenidade. A edição alterna planos do palanque presidencial com detalhes do desfile propriamente dito, entremeando enquadres da plateia. A câmera colocada no eixo do palanque e em *plongée* mostra a visão subjetiva de Getúlio. Em *contre-plongée* e apontada para o palanque simula a visão subjetiva do povo que desfila e que assiste ao evento comemorativo.

A parte final do jornal da tela é dedicada à saída de Getúlio Vargas do estádio de São Januário. A narrativa é construída novamente com a junção de diversos planos abertos, nos quais o cinegrafista, mais uma vez, é exigido no

equilíbrio das luzes discrepantes que resultam da intensidade lumínica que atinge determinados pontos do quadro em detrimento de outros. São zonas de claro e escuro criadas pelas áreas cobertas, os espaços vazados e os pontos atingidos diretamente pelo sol. A distribuição irregular da luz transforma o cenário em um tabuleiro de lume e breu que extrapola a latitude do filme, como já assinalamos.

A fotografia do epílogo converte as dificuldades técnicas de controle da distribuição da luz sobre o espaço cênico em efeito plástico de raro apuro. A tela apresenta linhas curvas escuras que harmoniosamente redesenham a perspectiva arquitetônica do estádio. Surge assim um novo cenário construído por luzes e sombras que guardam entre si um alto contraste entre os claros e escuros. A tela desenhada em preto e branco que praticamente exclui o gris, em muito se assemelha às prancha de xilogravura estampadas nas capas dos livretos de cordel nordestinos que povoam o universo imagético do brasileiro comum e, também faz lembrar aos aficionados das artes plásticas as gravuras de Oswaldo Goeldi.³⁸

Em planos abertos a câmera faz suaves movimentos de panorâmica para acompanhar a saída do chefe da nação no imponente conversível escuro. O presidente é visto sempre acenando com a mão erguida em direção ao povo. A tela vai ficando cada vez mais tomada pela multidão que ovaciona seu líder. Quando a imagem da massa assume um corpo uno, vivo e orgânico recai sobre ela, em fusão, tremulante bandeira nacional. Garantida a continuidade na construção interminável do melhor retrato de Getúlio Vargas, a apoteose e a grandiloquência dominam o fecho do Cine Jornal Brasileiro.

No próximo capítulo falaremos da obra documental de Leni Riefenstahl a quem referenciamos como exemplo de síntese do que estamos chamando *olhar germânico* nos tempos do III^o Reich.

³⁸ Sobre grafuras de Goeldi confira entre outros autores Noemi Ribeiro em *Oswaldo Goeldi na coleção Hermann Kummerly*.(vide bibliografia)

PARTE III – O OLHAR GERMÂNICO DE LENI RIEFENSTAHL E OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VISÃO E O OLHAR FOTOGRÁFICO.

Os dois capítulos que compõem a terceira parte da tese poderiam figurar também no corpo do texto como anexos. Pedimos a paciência do leitor para entrar com digressões que nos afastam um pouco do tema central. Mesmo fugindo da análise do material empírico que empresta vida ao texto, acreditamos que o recorte que fizemos para leitura da imagética foto-cinematográfica dos tempos do Estado Novo pode ser melhor compreendido com o concurso das observações que alinhavamos nos dois capítulos.

O quinto capítulo – *O retrato do Führer no olhar de Leni Riefenstahl* se ocupa principalmente da identificação de vestígios do *olhar germânico* de Leni Riefenstahl – como a cineasta que sintetizou a estética foto-cinematográfica hitlerista, no Cine Jornal Brasileiro. Apresenta breves informações sobre a vida e a obra da cineasta alemã, ressaltando aspectos do contexto político em que suas produções foram realizadas. Analisa a fotografia, plano a plano, de seu documentário de curta metragem *Tag der Freiheit*, que pode servir como espelho de obra, que sabemos constituir fonte de inspiração para tratamentos foto-cinematográficos na cinematografia de meados do século XX.

O sexto capítulo – *Olhar é Narrar* procura no diálogo com pesquisadores do campo fotográfico introduzir elementos teóricos que ajudem a delimitar o recorte e a definir o prisma de abordagem que a pesquisa adotou. Junto com Jacques Aumont vamos entender a ação de olhar como definidora dos propósitos da visão. Vamos classificar a visão como propriedade biológica e o olhar como intermediação do psicológico. Aproximar a visão do espelho que apenas reflete e o olhar da narrativa que pressupõe a reflexão.

Para tanto, compreendemos a visão como simples resultado da luz refletida nos olhos pelos objetos e o olhar como imagem transformada em sentido, elaboração interpretativa e criativa da realidade.

5 O RETRATO DO FÜHRER NO OLHAR DE LENI RIEFENSTAHL

“Não me é fácil virar as costas ao presente e mergulhar no passado, tentando compreender a minha vida em toda a sua estranheza. Sinto-me como se tivesse vivido muitas vidas, experimentado os altos e baixos de cada uma delas, como as vagas do oceano, sem nunca ter descanso. Através dos anos, procurei sempre o invulgar, o maravilhoso, os mistérios no coração da vida.”
(Leni Riefenstahl – *Memorien in Pereira*, 2000, p. 1)

5.1 BREVES ANOTAÇÕES

Helene (Leni) Bertha Amalie Riefenstahl nasceu em 22 de agosto de 1902, em Berlim e faleceu em 8 de setembro de 2003, em Pöcking, na Alemanha. Genial, inovadora, criativa, talentosa, esteta – uma profusão de adjetivos foram justapostos ao seu nome tentando dar conta de sua vida particular e profissional. Difícil acrescentar comentários à sua obra – incensada pela crítica e pelo público, premiada nos festivais internacionais, reconhecida por Hollywood e apoiada Hitler – que tenham sabor de novidade, como assinala Adriana Kurtz em artigo intitulado: *A Teoria Crítica e o Cinema de Propaganda Totalitária: convergências entre o nazifascismo e a indústria cultural e Algumas palavras sobre Riefenstahl e o Pós-moderno* (2007, p. 4).



FIGURA 12 – LENI RIEFENSTAHL EM *THE HOLY MOUNTAIN*.
FONTE BACH (2007, p. 86F)

Leni Riefenstahl começou seu vínculo com o cinema como atriz de filmes de montanhismo dirigidos por Arnold Frank. O gênero aventura nas montanhas tinha grande aceitação pelo público na Alemanha dos anos 1920. Leni atuou por mais de dez anos nas histórias românticas e de ação que aconteciam em cenários naturais, formados por montanhas, quase sempre cobertas de gelo. Para desempenhar seus papéis teve que aprender a escalar descalça e sem cordas-guia, íngremes penhascos e submeter-se a filmagens na neve, em baixíssimas temperaturas, por vezes usando pouca roupa.

Em 1932 dirigiu seu primeiro filme: *Das Blaue Licht*. O enredo conta a história de aventura romântica nas montanhas. Foi rodado em preto e branco, sonoro, e com duração de 86 minutos. Leni Riefenstahl foi intérprete, roteirista, montadora e produtora. O roteiro teve a colaboração de Béla Belász e resultou em polêmica sobre autoria.

Visto por Adolf Hitler, *Das Blaue Licht* contribuiu para que Leni fosse convidada a realizar documentários para o Partido Nacional Socialista Alemão. Desde o momento em que Leni aceitou o convite para documentar a ascensão do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores da Alemanha (NSDAP) ao poder e, realizou o documentário do encontro nazista em 1934, foram abertas as portas para que sua trajetória profissional recebesse o reconhecimento da crítica especializada, dos festivais internacionais, assim como do público.

Como já foi exaustivamente dito, sua consagração ocorreu nessa época e veio, com todos os méritos, por intermédio dos seus dois mais importantes filmes: *Triumph des Willens* (1934) e *Olympia* (1938). Para realização dos documentários, Leni Riefenstahl contou com excepcionais condições de produção. A soma das facilidades de produção com a genialidade, vontade e capacidade de realização que possuía possibilitaram a experimentação e invenção de inúmeros novos meios do fazer cinematográfico. O resultado pode ser considerado uma recriação da linguagem cinematográfica no gênero documentário, em consequência da quantidade de inovações que foram por ela introduzidas.

O *Triumph des Willens* é o filme que a apresenta para o mundo. É o documentário que possibilita sua inserção na elite dos realizadores ao lado de Seguei Eisenstein e vai marcá-la indelevelmente pelo resto da vida. Porém, esse mesmo filme, determinou um vínculo da cineasta com o nazismo que a fez

padecer, merecidos ou não, cadeia, censura, julgamento, confisco de negativo e cópias de seus filmes e outras barreiras que praticamente a impediram de filmar novamente.

As leituras políticas dos filmes que dirigiu com produção do IIIº Reich geram, até hoje, controvérsias que merecem nossa atenção. Para ficar em apenas um nome, entre um mar de respeitáveis pensadores que a criticaram, lembramos o ensaio de Susan Sontag *Fascinante Fascismo* (1986, p. 59-83), no qual a fotógrafa e ensaísta expõe argumentos e razões que não podem ser desconsideradas. Sontag alerta para a permanência dos ideais fascistas na atualidade, encantando e ludibriando as massas. Condena o agigantamento do culto à beleza que leva a discriminação daqueles que fogem dos padrões pré-estabelecidos, reprova condutas que repudiam o intelecto e acirram o fetichismo da coragem.

Ao comentar a opinião de Susan Sontag sobre dissociação entre arte e política Kurtz (2007, p. 12) diz que é uma falácia a desvinculação entre estética e política e alerta para o que chama de “cinismo” na substituição da ética pela estética que, no seu entender, fazem os arautos do pós-moderno. Contra esse atribuído comportamento aos pós-modernistas ela dispara “versão fim de século para o mais radical fenômeno de massas do século XX, responsável pela crise que pareceu obliterar a razão humana: o fascismo.”.

Leni Riefenstahl não admite que seus filmes comunguem tais propósitos, para ela o argumento de *Triumph des Willens* passa ao largo da propaganda belicista e pode ser resumido em duas palavras: “paz e trabalho”.

Por outro lado, quanto à análise, transcende as implicações de caráter político e social e seu trabalho é visto apenas na realização técnica do filme, especificamente no tocante ao uso da imagem e do som na criação da narrativa cinematográfica, Leni Riefenstahl reúne uma esmagadora maioria que reconhece nela qualidades artísticas singulares que vêm sendo destacadas deste os festivais internacionais de cinema que lhe agradeceram com prêmios e medalhas³⁹, ainda nos tempos do *Führer*.

³⁹ Leni Riefenstahl conquistou com *Triumph des Willens*, entre outros prêmios: Prêmio Alemão da Bienal de Cinema (1935), Prêmio de Melhor Documentário Estrangeiro do Festival de Cinema de Veneza (1935) e a Medalha de Ouro e o Grande Prêmio da Exposição Mundial de Paris (1937) e com “Olympia” – Teil 1 Fest der Volker e Teil 2 Fest des Schönheit: Prêmio de Melhor Filme no Festival de Cinema de Veneza (1938), Prêmio Porla na Suécia (1938), Prêmio Esportivo da Grécia (1938) e o Diploma Olímpico Internacional (1939).

5.2 FOTÓGRAFA DESDE O INÍCIO

Somente mais tarde na vida de Leni Riefenstahl afluíra a fotógrafa que sempre existiu dentro dela. Em artigo de Conceição Pereira (2000, p. 12 e 13) encontramos um desabafo seu com relação às dificuldades que enfrentou após a IIª Guerra mundial: “Só me tornei fotógrafa, pois, depois do final da guerra, boicotaram-me, não podendo eu fazer mais filmes.”



FIGURA 13 – LENI RIEFENSTAHL COM O FOTÓGRAFO WALTER FRENTZ EM *OLYMPIA*.
FONTES: BACH (2007, P 150J) E WWW.LENI-RIEFENSTAHL.DE/ENG/BIO.HTML

Na verdade, *Triumph des Willens* (1934) e “Olympia” (1938) já revelam a excepcional fotógrafa que foi Leni Riefenstahl. Sua carreira tardia como fotógrafa still reafirma a polêmica que a crítica estabeleceu entre a qualidade artística de suas imagens e o seu perfil estigmatizado de “esteta do nazismo”, na busca da beleza pura, harmônica, forte, una e limpa.

Em fogo cruzado Leni procurou sempre escudar sua defesa na dissociação entre arte e política. “Arte e política são coisas diferentes. Nada tem uma com a outra” dispara no documentário de Ray Muller: *A Deusa Imperfeita* (1995), chegando mesmo a comparar, de maneira pueril, Hitler com verduras quando fala da forma como ilumina e compõe o quadro fílmico-fotográfico. Kurzt (2007, p. 12) reafirma que a apologia do belo, vivo, saudável e a desvinculação entre estética e

política, esta última que, atada à força do poder econômico, determina a trajetória da arte, leva a engodo, incorre em sofisma. Para Frederic Jameson (1994, p. 121), se tudo pode se considerado estético, não cabe discriminar uma teoria para a estética em si. Se a realidade tornou-se intensamente visual, com o derramamento de imagens por todos os campos, tornou-se impossível, também, conceituar uma teoria para a imagem distinta das outras experiências que compõem o mundo.

Para melhor observar o olhar de Leni Riefenstahl vamos destacar o tratamento foto-cinematográfico impresso em *Tag der Freiheit* uma de suas obras que, no nosso ponto de vista, deixa transparecer uma forma marcadamente pessoal de focar a temática e desenvolver a narrativa.

5.3 O OLHAR DE LENI EM *TAG DER FREIHEIT*

Nunca é demais lembrar que em 1935, ano em que Leni Riefenstahl filmou *Tag der Freiheit*, o Partido Nacional Socialista - N.S.D.A.P., liderado por Adolf Hitler, estava em plena ascensão na Alemanha. Todo esforço nazista estava empenhado na construção de um estado totalitário, na edificação de uma ditadura moderna. Moderna no sentido de ser partidária das novas tecnologias, de ser concebida dentro de um modelo industrial.

Sabemos que o regime nazista emergiu no momento em que o país ficou debilitado. A proposta radical apresentada pelo Partido Nacional Socialista Alemão era sumária, de fácil de entendimento e aceitação por aqueles que estavam vivendo dificuldades insuportáveis em um mundo regido pela desesperança.

A presença de uma forte política de Estado para cultura foi sentida desde o início do poder de Adolf Hitler na Alemanha Nazista. Em 1934 com a liderança de Joseph Goebbels – Ministro da Propaganda de 1933 a 1945 – foram criados o Ministério da Propaganda e em seguida o Conselho Nacional do Filme, organismo que passou a controlar toda a atividade cinematográfica.

O Conselho Nacional de Cinema não realizava apenas os filmes de propaganda direta, incentivava também projetos de entretenimento, principalmente três gêneros cinematográficos: os documentários – *Kulturfilms*, os filmes históricos

que ressaltavam valores da nacionalidade – *Heimatfilms* e os filmes de montanhismo – *Bergfilms*.

Segundo José Carlos Avellar⁴⁰, em artigo jornalístico intitulado *O cinema durante o nazismo* o Conselho Nacional de Cinema do III^o Reich não ficou apenas na fiscalização e censura da criação, da produção e da exibição cinematográficas, atuou de forma definitiva na anulação da crítica, estabelecendo normas para que os filmes recebessem apenas recomendações quando fossem exibidos. O Ministério da Propaganda vetava a publicação de apreciação, opinativa e mandava publicar referências do tipo: “As redações devem saudar o filme *Leinen aus Island* com todo o entusiasmo possível”.

Não nos aprofundaremos no relato dos fatos históricos ligados à República de Weimar e ao III^o Reich porque o assunto já foi exaustivamente estudado e analisado, portanto, dispensam essa tese da repetição de considerações já sabidas. Ressalvamos, apenas, o momento político e sócio-econômico vivido pela Alemanha nos tempos do nazismo, porque é nesse cenário que nossa análise de *Tag der Freiheit* será desenvolvida.

A proposta estética contida no ideário nazista é vista por Peter Cohen⁴¹ em *Arquitetura da Destruição* (1989) como alicerce, sustentáculo das mudanças pretendidas pelo *Führer*. A beleza do puro, sadio e forte é entendida como elemento primordial no corpo ideológico do regime hitlerista. Para Cohen a busca incessante e unidirecional da beleza, corporificada no estatuário greco-romano, atinge patamares do unívoco e beira mesmo à patologia, quando sai da imaterialidade conceitual das artes plásticas para atingir seres humanos em uma espécie de “assepsia racial”. Ele fala da estética nazista transportada para propaganda e assinala a participação do cinema como arte industrial e de massa na disseminação das ideias anti-democráticas promulgadas pelo Nacional Socialismo.

Para Adriana Kurtz (2007, p. 5) as concepções ideológicas, sejam elas quais forem, não estão incrustadas no cinema em si, nem mesmo nos produtos por ele gerados. O cinema, propriamente dito, seja como produto (o filme) ou como meio de expressão artística, não pode ser qualificado como reacionário ou progressista.

⁴⁰ Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pasta 15.204, s/d.

⁴¹ Peter Cohen: cineasta sueco que escreveu, produziu e dirigiu “*Undergagens Arkitektur*” (“*Arquitetura da Destruição*”), em 1989.

Sua natureza industrial, sua difusão massiva, fruto da reprodutibilidade que traz na essência, não o desqualifica como meio de expressão artística ou espaço para o desenvolvimento da criatividade humana.

Fazendo discriminação entre a obra artística cinematográfica e o filme difusor de mensagens de conteúdo ideológico, Kurtz (1997, p. 6) salienta o uso que foi dado ao cinema no processo propagandista de cunho totalitário sob a égide do III^o Reich. Sua crítica escora-se também em relatos de Albert Speer⁴² que denuncia o uso de técnicas modernas, dentre elas o cinema, como meio de persuasão das massas para crenças em ditames antidemocráticos. Acusa o falseamento da realidade e mesmo o encobrimento de verdades durante a transformação do Estado Alemão em uma ditadura industrial.

Speer foi o responsável pela Direção de Arte de *Triumph des Willens*. Algum tempo depois das filmagens ele foi chamado para reconstituir, em estúdio, a tribuna de onde Rudolf Hess, Hitler, Goebbels e outros membros do Partido Socialista Alemão tinham feito seus discursos. O negativo contendo o discurso de Hess havia sido extraviado. Assistindo à performance de Rudolf Hess na refilmagem, o arquiteto ficou surpreso com a possibilidade de encenação da emoção no cinema. Para ele a emoção dos oradores era espontânea. Para seu desencanto descobre que a autenticidade podia ser representada na tela, sob a direção de Leni Riefenstahl.

O uso inescrupuloso do cinema como instrumento de educação e formação da juventude nazista desaguou em filmes de propaganda anti-semita, trazendo intolerância e preconceito racial, comparando seres humanos a ratos como podemos ver em *Arquitetura da Destruição*. Tais filmes são exemplos torpes dos descaminhos que a propaganda nazista trilhou. Paradoxalmente, Adolf Hitler e Joseph Goebbels tinham veleidades artísticas. A quimera aparece no convite feito a Fritz Lang⁴³ para supervisionar a indústria cinematográfica alemã e realizar filmes

⁴² Albert Speer foi o arquiteto do III^o Reich, responsável por cenários - design - de filmes de Leni Riefenstahl, entre eles: *Triumph des Willens*.

⁴³ Fritz Lang, austríaco de 1890, foi um marco do cinema expressionista. Suas obras tratam das emoções subjetivas, refletem os resultados psíquicos que os fatos e as ações provocam na mente. Seu mundo fílmico não conhece fronteiras entre o real e o imaginado. A plasticidade fotográfica que apresenta é reconhecida pelo uso das penumbras onde a obscuridade envolve as personagens e os ambientes cênicos. A iluminação usa de modo concomitante o opaco e o brilho intenso de luz dirigida, uma luz capaz de provocar fortíssimo contraste entre os claros e os escuros no quadro fílmico e, ao mesmo tempo, destacar detalhes do cenário e sublinhar expressões nas faces dos atores. A inusitada angulação de câmera também é reconhecível no tratamento plástico que estão

publicitários para o regime. O chamamento-convocação encarna a pretensão de ambos, Hitler e Goebbels, em ligar aos intentos políticos partidários nomes do meio artístico de valor reconhecido. Lang já era autor, em 1935, de mais de uma quinzena de importantes filmes, entre os quais figuram clássicos como *Der Mude Tod* (*A Morte Cansada*) de 1921 e *Metropolis* de 1927. Tendo filmes censurados e proibidos pelo mesmo regime que agora o chamava, Fritz Lang não teve dúvidas em recusar o convite e mudar-se de forma intempestiva para França.

Em *M, Morder Unter Uns* (1931) – que no Brasil foi lançado como *M, o Vampiro de Dusseldorf*, título que não expressa o original que traduzido daria algo como *M, um assassino entre nós* – Lang metaforiza a criação de um poder paralelo, popular e autoritário, reagindo à ineficácia da carcomida e corrupta República de Weimar. A premonição de Lang é materializada na tela pela presença de uma mente doentia e assassina que a todos apavora.

No cinema, de acordo com Rigotti (2000, p. 3), aprendemos a sua linguagem ao mesmo tempo em que tomamos conhecimento da história que está sendo contada, não existe separação temporal entre o domínio da linguagem cinematográfica e a compreensão do enredo. O filme nos fala oralmente e de forma figurativa das coisas do mundo, atribui valor a cada elemento e nos ensina a observar o comportamento dos atores no bojo dos acontecimentos sociais, políticos e históricos. Assim, se reveste de caráter didático, atua na constituição de nossa memória, refere o que é memorável, o que é importante que seja lembrado e relembrado no futuro. Desse modo, o filme pode ser visto como constituinte de um sistema mnemônico. O cinema atua no processo de memorização a partir da impressão na nossa memória de imagens de lugares. As imagens de lugares constituem uma espécie de arquitetura mnemônica com a qual trabalhamos para resgatar fatos e acontecimentos depositados no passado que, no presente, julgamos relevantes.

O cinema coloca as imagens de lugares em determinada sequência, alinha os fatos e acontecimento em certa ordenação, construindo um arranjo próprio, uma

impressos em seus filmes. Dono de um preciosismo invulgar, tratou seus filmes com requintes da inventividade técnica. A filmografia produzida nos tempos do III^o Reich, mesmo quando oposta ideologicamente, guarda vestígios da influência expressionista de Lang. A simplificação da nota biográfica de Lang nos obriga a sugerir que para mais informações confira entre outros *The films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* de Tom GUNNING (BFI Publishing: 2000).

disposição que não serve apenas para compreensão da história que está sendo contada, serve também para o entendimento dos valores que estão sendo mostrados, possibilita, de maneira didática, a formação de juízo de valor sobre o fato histórico, cria no espectador uma visão particular do mundo.

Dessa forma, não deve causar estranhamento a relação estabelecida entre cinema e educação no ministério Goebbels. O caráter didático do cinema parece inerente à sua concepção e o uso dessa faculdade não foi exclusividade do nazismo. A dramatização do feito, a espetacularização do acontecimento e a transformação do fato real em evento foi matéria de cuidado especial na propaganda nazista. Da alquimia foi esperada a crença do povo e do credo popular a força para construir uma nação nova, povoada por um homem novo.

É no discurso do *Führer* para juventude alemã em *Triumph des Willens*, em si teatralizado, e em sua oralidade transportada para imagética fílmica de *Tag der Freiheit* que estamos procurando identificar vestígios de transposição e representação de uma maneira singular germânica de ver o mundo⁴⁴.

Não estamos em frente de uma adaptação cinematográfica convencional. O breve texto que contém o discurso do *Führer* não é uma peça da literatura *stricto sensu*, não é um conto, uma crônica ou um artigo. A fala é de Hitler, traduz seu

⁴⁴ Discurso do *Führer* para juventude em *Triumph des Willens*. Versão extraída do DVD apresentado pela Wonder Multimídia:

“Meus jovens alemães!

Após um ano tenho a oportunidade de dar-lhes as boas vindas. Aqueles que estão aqui no estádio são um pequeno seguimento da massa que está lá fora por toda a Alemanha. Desejamos que vocês, rapazes alemães e garotas, absorvam tudo que nós esperamos da Alemanha para um novo tempo. Queremos ser uma nação unida, e vocês meus jovens, formarão esta nação.

No futuro não desejamos ver classes e vocês precisam impedir que isso apareça entre vocês. É apenas um seguimento das massas. E vocês precisam se educar para tal. Queremos que estas pessoas sejam obedientes, e vocês devem praticar a obediência. Desejamos que as pessoas almejem a paz, mas também sejam corajosas, e vocês alcançarão a paz. Vocês precisam almejar a paz e serem corajosos ao mesmo tempo. Não queremos que esta nação seja fraca, ela deve ser forte, e vocês precisam se endurecer enquanto são jovens. Vocês precisam aprender a aceitar privações sem nunca esmorecer.

Não importa o que criemos e façamos, nós passaremos, mas em vocês, a Alemanha viverá. E quando nada restar de nós, vocês levarão o pavilhão, que há algum tempo nós levantamos do nada. E sabem que não pode ser de qualquer outro modo, como estamos juntos de nós mesmos. Porque vocês são carne de nossa carne, sangue do nosso sangue! E suas mentes jovens estão repletas do mesmo ideal que nos orienta. Vocês estão unidos a nós, e quando as grandes colunas do movimento marcharem pela Alemanha vitoriosa, sei que vocês se juntarão às colunas. E nós sabemos que a Alemanha está diante, dentro e atrás de nós. A Alemanha marcha dentro de nós, a Alemanha segue atrás de nós.”

Cabe lembrar que na sequência do discurso Adolf Hitler é anunciado como líder da juventude alemã, por Baldur Von Schirach - *Reichjugend fuhre*, líder da juventude do Reich.

pensamento, não se encaixando nos moldes de uma peça literária tradicional. A autoria do texto sofre derivações de reconhecimento, podemos entender um compartilhamento autoral com a diretora Leni Riefenstahl, pois a cineasta ao editá-lo, interfere diretamente na formatação do discurso, dando-lhe visão subjetiva.



FIGURA 14 – LENI RIEFENSTAHL NA EDIÇÃO DE *TRIUMPH DES WILLENS*.
 FONTE: BACH (2007, P.151G)

Para Leni Riefenstahl, a edição do discurso de Hitler é subordinada, em primeira instância, às regras da montagem cinematográfica. É mais uma questão de técnica do que de política. Kurtz (1997, p. 5), transcreve sumárias considerações de Leni relativas às edições dos discursos de Adolf Hitler e de outros políticos em seus documentários: “É preciso um bom início e final”, intercalados “por duas ou três frases e a expressão de entusiasmo da massa”.

Porém, embora saibamos das intervenções de Riefenstahl, acreditamos que não existe escape ou afastamento de veracidade histórica, de aproximação com o fato ocorrido. Concordamos com Hayden White quando ele entende que “não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma”. Para White (1994, p. 115) a conceituação de história como representação do verdadeiro deve admitir que o conhecimento do “real” se dá pela comparação ou equiparação com o “imaginário”. Sabemos que a encomenda feita a Leni para documentar cinematograficamente o 7º encontro do Partido Nacional Socialista Alemão, ocorrido em Nuremberg, entre os dias 10 e 16 de setembro de 1935, tinha como premissa incluir as forças armadas, com mais destaque do que ela havia dado ao exército em *Triumph des Willens*. Se no

entendimento da cineasta o argumento de *Triumph des Willens* pode ser reduzido a duas palavras: “paz e trabalho”, como já dissemos anteriormente, é possível também imaginar que algumas poucas palavras dirigidas à juventude alemã possam corporificar o argumento de *Tag der Freiheit*.

De modo próprio, obedecendo a critérios meramente subjetivos, sintetizamos a fala do *Führer* em *Triumph des Willens*, na ideia do nascimento de um novo homem e uma nova nação – a Alemanha, sob a égide da tríade renascimento, confiança e ascensão. Este seria, ao nosso olhar, o argumento de *Tag der Freiheit*. No caso específico, o que estamos chamando de argumento é denominado por Comparato (1995, p. 97) como *Story line*, uma frase que contém a síntese do conflito, o fio, os fundamentos da trama.

O argumento sintético tem a função de proteger o filme de divagações e excessos textuais. Afirma PUDOVKIN em *Argumento e Roteiro* (s/d, p. 94), em concordância com Béla Bálazs ainda nos primórdios da linguagem cinematográfica, que é temerário fazer uma adaptação passo a passo de uma obra literária para o cinema, pois isto leva a um afrouxamento da narrativa fílmica⁴⁵. Teóricos contemporâneos com Stam (2003, p. 127–138), em diálogo com Christian Metz, socorrem a assertiva de Pudovkin estabelecendo diferenciações entre língua, literatura e linguagem, marcadas por distinções entre palavra, frase e plano, chegando ao entendimento de que “o cinema tornou-se um discurso ao se organizar como narrativa e produzir, assim, um conjunto de procedimentos significantes.”⁴⁶

Em *Tag der Freiheit* o significado das palavras recriar, renascer, ascender, enfatizado no discurso *Führer*, foi metaforizado por Leni no nascer do sol, na alvorada de um novo dia. A luz do amanhecer domina, de forma ostensiva, a primeira metade do documentário. São 58 planos que vão desde a abertura (pós-letreiro) do curta-metragem até o momento em que as tropas chegam ao estádio para demonstração de força, disciplina e eficácia na arte da guerra moderna. O

⁴⁵ PUDOVKIN em *Argumento e Montagem no Cinema* (s/d p.94) encontra comentários de Béla Bálazs em *Der Sichtbare Mensch* com os quais concorda plenamente: “...o fracasso da maioria dos filmes adaptados de trabalhos literários deve-se, principalmente, ao fato de os argumentistas se esforçarem por comprimir uma superabundância de material nos estreitos limites da película”.

⁴⁶ Robert STAM em “Introdução à teoria do cinema” (2003 p.130) dialoga com Christian Metz a respeito das dificuldades de analogia entre a língua – com o uso das palavras e linguagem cinematográfica – com o uso de planos.

recurso de uso de luz inusual aparece desde as cartelas com os letreiros iniciais. As palavras estão superpostas a imagens iluminadas em contraluz dominante e envoltas em névoa. O subtítulo *Unsere Wehrmacht* que foi traduzido para o português como *Nossa Armada* procura uma aproximação afetiva do exército com o público espectador.

Faremos a seguir uma leitura da primeira etapa do documentário, levando em consideração principalmente sugestões de Vanoye (1994, p. 69–70), entre as quais destacamos: escala de planos (nomenclatura relacionada ao enquadramento dos objetos cênicos); incidência angular, movimento das personagens e outros componentes da cena; movimento da câmera; *raccord* – passagem de um plano a outro; cortes, fusões, fades (escurecimento/clareamento) e outros efeitos; trilha sonora, ruídos, músicas e transição sonora e relação entre imagem e som. Na leitura analítica, procuraremos estabelecer marcos para uma metodologia de análise da imagem fotográfica intra-quadro.

5.3.1 TAG DER FREIHEIT PRIMEIRA ETAPA: A ALVORADA.

O filme tem o seu primeiro plano dominado por uma bandeira tremulando ao vento, na qual se destaca a suástica escura que repousa sobre clara e translúcida lâmina de pano. Vemos a luz que vem do oposto vazar o tecido. Plano que abre a sequência do despertar dos soldados no acampamento militar em *Nürnberg*.

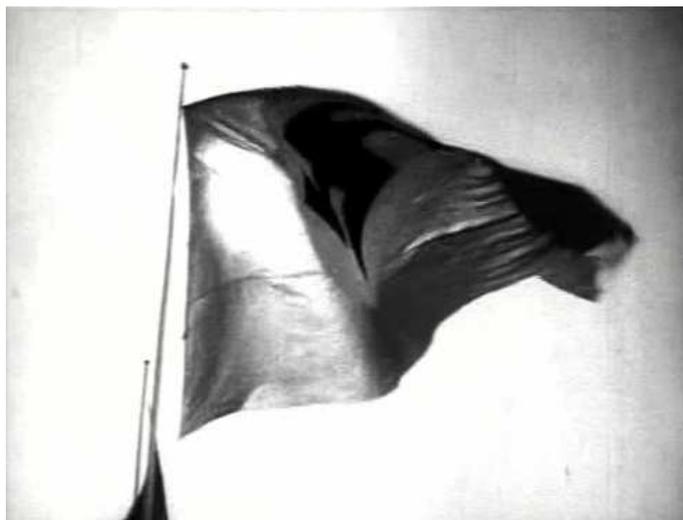


FIGURA 15 – FOTOGRAMA DE *TAG DER FREIHEIT* DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.
 FONTE: IMAGEM CAPTURADA DO DVD WONDER MULTIMÍDIA, CR MINC Nº 10.330.

O plano seguinte mostra a sombra da bandeira projetada no chão. O espectro em gris entra na composição para ressaltar a direção da luz que banha o quadro. O contraluz rasteiro arranca brilho da camada de superfície da terra que emoldura a sombra da bandeira. Fusão.

No terceiro plano, destaca-se a sombra de um sentinela, em plano de conjunto, projetada na diagonal sobre o branco de uma parede⁴⁷.

O quarto plano enquadra um sentinela da cintura para cima, em silhueta contra o sol que nasce no horizonte, é uma variação do anterior com o mesmo intuito de marcar o amanhecer.

Os quatro primeiros planos são comentados na trilha sonora por toque de alvorada, vindo de solitária corneta que repete a mesma melodia por três vezes seguidas.

Junta-se ao último mais quatro planos (5, 6, 7 e 8): um par de botas militares, em detalhe, que recebe a luz do amanhecer; um cachorrinho sobre a mesa que recorre à afetividade do espectador; uma sentinela que passa em frente à câmara saindo pela direita de quadro, vemos no centro, dominante, uma bandeira desfraldada com a Cruz de Ferro; e, por último, o soldado que volta pela direita do quadro em sua monótona ronda de sentinela de acampamento, passando

⁴⁷ Plano de conjunto refere ao enquadramento cinematográfico em que o objeto (elemento humano) aparece de corpo inteiro e o cenário que o envolve transmite a ideia de um todo, um conjunto. A definição é usada por diversos autores tanto para o cinema quanto para a TV.

novamente em frente à câmera. A tomada de cena foi cortada em dois planos que estão justapostos, um recurso da edição para abreviar a volta da sentinela para o interior do quadro⁴⁸. Continua o uso do contraluz revelando o nascer do dia e o comentário musical do toque da alvorada.

No nono, a repetição do plano do cachorrinho sobre a mesa em frente a uma tenda e no décimo, em plano conjunto, um soldado veste seu agasalho, ao fundo uma rua de tendas do acampamento militar, do horizonte vem a luz do sol nascente e de longe o som da corneta entoando a chamada do alvorecer.

No plano (11), em *contre-plongée*, enquadrado em detalhe, um soldado enche um latão com água, a câmera corrige em panorâmica vertical descendente da bica d'água para o latão. A água brilha no contraluz.

No (12), novo *contre-plongée*, soldado escova a cabeça do cavalo, ao fundo o brilho das tendas claras iluminadas pelo sol nascente. O (13) mostra, em silhueta, homens escovando os dentes em uma pia coletiva.

No plano (14), se ouve o som de flauta em música ritmada que embala os gestos rápidos da lavagem dos rostos nas bicas de água.

A seguir, três novos planos (15, 16 e 17) variam o enquadramento, sempre mostrando rostos, dorsos e braços sendo lavados.

A sequência continua com mais três planos rápidos (18, 19 e 20): um close de um soldado escovando os dentes; um big-close de outro, também escovando os dentes e mais um close de soldado, este, agora, fazendo a barba.

São todos planos rápidos, cadenciados pelo ritmo da música e iluminados invariavelmente pela dominância do contraluz. Formam um retrato alegre e feliz do amanhecer em um acampamento militar. É inexorável a ligação da luz usada nas cenas com os conceitos de amanhecer, nascer, renascer, preparar-se para um novo dia, para o novo, para o futuro. O sentido de renascimento que destacamos do discurso do *Führer* para juventude está sendo contemplado pela metáfora do acordar. Leni Riefenstahl translada o conceito de renascer para o ato de acordar. Filma um despertar harmonioso dos soldados com equilíbrio e beleza na

⁴⁸ Tomada - denomina-se tomada a seqüência de imagens contínuas, ainda sem corte, que resulta de cada vez que um plano é filmado, ou seja: um plano pode ser filmado várias vezes ou dele podem ser feitas várias tomadas de cena, até que o diretor e sua equipe julguem que ficou a contento.

composição do quadro foto-cinematográfico, usa na iluminação o contraluz tendo com fonte o sol nascente que chega ao cenário em ângulo inferior a 45°, projetando longas sobras vindas dos objetos e pessoas em direção à câmera e transformando as figuras em silhuetas. A música reforça o clima de paz e alegria em sintonia com sorrisos estampados nos rostos da guarda.

No plano (21), com o adensamento da música pela entrada de outros instrumentos para acompanhar o solo de flauta que vinha sendo executado, Riefenstahl junta mais um close mostrando um soldado que enche a boca de água, visto em *plongée*. No seguinte (22) outro close com um soldado fazendo bochecho em *contre-plongée*.

O (23), em plano conjunto, mostra um soldado escovando as botas, ao fundo, uma rua do acampamento iluminada por contraluz dominante. O seguinte (24), em plano geral, se vê dois soldados tirando o pó de um sobretudo, ao fundo descortina-se o acampamento militar.

A presença da juventude em seus cuidados com a higiene corporal, apuro na limpeza das vestimentas e objetos de uso pessoal chama atenção para o paralelo entre asseio, pureza e honradez. A procura do limpo, a busca do puro, a eliminação da sujeira, o descarte da nódoa podem favorecer um entendimento ligado ao sentido de procura imensurável da purificação e da beleza no campo sanitaria e mesmo no higienismo. Os planos são curtos, a montagem é rápida, dinâmica e acompanha o ritmo de uma marchinha militar.

O plano seguinte (25) vai destacar momento de camaradagem, de união, de espírito coletivo. Com breve movimento de câmera da esquerda para direita acompanhamos um soldado acendendo o cigarro de outro em gesto afável, amigável. Estão enquadrados em Plano Próximo e, como sempre nessa sequência, iluminados em contraluz.

No plano (26) se vê um soldado tomando algo (café ou chá) em uma caneca, frontal à câmera em plano próximo. O plano (27) mostra um soldado enquadrado em plano próximo, visto de perfil, bebendo na caneca. O (28), em plano próximo, mostra outro soldado, envolto no vapor, servindo sopa aos companheiros.

O plano (29) é um detalhe da concha de sopa, ao fundo, por trás do vapor, vemos outros soldados recebendo a refeição. O plano (30) faz uma variação de enquadramento para mostrar a mesma ação sob outro ângulo, o enquadramento

um pouco mais aberto mostra, em primeiro plano, panelas, conchas e os soldados que servem a sopa, ao fundo soldados recebendo a refeição matinal. Todos são vistos envoltos em vapor esbranquiçado. No (31), com enquadramento mais aberto e em *contre-plongée*, a ação se repete com fortes silhuetas e desfoque no meio da névoa de vapor. O plano (33) é uma repetição da ação anterior em plano próximo. No plano (33) um soldado sorri, é visto de perfil, também em plano próximo.

A sequência da alimentação fica marcada pelo uso da névoa que envolve os figurantes, efeito que traz para composição do quadro um encanto plástico a mais.

O plano (34) com enquadramento aberto mostra uma rua do acampamento com soldados andando entre as tendas. Sentimos a euforia da tropa ao acordar e levantar. No (35) um sentinela passa e é acompanhado pela câmera, de plano conjunto a plano próximo. Continuam figurando: a luz de amanhecer e a marchinha militar.

No plano (36) se ouve o toque marcial em trompete que anuncia a formação da cavalaria. Os cavalos postados em linha diagonal no quadro fotocinematográfico provocam sua divisão em dois triângulos, um claro e outro escuro. O contraste é muito acentuado em consequência do uso de contraluz fortíssimo. Há o predomínio da composição bipartida do quadro fílmico, onde aparecem em confronto: o claro e o escuro; as oposições: objeto real e sua sombra.

A justaposição, na montagem, de planos que são o positivo e seu negativo, tanto na composição interna quanto na iluminação; plano que aparenta ser o reflexo espelhado do outro que o antecede; edição que justapõe plano e conta-plano, plano geral a plano detalhe, define a procura de um tratamento binário na construção da narrativa, que podemos associar à estrutura redacional do discurso de Hitler para a juventude em *Triumph des Willens*.

O discurso do *Führer* é construído com o uso recorrente do imperativo na construção da frase. Repete constantemente uma estrutura de causa e efeito:

- Nos acreditamos..., vocês devem...;
- Nos queremos..., vocês têm que...;
- Nos esperamos..., vocês farão...;
- Nos criamos..., vocês continuarão...; etc.

O discurso traz sublinhada a ordem para construção do futuro externando a fé e a confiança na geração que chega.

Nos planos seguintes Leni prepara a saída da tropa do acampamento para os festejos de comemoração da libertação da Alemanha do Tratado de Versalhes.

No plano (37) se vê em detalhe as patas inquietas dos cavalos. A luz vasa por entre as canelas dos animais em formação. No (38) o enquadramento em plano geral mostra dois cavaleiros afastando-se da câmera, andando em direção à luz do sol que vem do fundo da tela. O quadro é emoldurado pelo lado direito pela cavalaria que postada na frente do sol funciona como um imenso *bandeau* ou gobo⁴⁹. O plano seguinte (39) é a inversão espelhada do anterior, moldura da cavalaria pelo lado esquerdo, com cavaleiros vindo da luz e aproximando-se da câmera.

Continuando a preparação para marcha o plano (40) mostra soldados perfilados em diagonal ascendente, do canto esquerdo abaixo do quadro em direção ao canto direito acima, vestindo uniformes claros como o das SAs. Junta-se o plano (41) de soldados perfilados em diagonal descendente do canto acima à direita de quadro para o canto abaixo à esquerda, em uniformes escuros como das SSs. O contraluz que ilumina os dois planos não permite que os rostos e olhares sejam vistos, a individualidade é suprimida em prol da unidade. A linha diagonal imaginária que divide os quadros pode também significar a condução da luz: subindo aos céus pela armada clara e descendo divinizada à terra pelos guarda em negro. Somente o repicar dos taróis ocupa a trilha sonora.

O plano (42) mostra um soldado montando seu cavalo em posição frontal à câmera. O enquadramento em detalhe e *contre-plongée* destaca a cabeça do cavalo, apagando o rosto do cavaleiro. No (43) um dobrado militar anuncia a entrada da banda marcial vindo em direção à câmera. Em plano aberto o grupo musical surge da luz seguido por cavaleiros e porta-estandartes. Em novo plano geral (44) os porta-bandeiras vêm em direção à câmera. A silhueta faz com que não seja possível divisar o homem do estandarte, um soldado do outro. É uma transmutação da forma, criando um todo de aparência isotrópica, uma agigantada centopeia em balançante movimento.

⁴⁹ Gobo e Bandeau são anteparos opacos, acessórios usados na iluminação cinematográfica que servem para dirigir a passagem da luz que ilumina a cena no *set* de gravação ou filmagem.



FIGURA 16 – FOTOGRAMA DE *TAG DER FREIHEIT* DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.
 FONTE: IMAGEM CAPTURADA DO DVD WONDER MULTIMÍDIA, CR MINC Nº 10.330.

A sequência continua com um plano detalhe (45) onde se vê o grupo passando pela câmera transfigurado em fotogravura, sem cinzas, somente o preto e branco igual a desenho em quadrinhos. Fachos de luz explodem na lente como se vindas de estroboscópio. Outro plano fechado (46) utiliza o mesmo efeito em pequena, quase imperceptível variação de ângulo. No plano (47), em enquadramento aberto, se vê a repetição do efeito usado nos dois planos anteriores.

A marcha evolui mostrando, no plano (48), a cavalaria que passa em silhueta enquadrada em plano geral. No plano (49), com o mesmo efeito de luz, a cavalaria é acompanhada em panorâmica pela câmera, de plano geral a plano próximo, destacando um cavaleiro. Detalhe no plano (50) mostra as pernas silhuetadas dos cavalos em marcha. O dobrado em B.G – *Background*, ou seja, música de fundo, sem realce do primeiro plano sonoro, vai sumindo.

No plano (51) somente o tropel domina a trilha sonora. Em plano geral e *plongée*, a cavalaria enche o quadro fílmico atravessando a tela da direita para esquerda. No (52) um coro de vozes transporta o espectador para um novo cenário. Do reflexo de uma ponte sobre a água a câmera sobe em panorâmica vertical para encontrar a cavalaria atravessando a tela da direita para a esquerda. Vemos as silhuetas de cavalos e cavaleiros em *contre-plongée*. No plano seguinte (53) permanecem o efeito de iluminação e o recorte, porém, o enquadramento é espelhado. A cavalaria é vista de baixo para cima, os cavaleiros passam em sentido ascendente na diagonal do quadro, da direita para a esquerda. Nova

inversão de sentido no plano (54), os cavaleiros são vistos andando da esquerda para direita de quadro. O mesmo efeito lumínico é usado, é repetido também o *contre-plongée*, porém, com o recorte mais fechado. As vozes continuam em coro.

No plano (55) a inversão é feita na angulação, em *plongée* são vistos dois cavaleiros atravessarem um leito de água. Com pequena variação de ângulo, ainda de cima para baixo, um soldado montado puxa outro animal na travessia do leito d'água no plano (56). No (57), com lente um pouco mais aberta, mesma angulação e iluminação, se vê passar o quarto cavaleiro em silhueta, quebrando o brilho da água provocado por luz rasteira posterior.

De volta à ponte no plano (58) Leni enquadra a infantaria a atravessá-la, enquadrada em plano americano – cortados na altura do joelho, da esquerda para direita, em *contre-plongée*. De volta ao leito do rio no plano (59), em *plongée*, mesma iluminação e enquadramento semelhante aos anteriores, ela faz passar o último cavaleiro, a câmera o acompanha em panorâmica até sua saída da água. Na trilha sonora termina o coro de vozes.

Para o fechamento da primeira etapa do documentário a diretora junta o plano (60), em close e visto de perfil o corneteiro toca, solitário. A câmera gira ao seu redor até enquadrar frontalmente a campânula, extremidade por onde sai o som da corneta. Fusão para o plano (61), de dentro do círculo externo desenhado pela boca da corneta surge a águia do nazismo, uma escultura metálica de grandes proporções. Ouvimos o primeiro solo da corneta, em seguida, quando avistamos a águia, entra uma orquestra para execução de tema musical grandiloquente. Cabe lembrar que o plano que anuncia o discurso de Hitler em *Triumph des Willens* também é de uma corneta em detalhe. Evocação ao arauto.

A primeira etapa tem a duração de 6 minutos. São 60 planos editados em uma mesma temporalidade, em um mesmo “tempo de tela”, em um espaço de tempo contínuo que vai do acordar e levantar dos soldados até a chegada do contingente ao estádio, para demonstração de poderio militar e a prática de exercício de guerra⁵⁰.

⁵⁰ Tempo de tela é uma expressão usada para designar o tempo presente em que a narrativa é desenvolvida no filme. Podendo existir na trama passado e futuro em relação a este presente marcado pela temporalidade do filme. O presente fílmico pode ser diferenciado e o é do presente vivido pelo espectador.

A luz não revela mudança de tempo, toda a ação ocorre no exterior, a céu aberto e ao amanhecer. O discurso do *Führer* é dito em um só tempo, embora se refira ao passado, ao presente e ao futuro. Do passado diz explicitamente que é nada, é ausência, metaforizado pode ser o escuro, o breu das trevas. Fala do presente como um tempo de renascer, de fazer, de criar, de confiar, de obedecer, de unificar. Sonha com um futuro, um novo tempo de ascensão, de fortaleza, de vitória, de glória e de supremacia da nação alemã. Riefenstahl não usou recursos de narração ou diálogos, não inseriu frases ou palavras na trilha sonora, apenas transmutou o sentido ideológico do discurso para a plasticidade das imagens e comentários musicais. Metaforizou o passado nas trevas da noite anterior, momento que não aparece no tempo de tela, o presente na alvorada de um novo dia, com amanhecer repleto de paz, harmonia, alegria, confiança, beleza, saúde e juventude. Outros atributos positivos estão retratados, unilateralmente, nas ações de cordialidade e gentilezas que ocorrem no despertar e no seguir em marcha da armada alemã. Leni deixa para a imaginação do espectador a construção do futuro.

5.3.2 TAG DER FREIHEIT SEGUNDA ETAPA: A GUERRA SIMULADA

A segunda etapa do documentário, com duração de 11 minutos, registra a apresentação da força armada alemã para Adolf Hitler e seu *staff* composto por Rodolf Hess, Hermann Göring, Werner von Blomberg e Wener von Fritsch, bem como para uma multidão de espectadores⁵¹. Não faremos nesse seguimento uma análise detalhada plano a plano, nos moldes que fizemos na etapa anterior, até mesmo para não tornar exaustiva e maçante a leitura do texto. No primeiro andamento do documentário seguimos o mais obedientemente possível, como já dissemos, recomendações metodológicas sugeridas principalmente por Vanoye (1994, p. 69–70). Na segunda etapa nosso enfoque recairá nas considerações

⁵¹A versão que analisamos de *Tag der Freiheit*, dirigido por Leni Riefenstahl em 1936, tem a duração de 17 minutos. O curta-metragem consta como bônus no DVD *Triumph des Willens*. Direção de Leni Riefenstahl (1934). Apresentado pela Wonder Multimídia, CR MinC nº 10.330. Segundo o *site* Wikipédia, enciclopédia livre, o original de *Tag der Freiheit*, com 30 minutos de duração, foi considerado perdido ao final da segunda guerra mundial, mas uma cópia incompleta foi descoberta nos anos 1970.

sobre a estrutura narrativa empregada, aspectos gerais da edição e do tratamento imagético.

Nessa etapa Leni Riefenstahl afasta-se do metafórico, aplica um tratamento mais descritivo das ações, aproxima-se mais do documento do que do documentário, usa uma estrutura narrativa mais próxima do tradicional. Recorre à clássica estrutura PPV para tornar mais inteligível ainda a teatralização da guerra⁵². O rigor da edição é supremo, as emendas em perfeito *raccord* de movimento, os tempos de plano buscam a exatidão rítmica necessária, a linearidade facilita o entendimento didático das ações registradas⁵³.

As armas vão sendo apresentadas em crescendo, de simples rifles manuais ou fuzis semi-automáticos até a sofisticada bateria antiaérea e a esquadra de guerra voadora. Vamos tendo conhecimento das máquinas de guerra e de seus modos operacionais. A câmera procura ângulos inusitados para desvendar técnicas sofisticadas do combate militar, mergulha na terra para mostrar o avanço de tanques e carros de assalto e pendura-se nos aviões para descortinar, com visão privilegiada, o cenário da guerra imaginada.

A apresentação começa com um ataque simulado da infantaria, passa pelas cavalarias tradicional e motorizada, mostra equipamento pesado de fogo, canhões de grosso calibre, tanques de guerra e finaliza com a exuberância da força aérea.

A edição entremeia sequências de ação com planos do *Führer* e seu *staff*. O grupo é visto, invariavelmente, em *contre-plongée*. Os planos que sucedem aos de

⁵² A estrutura PPV – Plano Ponto de Vista – é comumente distribuída em dois planos (A e B - sendo) e comporta seis elementos, a saber: *Ponto*, *Olhar*, *Transição*, *A Partir do Ponto*, *Objeto* e *Personagem*.

O plano A comporta os dois primeiros elementos: O *Elemento 1 (Ponto)* é a marcação de um ponto no espaço do plano;

O *Elemento 2 (Olhar)* é a marcação de um objeto (normalmente fora do espaço do plano) feita pela direção do olhar a partir do *Ponto*; Na justaposição do plano A com o plano B (sendo B o sucessor de A) fica situado o terceiro elemento; O *Elemento 3 (Transição)* incumbe-se da continuidade espacial e da temporal ou simultaneidade; Os elementos 4 e 5 estão inseridos no plano B;

O *Elemento 4 (A Partir do Ponto)* marca a posição da câmera, colocada no lugar do *Elemento 1* (pode ser também próxima desse lugar); O *Elemento 5 (Objeto)* é a revelação do objeto indicado pelo segundo elemento; Da leitura do conjunto formado pelos planos A e B é extraído o sexto elemento; O *Elemento 6 (Personagem)* é uma construção narrativa. Forma-se na mente do espectador com síntese ou entendimento da relação entre os cinco elementos que o antecedem. Nesse entendimento o sexto elemento encerra a coerência contida na estrutura, justifica a unidade e o significado dos outros elementos. Para uma leitura mais detalhada e aprofundada veja ensaio de Edward BRANIGAN in RAMOS (2005, p. 251-275).

⁵³ *raccord* de movimento resultado da justaposição entre dois planos que traz para o espectador a sensação que a ação descrita ocorre em tempo justo, exato, contínuo, sem sobressalto ou lacunas temporais

Hitler e assessores são cuidadosamente angulados em *plongée*. A câmera é posicionada do ponto de vista do grupo dirigente do Reich. Estamos usando o entendimento de ponto de vista segundo conceituação de Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 51), como já assinalamos anteriormente. Para os autores o termo “ponto de vista” pode ser entendido de três maneiras no cinema: quando tratamos do sentido estritamente visual aparecem questionamentos tais como: “De onde se vê aquilo que se vê? De onde é tomada a imagem? Onde está situada a câmera?” quando estamos trabalhando o sentido narrativo apresentam-se questões do tipo: “Quem conta a história? Do ponto de vista de quem a história é contada? Esse ponto de vista é detectável ou não?”; quando se trata do sentido ideológico sobrevêm as perguntas: “Qual é o ponto de vista (a opinião, o “olhar”) do filme (do autor) sobre as personagens, a história contada? Como se manifesta?”.

Na sequência em pauta a resposta em relação aos questionamentos do primeiro tópico pode ser feita de maneira simples e direta: a imagem que sucede o plano de Hitler e seu staff mostra a ação que é vista pelo grupo, portanto, a câmera está situada no lugar onde se encontrava o grupo. Quanto aos segundo e terceiro tópicos as respostas ganham complexidade. Uma vez que o documentário foi produzido sob encomenda, tem caráter propagandista e, assim como a sequência da qual estamos falando retrata o olhar supervisor de Hitler, o documentário também incorpora o olhar vistoriador do IIIº Reich, ao qual está submetido. Cabe questionar o sentido ideológico assumido pelo filme e perguntar se mesmo condicionada pelo produtor a mensagem ideológica pode ser dissociada do autor/diretor? White (1994, 138 e *passim*) argumenta que as cenas históricas podem ser narradas de diferentes formas, podem propiciar interpretações múltiplas, até mesmo diferenciadas dos eventos e, por vezes, dotá-los de sentido divergente.

5.4 REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS E COMPLEMENTARES

Como lembra Pudovkyn (s/d, p. 99) o romancista exprime sua narrativa com as palavras, o dramaturgo usa os diálogos, o cineasta as imagens, portanto, o cineasta “deve aprender a comandar estas imagens e selecionar, das que visualiza, as mais claras e vívidas; deve saber como comandá-las, como o escritor

comanda suas palavras e o dramaturgo seus diálogos”. Em várias imagens editadas por Riefenstahl a composição do quadro fílmico sublinha o erétil dos canhões. São múltiplas as composições em que a tela recebe pontiagudos canos apontados para o alto, em explícita ilustração do significado da palavra ascensão.



FIGURA 17 – FOTOGRAMA DE *TAG DER FREIHEIT* DE LENI RIEFENSTAHL, 1935.
 FONTE: IMAGEM CAPTURADA DO DVD WONDER MULTIMÍDIA, CR MINC Nº 10.330.

A montagem também nos indica um rumo ascendente, das ações em terra, aquelas que acontecem no nível do olho, somos, pouco a pouco, levados a olhar para cima. Tudo vai se dirigindo para o alto. A câmera gira em panorâmica vertical ascendente seguindo o movimento da mira do fogo antiaéreo, Rodolf Hess aponta para o céu. Então, com a câmera em *contre-plongée*, vemos uma esquadrilha composta por mais de 20 aviões de bombardeio. Fusões de nuvens com outros aviões, novamente canhões atirando, até que pequenos aviões de caça formam uma suástica voadora. O documentário termina com imagem da esquadrilha formando a cruz gamada nos céus da Alemanha. Fusão com uma bandeira nazista tremulante. A bandeira estampa no centro a suástica e acima, no primeiro diedro ou quadrante a Cruz de Ferro. As imagens finais são sublinhadas pela sonoridade de *Deutschland über Alles*, o hino nacional da Alemanha.

Além das observações e considerações sobre o binômio cinema/literatura, no que implica transposições e adaptações, procuramos refletir sobre o laço história e narrativa, tratamento imagético da fotografia fílmica e também sobre alguns dos elementos constitutivos da linguagem cinematográfica.

Sobre narrativa e história ainda há tempo para acrescentar ponderações de White (1994, p. 138) que ajudam a pensar sobre o enredo e a realização de *Tag der Freiheit*. O historiador considera as narrativas históricas como peças ficcionais, cujo conteúdo é tão inventado quanto descoberto. E ainda, que a maneira como um acontecimento histórico é configurado depende de como o historiador harmoniza a intriga, o enredo com os fatos históricos aos quais deseja imprimir um sentido próprio. Para Ricoeur (1994, p. 242–249) o acontecimento torna-se acontecimento histórico quando integra uma narrativa, fora da intriga o acontecimento não pode ser compreendido, portanto é descartado, não figura com fato histórico. Somente tomamos conhecimento da história quando ela nos é narrada, condição que estabelece um vínculo indissolúvel entre história e narrativa e gera uma intermediação subjetiva, que obrigatoriamente presentifica o sujeito.

Localizamos um tratamento imagético bi-partido em *Tag der Freiheit*. Na primeira etapa os planos são iluminados em contraluz dominante que inocula a imagem de modo indelével. Mais do que deixar ver, a luz posterior, a luz vinda em direção contrária à lente, resulta em encobrimento de parte das pessoas ou objetos cênicos. O contraluz deságua no apagamento parcial das feições e expressões, na exacerbação dos contrastes, gerando assim, uma tensão no quadro fílmico. Tal resultado lumínico transita entre duas denominações dadas por Aumont (2004 p. 173–174) à qualidade da iluminação foto-cinematográfica, a saber: “luz simbólica” e “luz dramática”.

O ensaísta atribui à luz cênica cinematográfica qualidades que possibilitam chamá-la de “simbólica”, “dramática” e “atmosférica”, como já assinalamos anteriormente. A seu critério chama de “luz simbólica” aquela que insinua uma ligação entre a figura ou objeto cênico e o divino, o sobrenatural, o sobre-humano, a graça, o imaterial e a transcendência. Define a “luz dramática” como aquela que tem função ligada à estruturação do espaço cênico, com capacidade para indicar profundidade na cenografia, salientar e mesmo definir o lugar das personagens na composição. Chama atenção para a distância que a “luz dramática” guarda em relação à “luz simbólica”, ao artificialismo, ressaltando seu compromisso com o que nomina “verossimilização”. Da mesma forma ele a distingue da “luz atmosférica” que é notada, ou melhor, não vista: luz sem presença na cena por força da difusão equilibrada de seus raios.

Na segunda etapa do curta a iluminação tende para o que Aumont (2004, p. 174–176) nomeia “luz atmosférica”, aquela que se espalha no quadro permitindo um clareamento banal que simplesmente faz ver, caminha o mais possível para neutralidade, para a não interferência, enquanto a “luz dramática” fica circunscrita de forma a sublinhar o existente, realçando o haver e o estar.

Sobre os aspectos de temporalidade com os quais Leni Riefenstahl se depara na hipotética transposição do discurso de Adolf Hitler para a narrativa de *Tag der Freiheit*, vale lembrar que a fala de Hitler acontece em um só tempo, no qual se reporta ao passado, ao presente e ao futuro. O filme acontece em um espaço de tempo ou tempo de tela contínuo, que vai do amanhecer ao dia claro, sem ruptura temporal.

As implicações que advêm da temática documentação de fato histórico, ou de fato acontecido em um tempo passado, nos remetem a considerações sobre temporalidade ligadas a ação, sua documentação e leitura. Estamos entendendo o momento da ação como o instante em que o fato ocorre, sua documentação como a configuração subjetiva dos acontecimentos articulados de forma narrativa e leitura como o tempo das reconfigurações.

Levando o foco para o terceiro momento, para o instante em que ocorre a leitura e, encarnado a personagem do leitor (espectador e crítico), devemos considerar, como nos alerta Ricoeur (1994, p. 206–230) que não existe testemunha onipresente na temporalidade em que os fatos ocorrem; a sistematização dos acontecimentos em narrativa implica na seleção por eleição e exclusão de aspectos ligados a esses mesmos acontecimentos; e, por último, que a reconfiguração no presente (leitura e crítica) é feita por sujeito que detém o conhecimento do futuro daqueles que vivenciaram os acontecimentos no passado. Portanto, por mais afastamento, neutralidade e isenção que tenhamos procurado ao longo da análise, não podemos omitir que a leitura é carregada de condicionamentos e informações que advêm de mais de meio século.

Como uma espécie de subsídio para um melhor entendimento da última parte da tese procuraremos no próximo capítulo estabelecer diálogo com pensadores ligados ao campo fotográfico, visando fincar diferenciações entre o ato espontâneo de ver e a elaboração do olhar.

6 OLHAR É NARRAR

“(...) decidi observar minhas próprias fotos através da fala de outrem que, como o verbo bíblico, torna as coisas visíveis.”

Evgen Bavcar (2003, p. 145)

Diferente da ideia da visão como algo sem permeio, faculdade inata e imediata da condição animal, uma espécie de dom espiritual legado ao corpo biológico, procuraremos entender o olhar como uma construção e, mais ainda, como uma narrativa.

No Brasil do início do século XXI, em uma estação de metrô da cidade do Rio de Janeiro, quando uma mãe disse para sua filha adolescente que o esmalte vermelho de suas unhas seria visto como sinal de conduta vulgar, “as pessoas leem as cores”, tal assertiva incluía na sua visão conceitos ligados à sociologia, à psicologia comportamental, à ética e a mais uma gama de valores que estavam introjetados em seus preceitos de conduta. Ver no vermelho mais que a cor encarnada põe em xeque o conceito de visão conata, total, acabada e abre espaço para investigações de hipóteses sobre subjetividades e construções múltiplas dessa mesma visão.

Para Marilena Chauí *in* Novaes (1988, p. 33) “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”, acreditando que a visão tem origem em nossos olhos e se forma de fora para dentro para dentro de nós ao mesmo tempo em que acontece de dentro de nós para o mundo exterior.

Para a pesquisadora, *idem* (p. 38), pensamento e visão se confundem, no seu entender “é cego quem não pode pensar – saber” e conhecer é clarear a vista, de tal forma que somente o saber permite o olhar. O pensar nasce do ato de olhar, o pensamento é uma espécie de visão, um jeito próprio de ver.

Encontrar a claridade do saber fugindo das trevas da ignorância, sair do obscurantismo para o iluminismo são figuras de linguagem que alinham a luz com a sabedoria e o escuro com o desconhecimento e colaboram com as questões que estão incrustadas nos questionamento de Marilena Chauí, *ibidem* (p. 44): “Por que espantar-nos, afinal, com o privilégio do olhar? Não tem sido a história da filosofia o

interminável debate entre o ser e o aparecer, o aparecer e o parecer, o parecer e o ser? Não é a teoria do conhecimento a longa dialética do esclarecimento?”

Embora Paul Ricoeur não trate especificamente do olhar em *Tempo e Narrativa*, localizamos no tomo I de sua obra seminal considerações sobre o ver e o pensar que permitem uma analogia com o entendimento da indissociabilidade existente entre a visão e o conhecimento. Para Ricoeur (1994, p. 68): “Se se gosta de ver imagens, é por que as olhando aprendemos a conhecer e conclui-se o que é cada coisa como quando se diz: este é ele”. Compreender, inferir e reconhecer formam a tríade do prazer da imitação, do prazer do aprendizado. Para o filósofo, *idem* (p. 81) o aprendizado acontece através do olhar, é por intermédio do olhar que atingimos o prazer de aprender. O prazer de aprender é a satisfação de reconhecer e o prazer de reconhecer é construído e experimentado pelo espectador a um só tempo. Da mesma forma a compreensão pode ser definida como a ação de apreender junto, “em um único ato mental”, coisas que são separadas, fatos que não foram experimentados juntos ou que se encontram separados no tempo e/ou no espaço e mesmo que distantes dentro de determinada lógica. Para ele, *ibidem* (p. 228) a compreensão se encerra no ato pessoal de “ver-coisas-junto” e mais nada.

Ricoeur (1994, p. 212 e 256) não distingue descrever de explicar. Afirma que a explicação não surge do oco, não aparece do vazio, pelo contrário, a explicação sempre advém, de uma forma ou de outra, de alguma escrita narrativa, de algum discurso que retém uma estrutura narrativa. De tal forma que uma lista de fatos desvinculados entre si não constitui uma narrativa, uma simples narrativa é mais do que o relato de fatos ocorridos e ordenados cronologicamente. Uma narrativa que não atinge o plano da explicação não chega a ser uma narrativa é menor que uma simples narrativa. Apenas “Uma narrativa que explica é uma narrativa pura e simples”.

As observações de Marilena Chauí e, sobretudo as conclusões de Paul Ricoeur, entre elas a afirmação de que “Narrar já é explicar” de Ricoeur (1994, p. 256) nos encorajam a, analogicamente, entender que o olhar deixa de ser cego quando compreende, e para compreender precisa aprender e explicar e para explicar narra, pois que, somente nos damos conta de que sabemos quando narramos e o entendimento, a compreensão somente é possível pela narrativa.

Portanto a visão se concretiza além do perceber, o ato de ver comporta a equação Olhar-aprender-explicar-narrar ou simplesmente: olhar é narrar.

6.1 O OLHAR E A VISÃO

Olhar envolve entendimento plural que transcende o ato ou ação qualificada pelo verbo como ver ou enxergar. A palavra olhar pode ser até mesmo entendida como maneira, jeito de ver determinado assunto ou mesmo como partido adotado com respeito a determinados fatos e acontecimentos. Sendo por vezes sinônimo de lugar ou ponto de vista. Podendo, até mesmo, ser negado como em Leyla Perrone-Moisés in Novaes (1988, p. 333): “Olhar sem ver porque a vida é sonho e tudo é oculto”, para desassociar o mundo exterior do olhar subjetivo, pessoal, interior, formado de imagens imateriais, imagens que transitam ou dormem na memória.

Podemos também dizer que o olhar resulta da transcodificação procedida pelo cérebro humano de sinais luminosos recebidos pelos olhos em um processo que o senso comum chama de visão. Porém, seguindo recomendações de Aumont (2008, p. 59) “O olhar é quem define a intencionalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão.”, faremos distinção entre olhar e visão, aproximando o conceito de visão do resultado que ocorre no processo que vai da emissão de luz refletida por objetos, ou mesmo por eles emitidas, em direção ao olho, passando por inúmeras e complexas etapas, até atingir o cérebro, já constituída ou transmutada em entendimento ou sentido.

Junto com Fernando Pessoa in Novaes (1988, p. 331): “Com o olhar a razão / Deus me deu, para ver / Para além da visão – / Olhar de conhecer” acentuamos essa diferenciação, somente para separar didaticamente em categorias: a visão e o olhar. Embora a distinção possa ser encontrada em outros autores, vale ressaltar que a categorização não encontra justificativa científica mais sólida. Nesse texto obedece ao livre arbítrio e está sendo feita em razão de vontade estritamente pessoal.

Teceremos primeiro algumas considerações a respeito da visão. Mais tarde retomaremos a temática do olhar continuando o diálogo com Marilena Chauí, Leyla Perrone-Moisés e outros autores que participaram do Núcleo de Estudos e

Pesquisas da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE e foram reunidos por Aduino Novais no livro *O Olhar*, edição da Companhia das Letras, publicada em 1988.

Para falar de visão, no sentido acima colocado, é obrigatório mencionar o olho como instrumento participante do processo. O olho humano: equipamento intrínseco do mecanismo biológico, físico-químico, psicológico, ótico e também mecânico, entre outros, que encerram os sentidos que damos ao verbo ver.

6.1.1 O OLHO NÃO É O OLHAR

De maneira simplificada podemos dizer que o olho é um órgão capaz de captar a luz e transformá-la em impulso elétrico. Da mesma forma afirmamos que o globo ocular humano, que tem aproximadamente 2,4 cm de diâmetro e pesa por volta de 7,5 gramas é, obviamente, parte integrante e fundamental do complexo sistema visual. Sua constituição, também de modo básico, é formada por cavernas preenchidas por líquidos: humor aquoso e humor vítreo e integra elementos denominados córnea, íris, pupila, cristalino, retina, nervo óptico, entre outros.

Em descrição sumária podemos dizer que no olho humano a luz refletida pelos objetos, ao atingi-lo, atravessa a córnea, o humor aquoso, a pupila, o cristalino, o humor vítreo até chegar à retina, onde as imagens desses objetos são formadas. Então, o nervo óptico envia aos centros visuais cerebrais impulsos nervosos decorrentes da sensação provocada pelos raios luminosos e o cérebro interpreta esses sinais permitindo, assim, ver ou reconhecer a imagem dos objetos que refletiram a luz.

Vale lembrar que o olho é um órgão par. O cérebro humano junta em uma única imagem os impulsos nervosos vindos dos dois olhos. Tal capacidade permite perceber relevos e profundidades, efeitos que são criados a partir das diferenças existentes entre as duas imagens que cada um dos olhos envia para o cérebro. Com apenas um dos olhos percebemos somente duas dimensões: a altura e a largura dos objetos. Olhando com os dois olhos temos a noção da terceira dimensão: a profundidade. Apenas a título ilustrativo, reproduzimos algumas imagens que figuram essa anatomia.

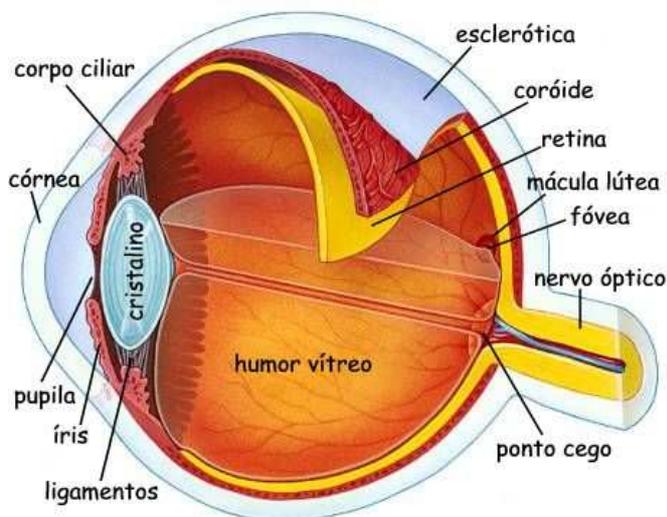


FIGURA 18 – O OLHO HUMANO.
FONTE: INTERNET

O globo ocular é envolto pela esclerótica, um tecido fibroso, elástico e quase todo opaco. A parte branca e opaca é conhecida como esclera e a parte transparente, localizada na região polar anterior, com forma elíptica, chama-se córnea. A córnea atua como uma lente convergente centralizando os raios de luz que chegam aos olhos.

O humor aquoso é um líquido transparente que preenche a câmara anterior do globo ocular. Essa primeira câmara fica situada entre a superfície posterior da córnea e o cristalino, mediada pela íris. O fluido incolor é constituído por 98% de água e 2% de sais dissolvidos. Sua principal função é manter a pressão intra-ocular, portanto, responde pela tensão do olho.

A parte anterior colorida dos olhos é chamada íris, um músculo circular esfíncter que abriga e regula de modo reflexo a pupila. Conhecida vulgarmente como menina dos olhos (termo oriundo do latim).

A pupila é uma cavidade, uma abertura arredondada de diâmetro regulável que dosa a passagem de luz vinda do meio exterior para atingir os órgãos sensoriais da retina. Sendo um orifício, não possui cor, seu perímetro apresenta aparência escura em decorrência da ausência de luz no interior do olho. Ela fica situada entre a córnea e o cristalino, no centro da íris. Diante de fraca luminosidade ambiente a pupila dilata-se para permitir a entrada de maior quantidade de luz. Quando a luz é intensa, ocorre o contrário, a pupila contrai-se impedindo a

passagem do excesso de luz. A maior entrada de luz permitida pelo maior diâmetro da pupila não causa maior nitidez da imagem como poderíamos imaginar, pelo contrário, as variações diafragmáticas atuam na nitidez da imagem de maneira inversamente proporcional, ou seja: maior abertura corresponde à menor nitidez (menor profundidade de campo, fenômeno sobre o qual falamos em capítulo anterior) e vice-versa.

Vale considerar, por último, que o olho, sendo um órgão biológico, não é regido estritamente nos limites marcados pelas leis da ótica física. Não é apenas a luz que afeta as dilatações e retrações da pupila. Estados emocionais diversos provocados por raiva, medo, alegria, tensão, entre outros fatores, até mesmo o uso substâncias químicas causam variações espontâneas da abertura da pupila. Tal característica remete obrigatoriamente para uma leitura ímpar, subjetiva e temporal dos objetos vistos.

Atrás da íris encontra-se o cristalino, uma espécie de lente natural, transparente, que a ótica classifica como biconvexa de convergência variável. As lentes biconvexas apresentam as extremidades mais finas do que a parte central, o que as possibilita convergir os raios luminosos que sobre elas incidem em direção a um único ponto. De maneira simplificada e esquemática podemos considerar o olho como uma lente biconvexa (cristalino) que recebe os raios de luz refletidos por um objeto do meio exterior e por convergência cria na superfície posterior, ou seja, no fundo do olho onde é encontrada a retina, uma imagem invertida deste mesmo objeto. Nesse sentido o cristalino se torna responsável pela nitidez ou focalização da imagem. Diferente das lentes rígidas de vidro, o cristalino possui uma flexibilidade que permite alterar sua forma, seu grau de convergência, qualidade que permite a focagem da imagem, independentemente da distância que há entre o objeto e o olho. Como explica Aumont (2008, p. 20) “é a esta variabilidade que se chama acomodação”. Então, para acomodar a imagem, torná-la focada ou nítida no fundo do olho, é preciso variar a convergência do cristalino, deixá-lo mais ou menos abaulado, aumentando tanto mais sua curvatura quando os objetos se aproximam dos olhos. As variações do cristalino acontecem de modo reflexo e levam mínimos tempos para consolidar as “acomodações” assinaladas pelo pesquisador.

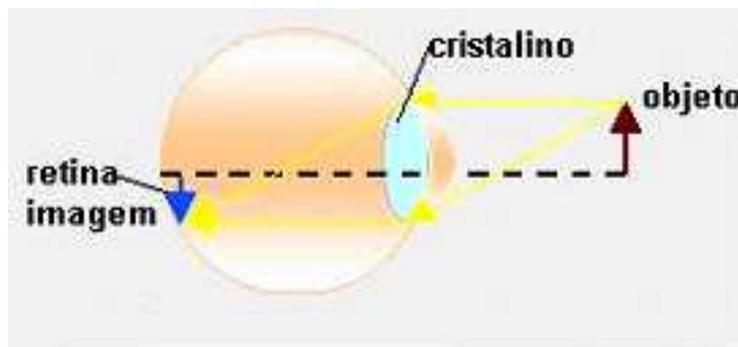


FIGURA 19 – OLHO HUMANO – CRISTALINO.
FONTE: INTERNET

Consegue-se ver com nitidez um objeto que se encontra mais perto ou mais afastado do olho porque a imagem sempre se forma sobre a mesma superfície, no caso a retina. Como a distância entre o cristalino e a retina permanece constante e a distância do objeto ao olho varia é preciso que a distância focal do cristalino seja variável, como de fato é. A curvatura do cristalino fica diferente para cada posição do objeto em relação ao olho, permitindo que a imagem se forme sempre com nitidez sobre o plano da retina.

Os raios de luz que atravessam o cristalino mergulham em uma substância gelatinosa, transparente, chamada humor vítreo. A forma do olho é sustentada pelo vítreo que preenche a segunda caverna ocular. A cavidade vítrea é maior que a anterior e se estende da parte de trás do cristalino até a frente da retina.



FIGURA 20 – OLHO HUMANO – RETINA.
FONTE: INTERNET

A retina é uma membrana de células nervosas assentada no seguimento posterior do olho que se estende da pupila ao nervo óptico. Sua composição abriga dez camadas, das quais chamamos a atenção para uma malha sensorial de fotorreceptores e o epitélio pigmentário, a camada mais externa. As células

fotorreceptoras liberam moléculas neurotransmissoras em grandes quantidades na escuridão e diminuem proporcionalmente esse volume com o crescimento da intensidade de luz que as atinge. A variação desse fluxo permite à retina adaptar-se a obscuridade dos cenários pouco iluminados e à claridade das paisagens intensamente varridas pela luz.

Existem milhões de células sensíveis à luz na retina humana. Elas estão divididas em dois grandes grupos: os bastonetes e os cones.

Os bastonetes funcionam com baixos níveis de luminosidade, porém, estão limitados à percepção do claro e escuro, detectam somente os tons de cinza. São responsáveis, basicamente, pela visão noturna e, em ambientes de penumbra, pouco iluminados, atuam ainda, como auxiliares na visão periférica. Os bastonetes têm forma cilíndrica alongada e ficam concentrados nas regiões mais externas da retina. São cem vezes mais sensíveis que os cones e os superam quantitativamente na ordem de mais de dez por um, somam cerca de cem milhões de bastonetes contra seis milhões de cones para cada olho humano.

São os cones que possibilitam a percepção das cores. Concentrados na região da fóvea da retina eles são sensíveis aos altos níveis de iluminação. A imagem fornecida pelos cones é mais definida, mais rica em detalhes. Essas células nervosas estão subdivididas em três tipos a partir da sensibilidade à faixa de comprimento de onda do espectro luminoso, correspondente ao vermelho, verde e o azul. Essa qualidade do cone o qualifica a distinguir as cores.

A retina é, portanto, o lugar onde se forma a imagem ótica dos objetos. Porém, não é somente uma tela de projeção que recebe a imagem invertida dos objetos. Sua função é, também, transformar o estímulo luminoso em estímulo nervoso. Quando ferida pela energia luminosa, estimula células sensíveis adjacentes criando um impulso que se propaga pelo nervo óptico. Desta forma converte luz em impulsos elétricos que são conduzidos ao cérebro para análise e decodificação.

É recorrente a equiparação feita entre o olho e a câmera escura e mesmo entre o olho e a máquina fotográfica.

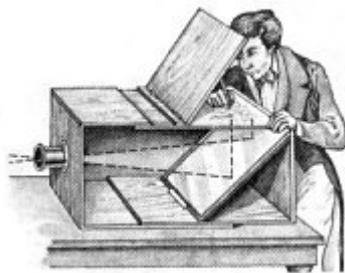


FIGURA 21 – CÂMERA ESCURA.

FONTE: *CURSO DE FOTOGRAFIA VOLUME 1 FASCÍCULO 4*. SÃO PAULO: EDITORA PLANETE, 1997.

O conhecimento da formação de imagem refletida na parede posterior de uma câmera escura remota a tempos longínquos. Suas aplicações precedem em muito a invenção da fotografia. Os raios luminosos vindos de uma fonte de luz incidem sobre um objeto que os reflete em todas as direções. Parte da luz refletida entra pelo orifício localizado na parede anterior da câmera escura e forma uma imagem invertida do objeto na parede posterior. A imagem que se forma é tênue em decorrência da reflexão difusa emitida pelo objeto e da exígua dimensão do furo da parede anterior, fatores que determinam a passagem de apenas uma pequena quantidade de luz. O alargamento do furo provoca a perda da nitidez na imagem que se forma, faz aparecer um *flo*, um desfoque nas bordas do desenho projetado. A minoração da deficiência ou melhoria da qualidade da imagem pode ser conseguida com o auxílio de uma lente biconvexa para convergir os raios luminosos que ao tocarem sua superfície circular e abaulada são agrupados e redirecionados em sentido único. Como já assinalamos a função de convergir raios luminosos que invadem o olho humano é desempenhada pelo cristalino, uma espécie de lente biconvexa capaz de variar a distância focal. As mudanças no diâmetro do orifício por onde penetra a luz é controlada pela pupila, como também já dissemos acima.

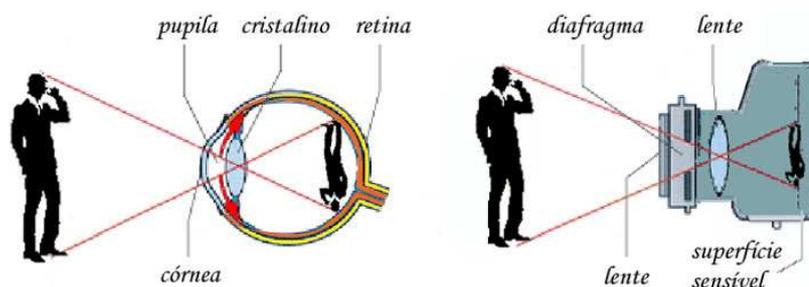


FIGURA 22 – OLHO HUMANO E CÂMERA FOTOGRAFICA.
 FONTE: ARQUIVO DO AUTOR

Comparado o globo ocular com uma câmera fotográfica podemos dizer que a córnea, o humor aquoso, o cristalino e o humor vítreo formam um conjunto de lentes e elementos óticos que desempenham o papel da objetiva. A pupila funciona como o diafragma e a retina tem a função da placa sensível ou do filme. A luz que traz a imagem do objeto para dentro da câmera fotográfica tem comportamento análogo aos raios luminosos que refletidos pelo objeto penetram na córnea e no humor aquoso, passam pela pupila, atingem o cristalino e projetam a imagem desse objeto sobre a superfície nervosa da retina⁵⁴.

As semelhanças tendem a diminuir a partir do ponto em que a imagem fica desenhada na retina do olho humano e, na câmera, vai projetada na placa sensível ou filme. Ou seja, na parte do processamento da luz onde os princípios óticos são a predominância.

Quando a imagem atinge a retina os sinais luminosos são transformados em impulsos elétricos, iniciando a regência do processo químico no tratamento da imagem. A retina atua como se fosse um laboratório onde ocorrem reações químicas nas células recptoras. Os bastonetes liberam uma substância chamada rodopsina que absorve um *quantum* luminoso e se decompõe até a metarrodopsina II, substância capaz de provocar alterações elétricas e excitação nos recptores. Detalhando um pouco mais essa etapa do processo podemos dizer que no escuro os bastonetes permanecem polarizados pelo fluxo de íons que os traspassa e, com

⁵⁴ Vale marcar a diferença dos ambientes nos quais a luz trafega na câmera fotográfica e no olho. Na câmera os espaços entre lentes e entre o último elemento da objetiva e placa sensível são ocos, nos olhos as cavidades entre a córnea, o cristalino e a retina estão preenchido pelo humor aquoso e o humor vítreo. Portanto, nas máquinas fotográficas a luz se propaga no ar e nos olhos ela trafega nos líquidos.

a incidência de maior luminosidade a entrada de íons é interrompida no segmento externo provocando sua hiperpolarização, de volta ao escuro, o fluxo iônico se recompõe. Essa alternância de comportamento das células receptoras define a reversibilidade do processamento luminoso. Remarcando o exposto: a mudança comportamental de cones e bastonetes provocada pela absorção de fótons sempre retorna ao ponto inicial na ausência de luz.

As informações luminosas transmutadas em estímulos nervosos são conduzidas pelos tecidos fibrosos do nervo ótico ao núcleo geniculado lateral do cérebro que os transmite quimicamente para o córtex visual no lobo occipital, campo em que ocorrem interpretações com auxílio do tálamo e hipotálamo, regiões profundas do universo cerebral que atuam nas emoções e sensações.

A transformação de raios luminosos em estímulos nervosos na área da retina e seguimento rumo as áreas mais antigas do cérebro foi descrita sumariamente, de modo extremante simplificado em virtude do objeto dessa análise. De fato, essa etapa é altamente complexa e permite esclarecer que não vemos a imagem exatamente como ela é projetada na retina, essa projeção imagética no fundo do olho é apenas uma parte do processamento da luz pelo sistema visual. As informações óticas são de natureza distinta das informações nervosas.

Em resumo, o processamento luminoso cumpre um trajeto onde reações químicas mudam a natureza da informação. Nesse caminho pode-se identificar três estágios distintos que são marcados por operações óticas, químicas e nervosas. Para Aumont (2008, p. 21) “o sistema visual não se contenta em copiar a informação; processa-a em cada estágio”. Ao negar uma correspondência ponto a ponto do objeto refletor com o mapa de estímulos nervosos criado por transcodificação química da imagem retiniana, o sistema visual se mostra permeável, em grande escala, a subjetivas leituras, interpretações, interferências e contribuições criativas.

Não estamos negando a existência do objeto gerador da imagem criada pelo cérebro, sabe-se com Aumont (2008, p. 56) que percepção é uma atividade direta e que mesmo sendo atribuição do aparelho visual a decodificação de estímulos, a primazia da visão é extrair informação, a despeito de sua capacidade de criar “perceptos”.

Por último, entendemos que o olho é apenas fração do sistema visual, sua contribuição é de parcela no ato ver, reconhecer, interpretar e mesmo recriar os objetos. Portanto, em concordância com Aumont (2008, p. 58) ressaltamos a distinção “o olho não é o olhar.”

6.1.2 A VISÃO DO INVISÍVEL

A condição de órgão duplo do olho geradora do fenômeno conhecido como visão binocular permite a noção de profundidade que conhecemos na pintura pós-perspectiva. A visão com um único olho achata os objetos contra o fundo, reproduzindo um cenário reduzido a apenas duas dimensões: comprimento e largura, como nas pinturas primitivas e inscrições hieroglíficas.

A visão ciclópica, determinada pelo único olho, é associada por Bavcar (2003, p. 136–137) ao rudimentar, ao intuitivo, ao primário, ao repetido, ao único indivisível. O ciclope não separa forma de conteúdo, para ele “*Ulisses e Ninguém* constituem um único ser”, limitação que obsta a Polifemo o socorro de seus pares (HOMERO, 2000, p. 186), o que o leva a um trágico fim. O enfoque monocular não permitiu ao ciclope distinguir a pessoa do nome, levando-o a cair no artilho preparado por Ulisses. O olhar ciclópico é prisioneiro da primeira visão do auto-reflexo, quando não se sabe ainda a diferença entre o ser e sua própria imagem refletida. O engodo do qual o ciclope foi vítima “remete a nossa própria experiência face ao espelho, que nos obriga a separar a imagem refletida do seu objeto real.”

No embate mitológico entre Odisseu (Ulisses) e o ciclope Polifemo, o primeiro representa a visão normal, binocular, comum aos mortais. A visão ligada ao saber derrota a visão unidimensional, dissociada do pensamento. Para Bavcar (2003, p. 137) a visão monocular é cega por força de seu vínculo indissolúvel com a fatalidade, pela impossibilidade da quebra do determinismo, “porque ela remete a si mesma, repetindo-se ao infinito, como fazem os espelhos”. Porém, para ele a visão binocular não basta, ela não é a única resposta possível aos mistérios da natureza. O visão normal de Édipo não o isentou de padecer os desígnios do oráculo. Somente depois de perder a vista Édipo vai ao encontro de uma terceira possibilidade para enxergar o mundo. Diferente da visão mítica de Polifemo e da

visão diferenciada de Ulisses, ele procura o invisível, busca o terceiro olho, aquele que independe da “argila”, prescinde da matéria⁵⁵.

Édipo descobre a visão interior, que desvenda os significados da profecia, desligada dos preceitos místicos monoculares e mais profunda que a dualidade discricionária binocular propicia essa terceira visão, a visão legada pelos deuses a Tirésias não “aceita o mundo real tal e qual, mas tal como poderia ser”⁵⁶. É a interpretação das imagens vistas e imaginadas, lidas e organizadas em forma de narrativa que estamos chamando de olhar. A visão de Tirésias (o Vate tebano que desvendou o parricídio de Édipo e que depois de morto vaticinou o caminho da volta para Ulisses que havia descido ao inferno – Hades – para interrogá-lo), o objeto-fato visto e vivenciado, processado subjetivamente, é, portanto, o que se conceitua, no âmbito dessa análise, como olhar.

Essas reflexões de Bavcar sobre modos de visão ou maneiras de enxergar podem levar a questionamentos sobre o trabalho fotográfico de Leni Riefenstahl, ou mais especificamente, sobre como ele foi apreciado, lido e consumido, tanto durante a Segunda Guerra Mundial quanto como é entendido hoje. As mais fortes críticas que atingem a fotógrafa não esbarram na composição estética no intraquadro fotográfico que construiu com suas lentes, muito menos na perícia técnica onde ela demonstrou conhecer e dominar os conhecimentos tecnológicos como poucos na sua época.

Cobram-lhe sempre e com veemência uma visão que vai além da organização do objetos no interior do quadro e do controle e opções de uso das luzes na formação dos claros e escuros que delineam e definem esses mesmos objetos no seio da composição estética fotográfica.

Parece que seu maior pecado foi não possuir a visão de Tirésias. É provável que sua falta mais grave tenha sido não enxergar o invisível por trás dos objetos e pessoas que compuseram suas cenas. Talvez como Édipo, Leni tenha ficado

⁵⁵ Estamos usando “argila” no sentido dado por Nikos Kazantzakis que ao falar de Édipo cunhou a expressão: “Que lástima para nossos olhos de argila, porque eles não podem perceber o invisível.” Frase lembrada por Evgen Bavcar (2003, p. 137) em *Memórias do Brasil*.

⁵⁶ Tirésias, personagem da mitologia que possuía a experiência dos dois sexos. Tirésias foi chamado a arbitrar no Olimpo uma grande controvérsia entre Zeus e Hera. A discussão versava sobre quem teria maior prazer no ato sexual. Tirésias, ao responder sem hesitar que era a mulher, despertou a ira de Hera. Esta, julgando ter ele denunciado a superioridade do homem, visto que seria ele o proporcionador de tamanho prazer na mulher, implacavelmente o cegou. Zeus, porém, apiedou-se de Tirésias e lhe ofertou como compensação o dom da *mántis*, ou seja, o tornou capaz do conhecimento do futuro.

satisfeita com a limitada visão binocular, que lhe deixava embevecida com os prazeres harmoniosos vindos da recriação de um novo homem, da mesma forma que o rei tebano (SÓFOCLES, 2006, *passim*) se perdeu na beleza real de Jocasta e no trono que herdaria quem com ela se casasse, sem perceber que se enredava em trágico incesto? Faltou-lhe o rito de transposição para o terceiro olho? Faltou o olhar de Tirésias a socorrer a esteta do III Reich? Hoje, em um tempo pós-oráculo, assim como os deuses, somos possuidores do futuro de Reifentahl, para tanto contamos com o passar do tempo que nos possibilita uma observação distanciada de suas obras e ações.

Sabemos nos dias de hoje, como esclarece Figueredo (2010, p. 240–242) abordando aspectos da criação literária, que nos processos de expressão artística-cultural acontecem sempre apropriações de imagens e exercício de poder. O autor, seja ele fotógrafo, pintor ou escritor usa inevitavelmente a capacidade de apreensão e elaboração da realidade para externar suas manifestações e conceitos. O que ele “encena é o narrar, o criar, enquanto exercício de um poder”.

Ana Maria Mauad (2008, p. 185) acredita que o fotógrafo-jornalista não esgota sua intervenção no ato de reportar a notícia, para ele é preciso criar o fato noticioso. Diz: “As (fotos) notícias são artefatos construídos por força de mecanismos pessoais, sociais (incluindo os econômicos), ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos.”.



FIGURA 23 – RÓDTCHENKO – ARMAS EM RISTE, 1935.
FONTE: IMS (2010, P. 179)

O fotógrafo construtivista russo Aleksandr Ródtchenko sempre buscou no seu ofício o maior apuro possível, sem nunca julgar o governo ou as autoridades constituídas. Como Leni Riefenstahl ele também foi acometido de imputações de cunho político, censura e boicote por parte da crítica especializada. Mesmo que mais tarde tenha sido considerado por muitos como símbolo da fotografia russa, precursor da fotografia modernista e chamado pelo historiador Leonid Vólkov-Lannit de “pai da fotografia soviética”, em 1928 ele foi acusado publicamente de plágio, de não realizar nada de original, de apresentar apenas imitações de obras formalistas burguesas e, em 1951 passou pela agrura de ser expulso da União do Artistas, acusado de formalismo, como relata Lavréntiev (2010, p. 204 e 212)

Citamos Ródtchenko para em torno de seu nome chamar atenção para as iniciativas de modernização da fotografia que ocorreram em diversos países do mundo antes do período de 1937 a 1945 – os tempos do Estado Novo – parâmetro temporal ao qual esta pesquisa está atrelada. Para não esquecer que existia forte intercâmbio cultural entre a Rússia e países ocidentais, de tal modo que em Moscou era possível encontrar com facilidade revistas ilustradas estrangeiras, principalmente alemãs como: *Berliner Zeitung*, *Kölnische Illustrierte Zeitung*, *Die Koralle*, entre outras. Para que se tenha em mente que a estética germânica do IIIº Reich também encontra precursores e antecessores, como se depreende de relato feito por Lavréntiev (2010, p. 206).

Muito do que é visto na *Obra Getuliana* - a revista ilustrada sonhada por Capanema que analisaremos em capítulo posterior, descende das inovações imagéticas de Aleksandr Ródtchenko. Para o construtivismo russo, como esclarece Vieira (2004, p. 19), a “ideia de construção deixa de ser um mero recurso teórico para se transformar num projeto maior, incluindo o movimento estético que moldou a nova cultura soviética durante os anos 20”. O pesquisador diz que diversas manifestações artísticas atuaram em uníssono e protegidas pelo guarda-chuva do construtivismo buscando estabelecer uma forma de equilíbrio entre arte e sociedade que alavancasse a reconstrução do organismo social. O livro de Capanema é um bom exemplo imagético desse empenho no desenho de um novo homem e, a partir dele, a construção de uma nova nação.

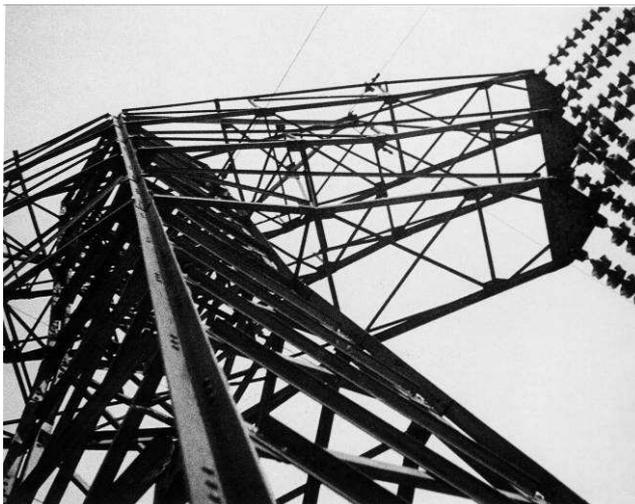


FIGURA 24 – RÓDTCHENKO – TORRE DE ELETRICIDADE, 1929.
FONTE: IMS (2010, P. 95)

A fotografia modernista de Aleksandr Ródtchenko se aproximava da obra de destacados fotógrafos europeus e norteamericanos, quando trazia ângulos e perspectivas inusitados. Como fotoconstrutivista Ródtchenko demonstrou capacidade para exprimir de modo conciso e peculiar as regras do novo estilo. Segundo Lavréntiev (2010, p. 208–209) ele incorporou às imagens fotográficas “elementos como a perspectiva especial com instatâneos angulares, a diagonal principal, estrutura geométrica, escolha clara de projeção – frontal, perfil, vistas de cima ou de baixo”.

Falamos apenas do construtivismo russo pela impossibilidade de abordar a pluralidade de focos de renovação da linguagem fotográfica que eclode em diversos países na década de 1920, sem perder o foco no objeto principal da pesquisa.

Ao tratarmos dos processos de reconhecimento, identificação, criação e reconstrução subjetiva da imagem dos objetos no processo da visão, não se pode fugir da questão básica que confronta o real e o imaginado, a verdade e a invenção, o material e o fictício. Enfim, do conflito ilustrado pela justaposição de adjetivos que adornam o objeto material e sua representação imagética. Em momento algum pretende esse estudo negar a existência da matéria, a presença do real concreto. Porém, não se desconhece que as relações materiais entre os homens e os objetos ocorrem mediadas pelos sentidos humanos. No caso falamos com ênfase da visão como mediadora dos relacionamentos entre o objeto e sua imagem.

6.1.3 A IMAGEM DO OBJETO NÃO É O OBJETO

Um dos primeiros parâmetros que concorrem no sentido de elucidar as diferenças entre o objeto e sua imagem é a temporalidade. O tempo vai sempre mediar essa relação. A imagem que se forma na retina do fundo do olho passa a ser vista ou percebida ou entendida em um tempo ínfimo, porém, posterior a existência material do objeto que a gera. Por menor que seja essa fração, pois estamos falando em transmissão na velocidade da luz, o reconhecimento do objeto ocorre no após, no passado, em um espaço temporal posterior.

Pensando junto com Barthes (1984, p. 20) podemos dizer que a visão provoca o “retorno do morto”. Nunca enxergamos o presente, tudo que vemos aconteceu no passado, em um passado ultra-recente, porém, pretérito. No cotidiano tomamos esse passado recentíssimo como uma extensão do presente, um alargamento do presente e a ele nos referimos como o agora. Também Aumont (2008, p. 31) nos chama atenção para as intervenções que as temporalidades provocam na visão. Para o pesquisador o olho é suscetível às interferências temporais que em muito afetam a visão. Em primeiro lugar lembra que a maioria dos estímulos tem duração diversa ou ocorre sequencialmente. Afirma, também, que a informação recebida pelo cérebro é variável, como resultado do constante movimento dos olhos. E, ainda, relembra que a percepção não é um processo instantâneo, algumas etapas são percebidas com muita rapidez outras, porém, são bem mais lentas, “mas o processamento da informação se faz sempre no tempo”.

Nesses lapsos de tempo as transformações acontecem, nas lacunas temporais existe espaço para contribuições subjetivas e mediações biológicas. Existe uma espécie de releitura do objeto projetado que nos permite novamente uma aproximação com a afirmativa “escrever é reescrever” do filósofo Paul Ricoeur (1994, p. 22). Permite, ainda, lembrar a citação de Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 345) em *O Olhar* que traz Bernardo Soares (1986, p. 398), heterônimo de Fernando Pessoa e pretense autor do *Livro do Desassossego*, afirmando poeticamente: “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”

Por último lembramos advertência de Robert STAM (2000: p. 213): “A luz das tecnologias audiovisuais em transformação, tecnologias que permitem dar formas visíveis a ideias abstratas e sonhos improváveis. A imagem não é mais uma cópia, mas adquire dinamismo e vida própria dentro de um circuito interativo”.

O próximo capítulo analisa imagens do livro ilustrado *Neues Deutschland* que o IIIº Reich publicou para atingir a juventude alemã que estava fora do país.

PARTE IV – O FÜHRER NO NEUES DEUTSCHLAND E VARGAS NA OBRA GETULIANA

A quarta e última parte da tese tem, como as anteriores, dois capítulos. O que se procura, prioritariamente, nos capítulos finais é localizar no intra-quadro fotográfico vestígios das intenções que configuram o olhar fotográfico na criação do retrato dos líderes Adolf Hitler e Getúlio Vargas.

O sétimo capítulo denominado *Neues Deutschland o livro ilustrado do III Reich* traz considerações sobre o retrato do *Führer* desenhado na revista ilustrada que foi dirigida aos alemães que moravam no exterior. Nela é feita uma leitura apreciativa das pranchas fotográficas que pretenderam construir imagetivamente o IIIº Reich. O enfoque analítico recai sobre a mediação da obra do *Führer*, sobre imagética fotográfica no desenho de Adolf Hitler como mentor e executor. O que se procura, mais uma vez, são aproximações com o que estamos conceituando como *olhar germânico*.

No oitavo capítulo, denominado *A imagem de Vargas na Obra Getuliana* se procede à leitura da criação do retrato de Getúlio Vargas na revista ilustrada que Gustavo Capanema imaginou como uma espécie de diário que daria conta da trajetória de Vargas no comando do Brasil.

A mesma metodologia de análise intra-quadro usada para a leitura da imagética do *Führer* no *Neues Deutschland* foi repetida para análise das imagens da *Obra Getuliana*. Foi, também, intenção do último capítulo estabelecer vínculos estilísticos entre o *Neues Deutschland* e a *Obra Getuliana* no tratamento de situações análogas. Assim, localizar similaridade e afastamentos nos tratamentos imagéticos, considerando sempre as discrepantes condições de produção em suas concepções e idealizações.

7. NEUES DEUTSCHLAND O LIVRO ILUSTRADO DO IIIº REICH

*“A fotografia retém o resíduo
do a qual a história se despediu.”
Siegfried Kracauer (2009, p. 72)*

Como indício das ligações imagéticas entre Brasil e Alemanha nos tempos do Estado Novo, a pesquisadora Aline Lacerda (1998, p. 84) conta que o Ministro Gustavo Capanema manteve em sua gaveta, durante a elaboração do projeto *Obra Getuliana*, um exemplar do livro alemão *Neues Deutschland*.

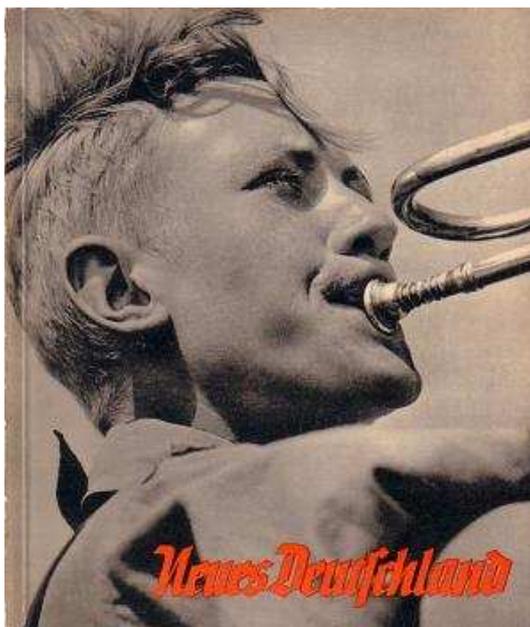


FIGURA 25 – CAPA DO NEUES DEUTSCHLAND

O livro ilustrado *Neues Deutschland ein Bildbuch für die Auslandsdeutsche Jugend* de autoria de Friedrich Stieve com design de A. R. Marsani, foi impresso em Munique na Alemanha em 1939, pela editora Heinrich Hopfmam. No formato 21,5 X 24,5 cm com 128 páginas e 90 fotografias, das quais oito ocupam página dupla, tem seu espaço gráfico tomado em aproximados 80% com imagens e,

portanto, apenas 20% ficou destinado ao texto⁵⁷. A supremacia quantitativa do espaço gráfico destinado às imagens fotográficas no *layout* justifica chamá-lo de livro ilustrado e permite afirmar que, em princípio, traduz uma vontade de comunicação com o homem comum.

O paralelo feito entre imagem fotográfica e facilidades no entendimento das ideias levadas ao homem simples, usado como argumento que supõe vantagens na transmissão de mensagens pelos livros ilustrados em relação aos tradicionais textos impressos quando o público é infantil ou pouco letrado, persiste com entendimento axiomático na área da publicidade e se alarga pelo campo da comunicação midiática contemporânea. Essa leitura já era sustentada, em 1939, pelo *staff* de propaganda do III^o Reich, liderado por Joseph Goebbels, e aproximase da crença de que o emocional é mais efetivo que o racional quando se trata de adesão a princípios e conceitos. É do pensamento romântico a preferência por mensagens dirigidas ao coração, ao emocional em detrimento da argumentação lógica e racional. Do romântico ao mágico o passo é curto e, quando tratamos de fotografia não é possível esquecer seu vínculo estreito com o real, ligação herdada da sua própria origem e invenção. Embora saibamos, ao lado de diversos pensadores, que a imagem fotográfica pode ser conceituada como apenas uma representação do real. É fato que nos referimos à imagem do objeto retratado na fotografia como se fosse o objeto. Dizemos: “este é o carro que eu tinha em 1995”, ao mostrar uma fotografia de um Monza Chevrolet, ou ainda, podemos ouvir em uma conversa entre policiais ou advogados: “ele é o assassino, não tenha dúvidas, veja o momento em que dispara sua arma”, enquanto é apontado no centro da prancha fotográfica o semblante de um homem armado. Fotografias que, em um lapso de tempo, vão além da representação, atingem o imaginário na substituição do objeto e, podem mesmo, criar no espectador a certeza da veracidade do fato, do ocorrido.

A insatisfação com os limites inerentes ao folheto, ao jornal e mesmo à revista como simples veículos de comunicação parece visível na proposta que encerra a publicação do livro ilustrado *Neus Deutschland*. A qualidade do design, das fotografias e também do papel para impressão, entre outros aspectos gráficos, clarifica o desejo da edição em extrapolar a tarefa midiática aproximando-o de um

⁵⁷ São 89 fotografias no miolo e mais uma na capa.

produto artístico. A editora parece imaginar o livro fotográfico das ações do *Führer* na construção de uma nova Alemanha como se fora uma obra de arte.

Para Benjamin (2002, p. 113-114) a categoria pela qual o romantismo alemão cinge a arte é a “Ideia”. Entendendo “Ideia” como o “*a priori*”, portanto, como o ideal do conteúdo. A ideia da arte seria a ideia de sua forma e o seu ideal, conseqüentemente, o ideal do seu conteúdo. Assim o pensamento romântico liberta o artístico da semelhança formal com objeto para buscar a veracidade na intenção, ou mesmo na intuição. “Portanto, é objeto da intuição a necessidade do conteúdo, que se anuncia no sentimento como puro, de tornar-se completamente perceptível.” Embora seja tentadora a perspectiva de análise das imagens germânicas postadas no livro de Friedrich Stieve pelo prisma dos conceitos artísticos e, mais ainda, ter o privilegio de dialogar com Walter Benjamin, abriremos mão deste caminho em obediência aos limites traçados pelo campo comunicacional que rege e determina esta pesquisa.

Entretanto, vale lembrar que leituras imagéticas aproximadas do pensamento mágico, encontram amparo e mesmo concordância nas assertivas de Flusser (2002, p. 39 e 70) em seus estudos para uma futura filosofia da fotografia. O ensaísta entende que as fotografias são cenas simbólicas que programam a sociedade para um comportamento mágico em função de um jogo e, assim, conferem magia ao significado do convívio social. Quando se refere às fotografias em preto e branco diz que elas transcodificam teorias da ótica em imagem e, assim, “magicizam” tais teorias. Transmutam os conceitos teóricos em cenas revelando o pensamento de concepção abstrata. São capazes de mostrar o “verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: os conceitos”.

Em socorro as suas assertivas ele introduz diferenciações entre máquinas e instrumentos, procurando estabelecer conceito singular para o que chama de “aparelho” fotográfico. Flusser (2002, p. 26–27) marca preceitos díspares entre o uso da máquina fotográfica, a qual identifica como aparelho, e os tratos com os tradicionais instrumentos que o homem usa para produzir objetos de consumo. Assim, estabelece dúvida sobre a natureza da fotografia como bem de consumo. A fotografia não serve para ser consumida, é mensagem simbólica destinada a informar, atende à contemplação e pode modificar procedimentos futuros do homem, alterando seu pensamento. “Transvalorização de valores; não é o objeto, mas o símbolo que vale.” A máquina fotográfica não tem valor monetário calculado

na materialidade dos elementos que a compõem e sim na virtualidade das sistematizações de informações simbólicas que podem advir do seu programa. Seu valor não é mais atribuído pelo hardware e sim pelo software. É possível observar na atividade fotográfica o declínio da valia do objeto na direção oposta à ascensão da informação com instância de poder.

Em resumo, Flusser (2002, p. 28) conceitua aparelhos como caixas pretas que simulam o pensamento humano. Permutam símbolos contidos em seu programa, funcionando de modo similar à memória cerebral. “Caixas pretas brincam de pensar.”

Situada em uma temporalidade dita pós-industrial – tempos de revolução informática, a teoria de Vilém Flusser parece caminhar no sentido da eliminação do homem como agente precedente no ato fotográfico. Sendo o “aparelho” repositório da totalidade das imagens fotográficas possíveis de serem reveladas, em número grande, porém, finito e o fotógrafo apenas o elemento revelador das opções pré-estabelecidas no programa. A participação humana fica relegada a uma espécie de segundo plano autoral, a um papel coadjuvante. Entendimento que encontra nossa discordância e da grande maioria dos pesquisadores e estudiosos contemporâneos da fotografia.

Ao minimizar a subjetividade humana no criar fotográfico o próprio Flusser se dá conta do beco sem saída pelo qual se enreda. Em *mea-culpa*, justifica as proposições entendendo-as como provocações que geram dúvidas fundamentais para o pensar filosófico. A dúvida como pedra de toque da filosofia. Alavanca para quebrar o inercial e começar a inestimável e inarredável construção de uma filosofia da fotografia.



FIGURA 26 – ADOLPH HITLER
 FONTE: WELTBILT EM NEUES DEUTSCHLAND P. 5

É com o amparo do pensamento teórico de Vilém Flusser que olharemos o conteúdo imagético do ilustrado *Neues Deutschland*. O projeto gráfico do livro, depois das identificações de título, autor e editora, é aberto em página par com um intróito que apresenta, em texto curto e pessoal, um recado dirigido aos jovens alemães de todo o mundo. A página ímpar que completa a visão no espaço duplo do livro aberto traz uma imagem do *Führer* recebendo flores de uma menina que encarna, nas feições, o protótipo da beleza ariana. Daí em diante o livro guia de Capanema para a *Obra Getuliana* é subdividido em 11 seções, assim nominadas:

- *Die Bewegung (O movimento);*
- *9. november 1923 (9 de novembro de 1923);*
- *Der 30. Januar 1933 (O 30 de janeiro de 1933);*
- *Die Jugend des Führers (A juventude hitlerista);*
- *Die Männer von Spaten (Os homens das pás);*
- *Volk in wehr (Defesa do povo);*
- *Volk in Kraft und Schönheit (Força e beleza do povo);*
- *Die Front der Schffenden (A face da conquista)*

- *Volksgemeinsschaft durch Opfer und Tat* (Comunidade Nacional forjada no sacrifício e na ação);
- *Heimat und Werk* (Pátria e realização);
- *Die Bärten des Führers* (As realizações do Líder)⁵⁸.

O primeiro segmento é ilustrado com apenas uma fotografia. A imagem recortada em retângulo vertical enquadra a efígie de uma águia esculpida ou forjada com asas abertas e cabeça perfilada. A escultura monocromática encima uma espécie de pódio e serve como moldura do palanque para autoridades.



FIGURA 27 – KURT GRIMM
 FONTE: NEUES DEUTSCHLAND P. 7

A paleta de gris disposta na lâmina fotográfica denuncia o uso de filtro do tipo *wratten 25 RED* de coloração avermelhada, adequado para o tratamento do céu que faz o pano de fundo no enquadramento⁵⁹. O resultado é um altíssimo contraste entre o azul celeste e as nuvens claras que circundam a águia. A

⁵⁸ Tradução livre feita pelo autor. Usamos a expressão Juventude Hitlerista porque assim ficou conhecida a agremiação da juventude nazista no Brasil. Traduzimos *Werk* como realizações no sentido de obra.

⁵⁹ O uso de filtros coloridos na captação de imagens em preto e branco produz modificações na escala de gris do resultado fotográfico, de tal modo que: as cores semelhantes à cor do filtro são reproduzidas em tons de cinza mais claros e as cores complementares resultam em tons mais escuros.

densidade aumentada pela saturação dos tons cria uma atmosfera de sobriedade e imponência.

A angulação em *contre-plongée* amplia o sentido de poder que emana da ave-símbolo. A composição piramidal vista de baixo para cima rege o olhar no sentido da ascensão. Os volumes integrados como base e cume evocam o erétil e a disposição dos objetos na cena determina um rumo para o percurso da visão no intra-quadro. A dinâmica da composição entra em sintonia com o significado do título: *Die Bewegung*.

O segundo segmento evoca a data de 9 de novembro de 1923 como marco inicial da ascensão do Nacional Socialismo. Resume em rápidos parágrafos que ocupam apenas três páginas de texto as agruras sofridas por Hitler rumo ao poder e os caminhos propostos para a recuperação econômica e social da Alemanha. Usa uma imagem fotográfica para cada lauda escrita. As duas primeiras fotografias divergem diametralmente da terceira pela qualidade da luz que recebem.



FIGURA 28 – FRED KOCH
FONTE: NEUES DEUTSCHLAND P11

A primeira imagem, colocada em página ímpar, domina praticamente todo espaço gráfico. Em silhueta um soldado monta sentinela com baioneta calada em um vão do majestoso memorial erigido em Munique para homenagear os mortos do levante de 9 de novembro de 1923. Três enormes colunas dividem o terço médio horizontal do quadro fotográfico, deixando quatro entradas retangulares para a

chegada do contraluz que banha a cena. A sentinela ocupa o segundo espaço claro do lado esquerdo, ponto de ouro da composição. É a partir dela que nosso olhar escaneia a prancha fotográfica. Sua figura é diminuta na escala arquitetônica ficando oprimida pela magnitude da edificação.

O conjunto formal prima pela imobilidade, pela fixidez da não ação. A figura humana se iguala pela inércia aos pétreos e metálicos elementos da composição. O quadro fotográfico é ocupado em mais de 50% por áreas de intenso escuro. A luz atirada contra a câmera fotográfica rasga no manto negro espaços claros formados por singulares volumes marmóreos das lápides. Podemos dizer que o resultado fotográfico conseguido por Fred Roch se afasta do descritivo, procura no mágico, busca no simbólico imprimir sentido de eterna vigiância – „*Ewige Wache*” - ao cenário retratado.

A segunda imagem exacerba no tratamento lumínico e na escolha dos elementos da composição a procura do simbólico. A cruz – *Schlageter-Kreuz* – de Dusseldorf domina a composição. Iluminada por contra-luz solar aparece em silhueta fundida aos céus que, novamente pelo artifício de filtros fotográficos, trazem nuvens brilhantes em altíssimo contraste entre claros e escuros.



FIGURA 29 – PRESS-HOFFMAN
FONTE: NEUES DEUTSCHLAND P. 13

O cruzeiro ocupa mais de dois terços da área superior do quadro fotográfico sendo visto, como esperado, em angulação *contre-plongée*. A base da composição é formada por um poliedro retangular como pedestal da cruz e por uma escavação em semi-círculo criando um espaço arquitetônico abaixo da linha do horizonte. A ausência da figura humana na vastidão da paisagem cria vazio e deixa espaço para o domínio do divino, do sobrenatural que, figurado em luz, desce do firmamento para atingir e iluminar e proteger a terra dos mortais.

A terceira fotografia tem tratamento formal e lumínico realista, seu sentido é primordialmente documental. Retrata alegres soldados das tropas de assalto nazistas em Nuremberg. Pelo claro dos uniformes pardos sabemos que eles pertencem à S.A. Em dia ensolarado os milicianos circundam o monumento à Horst Wessel – compositor da canção *Die Fahne hoch* que foi transformada em hino do partido nazista⁶⁰. Segundo Shirer (2008, p. 205) o líder da SS, morto por

⁶⁰ O título *Die Fahne hoch* pode ser traduzido como: *A bandeiras ao alto*.

Transcrevemos a letra da música para que se tenha uma ideia do ufanismo que a impregna.

„Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen!
SA marschiert mit mutig-festem Schritt.
Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen,
Marschieren im Geist in unseren Reihen mit.
Die Straße frei den braunen Bataillonen.
Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann!
Es schaun aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen.
Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an!
Zum letzten Mal wird nun Appell geblasen!
Zum Kampfe steh'n wir alle schon bereit!
Bald flattern Hitlerfahnen über allen Straßen.
Die Knechtschaft dauert nur mehr kurze Zeit!
Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen!
SA marschiert mit ruhig-festem Schritt.
Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen,
Marschieren im Geist in unseren Reihen mit.“

Em tradução feita pelo autor de modo livre:

“A bandeira ao alto! As fileiras cerradas!
As SA marcham em firme e corajoso passo.
Camaradas que a Frente Vermelha e os reacionários fuzilaram,
Marchem em espírito nas nossas fileiras.
As ruas livres para os batalhões castanhos.
As ruas livres para os homens das SA!
Milhões olham já para a suástica, cheios de esperança.

comunistas em fevereiro de 1930, teria ficado no esquecimento não fosse a habilidade propagandista de Joseph Goebbels que foi capaz de transformar sua vida em uma lenda heróica do IIIº Reich. Creditada à agência de notícias Hoffmann a foto, sem maiores preocupações estéticas, procura cumprir a função primeira de informar jornalisticamente o fato.



FIGURA 30 – PRESS-HOFFMAN EM *NEUES DEUTSCHLAND*
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p.15

O terceiro segmento é dedicado à glorificação do dia 30 de janeiro de 1933, como data do triunfo nazista. Apenas uma lauda de texto referencia a chegada do nacional socialismo ao poder, enquanto quatro fotos ocupam cinco páginas para

O dia da Liberdade e do Pão desponta!
 A chamada foi feita pela última vez!
 Estamos preparados para a luta!
 Em breve a bandeira de Hitler flutuará sobre os caminhos.
 A nossa servidão não irá durar muito mais!
 A bandeira ao alto! As fileiras cerradas!
 A SA marcha em firme e corajoso passo.
 Camaradas que a Frente Vermelha e os Reacionários fuzilaram,
 Marchem em espírito nas nossas fileiras”

ilustrar as homenagens aos mortos do levante, conhecido como *Putsch* de 9 de novembro de 1923 e para exaltar a juventude hitlerista.

A primeira foto ocupa página ímpar, dominando espaço gráfico privilegiado no design do livro. Com iluminação artificial a cena noturna destaca o Portão de Brandemburgo, em Berlim, com imenso contingente de soldados da SA a atravessá-lo em desfile comemorativo aos mortos de 1923. A luz dos holofotes lambe apenas o centro da composição para ressaltar a riqueza dos detalhes esculturais e arquitetônicos do monumento e coluna da tropa de assalto nazista em marcha sob aplauso do povo, disposto em linhas paralelas nas laterais da pista central. O plano aéreo e aberto torna a escala humana diminuta, suprimindo a individualidade em prol da construção de uma massa uniforme e organizada flagrada em movimento que inspira vida própria. O resto da paisagem que ladeia o portal mergulha na escuridão obrigando o olho espectador a fixar-se na ação central do quadro fotográfico.



FIGURA 31 – WELTBILT EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* P. 17

A segunda imagem é aberta em página dupla e mostra um daqueles grandes espetáculos cívicos que receberam cenografia e coreografia de Albert Speer. A iluminação é natural com o sol inclinado, criando o “momento mágico da

luz” esticando as sobras e realçando os volumes no quadro fotográfico⁶¹. A dramaticidade que a luz impregna à cena conspira para que palavras como: ordem, unidade, harmonia, beleza, grandeza se encaixam com facilidade no sentido transmitido ao espectador.

A grande profundidade de campo que permite o foco em todos os planos que integram a cena – dos militares mais próximos até os longínquos estandartes que estampam suásticas, a nitidez com que os mínimos detalhes são reproduzidos pelo grão fino da emulsão fotográfica, além da harmonia das linhas de fuga, dos volumes e das tonalidades na composição do quadro, traduzem a qualidade técnica e estética da imagem.

As duas últimas fotos que enceram o segmento retratam a juventude hitlerista. Na primeira imagem o pelotão de porta-bandeira é enquadrado com as meninas bem próximas do espectador. Isto não quer dizer que o fotógrafo estivesse perto das estudantes no momento do clique, pois o encurtamento aparente das distâncias entre as meninas, bem como a ausência de maior profundidade de campo que ocasiona desfoque na bandeira mais afastada onde a cruz suástica fica estampada, denunciam o uso de teleobjetiva.

A composição no quadro fotográfico desenha uma linha diagonal ascendente da direita para esquerda formada pelas jovens perfiladas. Elas mantêm o olhar fixo no horizonte com se espreitassem um futuro promissor. A escolha feita pelo fotógrafo no enquadramento da cena selecionou meninas louras, de tez clara, altas e bonitas, em uma espécie de elogio à tipificação ariana desejada pelo III^o Reich. A luz solar em leve contraluz diagonal se espalha pelos rostos criando áreas de sombras suaves que acentuam o tridimensional nas faces e produzem dramaticidade à cena.

⁶¹ “Momento mágico da luz” – Espaço de tempo no qual a luz natural, logo após o amanhecer e pouco antes do poente com o sol posicionado em aproximados 45°, atinge os objetos na cena fotográfica.



FIGURA 32 – DORIS PASCHKE EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* P. 20

Na página ao lado foi diagramada a imagem de três jovens corneteiros, emoldurados por céu escuro recortado por nuvens claras. A angulação em *contre-plongée* explora o sentido erétil das cornetas em ascendência, da direita para esquerda, no quadro fotográfico. Das cornetas desfraldam bandeirolas que estampam o *Sig-rune* ou S claro em fundo escuro. As palavras juventude e crescimento parecem ter sido norteadoras do sentido impresso pela composição, anunciando a temática do próximo segmento.



FIGURA 33 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM *NEUES DEUTSCHLAND*
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* P. 21

Os Jovens do Führer ou A Juventude Hitlerista em tradução livre para *Die Jugend des Führers* é o quarto segmento. São nove imagens para apenas uma lauda e mais alguns parágrafos escritos em rodapés de fotografias como se fossem grandes legendas. Ressaltamos os quantitativos de ocupação da mancha gráfica por texto ou imagem para sublinhar o caráter de prioridade que as imagens recebem em relação ao escrito. A série imagética dedicada à juventude os mostra no campo, em atividades de lazer, em comemorações cívicas, no trabalho, sempre felizes e saudáveis em atividades coletivas. São os novos filhos da Alemanha que o III^o Reich reconhece, distingue e cuida bem. Quanto ao sentido que o livro procura atingir na exaltação do jovem hitlerista tanto o texto quanto o conjunto fotográfico cumprem a contento a incumbência.

Quanto ao tratamento formal dispensado às nove imagens é visível a mudança de partido estético. As preocupações com o simbólico, o romântico e o mágico são abandonadas e trocadas pelo realismo descritivo, no qual reina o documental, o jornalístico. A procura da semelhança com o real, com o natural é traduzida nas encenações de atos corriqueiros que são exercidos de forma aparentemente espontânea em plena luz do dia. O fotógrafo procura o anonimato, se esconde por traz da câmera como se a caixa preta mecânica tivesse vida própria e, por autodeterminação do maquinismo trouxesse a realidade limpa e pura aos olhos do espectador. Sem qualquer intervenção subjetiva. Usa o instantâneo

fotográfico como aval do caráter jornalístico que rege a documentação e se acosta no estatuto de reprodução da realidade fundador da invenção da fotografia.

A luz é sempre natural e difusa, procurando diluir o simbólico e o dramático criando um clima atmosférico que acalma a visão pela ausência de contrastes marcados. Não permite grandes diferenças tonais entre o escuro e o claro. Persegue incansavelmente o equilíbrio na palheta de gris para descansar o olho espectador. Os enquadramentos procuram os planos mais abertos, nos quais o conjunto é privilegiado em relação ao individual. As angulações de câmera variam em pequenas inclinações de *plongée* e *contre-plongé* de maneira suave sem provocar achatamentos ou supervalorizações. A eleição da objetiva normal também conspira para excetuar da composição deformações anamorfóticas que distanciem a reprodução da cena do modo humano de enxergar a olho nu.



FIGURA 34 – DORIS PASCHKE EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 30

Anotamos apenas uma exceção de tratamento formal e lumínico no conjunto de imagens, a sexta fotografia que ocupa solitária a página 30. Nela podemos ver duas jovens claras, bonitas e sorridentes enquadradas em close. Postadas lado a lado elas ocupam o primeiro terço vertical do quadro com os rostos banhados por contraluz diagonal, que empresta em forte contraste de claro e escuro à expressão facial de contentamento estampada em seus rostos. O tratamento lumínico dramático e a composição dos elementos que aceita a inserção de imagem

exógena no canto direito superior do quadro, como se fora uma colagem, emprestam algo de artificial à cena, algo que denuncia a pose, que se afasta do espontâneo natural dos instantâneos fotográficos, que foge do partido jornalístico que foi usado nas outras imagens que compõem a série.

A quinta parte do livro recebeu o título *Die Männer vom Spaten* que traduzimos livremente como *Os homens das Pás*. Das sete imagens usadas no trecho, a primeira, colocada em página par, antecede o título e a página de texto inicial. Mais uma vez teremos a supremacia quantitativa de espaço gráfico dedicado às imagens em relação ao reservado para o texto. Os comentários escritos ocupam apenas três páginas contra oito tomadas pelas fotografias. O número chega a oito páginas para sete fotos porque uma das imagens foi aberta em página dupla.

A ideia de que o texto na mídia contemporânea só existe no sentido de ser pré-texto de imagens fotográficas é colocada por Flusser (2002, p. 55–56) ao comentar que ao escrutinarmos uma fotografia instituímos relações entre os elementos que a compõem no intra-quadro. Não são estabelecidas relações históricas de causa e efeito e sim “relações mágicas de eterno retorno”. Não é o texto que explica a imagem, mas é a fotografia que ilustra o escrito. A noção de que o texto desmistifica a imagem é substituída pela concepção de que a fotografia é remitificadora do texto.

“Magicizar e desmagicizar” são verbos, o filósofo os inventa para explicar a inversão da relação texto-imagem nos tempos que classifica como pós-industrial. O escrito que “desmagicizava” a imagem no passado é “remagicizado” pela fotografia que o ilustra diz Flusser (p. 56–57). O leitor recorre ao artigo de jornal que acompanha a fotografia apenas para dar nome ao que vê. Explicações perdem importância se comparadas ao que é mostrado pela imagem. Não existe interesse nas relações históricas de causa e efeito vindas de ilações sobre a cena fotográfica porque, para ele, é a fotografia e não o texto que magicamente transmite realidade, incorporando, ela própria, essa realidade. Não entendemos que assim esteja decretada a morte do texto, apenas que nas mídias contemporâneas, em especial nas ilustradas fotograficamente, a tendência da imagem é falar com autonomia e, cada vez mais, independência.

Chamamos a atenção para o entendimento que Flusser (2002, p. 47) tem para o termo pós-industrial. Para ele a fotografia é o primeiro objeto característico

dessa temporalidade. Um objeto que, em si, não tem valor ou se tem é desprezível. Objeto que não vale a pena querer possuir como um bem material. Na fotografia o valor se transfere do objeto para a informação. “Pós-indústria é precisamente isso: desejar informações e não mais objetos”. Seria o deslocamento do capitalismo ou socialismo com a discussão sobre a distribuição da propriedade para uma “sociedade informática” que trata do disponibilizar da informação.

A temática do segmento *Os homens das Pás* traspassa tópicos como o trabalho ligado ao corpo, à juventude sadia no campo e à beleza física na hegemonia de um grupo étnico. As imagens aproximam fisiculturismo de paramilitarismo. O segmento representativo da nova Alemanha exclui pela eleição da fotogenia o díspar, omite o velho, o fraco, a tez escura e muito mais. O unívoco da beleza é inspirado no apolíneo.

Embora a ideia de documentação persista, o tratamento formal abandona a tradicional estética jornalista. A luz natural dramatiza a cena desenhando grupos de homens ou mulheres em ações organizadas. São pelotões em marcha com suas ferramentas, pás ou ancinhos, à guisa de arma ao ombro. Das sete fotografias seis estão em *contre-plongée*.



FIGURA 35 – REINHOLD LESSMANN EM *NEUES DEUTSCHLAND*
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 42

Nas duas últimas fotos os elementos simbólicos são exacerbados. O *contre-plongée* é mais forçado ainda, para enaltecer a beleza de troncos másculos com musculatura forçada pela ferramenta que empunham. A composição recorta e

elimina tudo que possa concorrer dentro quadro com a leitura e a apreciação dos corpos. Não escapa, porém, ao olho escaneador a fivela metálica do cinto que estampa signo paramilitar. Encostados nos céus pela angulação da câmera e trabalhados por forte contraluz transverso, os jovens parecem petrificados como fragmentos de esculturas gregas. Conceitos de ordem, trabalho, beleza, força e juventude permeiam a mensagem ao longo de todo o segmento.

Volk in Wehr é o título do segmento que traduzimos de modo livre como *Defesa do Povo*. Nas 13 páginas que lhe foram destinadas pelo projeto gráfico um pequeno texto, que ocupa o espaço de aproximadamente duas laudas, foi ilustrado por 12 fotografias. O grupo de imagens resulta em híbrido inventário de atividades ligadas ao corpo de defesa da Alemanha. Forças de infantaria e cavalaria mecânica, embarcações marítimas de guerra e aeronaves militares formam o núcleo principal do conjunto fotográfico.

As imagens receberam tratamento formal e lumínico mais próximo das tradicionais reportagens institucionais, ganham função ilustrativa comum em relatórios, nos quais a preocupação primeira é a abrangência temática e verossimilhança com os objetos retratados. A predominância da luz difusa determina o sentido da leitura na maioria das fotografias, porém não chega a totalidade, algumas imagens ganham dramaticidade pela interferência da luz que envolve a cena.

Destaca-se a imagem de Hitler cumprimentando o Marechal General de Campo Hindenburg, em Potsdam. Apenas duas vezes o *Führer* aparece em plano próximo no *Neues Deutschland*.



FIGURA 36 – SAMMLUNG SELLER EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 47

Como veremos no capítulo seguinte o Brasil não será apresentado na *Obra Getuliana* através da figura de Vargas, assim como no *Neues Deutschland* a Alemanha nazista não é esquadrinhada e exposta através da figura do Führer. A nova Alemanha aparece imagetivamente através da obra e do feito. A população encarna o feito em eventos comemorativos, as obras sociais, educativas e da engenharia simbolizam a ação e a vontade de Adolf Hitler. Assim, o culto à personalidade não acontece diretamente, mensagens subliminares foram o esteio da edificação da imagem do líder.

A temática beleza e a força do povo alemão foram resumidas em três fotografias e duas páginas de texto no sétimo seguimento. *Volk in Kraft und Schönhreit* é um capítulo curtíssimo que ocupa apenas seis páginas no projeto gráfico.

Na primeira imagem aparecem três jovens e bonitas atletas praticando ginástica de solo. Elas estão descalças e usam apenas maiôs, de malha clara e colante, que ressaltam a beleza de seus corpos juvenis⁶².



FIGURA 37 – SCHERL BILDERDIENST EM EM *NEUES DEUTSCHLAND*
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* P. 59

A segunda fotografia é um plano aberto que usa a luz solar posicionada a 45 graus à esquerda da câmera e em ângulo baixo que denuncia a hora do clique:

⁶² Esta imagem figura no último capítulo da tese.

logo após o nascer ou próximo ao poente. A luz, no momento mágico do dia, faz estender pelo chão as sobras dos corpos de jovens alemães. Eles recebem a luminescência sobre o tronco nu de seus corpos. Estão descalços, trajando apenas shorts de ginástica, e compõem pelotões em marcha que formam um ziguezague na composição do quadro fotográfico. A câmera fotográfica enquadra a cena em mergulho. A profundidade de campo permite nitidez do primeiro plano ao infinito no fundo do quadro onde é visto um trecho da plateia que assiste ao desfile. Podemos entender que o vigor e a beleza do povo ariano estão encarnados na saúde corporal da juventude germânica.

A terceira e última foto foi aberta em página dupla e retrata desfile com atletas olímpicos em Berlim. Ela tem o mesmo sentido e tratamento formal da foto anterior. Na hora do clique o sol, em momento de luz mágica, fica novamente em ângulo de 45 graus em relação à câmera, posicionado, agora, do lado direito. O fotógrafo Sammlung Seiler enquadra em *plongée*. A composição mostra em plano super aberto a grandiosidade do evento reforçado pela quantidade de pessoas que figuram na encenação com pista-palco, palanque-púlpito e plateia.⁶³

Um conjunto de oito fotografias ilustra o oitavo segmento intitulado *Die Front der Schffenden* que traduzimos livremente como *A face da conquista*.

A primeira imagem, creditada a Dr Paul Wolff & Tritschler é um belíssimo contraluz, quase silhueta, que ilumina o rosto do laboratorista fotográfico com um fecho de claridade vinda do backlight da mesa de retoque⁶⁴. Algo de metalinguagem em um livro que prima pela ilustração fotográfica. O olhar do espectador é dirigido pela visão da personagem em cena que exerce ação exigente de concentração, apuro e domínio técnico. Com poucos elementos e a predominância de sombras e escuros na composição do quadro fotográfico, Wolff consegue a exaltação do conhecimento tecnológico e da posse de dotes artísticos do jovem alemão no trato com a tecnologia da reprodução imagética fotográfica.

⁶³ Em outra tiragem da mesma edição do *Neues Deutschland* de 1939, no lugar desta imagem temos dois instantâneos de jovens atletas em atividade física de modalidade olímpica.

⁶⁴ No crédito da fotografia o nome Tritschler deve corresponder a Alfred Tritschler que foi sócio de Wolff.



FIGURA 38 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* P. 65

O ato de apenas documentar não se aplica ao resultado conseguido. A foto deixa transparecer intenções de impregnar o leitor com conceitos que vão além da informação tradicional contida na reportagem. Paul Wolff contou com a direção e a qualidade da luz para agregar à imagem elementos dramáticos e, até mesmo, simbólicos, se nos socorrermos na classificação dada por Aumont (2004, p. 172-176) para tratamentos lumínicos na cena fotográfica.

As segunda e terceira fotos mostram grandes concentrações populares. Ambas estão regidas pela prioridade da documentação das efemérides. Tanto em uma como na outra o tratamento lumínico usa o sol como fonte principal, única e encarregada de banhar a cena com luz difusa que torna homogêneo todo o ambiente do quadro fotográfico. A ideia é demonstrar a força da ideologia nazista traduzida nas agigantadas concentrações humanas.

No dia 1º de maio de 1933 o campo de aviação de Tempelhofer, engalanado por estandartes nazistas, foi um mar de pessoas que se estendia ao infinito. Sob a batuta de Goebbels o recém-nascido IIIº Reich organizou uma mega-comemoração para o rebatizado Dia Nacional do Trabalho. O historiador Shirer (2008, p. 276) relata que foi a maior concentração humana em eventos até aquela data. Mais de 100 mil trabalhadores vieram do campo e da cidade para ouvir Adolf Hitler exaltar a importância da classe trabalhadora para a nova Alemanha. No dia 2 de maio, após o retumbante sucesso do encontro, “as sedes dos sindicatos em todo o país foram

ocupadas, os fundos sindicais confiscados, os sindicatos dissolvidos e seus líderes presos”. Sob a coordenação de Robert Ley foi criada a Frente Alemã do Trabalho que unificou e centralizou no Estado as demandas e pretensões do movimento trabalhista.

A imagem da concentração da juventude hitlerista no 1º de maio de 1938, feita por Sammlung Seiler, impressiona pelo monumental e quantitativo. No quadro fotográfico tudo é organizado, rígido e limpo. O cenário e a composição fotográfica comungam o princípio da rigidez, o resultado beira o estático, o imutável. Causa impacto, também, a imagem narrar cena festiva e austera ao mesmo tempo. Os rígidos pelotões perfilados na pista central do estádio estão circundados por esfuziante galeria que inscreve com seus corpos: Was Grosse Deutschland.

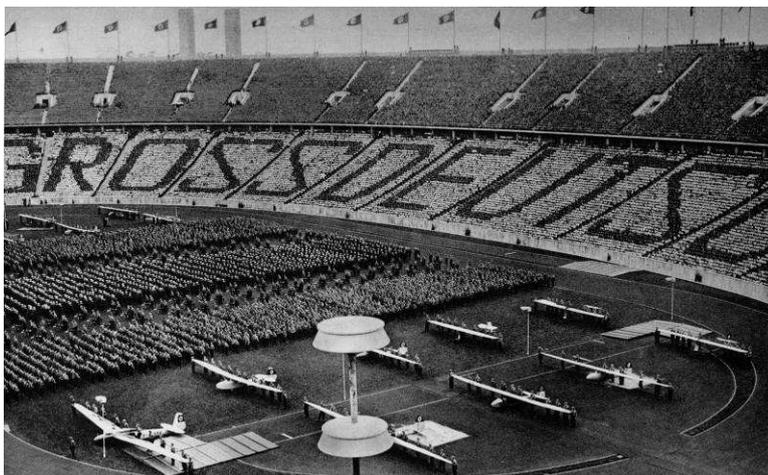


FIGURA 39 – SAMMLUNG SELLER EM NEUES DEUTSCHLAND
 FONTE: NEUES DEUTSCHLAND p. 67

As últimas cinco fotos formam um painel de assuntos relacionados ao lazer do trabalhador alemão. Concerto musical em um pátio de fábrica, grupo em férias na cidade de Florença, navio de turismo, automóveis da Volkswagen e hospedaria na auto-estrada para Chiemsee, no sul da Baviera. O tratamento formal guarda apuro técnico, porém a série fica restrita a boa imagem da documentação jornalística.

O nono segmento *Volksgemeinschaft durch Opfer und Tat* que traduzimos livremente como *Comunidade nacional forjada no sacrifício e na ação*, apresenta 10 fotografias distribuídas em 11 páginas e apenas 3 laudas ocupadas por texto. O conjunto de imagens constitui um relatório visual de atividades sociais na nova

Alemanha com ênfase na juventude. Diversos momentos em que mulheres alemãs cuidam de crianças, de sua alimentação, educação e lazer foram destacados na reportagem. Imagens da juventude germânica em aula prática de formação técnica em escola alemã no sudoeste da África e atuando em organizações paramilitares, também no sudeste da África, figuram no relatório fotográfico.

A maioria das fotos foi feita a céu aberto e não traz grandes novidades em relação ao tratamento formal e lumínico. Elas estão situadas, de modo tradicional, no patamar da qualidade técnica esmerada de reprodução dos fatos cujo intuito primeiro é a documentação jornalística. O esmero técnico assinalado é marca evidente nas imagens produzidas ou selecionadas para publicação no *Neues Deutschland*.

A penúltima foto destaca-se do conjunto por ser um noturno, em plano aberto, que oferece grande dificuldade para o fotógrafo iluminar a cena. A definição e o recorte conseguidos na prancha fotográfica denunciam a qualidade excepcional da objetiva usada na captação da imagem. A ausência de granulação indica atributos positivos do filme virgem, do seu processamento laboratorial fotográfico e da técnica de transposição gráfica. O olho escrutinador de quem aprecia a foto se deleita com a riqueza de detalhes da arquitetura escolhida como objeto principal da composição no espaço urbano de Stuttgart. O ângulo de enquadre é um forçado *contre-plongée* que agiganta a monumentalidade da edificação. O prédio foi ornado com bandeiras e galhardetes que recebem da iluminação artificial realce para os símbolos do nazismo, em especial a enorme bandeira pendurada à direita do quadro, na área central no último terço da composição, exibindo em pano escuro um círculo claro no qual reina a cruz suástica.



FIGURA 40 – PAUL HOMMEL - VERLAG EM NEUS DEUTSCHLAND
 FONTE: NEUS DEUTSCHLAND p. 86

Pela direção e qualidade da luz usada na cena a iluminação pode ser classificada como tendente ao simbólico, dentro da conceituação de Aumont (2004, 172–176) que vimos adotando na análise fotográfica ao longo do texto. Dizemos luz simbólica porque afasta o resultado fotográfico da simples reprodução do objeto em cena. A foto creditada a Paul Hommel se dedica a produzir no espectador sentimentos ligados ao poder, à grandeza, austeridade, solidez e à força que emana do superior, do etéreo, do divino.

Heimat und Werk é o título do décimo segmento capitular do *Neues Deutschland*, que recebeu nossa tradução livre como *Pátria e realização*. São 15 as fotografias que o ilustram, diagramadas em um total de apenas 16 páginas, o que deixa exíguo espaço para o texto descritivo. Mais uma vez chamamos atenção para esse indicador da predominância do imagético em relação ao textual.

A valoração da imagem contraposta à eficácia do texto como instrumento de comunicação, na qual aposta o livro ilustrado de III Reich, parece prenunciar inquietação com certa “crise do texto” que assalta Vilém Flusser, em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*. O filósofo retoma o assunto em diversas páginas ao longo do referido ensaio. Para ele a insistência na “fidelidade ao texto” tanto nas

questões ideológicas, religiosas quanto nas ciências exatas ou naturais incorre em “textolaria” que pode ser tão fantasiosa e alienante quanto a idolatria.

A crise do texto, afirma Flusser (2002, p. 11), implica na derrocada da História. História, sintetiza ele, é processo de recodificação de imagens em conceitos, é desvendamento, esclarecimento constante, “desmágicação”, conceituação. Quando os textos não significam imagens não existe mais o que explicar, é o esgotamento da História. De modo pessimista vaticina: “Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo da atualidade”. É exatamente neste mundo, na atualidade, que se instala o predomínio da fotografia, como forma de superação à “crise do texto”.

Com a invenção da escrita a humanidade se afastou do mundo concreto, em movimento diametralmente oposto às pretensões de aproximação que cultivava, continua Flusser (2002, p. 10 e 14). A escrita aparece como um movimento para aquém da imagem, ao contrário do que se poderia imaginar: como um caminhar em direção ao entendimento do mundo. Os textos não emprestam significado ao mundo de maneira direta, mas sim obliquamente, pelo desvendar das imagens. Conclui: “A escrita é o metacódigo da imagem”.

O observador não vê opacidade na prancha fotográfica, vê a fotografia de modo não-simbólico, objetivo, olha através delas como se fossem janelas. Quando as interpreta não o faz enquanto reproduções imagéticas, e sim como se fossem visões diretas do mundo. Tal atitude do espectador frente às imagens fotográficas, tão comum no contemporâneo, pode clarificar o avanço que a imagem mecânica, técnica, especialmente a fotografia faz no sentido de substituir e mesmo eliminar textos.

O conjunto fotográfico do décimo segmento agracia as belezas naturais da terra alemã e de seus filhos, bem como as grandes realizações tecnológicas do III^o Reich. Um paralelo entre a grandeza herdada da natureza e os feitos magníficos do *Führer*.

O sentido documental, jornalístico existe, porém, não domina prioritariamente o critério adotado para eleição das imagens publicadas. Em rápida visada podemos notar que o imagético procura sensibilizar o espectador com contribuições estéticas que extrapolam o simples registro fotográfico. Embora exista a predominância do uso de luz natural, a escolha da direção do fecho luminoso, seus rebatimentos e difusões, ângulo de ataque e qualidade, em

cooperação com o posicionamento da câmera, escolha de objetiva, emulsão fílmica, composição do quadro, entre outros elementos integrantes da criação e execução fotográfica, resulta em imagens preñes de elementos estéticos, provocadores de sensações que tecem a trama da codificação em imagem dos conceitos que existem na memória do fotógrafo-autor. Para incorporar ao texto mais uma concordância com assertiva de Flusser (2002, p. 41).



FIGURA 41 – SCHENKY EM *NEUS DEUTSCHLAND* P. 86
FONTE: *NEUS DEUTSCHLAND* P. 86

A foto inicial reproduz em rica escala de gris e contrataste acentuado o conjunto rochoso da pequena ilha Helgoland, no Mar do Norte na Alemanha. A luz solar em ângulo baixo de logo após nascente ou proximidade do poente, posicionada a 45 graus à direita da câmera, bate na superfície pétrea desenhando textura nas paredes da montanha e criando a sensação de tridimensionalidade através da diferenciação lumínica traduzida pela escala de cinzas. De maneira semelhante a luz se espalha pelo topo das pequenas ondas ressaltando o volume e movimento das águas do mar. O céu filtrado em vermelho aumenta o contraste das nuvens claras contra o escuro que se perde no firmamento. A câmera vê o cenário, posicionada na linha da água, fazendo as linhas de fuga andarem em ascendência rumo as céus. O simbolismo emprestado à composição por F. Schensky impressiona o observador pela força e o vigor da natureza.

A foto seguinte *De Großglockner mit der Pasterze*, assinada por Oskar Milbach, traz a mais alta montanha austríaca e a extensa geleira que se estende aos seus pés. O tratamento formal é semelhante ao aplicado na foto anterior.

Repete-se na angulação da câmera o *contre-plongée* e na lente o uso de filtragem para enriquecer os contrastes.

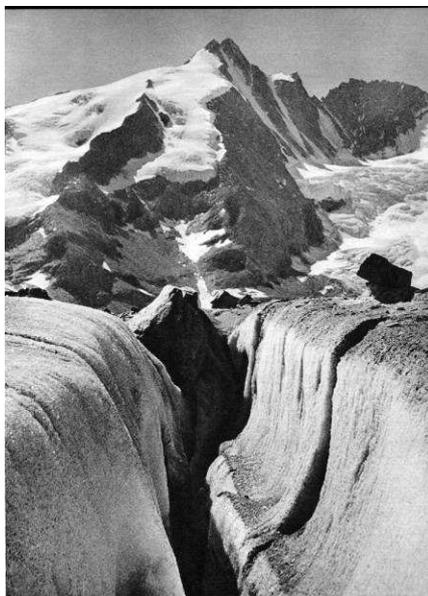


FIGURA 42 – OSKAR MILBACH EM *NEUS DEUTSCHLAND* P. 89
FONTE: *NEUS DEUTSCHLAND* P. 89

O resultado é de esmero técnico revelado pelo uso de equipamentos sofisticados na captação e reprodução fotográfica. A textura vinda do grão fino da emulsão permite afirmar a existência de excepcionais qualidades no filme virgem, na câmera – em especial na ótica da objetiva e, sem dúvida na capacidade técnica e artística do fotógrafo. Para o observador fica a sensação de magnitude da montanha gelada.

A terceira foto aborda assunto corriqueiro e aparentemente sem grande importância, retrata uma atividade do dia a dia rural. Apenas um camponês e seu arado de tração animal constituem o objeto em cena. A força e a beleza da imagem emergem da composição e do tratamento lumínico que Paul Wolff imprimiu no quadro fotográfico.



FIGURA 43 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM *NEUES DEUTSCHLAND* FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 90

O *contre-plongée* forçado com a câmera praticamente colada no chão, a filtragem em vermelho – que escurece o azul do céu e redefine o desenho das nuvens pelo aumento do contraste e a dinâmica das linhas de tensão no intraquadro são elementos que determinam a qualidade artística que a prancha fotográfica detém. O equilíbrio das formas, o movimento e a relação tonal conseguida lembram consagrados exemplares da pintura clássica. O sentido persiste: força e beleza vindas da natureza nas terras alemãs.

Os filhos da terra são ainda lembrados em mais duas fotos desse segmento. Dois jovens agricultores, um homem e uma mulher, aparecem enquadrados em plano próximo, ou seja, cortados na altura do peito.

Na primeira foto o campesino empunha uma foice e, do canto superior esquerdo do quadro, olha diretamente para o centro da lente. A fonte de luz posicionada lateralmente, a quase 90 graus em relação à câmera, banha o lado direito de seu rosto ficando o lado esquerdo completamente escurecido. O rosto bipartido, dividido em forçado claro/escuro, imprime dramaticidade à expressão facial que contamina a cena.



FIGURA 44 – PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 93

Na segunda foto o sorriso discreto e a leve inclinação do rosto da camponesa enunciam a suavidade imaginada para mulher, como elemento integrante da psique feminina, embalada no sonho alemão de uma nova e pura raça. Em sua mão uma batata, ligando a mulher ao alimento, à nutrição à vida. A luz vinda de cima não é tão difusa quando normalmente se conhece em cenas análogas, ao mesmo tempo em que arranca harmonioso brilho em sua na franja marca com crueza as sobras de seus braços. O recorte em claro e escuro feito pela luz em sua face luta contra a delicada expressão estampada em seu rosto. As sombras inserem certa dramaticidade na cena. Paul Wolff usa forçado *contre-plongée* para magnificar a campesina alemã.

A maioria das fotos restantes fala de feitos industriais; de avanços tecnológicos na siderurgia, na indústria naval e na astronomia; de invenções e criações na aviação e no automobilismo, entres outros campos de progresso e desenvolvimento. As imagens finais impressionam mais pela grandiosidade e pujança das conquistas na engenharia, na indústria e, até mesmo, na preparação de máquinas de guerra.

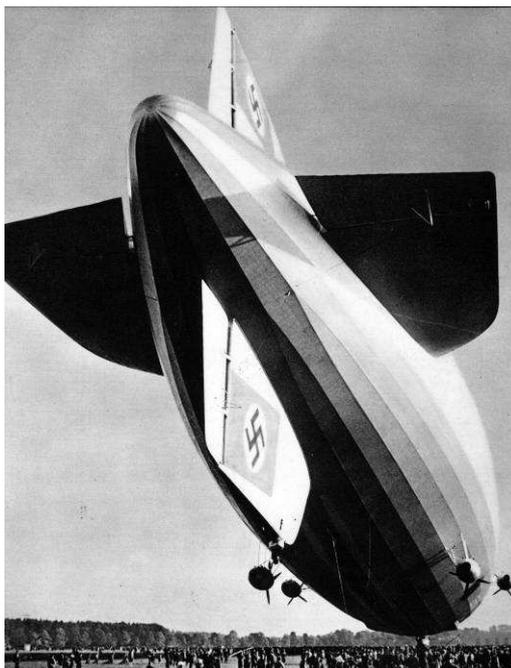


FIGURA 45 – WELTBILT EM *NEUES DEUTSCHLAND*
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND* p. 99

O último bloco capitular *Die Banten des Führers*, que traduzimos livremente como *As obras do líder*, é dedicado integralmente às edificação públicas. São 14 imagens que dominam o espaço gráfico, com 3 delas diagramadas em dupla página. O homem não aparece individualizado, é ausente, consta apenas como diminuto motorista em imagem dedicada a ressaltar a modernidade de uma auto-estrada e como massa humana que lota as galerias do Reichssportfeld em Berlim, nas Olimpíadas de 1936.

O conjunto imagético do décimo primeiro segmento pode ser entendido também como balanço, relatório conclusivo das ideias e desejos do III^o Reich transmutados para o real concreto das edificações arquitetônicas. Para Flusser (2002, p. 17) a imagem fotográfica tem como função o estabelecimento de um código geral destinado a reunificar a cultura.

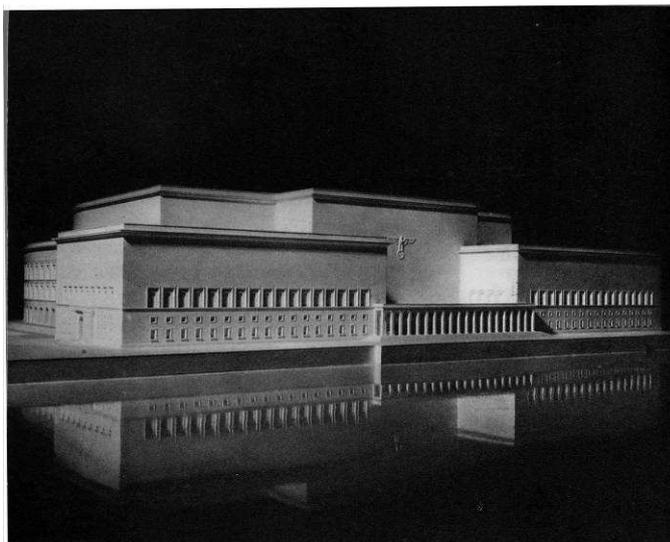


FIGURA 46 – KURT GRIMM
FONTE: NEUES DEUTSCHLAND P. 120

A fotografia codifica conceitos em forma de imagem. O fotógrafo, de maneira diferente do operário fabril, não produz objetos de valor em si mesmo, continua Flusser (2002, p. 22). O profissional de fotografia gera formas, cria símbolos e os arquiva seletivamente por categoria, de modo similar a escritores, pintores, administradores e outros profissionais da área de serviços. Os resultados advindos desse modelo de trabalho são mensagens comunicacionais como retratos, livros, quadros, projetos, relatórios, etc. e, têm como destino serem vistos, lidos, contemplados, analisados e considerados quando de decisões posteriores. Tais resultados não se destinam ao consumo tradicional, servem fundamentalmente para transmitir informações.

No mundo contemporâneo existem sinalizações indicadoras de supremacia no valor da informação frente aos objetos tradicionais de consumo, como afirmado. Vantagens do software sobre o hardware. A fotografia torna evidente a decadência do objeto e a emergência da informação, diz Flusser (2002, p. 18 e 48). “Tudo, atualmente tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado”.

A concepção que privilegia explicitamente o tratamento visual de *Neues Deutschland*, fincada a mais de meio século, prenuncia afirmativa sobre a hegemonia imagética que é proclamada por Vítém Flusser, entre outros pensadores dos processos da comunicação contemporânea.

Mesmo que em algumas anotações o filósofo (2002, p. 23) tenha rebaixado a autonomia do fotógrafo e pareça em sua fala que a câmera – chamada por ele “aparelho” – domine o operador aprisionando-o dentro de um “programa”, ele não exclui a contribuição subjetiva do realizador na execução da fotografia, apenas acredita que no fazer fotográfico “o fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele”. De tal modo que fotografar não seria uma tarefa e sim um jogo, no qual o participante deve desvendar as possibilidades fotográficas pré-existentes dentro do “programa”.

Se as imagens que existem no “programa” são reveladas a partir de conceitos arquivados na memória do fotógrafo, podemos, por exclusão, concluir que Flusser não aparta o objeto fotografado do ato criador daquele que o fotografa. E, em concordância, com o pesquisador, dizer que diverso da concepção que devota autonomia plena ao maquinário na captação de imagens, as fotografias são, na realidade, construções autorais, são resultados de processos subjetivos e, sem dúvida, narrativos.

No último capítulo se analisa as fotografias da *Obra Getuliana* procurando nos arranjos da composição intra-quadro vestígios da escritura que define o perfil político de Getúlio Vargas e sua obra nos tempos do Estado Novo.

8. A IMAGEM DE VARGAS NA OBRA GETULIANA

“Si fingat, peccat in historiam; si non fingat, peccat in poesin.

*(Aquele que inventa pecca contra a história;
aquele que não inventa pecca contra a poesia.”*

Alsted in Reinhart Koselleck (2006, p. 247)

No capítulo VIII, *A imagem de Vargas na Obra Getuliana*, serão analisadas imagens fotográficas fixas produzidas para a revista *Obra Getuliana* – uma espécie de diário ilustrado das realizações do governo Vargas durante o Estado Novo, idealizado pelo Ministro de Educação e Saúde Gustavo Capanema. O livro de Capanema, como Getulio Vargas a ele se referia, embora tenha recebido *layout*, pauta temática com anotações de conteúdo e 646 imagens fotográficas selecionadas, nunca foi editado.

Em pesquisa relativa às manifestações modernistas no Brasil, feita pelo arquiteto Lauro Cavalcanti, rematada em ensaio intitulado: *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura 1930-60* e editado em 2006 pela Zahar, o pesquisador assegura, na página 150, que a não publicação da *Obra Getuliana* é decorrência dos acordos que o Brasil entabulou com os Aliados em torno de 1940, passando a somar força com os países liderados pelos Estados Unidos e Inglaterra e contrapondo-se às potências do Eixo representadas pela Alemanha, Itália e Japão⁶⁵.

O lançamento da revista ilustrada de Capanema, previsto para 1940, integraria as comemorações dos 10 primeiros anos de governo Vargas mostrando,

⁶⁵ Segundo CAVALCANTI (2006, p. 150) o Brasil acordou com os EUA que em troca da permissão para instalar uma base aérea militar em Natal e do término da neutralidade brasileira, receberia financiamento para implantação da siderúrgica de Volta Redonda e da Fábrica Nacional de Motores e, ainda, vantagens fiscais para entrada do café brasileiro no mercado norte-americano, além do monopólio de fornecimento desse produto para o exército ianque. Vem em seu socorro Willians Gonçalves em NEVES (2002, p. 319), informando que a Cia Siderúrgica Nacional foi viabilizada mediante o crédito americano de 20 milhões de dólares, realizado pelo EXIMBANK, em 1940 e, complementa a informação dizendo que a formação da Cia Vale do Rio Doce foi resultado de negociação do Brasil com a Inglaterra envolvendo a antiga Itabira Iron Company.

segundo o pesquisador (2006, p. 150), imagens do “homem brasileiro” em processo de criação pelo Estado Novo. As imagens fotográficas promoviam um balanço das realizações do novo regime governamental, abordavam temáticas que privilegiavam o esporte, a natureza, a agricultura, o fisiculturismo, a indústria, a arquitetura, a educação, a saúde entre outros aspectos positivos do país idealizado por Getúlio Vargas.

A ideia norteadora para o conjunto imagético era promover uma “síntese do Brasil através das lentes germânicas, formulada por um olhar ágil e formalmente rigoroso, advindo da nova fotografia nascida em Weimar”, afirma Cavalcanti (2006, p. 150). Ele argumenta que o nacional-socialismo de Terceiro Reich incorporou esteticamente os preceitos plásticos fotográficos desenvolvidos pela república que o antecedeu. Acredita que a transposição desse olhar germânico para os atos fotográficos na *Obra Getuliana* resulta na agregação de “solenidade épica e beleza fria que parecem emergir de um filme de Leni Riefenstahl” nas mais simples e cotidianas ações retratadas no cenário tropical brasileiro, seja uma simples aula de ginástica ou mesmo um enquadramento singular da praia de Copacabana. A semelhança de preceitos na criação imagética constatada por Lauro foi feita a despeito dos clássicos de Riefenstahl somente terem sido projetados para o público brasileiro anos mais tarde, segundo informação passada diretamente ao autor, em novembro de 2010, pelo crítico de cinema José Carlos Avellar.

A pesquisadora do CPDOC-FGVA Aline Lacerda em artigo intitulado *A Obra Getuliana ou como as imagens comemoram o regime*, publicado em 1994, na página 262, chama a atenção para a conexão entre a lógica que norteou a construção da *Obra Getuliana* e o caráter da propaganda nazista desenvolvida durante o mesmo período na Alemanha. Acredita a pesquisadora que uma comparação entre as fotografias escolhidas por Capanema e as que eram produzidas, naquele momento, pelo aparelho estatal alemão com a mesma finalidade, pode trazer dados elucidativos na compreensão das influências que acabaram por definir um tipo de imagem no álbum brasileiro.

Lacerda (1994, p. 252) constata que do conjunto de fotografias selecionado para revista brasileira 493 têm autoria identificada, nesse universo, a grande maioria: 397 ou mais de 80% foi realizada por fotógrafos alemães imigrantes trabalhando no Brasil.

É expressivo o número de fotógrafos alemães ligados ao Ministério da Saúde e Educação na gestão de Gustavo Capanema. Muitos foram contratados pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN para documentação fotográfica de monumentos arquitetônicos de relevância nas diversas regiões do país, entre eles: Erwin von Dessauer, Paul Stille, Peter Lange e Erich Hess. Sabemos que Arno Kikoler também integrou o projeto da revista ilustrada porque seu nome consta como autor no croqui da *Obra Getuliana*.

Embora não sejam identificados como autores na *Obra Getuliana* vale citar, apenas como observação, que no arquivo pessoal de imagens de Gustavo Capanema são constantes e frequentes os nomes dos fotógrafos Henkel, Harald Schultz, Kratzenstein, Kurt Paul Klagsbrum, Wolf, Theodor Preising, Leon Liberman e Max Rosenfeld.

No citado artigo de 1994 que antecede a sua dissertação de mestrado: *Fotografia e discurso político no Estado Novo: uma análise do projeto editorial Obra Getuliana*, defendida em 1998, a pesquisadora relata na página 249 que encontrou indicações textuais sobre designações dos fotógrafos Mario Baldi, Erwin von Dessauer, Paulo Alves e Erich Hess para procedimento de inventário fotográfico das realizações governamentais ao longo de, praticamente, todo o país. Para essa cobertura fotográfica distante do Rio de Janeiro e de São Paulo, os estados foram agrupados por regiões, sendo entregue a Mario Baldi o território formado por Pará, Amazonas, Maranhão e Piauí; a Erwin von Dessauer a região composta por Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco; a Paulo Alves o conjunto de Alagoas, Sergipe, Bahia e Espírito Santo e a Erich Hess a região sul representada por Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Segundo Lacerda (1994, p. 253 e 262) o fotógrafo Erich Hess, em depoimento dado a Ana Maria Brandão e Cássia Maria Melo da Silva, em 1987, que se encontra depositado no CPDOC/FGV, diz que os brasileiros procuravam no estilo alemão agregar impacto e movimento às suas imagens fotográficas. "Os alemães então sabiam, podiam fazer isso e o pessoal aqui também aprendia, comprava máquinas menores e já começavam a fazer." Era o uso da tecnologia Leica, uma máquina fotográfica pequena e leve que operava os rápidos filmes da bitola 35mm, em rolos de grande número de exposições^{66,67}.

⁶⁶ Câmera Leica II desenhada por Oskar Barmack foi a primeira a ter telêmetro acoplado e

Com desenho ergonômico avançado, alta qualidade mecânica e excelente desempenho ótico das objetivas, as máquinas portáteis alemãs permitiram a saída dos estúdios e aboliram o uso obrigatório do tripé, mantendo e mesmo superando a qualidade técnica das reproduções fotográficas conseguidas até aquele momento.



FIGURA 47 – CÂMERA LEICA68.
FONTE : INTERNET

As máquinas *Leica* de pequeno formato, por força das inovações tecnológicas, possibilitaram constituir uma nova concepção do ato fotográfico. Embora já existissem exemplares no Brasil no início da década de 1930, de fato, seu uso somente foi disseminado profissionalmente por aqui quando da chegada de um maior número de fotógrafos estrangeiros no país, em especial dos alemães.

O historiador André Rouillé (2009, p. 126) nos conta que a Leica, em 1925, sucedeu a também alemã Ermanox – câmera fotográfica equipada com objetiva de grande luminosidade, que começava a ser comercializada na época⁶⁹.

integrado ao visor possibilitando maior acuidade no enquadramento e focagem. Foi pioneira também no comando *rewind* prorrogável. Com jogo de objetivas cambiáveis de fácil manuseio permitiu a diversidade de enquadramento sem deslocamento obrigatório do ponto de tomada da imagem. O modelo Leica II foi fabricado de 1932 até 1948 com corpo de alumínio lacado em preto ou em latão niquelado. Seu formato compacto foi dimensionado com 133 mm de largura, 67 mm de altura e 33 mm de espessura, seu peso foi reduzido a apenas 406 gramas.

⁶⁷ Neste caso, quando dizemos filmes rápidos estamos nos referindo tanto à rapidez que resulta da facilidade de manuseio da película em rolos, se comparada com o manejo moroso requerido pelos filmes planos em chapas unitárias, quanto à maior sensibilidade à luz que os novos filmes apresentavam.

⁶⁸ Câmera Leica. Fonte: www.l-camera-forum.com/leica-forum consulta em 2 de agosto de 2010.

⁶⁹ Inventada e fabricada por Heinrich Ernemann a câmera Ermanox foi comercializada a partir de 1924. Quando as das câmeras fotográficas eram grandes, pesadas e feitas de madeira a portátil Ermanox tinha caixa de metal revestido em couro e tamanho exato para negativos planos de 6 x 4,5 cm ou e 6 x 9 cm. <http://obviousmag.org/archives/2009/09/ermanox> consulta em 23/11/2010.



FIGURA 48 – CÂMERA ERMANOX EQUIPADA COM OBJETIVA ERNOSTAR F 1.8⁷⁰.
 FONTE: INTERNET

Com *design* que permitia maiores facilidades no manejo, formato discreto e menor peso, a Leica tinha como vantagem permitir o uso de negativo igual ao utilizado no cinema, o que possibilitava a inédita sequência de 36 poses sem troca de chassis. Atributos que vão encantar nos inícios dos anos 1930 o fotógrafo Cartier-Bresson, a quem Rouillé (2009, p. 129) atribui a afirmação feita em 1931: a Leica “tornou-se o prolongamento do meu eu olho e não me larga mais.”



FIGURA 49 – CÂMERA LEICA COM ACESSÓRIOS⁷¹.
 FONTE: INTERNET

Para Lacerda (1998, p. 6–7) o volumoso corpo de profissionais alemães que participou da produção do inventário fotográfico promovido por Capanema para elaboração da *Obra Getuliana* constitui uma chave para o entendimento da estética dominante no projeto editorial da revista ilustrada brasileira. A pesquisadora acredita que o resultado estético estampado nas fotografias selecionadas reflete o

⁷¹ Acessórios Leica. Fonte: www.l-camera-forum.com/leica-forum consulta em 2 de agosto de 2010.

modus de produção visual que vigorava na Alemanha naquele período. Ela assinala que nas revistas ilustradas germânicas da época uma nova forma de fotografar encontrou espaço de popularização.

Em rápida visada na linha do tempo traçada pela trajetória da fotografia, desde sua invenção até os momentos mais recentes, pode-se notar que as décadas de 1920 e 1930 ficaram marcadas por uma releitura das funções da fotografia no que diz respeito às suas funções tidas como primeiras. De fato, nesse período aflora com mais clareza a compreensão de que a fotografia podia ir além da simples reprodução de objetos, podia ultrapassar a função de mera auxiliar das ciências naturais, das artes, dos mapeamentos geográfico e turístico e, mesmo do tradicional retratar de personalidades. De acordo com Rouillé (2009, p. 128) naquele momento, os avanços tecnológicos na captação de imagens fotográficas que permitiram o registro instantâneo de ações e a parceria entre fotografia e tipografia, casamento que possibilitou a reprodução e a difusão das imagens em escala massiva, tramaram uma virada no gosto do leitor de periódicos. Ele passou a apreciar a informação veiculada pela fotografia lado a lado com os comentários textuais. Passou, até mesmo, a querer “ver, mais do ler”.

Essa nova maneira de receber informação, onde a fotografia divide com o texto a primazia do espaço gráfico nos veículos midiáticos, já podia ser observada no jornais alemães: “*Berliner Illustrierte Zeitung (Biz)*; *Münchner Illustrierte Presse*, criado em 1923; *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* lançado em 1924; ou, ainda, na revista mensal *Uhu* ou *Der Querschnitt*”, diz Rouillé (2009, p. 128).

Mais tarde, a França segue os passos da Alemanha com Lucien Vogel criando a primeira revista ilustrada francesa “*Vu*”, em 1928; e a editora Gallimard publicando a “*Voilà*”, em 1931 – semanário ilustrado que adotou o lema: “Nenhum texto sem imagem, nenhuma imagem sem texto”. Em 1932 é lançado o periódico comunista *Regards* que abre generoso espaço para fotografia em suas páginas, continua Rouillé (2009, p. 127).

No Brasil o prestígio da reportagem ilustrada aflora com mais vigor na segunda metade da década de 1930, momento de grande controle da informação midiática exercido pelo governo por meio da Agencia Nacional. O Departamento Nacional de Propaganda – DNP promulgava que “o fornecimento de fotografias ilustrativas das reportagens e os dados que elas oferecem, tornaram-se preferenciais sobre quaisquer outros.” Aponta Lacerda (1998, p. 37).

Para Mauricio Lissosky, em entrevista concedida ao autor em novembro de 2010, o conjunto imagético selecionado para *Obra Getuliana* não representa a média da expressão fotográfica dos tempos do Estado Novo. O pesquisador julga que um grupo seletivo de fotógrafos foi reunido para produção das imagens do livro sonhado por Capanema. Diferente da maioria das fotografias produzidas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP que pode ser classificada em um patamar mediano de criatividade e mesmo de baixa qualidade técnica.

O grupo central de fotógrafos da *Obra Getuliana*, continua Lissovsky na entrevista, era constituído primordialmente por germânicos egressos do pensamento modernista fotográfico que já existia na República de Weimar, instaurada na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Então, a habilidade e o conhecimento de que desfrutavam os já nomeados Peter Lange, Paul Stille, Erich Hess, Erwin von Dessoir e Arno Kikoler, os distingue da média dos fotógrafos brasileiros. Completa esse núcleo de excelência o brasileiro Jorge de Castro.

Após esse intróito sumário seguiremos no capítulo com comentários sobre imagens constantes do *layout* da *Obra Getuliana*, trazendo para auxiliar a leitura comparativa, quando julgarmos interessantes, fotografias publicadas no *Neues Deutschland*.

8.1 OS DOSSIÊS IMAGÉTICOS DA OBRA GETULIANA

Conicionados principalmente pela temática que rege esta pesquisa selecionamos para comentários, considerações e apreciações, entre as centenas de imagens visionadas no *layout* da *Obra Getuliana*, um conjunto de pouco menos que 10% das fotografias integrantes do projeto do livro ilustrado de Capanema. Na boneca original que examinamos no Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas as fotografias estão processadas em papel fotográfico e coladas em suporte de papel cartão, dispostas em espaços obedientes a diagramação prévia que determinou os formatos e os espaços gráficos tanto para imagem quanto para texto.

O projeto subdivide o livro em 12 conjuntos temáticos que foram chamados dossiês. Seguiremos a mesma divisão apresentando comentários relativos a cada

conjunto de imagens. Para auxiliar o leitor na identificação rápida de cada fotografia comentada ao longo do capítulo, organizamos um quadro-resumo que apresenta as imagens com a mesma numeração dada pelo CPDOC/FGV, seu autor, uma breve descrição temática, cidade ou local da tomada, data e, quando existente, formato e/ou outras observações.

Fotografias selecionadas do layout da Obra Getuliana.						
Nº	Autor	Descrição	Local	Data	Formt	obs
Dossiê Aviação: GC 712 - Fotografias selecionadas: 32 - fotógrafos identificados: Peter Lange e Jean Manzon						
9	Peter Lange	Escola de Aviação do Campo dos Afonsos	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
19	Peter Lange	Pilotos e aviões nacionais	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
20	Peter Lange	Exercício de pára-quedistas	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
Dossiê Comércio: GC 713 - Fotografias selecionadas: 23 - fotógrafos identificados: Peter Lange, Erich Hess e Paul Stille						
12	Erich Hess	Aspecto de um navio sendo carregado para exportação	sl	Entre 1938 e 1945		
15	Paul Stille	Navio recebe carregamento de algodão para exportação	sl	Entre 1938 e 1945		
Dossiê Comunicação: GC 714 - Fotografias selecionadas: 88 - fotógrafos identificados: Peter Lange, Erich Hess, Paul Stille e Erwin von Dessauer						
1	Paul Stille	Detalhe de seleção automática de correspondência	sl	Entre 1938 e 1945		
13	Erich Hess	Torre de rádio	Porto Alegre - RS	Entre 1938 e 1945		
19	Peter Lange	Aspecto de antena de rádio	sl	Entre 1938 e 1945		
24	Paul Stille	Aspecto de uma ponte	Cabo Frio - RJ	Entre 1938 e 1945		
25	Paul Stille	Aspecto de uma ponte	Cabo Frio - RJ	Entre 1938 e 1945		
50	Erwin von Dessau	Aspecto da Estrada Sobral - Teresina	CE - PI	Entre 1938 e 1945		

	r					
54	Peter Lange	Aspecto de um hidro-avião utilizado no serviço de comunicação aérea	sl	Entre 1938 e 1945	17X24	
63	Peter Lange	Avião no Santos Dumont	Rio de Janeiro – RJ			
76	Peter Lange	Aspecto de um trem elétrico. Ao fundo a Estação D. Pedro II (Central do Brasil)	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945	Página inteira	
83	Erwin von Dessauer	Aspecto de obras no porto de Fortaleza, CE	Fortaleza - CE	Entre 1938 e 1945		
88	Peter Lange	Aspecto do cais do porto do Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
<p>Dossiê DASP GC 715: GC 715 - Fotografias selecionadas: 11 - fotografos identificados: Peter Lange</p>						
7	Peter Lange	Candidato de concurso para funcionário público faz exame físico.	sl	Entre 1938 e 1945	15X16	Antropometria
<p>Dossiê Educação e Saúde: GC 716 - Fotografias selecionadas: 106 - fotografos identificados: Peter Lange, Erich Hess, Paul Stille e Erwin von Dessauer</p>						
1	Peter Lange	Getúlio Vargas (no palanque, ao centro, de óculos)	SL	Entre 1938 e 1945		Única foto de GV selecionada para o lay-out
2	Erich Hess	Estudante no Dia da Juventude	Rio de Janeiro - RJ	1942	29,5 X 28,4	
3	Peter Lange	Estudantes no Dia da Bandeira	Rio de Janeiro – RJ	Entre 1938 e 1945	29,5 X 20	
21	Peter Lange	Aluno de escola profissional trabalha em uma máquina	sl	Entre 1938 e 1945		
39	Peter Lange	Jovem participa de uma comemoração cívica	sl	Entre 1938 e 1945		Anotação no verso: "Cap I foto 68".
43	Peter Lange	Comemoração ao Dia da Raça no Campo do Vasco da Gama	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
50	Erich Hess*	Jovens durante aula de educação física	Rio de Janeiro - RJ	Mai de 1942	30X40	Contre-plongée,
57	Erich Hess	Estudantes ouvem rádio	Rio de Janeiro – RJ	Mai de 1942	30X40	Fotografia tirada para Exposição Brasil Novo – MES-DASP
<p>Dossiê Exército: GC 717 - Fotografias selecionadas: 95 - fotografos identificados: Epaminondas, Peter Lange e Paul Stille</p>						
52	Paul Stille	Material produzido na Fábrica de Munições de Juiz de Fora – bairro de Benfica	Juiz de Fora - MG	Entre 1938 e 1945		

71	Peter Lange	Dragões da Independência	sl	Entre 1938 e 1945	24X30	
73	Peter Lange	Soldados em treinamento em Vila Militar	sl	Entre 1938 e 1945		
78	Peter Lange	Baterias anti-aéreas em treinamento	sl	Entre 1938 e 1945		
Dossiê Justiça: GC 718 - Fotografias selecionadas: 14 - fotógrafos identificados: Peter Lange, Erich Hess e Erwin von Dessauer						
2	Erich Hess	Aspecto da Penitenciária de Florianópolis	SC	1940	Página inteira	
Dossiê Marinha: GC 719 Fotografias selecionadas: 63 - fotógrafos identificados: Peter Lange e Jorge de Castro						
12	Peter Lange	Aspecto do destróier "Marcílio Dias" no dique seco do Arsenal de Marinha da Ilha das Cobras.	Rio de Janeiro - RJ	1940(?)		Angulação em contre-plongée forçado
24	Peter Lange	Encouraçado São Paulo	sl	Entre 1938 e 1945		Silhueta em contraluz.
36	Jorge de Castro	Cadete da Escola Naval	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945	30X30	
39	Jorge de Castro	Cadete da Escola Naval	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
56	Jorge de Castro	Atividades na Escola Naval	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
57	Jorge de Castro	Atividades na Escola Naval	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
59	Jorge de Castro	Alunos durante exercício de tiro de canhão na Escola Naval	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945	28,5X31	
Dossiê Produção: GC 720 - Fotografias selecionadas: 122 - fotógrafos identificados: Peter Lange, Erich Hess, Paul Stille e Erwin von Dessauer						
7	Erich Hess	Operário trabalhando na Cia Siderúrgica Belgo Mineira em João Monlevade	MG	1941	15,5X15,5	
13	Paul Stille	Aspecto de indústria têxtil	sl	Entre 1938 e 1945		
58	Paul Stille	Mamão produzido no Brasil	sl	Entre 1938 e 1945		
70	Peter Lange	Grãos de café produzido no Brasil	sl	Entre 1938 e 1945		Destaque para textura

86	Erich Hess	Exemplar de raça bovina "Hereford" no Posto Zootécnico da Fronteira de Uruguaiana	RS	1940		
Dossiê Trabalho: GC 721 - Fotografias selecionadas: 67 - fotógrafos identificados: Peter Lange, Erich Hess e Epaminondas						
5	Peter Lange	Aspecto de trabalho em um porto	sl	Entre 1938 e 1945		
6	Peter Lange	Estivador durante o seu trabalho	sl	Entre 1938 e 1945	24X30	
10	Peter Lange	Trabalhadores caminham com seus instrumentos de trabalho	sl	Entre 1938 e 1945	24X30	
42	Peter Lange	Operário trabalha em serviço de fundição	sl	Entre 1938 e 1945	13X22,7	
43	Peter Lange	Operários da construção civil trabalham na construção do prédio da Central do Brasil	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945	Página inteira 31X39	
44	Peter Lange	Operários da construção civil trabalham na construção do prédio da Central do Brasil	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945	Meia página	
50	Erich Hess	Aspectos de residência para operários na Cidade dos Industriários em Realengo	Rio de Janeiro - RJ	14 de Maio de 1942		Conjunto de 4 fotos (48,49,50 e 51 diagramadas em página dupla.
66	Peter Lange	Aspectos dos Ministérios do Trabalho (à esquerda) e da Fazenda (direita)	Rio de Janeiro - RJ	1943	24X30	
Dossiê Turismo: GC 722 - Fotografias selecionadas: 22 - fotógrafos identificados: Peter Lange e Erich Hess						
5	Peter Lange	Alpinista escala o Dedo de Deus em Magé	RJ	Entre 1938 e 1945		
6	Erich Hess	Turista visita formação montanhosa próxima a Poços de Caldas	MG	1939		silhueta
9	Peter Lange	Vista do bairro de Copacabana	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		Tratamento estético que lembra um cartão postal
10	Peter Lange	Banhistas na praia de Copacabana	Rio de Janeiro - RJ	Entre 1938 e 1945		
Dossiê Urbanismo: GC 723 - Fotografias selecionadas: 3 - fotógrafos identificados: Erich Hess						
1	Erich	Vista de Belo Horizonte	MG	1939		72

⁷² * No carimbo apostado no verso da foto encontramos a grafia Eric Hess, quando na maioria das outras referências aparece a grafia Erich Hess.

	Hess					
2	Erich Hess	Vista de Porto Alegre	RGS	Entre 1938 e 1945		

QUADRO 12 – FOTOGRAFIAS SELECIONADAS DO LAY-OUT DA OBRA *GETULIANA*⁷³.
 FONTE: CPDOC/FGV

Relacionamos na grade acima imagens fotográficas escolhidas dos doze seguimentos em que foi subdividido o projeto editorial da *Obra Getuliana*⁷⁴. Não cabe no capítulo uma análise foto a foto da totalidade das imagens relacionadas. Procederemos, em seguida, análise das fotografias escolhidas privilegiando a composição intra-quadro e usando critérios semelhantes aos que utilizados na leitura do livro ilustrado do III^o Reich *Neues Deutschland*, feita no capítulo anterior.

8.1.1 PRIMEIRO DOSSIÊ

Do primeiro dossiê denominado *Aviação*, composto por 32 imagens, destacamos três fotografias de autoria de Peter Lange.

⁷³ Os conjuntos fotográficos que compõem os seguimentos que subdividem o *lay-out* foram nominados dossiês; Na coluna **Nº** transcrevemos numeração feita a lápis existente no *lay-out* e verso das fotografias; Na coluna **Autor** nominados os fotógrafos identificados como autores no *lay-out*; Na coluna **Descrição** estão as anotações que encontramos nos versos das fotografias; As indicações sl e sd das colunas **Local** e **Data** significam sem localização e sem data; e as medidas indicadas na coluna **Formato** estão em centímetros.

⁷⁴ O *lay-out* da *Obra Getuliana* foi formatado em tamanho aberto de 34 X 58 cm. A boneca que visionamos no CPDOC/FGV é composta de páginas duplas com áreas diagramadas para texto que dividem o espaço gráfico com fotografias copiadas em papel fotográfico preto e branco e coladas no suporte. Totalizam 646 fotografias, como já informado, das quais 151 não possuem indicação de autoria. As imagens foram agrupadas obedecendo as seguintes em subdivisões temáticas: *Aviação* (32), *Comércio* (23), *Comunicações* (88), *DASP* (11), *Educação e Saúde* (106), *Exército* (95), *Justiça* (14), *Marinha* (63), *Produção* (122), *Trabalho* (67), *Turismo* (22), e *Urbanismo* (3). Mais informações confira em LACERDA (1998) e CPDOC/FGV.



FIGURA 50 – 3 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 19 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 9
 FONTE: ACERVO CPDOC/FGV

A primeira fotografia deixa transparecer a preocupação de Peter Lange com a documentação do evento, ou seja, retratar pilotos e aviões militares no Campo dos Afonsos, na cidade do Rio de Janeiro. Com luz de ataque vinda do sol a aproximados 45 graus, livre de nuvens e posicionado à direita da câmera, os objetos em cena ficam bem recortados e ainda, por força da quantidade de luz que incide no quadro, foi possível garantir profundidade de campo que estende o foco do primeiro plano ao infinito⁷⁵.

A nitidez e o recorte lumínico favorecem a agudeza da percepção. O filtro vermelho redesenha o contraste das nuvens no fundo da paisagem. A composição procura a rigidez da linha formada pela disposição dos aviões no quadro fotográfico. O olhar do espectador é conduzido por diagonal ascendente da esquerda para direita que divide o campo em dois triângulos retângulos. A fixidez e a disposição de homens e máquinas na cena podem lembrar o conceito positivista de ordem, que existe estampado na bandeira nacional.

A concepção da imagem seguinte é mais ousada. O detalhe motor-e-roda de aeronave no primeiro plano emoldura o passar da trinca voadora que, em baixa altitude, exercita manobras de guerra. A leitura ainda é fácil. A luz difusa equilibra os contrastes permitindo a visão dos detalhes em todo o campo fotográfico. Auxilia

⁷⁵ A posição da fonte de luz que denominamos “de ataque” também é conhecida como *key light*, luz-chave no sentido de ser a luz básica, a luz principal, a posição da fonte luminosa que responde pela existência da imagem e por dotá-la de relevo, quando desejado. O relevo do objeto é desenhado e percebido na superfície bidimensional da prancha fotográfica com o auxílio da sombra. A luz de ataque, portanto, quando se quer criar a sensação de volume do objeto, deve gerar gradações de sombra. Mais informações confira em FREIRE (2006, p.115-117) e MOURA (2005, p. 29), entre outros autores.

a leitura da imagem o uso do diafragma fechado e de objetiva entre normal e grande angular que possibilitaram uma grande profundidade de campo. Podemos dizer que Lange procurou imprimir sentido autoral, para além do simples ato de documentar.

Em ambas ficam estampados o domínio técnico na captação das imagens e o esmero no acabamento laboratorial. Mauricio Lissovsky, na já citada entrevista concedida ao autor em 2010, confessa uma admiração especial pelo trabalho de Peter Lange, distinguindo-o entre os pares germânicos no grupo que trabalhou o conteúdo fotográfico da *Obra Getuliana*.

Em relação à foto anterior podemos dizer que a terceira imagem tem concepção mais do que ousada, atrevida mesmo. Os detalhes da aeronave que se estendem pela borda inferior do quadro formam uma espécie de moldura para a ação dos para-quedistas que estão pregados nas nuvens filtradas em “wratten 25 RED”. Trabalhada em contra-luz a mistura de pedaços transparentes da cabine com uma alongada pá da hélice que termina na cimeira da carenagem do motor forma um desenho escuro que é mediado pela à silhueta de um militar, um possível aviador. Os elementos assim dispostos criam uma barra sombreada que precisa da atenção do espectador para ser desvendada.

Destaque para o número 3 que figura decalcado em preto na fuselagem da máquina de guerra. Ao fundo, no centro brilhante do quadro, se vê 4 pára-quedistas. Eles são vértices de um quadrilátero que redesenha nos céus a disposição estrelar do cruzeiro do sul. O ângulo de enfoque da câmera fotográfica é um forte *contre-plongée*.



FIGURA 51 – FIG.65 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 712 F 20
FONTE: CPDOC/FGV

As imagens de Peter Lange selecionadas no dossiê Aviação da *Obra Getuliana* lembram em coincidências: formal, lumínica e de abordagem, olhares de Hans Schaller e da Weltbild em fotografias publicadas nas páginas 52 e 53 do *Neus Deutschland* do III^o Reich.



FIGURA 52 – HANS SCHALLER EM *NEUES DEUTSCHLAND* p 52 E *WELTBILD* EM *NEUES DEUTSCHLAND* p 53
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND*

É curioso o uso da tríade nos elementos da composição: três aviões na foto da página 52 de Hans Schaller, três aviões na foto CPDOC/FGV GC 712 f 9 de Peter Lange, cinco séries de três aviões na foto 53 da Weltbild e o número 3 estampado na aeronave da foto CPDOC/FGV GC 712 f 20 de Lange. Vale ainda anotar o emolduramento feito com barra de bandeiras escuras que aparece na borda lateral direita da imagem da Weltbild e a já mencionada barra criada na margem inferior por Lange na foto dos pára-quadistas. Ambas anguladas em *contre-plongée* que leva o olhar do espectador no sentido ascendente ao encontro das nuvens, das alturas, da luz que vem dos céus ou do divino em sentido mais amplo na livre e particular leitura que faz o autor.

8.1.2 SEGUNDO DOSSIÊ

O segundo dossiê da *Obra Getuliana* é dedicado ao comércio. São 23 imagens das quais selecionamos duas que dão ênfase à política de exportação dos produtos nacionais. Os portos e navios são os objetos enfocados nas imagens de Erich Hess e Paul Stille.

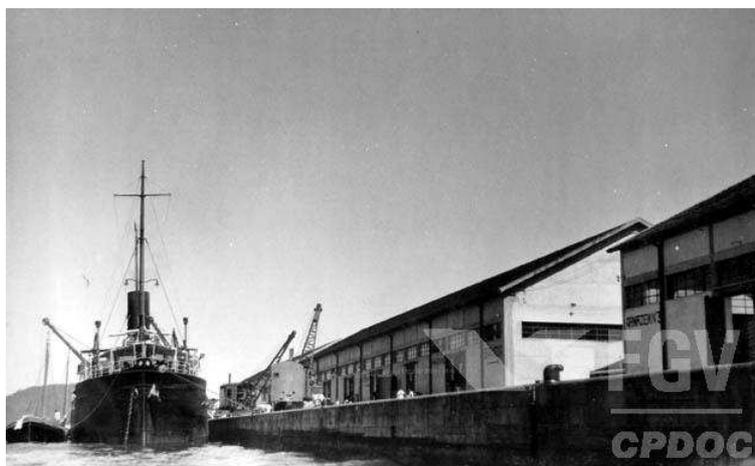


FIGURA 53 – FIG. 68 ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 713 F 12
FONTE: CPDOC/FGV

A primeira imagem é revestida essencialmente de caráter documental. Com a câmera na linha da água, portanto em leve *contre-plongée*, mostra um cargueiro ancorado em porto marítimo. Os armazéns, guindastes e vagões de trem indicam o grande porte da operação. A luz difusa banha a cena vinda pela direita de câmera criando sobras suaves que definem os contornos das peças que compõem o enquadre. Resposta com alta qualidade técnica constatada pelo fino grão dos sais de prata que permitem recortar com acuidade as linhas do desenho fotográfico. Domínio da fonte de luz na incidência direta do sol e seus rebatimentos e elegância na composição permitem a assinatura autoral de Erich Hess.

A segunda fotografia traz composição mais arrojada. A câmera foi angulada em forte *contre-plongée* que pode significar também o enaltecimento da política estadonovista na exportação de algodão.



FIGURA 54 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 713 F 15
 FONTE: CPDOC/FGV

O fardo de algodão ocupa o centro do quadro emoldurado por detalhe de guindaste na lateral esquerda e barra escurecida na margem inferior que deslocam o olhar do espectador para o alto onde a ação de levante da carga acontece. Mastros brancos contra céu despido de nuvens permitem destaque do poliedro acinzentado de algodão. O transporte do fardo domina a atenção de quem olha na direção da cunha clara que se forma na margem superior direita da composição.

Na entrevista ao autor em 2010, já mencionada, Mauricio Lissovsky chama atenção para o momento em que a fotografia migra do lugar da simples reprodução fiel dos objetos para assumir a função de fixar o flagrante das ações. É a possibilidade do instantâneo que muda o olhar do fotógrafo ou ato fotográfico do fazer e do apreciar. Para Ruillé (2009, p.91 e 39) é o momento no qual “o mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas.” É quando a fotografia se torna moderna, entra no urbano para colaborar nas redefinições do ver, dos novos modos e modelos de enxergar o mundo revolucionado pelos inventos científicos e pela indústria, é quando a fotografia procura ir além da imagem refletida do objeto material para procurar sua “imanência”.

Stille trabalha dentro do quadro com indicadores alfabéticos, se apoia na escrita para apurar e sustentar a melhor leitura do espectador. *URUGUAY* – o grafismo estampado na lateral do navio constitui mensagem identificadora da nave. Garantindo o status de documento, a imagem fotográfica agrega valores e informações adicionais à cena retratada. A fidelidade da reprodução imagética é sustentada pelo domínio e a capacidade técnica do fotógrafo com seus modernos

aparelhos de captação e pelo domínio que possui no tratamento da luz que ilumina o quadro. A novidade vem do querer ir além da perfeita reprodução, vem da ousadia no enquadre, na angulação, e, sem dúvida, da aplicação do saber que a fotografia não é apenas um fragmento da realidade que se captura química e mecanicamente, nem mesmo o simples registro direto que traz a imagem analógica de um mundo preexistente. Diferente disso a fotografia é a construção de um novo real, agora em modo fotográfico, que acontece durante o processo de registros e de transformações desse mesmo real. Porém, sem sofrer por ele uma completa assimilação. “A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.” Rouillé (2009, p. 77). É a colocação em prática deste saber e a busca da expressão no campo fotográfico que transforma Paul Stille de operador em autor.

8.1.3 TERCEIRO DOSSIÊ

O terceiro dossiê da *Obra Getuliana* é dedicado às comunicações. Não à Comunicação Social como área midiática das práticas do jornalismo, da publicidade e das relações públicas e sim como mecanismos de comunicação tais como correios e telégrafo, transmissão de sinais de rádio, estradas, portos e aviação. O conjunto de fotografias selecionadas para ilustrar a atividade procura uma cobertura ampla do território nacional e somando 88 imagens das quais selecionamos 8 para comentários.



FIGURA 55 – ERWIN VON DESSAUER ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 50
FONTE: CPDOC/FGV

O instantâneo da estrada que liga Sobral no Ceará a Teresina, capital do Piauí, tenta mostrar o quão longínquo chegavam as políticas de integração nacional nos tempos do Estado Novo. Para ilustrar essa ideia Erwin von Dessoir elege um enquadramento panorâmico que desvenda inóspita paisagem da região nordestina cortada por estrada carroçável por onde trafega um caminhão. São as máquinas que substituem a tração animal pelo interior do país. A luz vinda da lateral esquerda da câmera arranca brilhos no pára-lama direito do caminhão e na lataria do motor, deixando a boleia em escuro fechada que não permite vislumbrar o chofer. Dois sertanejos são vistos viajando na carroceria. Uma pequena camada de poeira nasce por trás do veículo e se mistura ao pálido céu, acentuando a dinâmica da ação. A fixidez da imagem que pára o caminhão no centro do quadro indica que o equipamento fotográfico, a quantidade de luz que banha a cena e a sensibilidade do filme permitiram o instantâneo. A surpreendente e suave vegetação que enfeita as laterais da estrada, capturada em quase silhueta, são molduras dentro do quadro que dirigem o olhar do espectador para o ponto de dinâmica na composição – o caminhão em movimento.

Afora a singela estrada nordestina fotografada por Erwin von Dessoir, o livro de Capanema é mais dedicado à documentação do desenvolvimento tecnológico que atinge pontes, viadutos e auto-estradas e, nesse sentido, se revela inspirado no *Neues Deutschland*. Em paralelo a imagem creditada a Dr. Paul Wolf & Trischler na página 112 no livro do IIIº Reich juntamos dois ângulos de uma mesma ponte em Cabo Frio, no Rio de Janeiro, clicados por Paul Stille para *Obra Getuliana*.



FIGURA 56 – DR. PAUL WOLFF & TRITSCHLER EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 112
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND*

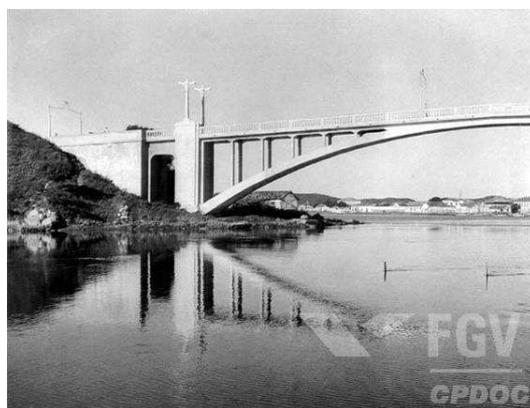
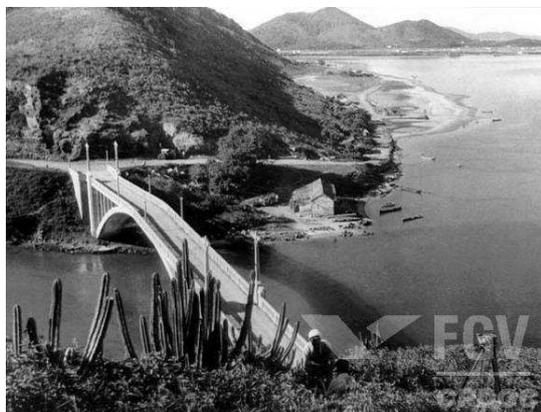


FIGURA 57 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 25 E PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 24
 FONTE: CPDOC/FGV

Nunca é demasiado chamar a atenção para a elegância na composição conseguida por Paul Stille nas imagens acima. Na foto 25, angulada em *plongée*, a iluminação natural avança pela esquerda da câmara vinda em ângulo menor que 45 graus, na conhecida hora mágica da luz. Como já comentamos, o ângulo baixo de ataque da fonte luminosa estica as sobras e faz sobressair os volumes das figuras que compõem a cena fotográfica. Na foto 24, angulada em leve *contre-*

plongée, a luz do sol incide mais verticalmente projetando a imagem da ponte no espelho da água. O arco cortado que se forma pelo avanço do tabuleiro do vão central e esbarra na margem esquerda do quadro fotográfico demonstra arrojo da composição.

Voltando à composição de Paul Wolff, na qual a base larga da estrada caminha em afunilamento rumo ao topo do quadro em indiscutível movimento de ascensão, podemos pensar em alusão à vontade do *Führer* em construir uma nova Alemanha. Não é difícil imaginar que a ponte cortada de Paul Stille, que leva o olhar do espectador para além dos limites físicos da prancha fotográfica, carregue também a vontade de um Brasil Novo, sonhado por muitos e tantas vezes expressa nos discursos de Vargas.

O sentido de ascensão é mais uma vez explorado nas imagens que documentam os avanços tecnológicos das transmissões radiofônicas. Ambas as imagens, em forçado *contre-plongée*, enquadram torres de transmissão de sinais radiofônicos em composições plásticas nas quais os monólitos férreos rasgam os céus em subida erétil que podem intuir, até mesmo, conotações fálicas. Não cabem dúvidas quanto ao sentido de para cima e para o alto configurar um desejo de crescimento que pode ser entendido como ambição de desenvolvimento para uma nova nação.

Para Lisovsky E Jaguaribe (2006, p. 92) é recorrente nas imagens da *Obra Getuliana* o recurso fotográfico da verticalidade. São numerosas as tomadas feitas de baixo para cima, nas quais o fotógrafo se posiciona como a impulsionar volumes e formas em direção aos céus.

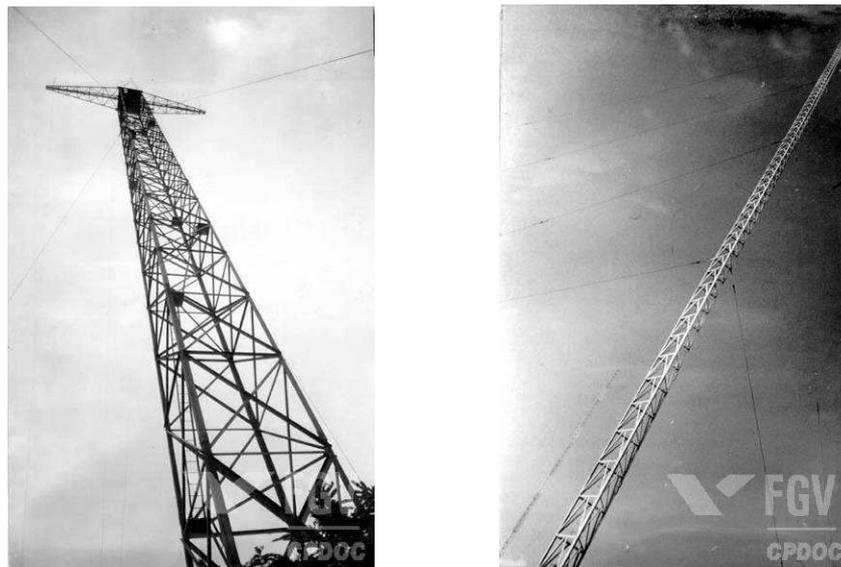


FIGURA 58 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 19 E ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 13
 FONTE: CPDOC/FGV

Na foto de Peter Lange a treliça de aço escurece em silhueta permitindo leitura aguda, definida dos traços que compõem a trama. O contra-luz a desenha sobre o fundo brilhante do céu limpo de nuvens. A viga sobe em diagonal da direita para esquerda de quadro chamando a atenção do espectador como elemento único, grandioso e dominante da composição.

A foto de Erich Hess trilha caminhos semelhantes para obtenção do mesmo significado. A torre metálica corta o quadro da direita para esquerda em diagonal ascendente dividindo os céus em dois triângulos retângulos. A luz vinda da esquerda da câmera lava as hastes da face lateral esquerda da treliça que fica esbranquiçada e ressalta na composição em contrataste com o escurecido do céu ao fundo. Lado a lado as imagens trabalhadas com efeitos lumínicos diversos parecem o positivo e o negativo do processo fotográfico.

Apenas para lembrar antecessores no tratamento estilístico juntamos abaixo uma imagem de Aleksandr Ródtchenko, enquadrada em forçado *contre-plongée*, angulação muito usada por ele no fotoconstrutivismo soviético, já na década de 1920.

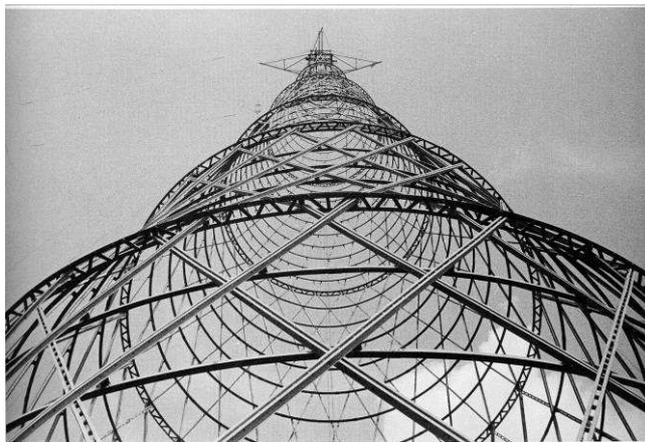


FIGURA 59 – RÓDTCHENKO – TORRE CHÚKHOV, 1929,
 FONTE: IMS (2010, p. 99)

No diagrama preparado para a *Obra Getuliana* as imagens da torres de transmissão radiofônicas assinadas por Lange e Hess foram dimensionadas em grandes formatos, atingindo os tamanhos 41,4 X 64,3 cm e 39,7 X 64,1 cm respectivamente.

Foram 19 as imagens alusivas ao sistema de comunicação ligado aos Correios e Telégrafos selecionados por Capanema para seu livro ilustrado. Entre elas 4 não têm identificação de autoria, 3 são de Paul Stille, 6 de Erich Hess, 6 de Peter Lange e uma Erwin von Dessauer. 8 imagens retratam edifícios sede dos Correios tendo as agências de Salvador e Belo Horizonte recebido duas imagens cada uma. As restantes cidades documentadas foram Pelotas no Rio Grande do Sul, Paranaguá no Paraná, Curitiba e Fortaleza. Do conjunto escolhemos apenas uma foto, imagem assinada por de Paul Stille, para os comentários.



FIGURA 60 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 1
 FONTE: CPDOC/FGV

O plano fechado da composição fotográfica lembra uma recomendação atribuída ao cineasta e documentarista brasileiro Alberto Cavalcanti que frente à proposta de realização de um filme sobre os Correios e Telégrafos teria dito que o roteiro deveria seguir o percurso de uma carta. O detalhe representa o todo e o todo é visto ou imaginado pela ação. As mãos femininas colocam o humano no centro da atividade. O funcionário público se junta, se soma sem conflitos aos modernos mecanismos na execução de primordial tarefa de responsabilidade do estado.

A iluminação difusa e de forte intensidade permite o instantâneo sem borrões que poderiam ser provocados pelos movimentos das ágeis mãos da operadora, alcança grande profundidade de campo que torna confortável a visão focada do primeiro ao último plano e elimina sobras que poderiam concorrer com os detalhes em enquadre tão aproximado. ⁷⁶

A luz suave que se espalha uniforme por sobre os objetos em cena é classificada por Aumont (2004, p. 175-176) como “atmosférica”. Como assinalamos em capítulo anterior, o “efeito atmosférico” é vulgarmente usado na difusão massiva de imagens fotográficas. Entre as décadas de 1920 e 1935 os cineastas alemães e russos apelidaram esse tratamento lumínico de luz “à la Rembrandt” pela apropriação da estilística pictórica. Hollywood generalizou o uso da luz atmosférica no ápice do sucesso de seus filmes em preto e branco, continua Jacques Aumont. Para ele os estúdios norte-americanos teriam transformado em regra, sistema e manuais os procedimentos para a obtenção do efeito fotográfico após a chegada dos técnicos alemães emigrantes na década de 1930.

Anel, relógio e pulseira são adornos indicadores da classe a que pertence a servidora pública. A clara cor da pele da brasileira em cena será uma constante nas imagens da *Obra Getuliana*, como anotam Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 101) a grande maioria das imagens sublinha no perfil dos militares, estudantes, professores, médicos, operários fabris e funcionários públicos categorizados a aparência caucasiana das pessoas em cena. “Quando mulatos e negros aparecem, é de modo oblíquo e sempre exercendo alguma atividade construtiva”. E

⁷⁶ A quantidade de luz que atinge o objeto determina em conjugação com a sensibilidade do filme e a velocidade de exposição a abertura do diafragma. Esta, quando regulada para tomada da foto, altera a quantidade de planos em foco no campo visual da lâmina fotográfica. Quanto mais fechado o diafragma maior a profundidade de campo.

completam a assertiva com considerações feitas na página 92 a respeito da contribuição das inovações estéticas no redimir do passado, no encobrimento dos fantasmas da escravidão e de outras mazelas do mando governamental ao longo da história do Brasil. A nova estética estaria ajudando a redesenhar fotograficamente um novo homem em um novo país.

Os transportes ocupam espaço de destaque no dossiê das comunicações. Além das rodovias e pontes foram selecionadas imagens de vias férreas, marítimas e aéreas.



FIGURA 61 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 76
FONTE: CPDOC/FGV

A imagem de Peter Lange planta no triângulo retângulo inferior da composição um moderno trem elétrico que irrompe do fundo da tela em movimento de ascensão diagonal para quebrar e ultrapassar a margem direita do quadro fotográfico. O espectador é convocado a completar interativamente o restante do bólido em estimulada diegese. Fica a cargo do observador imaginar objetos que ganham corpo e se movem para além da moldura. Torna-se um espectador implicado em analogia ao leitor implicado do qual fala Vera Follain de Figueiredo em “Os Crimes do Texto: Rubens Fonseca e a ficção contemporânea.”, também apontado por Freire (2006, p. 58).

A diagonal que corta a imagem delineada pelo teto do trem projeta um traço que sobe da base esquerda do quadro em direção ao canto superior direito do enquadramento trazendo para composição movimento, dinâmica, contraste e força, entre outros elementos integrantes da estética adotada por Peter Lange. A inclinação das linhas de força em diagonal na composição lembra fotografias de Ródtchenko nas imagens do construtivismo soviético.

O céu nublado difunde a luz que, vinda do alto e à direita da câmera, se espalha pelos prédios do fundo. A iluminação filtrada e rebatida cria sombras suaves que desenharam a parte superior do comboio de transporte urbano. A câmera posicionada abaixo da linha dos trilhos confere uma angulação em fortíssimo *contre-plongée* que enquadra faixa do campo visual onde a luz não consegue atingir. O escuro resulta na criação de uma barra negra na base da composição fotográfica com especial harmonia dos gris. É o ângulo em contra-mergulho, do qual vemos a cena, que empresta ares de grandiosidade ao trem elétrico.

Ao fundo o prédio da Estação D. Pedro II, hoje Central do Brasil, aponta os céus em verticalidade alusiva ao desenvolvimento urbano dos tempos modernos, sem ser incomodado pelos traços da fiação elétrica que riscam a imagem na altura do claro triângulo retângulo que encima a composição. A verticalização pode ser tomada como um traço modernista e urbano, em voga no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade dos anos 1920, e durante toda década de 1930. A cidade do Rio, aparelhada tecnologicamente nos serviços de transporte, antecipa imagetivamente o sonho de um país desenvolvido como almejado pelas lideranças do Estado Novo.

A primeira foto que selecionamos para comentários sobre transporte marítimo, embora em locação outra e enfocando objeto diferente, guarda aproximação formal com a imagem apresentada na página 97 do *Neues Deutschland* pela Fried. Krupp-AG de Essen, siderurgia alemã de grande destaque na construção naval nos tempos do III^o Reich.

Erwin von Dessoir fotografou, a céu aberto, aspectos da construção civil de porto marítimo em Fortaleza. A luz vinda do sol a pino, ou seja, em hora próxima do meio-dia, bate nos objetos vindo de cima para baixo, deixando sombras curtas que pouco ajudam na criação dos volumes tridimensionais representados na lâmina fotográfica. Por não ser filtrada através das nuvens, a luz intensa e direta exacerba os contrastes criando passagens abruptas dos claros para os escuros.

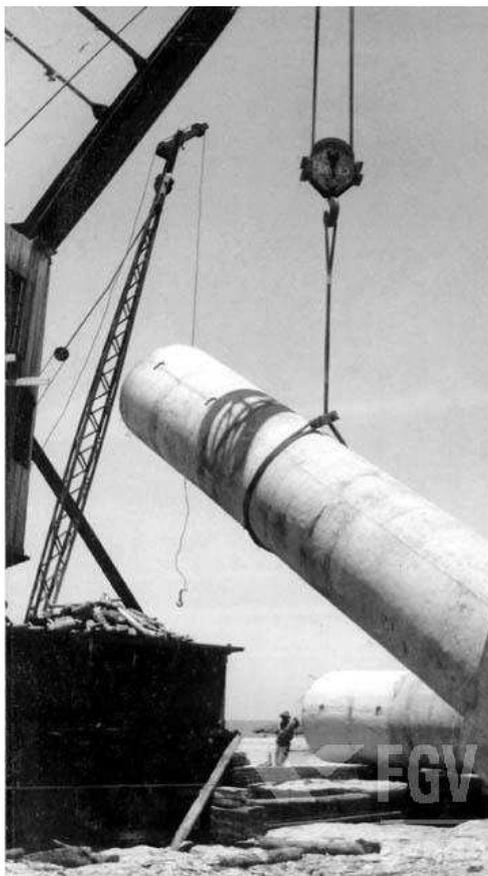


FIGURA 62 – ERWIN VON DESSAUER ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 83
FONTE: CPDOC/FGV

Em hora adversa a direção zenital da luz foi muito bem usada por Dessauer. Um leve ângulo da posição solar, à direita da câmera, criou uma faixa tênue de gris que se espalha longitudinalmente pelo terço inferior do gigantesco duto claro, que assim visualmente arredondado ocupa posição de domínio na composição fotográfica.

Importa na temática o agigantamento da peça transportada. O sabor do domínio mecânico no comando das máquinas que, em progressão geométrica, multiplicam a força do braço humano. São guindastes e guas operando roldanas que vencem a força da gravidade, elevam e transportam toneladas para destinos traçados pelo homem.

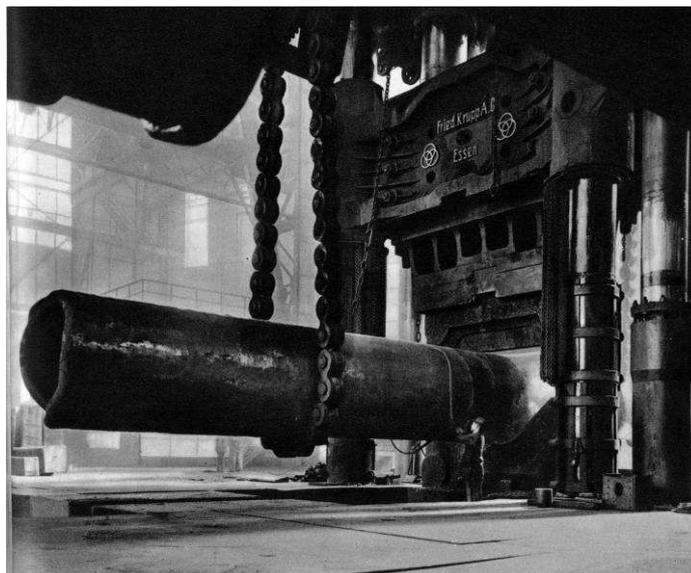


FIGURA 63 – FRID. KRUPP-AG EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 97
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND*

A imagem alemã feita em espaço coberto também trabalha a iluminação no sentido de construir uma ambiência estética que Aumont (2004, p. 174) diz ser resultante do uso da “luz dramática” – uma luz que procura a representação dos objetos em cena pela “verossimilização”, como já tratamos em capítulo anterior.

Em ambas as imagens anotamos, também, o cuidado em fornecer ao espectador uma escala dimensional. Nas duas fotografias a figura humana aparece diminuta junto aos monstruosos artefatos e as colossais maquinarias. Cumpre, assim, dupla atribuição: sublinha o discurso grandiloquente da temática e ajuda o leitor a calcular o tamanho das peças que compõem a cena. Os cuidados com a inserção de escala dimensional nas imagens fotográficas são anotados por Freire (2010, p. 171) ao comentar o trabalho de Henrique Morize na elaboração do primeiro Relatório de Impacto do Meio Ambiente (Rima) brasileiro ilustrado fotograficamente, que resultou da expedição demarcatória do quadrilátero para construção da capital no centro do país, liderada por Luis Cruls, em 1892.

Os aviões voltam a figurar no dossiê das comunicações como veículos de singular importância nos transportes em um país de extensão continental como o Brasil. Selecionamos duas imagens, do fotógrafo Peter Lange, para apreciações.



FIGURA 64 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 63
FONTE: CPDOC/FGV

A primeira imagem, angulada em forte contre-plongée, joga um detalhe da aeronave contra o céu filtrado em vermelho. A luz quase zenital, com pequena inclinação no ataque pela esquerda da câmera, lava a fuselagem do motor criando brilhos que fazem transparecer sua constituição metálica. A figura humana é quase uma silhueta inclinada por sobre a máquina em atitude de controle e domínio técnico.



FIGURA 65 - PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 54
FONTE: CPDOC/FGV

A segunda imagem tem ousada distribuição dos elementos no quadro fotográfico, impressionando o espectador pela beleza do resultado plástico. Sabemos que se trata de um hidroavião pelo flutuador que emoldura a imagem aparecendo em primeiro plano na base inferior da composição e tomando, junto com a hélice e o motor na nave, o terço lateral direito do enquadre.

O tratamento lumínico empregado por Lange concorre para singularizar o resultado imagético. No centro do quadro uma estrela de seis pontas, formada por duas velas triangulares sobrepostas, reflete na lâmina d'água a luz do sol que a atinge em ângulo rasteiro. Ao fundo, no limite da margem esquerda do quadro, no infinito fotográfico, dois pequenos barcos com velas triangulares sopradas ajudam a dimensionar a superfície líquida disponível para pouso e decolagem dos aeroplanos⁷⁷.

Na foto seguinte, a composição formal de autoria de Peter Lange escolhida para reger a imagem fotográfica captada no porto do Rio de Janeiro quebra o contrato de reprodução verossimilhante de objetos e ações na obtenção de uma “fotografia-documento”, termo ao qual Rouillé (2009, 61–160) dedica pelo menos dois capítulos em aproximadas 100 páginas.

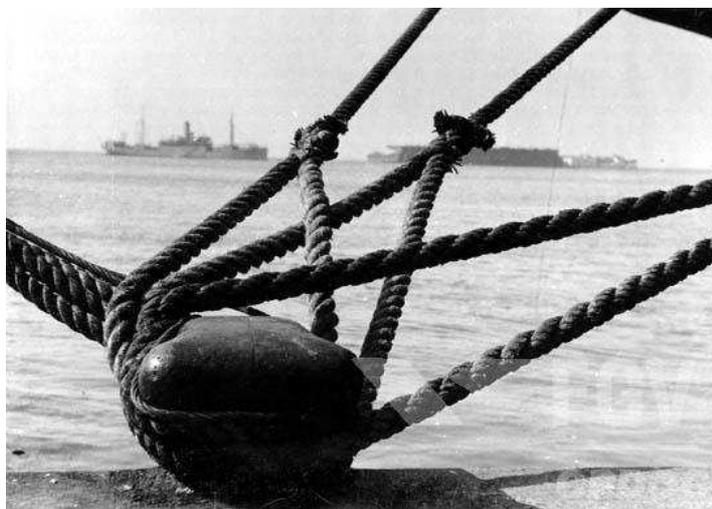


FIGURA 66 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 714 F 88
FONTE: CPDOC/FGV

⁷⁷ As objetivas fotográficas, conforme sua concepção ótica, consideram para fins de regulagem da nitidez (foco) que a partir de determinada distância os objetos a serem retratados se encontram no infinito.

Para o professor da Universidade de Paris (2009, p. 67 e 77) a verdade dos fatos e das coisas não depende da analogia, da verossimilhança com o retratado. A verdade não pode ser captada na superfície dos objetos materiais, pelo contrário ela emerge da versão ficcional de autoria do fotógrafo e se estabelece no discurso desenvolvido pela composição formal desenhada no interior do quadro fotográfico. “A ficção do verdadeiro fotográfico começa a formar-se na interseção do registro com o rastro.” A fotografia registra transformando, documenta criando uma nova visão sobre o referente, livre de ferrolhos analógicos.

A luz solar vinda em ângulo baixo pela esquerda da câmera ressalta, em jogo equilibrado de claro e escuro, a textura dos tensos cabos de amarração de navio. O foco crítico regulado pela objetiva normal para o cabeço de ferro e esticadas espias, deixam ao fundo imagem evanescente de um navio de grande porte, envolto em esbranquiçada névoa. Apenas para frisar lembramos que o tratamento lumínico seria classificado como dramático por Aumont (2004, p. 174).

Repetindo o partido adotado por Paul Stille ao mostrar detalhe da seleção de correspondência em imagem descritiva das atribuições dos Correios e Telégrafos, antes comentada, Lange também toma a parte para a referência ao todo. Para além da beleza harmônica concedida pela trama de cordas que salta à vista no primeiro plano, a imagem traz o sentido da segurança, da firmeza na amarração, do controle das ações na preventiva postura de solidez frente a imagináveis adversidades do mundo contemporâneo. Tais atributos estariam sendo transportados pelo discurso formal fotográfico para decalque na estrutura governamental varguista. Seriam sentimentos de confiança e solidez traduzidos por imagem criada no cérebro do espectador fora dos limites do quadro fotográfico.

8.1.4 QUARTO DOSSIÊ

Para comentar o dossiê que ilustra o DASP separamos apenas uma fotografia. Momento no qual um candidato ao serviço público enfrenta exame físico. O retrato feito por Peter Lange mostra indicadores das preocupações antropométricas mediadoras na seleção dos servidores para o governo estadonovista. O candidato que aparece em close na imagem selecionada para

Obra Getuliana se encaixa no “padrão brasileiro” que o ministro Gustavo Capanema preconizava, segundo Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 102–103), para ilustrar o livro de Getúlio. O típico brasileiro imaginado por Capanema seria “branco, moreno, olhos escuros, cabelos lisos ou levemente ondulados” e, mais do que características raciais, teria aspecto capaz de expressar “calma, domínio, e afirmação”. O brasileiro que se afeiçoava possuiria semblante indicador de qualidades como “inteligência, elevação, coragem, capacidade de criar e realizar”, continua: “Os espécimes da nova raça, os protagonistas da nação brasileira, são os corpos nos quais este olhar encarna”. Conclui: “Em primeiro lugar os funcionários públicos, representação do Estado em sua ação séria, competente e disciplinadora”.

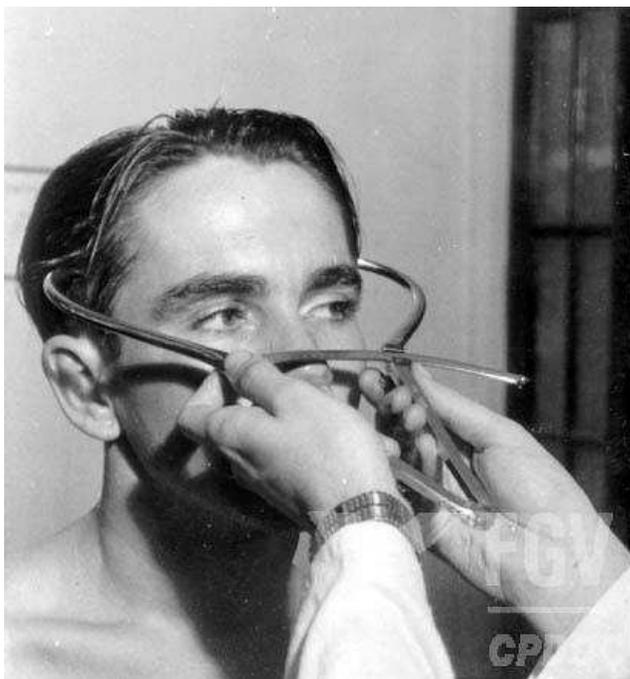


FIGURA 67 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 715 F 7
FONTE: CPDOC/FGV

O tratamento lumínico dado por Lange ao rosto do jovem candidato foge do clássico *portrait* com a rígida disposição das três fontes de iluminação. A luz que ilumina a cena vem do alto, posicionada por trás da câmera em pequeno ângulo à esquerda. Sua trajetória joga sombras marcadas na face e pescoço do rapaz. É fonte única e conta apenas com o rebatimento nas paredes claras, lateral e de fundo, para compensações de enchimento e contra-luz.

A “luz dramática” de Aumont (2004, p. 174) usada por Peter Lange no retrato acima conspira, em sintonia com a composição formal, para aprisioná-lo na categoria “fotografia-documento” disciplinada por Rouillé (2009, p. 61–160). Seguir de perto os rastros do poder, aderir às causas dominantes alardeadas pelo governo, atuar de modo solidário tornando-se eco dos ditames dessas instâncias do mando são características da “fotografia-documento” listadas pelo pesquisador francês. Para ele (2009, p. 48) a “fotografia-documento” ainda reinava nas décadas de 1930 e 1940 como imagem “operante, ativa, primordial e dominante”. Diferente dos dias atuais quando “ela foi destronada desse papel pelas imagens ao vivo, incomparavelmente mais bem adaptadas ao exercício do poder contemporâneo”.

8.1.5 QUINTO DOSSIÊ

O quinto dossiê é dedicado à educação e à saúde, áreas de domínio do ministério de Capanema durante o Estado Novo. Peter Lange e Erich Hess são responsáveis pela maioria das fotos selecionadas para publicação nesse capítulo da *Obra Getuliana*, embora conste também entre as 106 imagens da coleção os nomes de Paul Stille, Arno Kikoler, Epaminondas e outros fotógrafos não identificados.

A primeira imagem que destacamos é um close em acentuado *contre-plongée*, assinado por Erich Hess, no qual a imagem de um jovem corneteiro foi iluminada por forte sol lateral. O fecho de luz explode na face esquerda do garoto e apaga seus olhos pelo sombreamento, em alto contraste de claros e escuros que provoca. O mesmo sol arranca elegantes reflexos da boca metálica da corneta.



FIGURA 68 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 2
FONTE: CPDOC/FGV

O Corneteiro de Hess pode representar o arauto de novos tempos, da vinda de um novo homem, do nascimento de um novo país que desabrocha sob a égide do Estado novo. A figura de infante com clarins remete às divinas anunciações no universo imaginário ocidental. Significa a chegada alvissareira da renovação, da recriação. A juventude no retrato encarna hoje o homem do amanhã: um brasileiro sadio e educado, vindo das fornadas do Ministério da Educação e Saúde.

O *Neues Deutschland* ao estampar na capa a efígie de um jovem ariano corneteiro usou o mesmo expediente para anunciar aos alemães de além fronteira que uma nova Alemanha estava nascendo, gerada pelo III^o Reich.

Esse recurso também foi usado por Ródtchendo no fotoconstrutivismo soviético e com fins análogos por Leni Riefenstahl em *Tag der Freiheit* e *Triumph des Willens*, como já comentado em capítulo anterior.



FIGURA 69 – CAPA DO NEUES DEUTSCHLAND⁷⁸ E RÓDTCHENKO - PIONEIRO COM CORNETA, 1930.

FONTE: NEUES DEUTSCHLAND E IMS (2010, P. 93)

Para Lissovsky E Jaguaribe (2006, p. 91) as fotografias da *Obra Getuliana* procuram, pela verossimilhança, fazer o espectador sentir um futuro nascente nos limites internos do presente. Para eles a função da imagem fotográfica extrapola o simples registro documental das ações de governo. A fotografia deve atrair a atenção do espectador sobre si mesma, deve agir de forma explícita na mediação das temáticas tratadas, de tal maneira a conquistar a posição de detentora das verdades momentâneas e, do mesmo modo, afiançar os sinais do porvir. “Só assim poderia servir a uma pedagogia da visibilidade capaz de dar a ver aos brasileiros o que o Brasil verdadeiramente é. Ou melhor, o que ele poderá ser, já sendo.” Na apreciação dos pesquisadores o tempo presente nas fotografias do livro de Capanema esconde pedaços do passado e engole trechos do futuro em uma espécie de subjetividade temporal característica do pensamento neoplatônico agustiniano. Estamos nos referindo às reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo a partir das assertivas de Strarthern (1999, p. 25).

As escolares em euforia fotografadas por Peter Lange durante festa comemorativa do Dia da Bandeira fazem parte de um conjunto de 5 imagens que fixaram momentos tornados corriqueiros nas efemérides cívicas promovidas pelo Estado Novo, entre os anos de 1937 e 1945.

⁷⁸ Versão em preto e branco trabalhada em *Adobe Photoshope* pelo autor.



FIGURA 70 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 3
FONTE: CPDOC/FGV

Chamamos novamente Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 92) para o diálogo e considerações sobre os sentidos que podem induzir no espectador a imagem clicada por Lange no Rio de Janeiro. Para eles as fotografias selecionadas para a *Obra Getuliana* vivenciam uma espécie de utopia da modernidade, procuram dimensionar a vida no cômputo do civismo, criando limites que ordenam as emoções com rigidez hierárquica, de tal maneira a encobrir manifestações personalizadas, a inibir exposição dos desejos pessoais e dos ritos envoltos em crenças ou em mistérios do sagrado. Assim procedendo, o fotógrafo participa do esforço governamental para minimizar as revelações do sincretismo religioso, os sinais da diversidade cultural, o caráter plural étnico da população, na tentativa de alinhar a vida social com as obrigações cívicas do patriotismo.

O contraste lumínico entre o primeiro plano e o fundo do quadro extrapola a latitude do negativo, para registro dos claros e escuros, criando uma cinta clara formada pelas escolares, de blusa branca, na base da composição contra um fundo negro, que sabemos ser formado de numerosas pessoas, embora não seja possível distinguí-las ou mesmo visualizá-las. A opção de regulagem do diafragma em consonância com a quantidade de luz que atinge às escolares deixou o fundo em subexposição, enegrecido e as recortou na prancha fotográfica, em um quase saltar para fora da moldura em direção ao espectador. A angulação em *contre-plongée* e o clique instantâneo que fixou a efusiva alegria das meninas são elemento de soma no destaque dado à juventude feminina branca, caucasiana, como parte fundamental na construção da nova nação brasileira.

A formação épica no movimento da composição exalta heroísmo e conquista. Apenas para chamar atenção para coincidentes postura e estilo de uniforme juntamos abaixo imagem do *Neues Deutschland* editada na página 28, com crédito anotado para a Presse-Hoffmann.



FIGURA 71 – PRESSE-HOFFMANN EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 28
FONTE: NEUES DEUTSCHLAND

Como o mesmo sentido Peter Lange retrata em close de clássico *portrait* a jovem envolta na bandeira nacional, na foto seguinte.



FIGURA 72 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 39
 FONTE: CPDOC/FGV

Em sequência de impressionante composição plástica no curta-metragem *Tag der Freiheit*, Leni Riefenstahl funde jovens alemães com estandartes embandeirados do IIIº Reich. As imagens procuram traduzir a ideia de unificação da juventude com os princípios norteadores do pensamento hitlerista, como já comentamos em capítulo anterior, denominado *A imagem do Estado Novo e a criação do retrato do líder Getúlio Vargas no Cine Jornal Brasileiro*. Embora não seja provável que Peter Lange conhecesse o filme de Riefenstahl, fica marcada uma espécie de filiação estilística, de pertencimento a uma mesma escola, que une o fotógrafo imigrante à cineasta e fotógrafa alemã.

O olhar mirante no infinito e a altivez indicada pelo queixo erguido da menina de Peter Lange podem levar o espectador a pensar que um retrato não é apenas uma simples representação, uma “cópia ou simulacro de um rosto-coisa-modelo supostamente preexistente à imagem” como observa Rouillé (2009, p. 73). O retrato não se limita à repetição exata do objeto já existente, durante o processo fotográfico o contato com outros elementos materiais e imateriais interfere obrigatoriamente na criação da imagem. Duas grandes variáveis são determinantes no percurso da feitura do retrato em close: a expressão facial do modelo e o procedimento do fotógrafo com relação à tomada da imagem, ou seja, escolha da

angulação da câmera, da composição e do enquadramento, tratamento lumínico, eleição da distância focal da objetiva, do diafragma, entre outras opções.

Lange trabalhou com luz difusa na incidência sobre o rosto da jovem estudante. Equilibrou a luz de ataque com a compensação pelo rebatimento, em possível meio ponto em decréscimo, apagando sombras desagradáveis sob nariz e fronte. A maçã da face direita, mais iluminada e em foco crítico, cria sensação de tridimensionalidade que harmoniza e embeleza as feições da menina em imponente posse. A curta profundidade de campo valoriza o rosto. O contraluz bem dirigido e quantificado, possivelmente dois pontos acima da luz chave, descola sua cabeça do fundo desenhando suave aura luminosa nos cabelos. Estão presentes, com afirmamos acima, os elementos lumínicos – em direção, intensidade e qualidade, do clássico “portrait”.

A foto da página 32 do *Neues Deutschland*, creditada à agência de serviços Bittner, que mostra jovens estudantes alemãs hasteando o pavilhão nazista, não tem a mesma felicidade de composição e beleza na resposta fotográfica, porém, atua sob o mesmo olhar, e traz legenda que afiança a intenção de sentido que o livro pretende levar ao espectador: *Die Fahne unserer Jugend: Ewig junges Deutschland!* a qual se pode traduzir livremente como: *A bandeira da nossa juventude: Alemanha eternamente jovem!*



FIGURA 73 – DORIS PASCHKE EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 28
FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND*

As imagens das cerimônias com grande concentração popular também foram selecionadas para o dossiê Educação e Saúde. Na fotografia abaixo o estádio do Vasco da Gama recebe uma verdadeira multidão para as comemorações do Dia da Raça.



FIGURA 74 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 43
FONTE: CPDOC/FGV

Peter Lange quebra regra da fotografia de reportagem tradicional ao inserir no primeiro plano da composição rostos desfocados. São três jovens estudantes que no canto esquerdo da base do quadro perderam a nitidez em suas faces. Embora tenha trabalhado a céu aberto a quantidade de luz em dia nublado não permitiu maior profundidade de campo. A luz vinda de sol mais baixo entra na cena formando 45 graus pela direita da câmera, provocando manchas de cinza escuro nas faces dos objetos voltas para a objetiva. A massa humana vestida preferencialmente de branco reflete brilhos como se fora um espelho. Cria no centro da composição faixa iluminada contrastante com as nuvens escuras do tempo carregado.

O olhar do espectador é dirigido para uma escolar toda de branco em performance no terço direito e inferior da composição. Embora Lange tenha ferido o usual na fotografia de documentação, o sentido indubitável da imagem selecionada é demonstrar o quantitativo popular nas comemorações das datas eleitas pelo Estado Novo. Importa o povo organizado nos festejos do Dia da Raça. Para Rouillé (2009, p. 131) depois dos tempos da oralidade, quando a verdade era apenas narrada verbalmente e era da cultura escritural, na qual se fazia preciso ler para

acreditar no fato é chegada à hora do predomínio do visual, momento no qual o que é visível é passível de conter verdade.

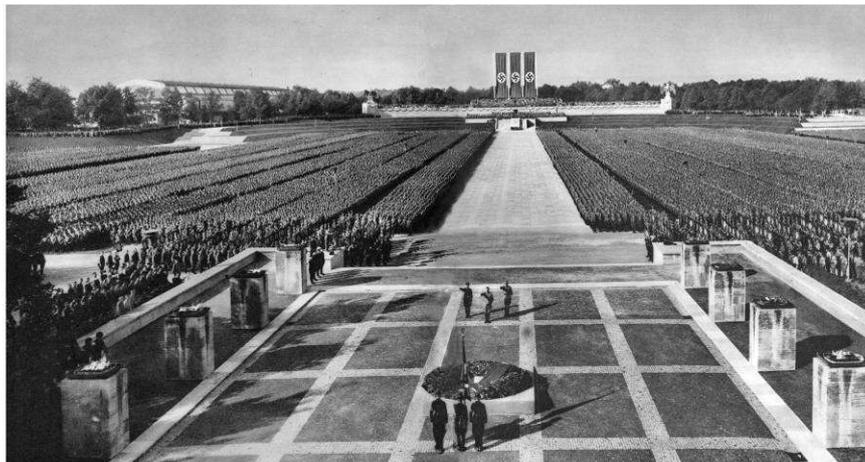


FIGURA 75 – KURT GRIMM EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 18 E 19
 FONTE: *NEUES DEUTSCHLAND*

No *Neues Deutschland* foram publicadas pelo menos 4 imagens de concentrações populares comemorativas de efemérides do III^o Reich, afóra os desfiles militares pelas ruas e avenidas no meio urbano.

Nos planos abertos que retratam as multidões são vários e detectáveis os sentidos comuns que guardam entre si as imagens da *Obra Getuliana* e as do livro nazista, embora o rigor geométrico e magnitude dos elementos simbólicos sejam mais presentes nas fotografias do III^o Reich. Juntamos acima, apenas como amostra, imagem creditada a Kurt Grimm, que documenta cerimônia em Nuremberg em homenagens aos mortos pela Alemanha, publicada nas páginas 18 e 19 do *Neues Deutschland*.

Entre as imagens selecionadas para *Obra Getuliana* não foram agraciados os grupos esportivos em jogos de competição. O esporte aparece somente através da ginástica, apenas a cultura do físico recebe destaque, anotam os pesquisadores Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 105). O ginasta, o servidor público, o militar e o aprendiz encarnam os pilares de sustentação do ideário recriador estadonovista.

A fotografia de Erich Hess traz como novidade, embora não mais inédita, o instantâneo, a proeza de fixar o momento no qual as bolas estão suspensas no ar. Resultado conseguido pelo uso de grande velocidade no obturador da câmera, recurso que se tornou possível quando o desenvolvimento da emulsão fotográfica garantiu maior sensibilidade do filme à luz.

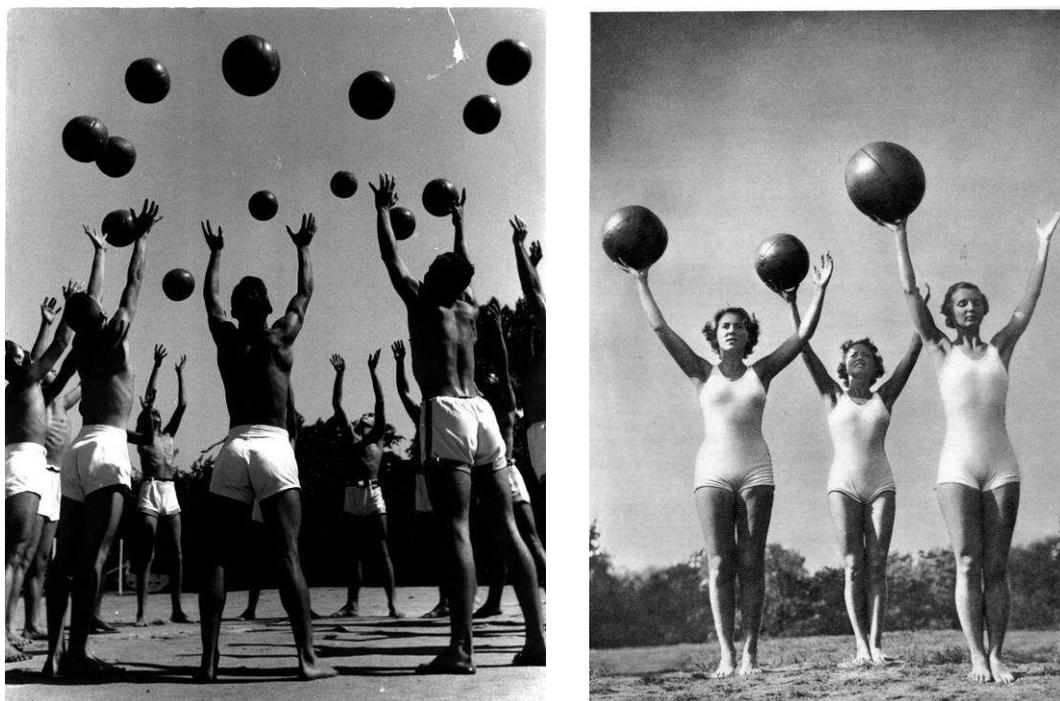


FIGURA 76 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 50 E WELTBILD EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 58
 FONTE: CPDOC/FGV E NEUES DEUTSCHLAND

A angulação em *contre-plongée* imprime sentido ascendente à ação, ressalta os corpos trazendo para cena uma pitada de sensualidade. A luz direta, sem difusão, em ataque lateral, com Hess vinda pela direita, no “Neues Deutschland” entrando pela esquerda, provoca fortes sombras nos corpos. O acentuado contraste de claro e escuro na paleta de gris, com transposição marcada, delimita áreas de brilho contra regiões obscurecidas. Os contornos dos corpos ficam sublinhados, os arredondados das formas sobressaem. As imagens representam, entre outros, conceitos de organização coletiva, de treinamento, ordem e disciplina, ideais de saúde, força, juventude e apuro ético ou, no caso, racial.

A iniciativa de documentar fotograficamente os feitos do governo de Getúlio Vargas redonda no entender de Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 92) em um “projeto de modernidade disciplinada, arianizante e monumental,” pensado para uma nação que sonha florescer tendo como esteio a juventude trabalhadora. Na foto abaixo, tomada por Peter Lange, um aluno de escola profissionalizante opera, com muita atenção, um máquina industrial. O apagamento parcial das feições causado pelo sombreamento que atinge o rosto do jovem, resultado de ataque lateral do fecho

luminoso que clareia a cena, minimiza sua identidade. Ele deixa de ser o fulano de tal para representar todo um segmento social: o trabalhador aprendiz.



FIGURA 77 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 21
 FONTE: CPDOC/FGV

As escolhas do diafragma e da distância focal determinaram uma profundidade de campo que vai do primeiro plano ao infinito. O foco crítico foi regulado para correia de transmissão na lateral do torno mecânico. A imagem fica uniforme em nitidez e tonalidade e, assim, aglutina o homem à máquina, sem apontar privilégios. Na composição transparece uma intencional busca de simetria que procura igualar homem e máquina, como se um se estendesse no outro. Carne e metal em harmonia impulsionam o progresso. Para entrar com tranquilidade na industrialização era preciso exorcizar demônios da tecnologia incrustados nas mentes retrógradadas. Era preciso humanizar a máquina e mecanizar o homem. Mecanizar no sentido de rebaixar um pouco a individualidade, aproximando a pessoa da condição de engrenagem de um moderno sistema produtivo.

Por último selecionamos uma imagem de Erich Hess, que foge do estereotipo da reportagem, tanto da imagem posada quanto do instantâneo. A *mise-en-scène* foi toda preparada dentro de critérios da publicidade e propaganda. É uma situação previamente imaginada, produzida, ensaiada e representada em cenário determinado, com adereços posicionados em piramidal desenho geométrico frente à câmera. A comunicação radiofônica, sintetizada no aparelho receptor circundado de jovens em euforia, substancia a mensagem dirigida ao leitor.



FIGURA 78 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 57
FONTE: CPDOC/FGV

A alegria demonstrada pelos garotos é exagerada, transborda. Os gestos são falsos, demasiados, a postura corporal exorbita para tal circunstância, porém, a aparência ficcional da cena não incomoda os editores. Não existe preocupação em demonstrar naturalidade ou espontaneidade. O recado é direto: o domínio e o uso das novas tecnologias são importantes para juventude que moldará o novo Brasil. O emergente país que se forma sob os auspícios das conquistas do Estado Novo. Isto é útil, é bom e agrada a quem interessa.

8.1.6 SEXTO DOSSIÊ

Das 95 imagens selecionadas para a documentação das atividades do exército, 31 são assinadas por Peter Lange e 6 por Paul Stille. Separamos para os primeiros comentários um close de um componente dos Dragões da Independência clicado por Lange. Porém, antes da leitura intra-quadro que pretendemos fazer no retrato do jovem militar começaremos algumas com reflexões de âmbito mais amplo sobre as imagens da *Obra Getuliana* feitas com o concurso da pesquisadora Aline Lacerda.

Como anunciado em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora elegeu como enfoque principal o *layout* do livro ilustrado e analisou a coleção fotográfica à luz da semiologia dos discursos sociais, considerando as imagens como construção discursiva visual. Para Lacerda (1998, p. 122) é recorrente no planejamento gráfico do livro de Capanema o tratamento “categorial” dos indivíduos. É usual juntar predicados à imagem fazendo a extração de parte representativa do coletivo por meio de recorte no fotográfico, ou seja, apresentar detalhes das cenas enquadrados em planos próximos, mais fechados. Nesse procedimento o rosto separado em close não evidencia a personalidade do retratado. No caso, a frase: “a figura do soldado não remete ao indivíduo, mais a todo um grupo, aludido”, parece perfeitamente adequada.



FIGURA 79 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 71
FONTE: CPDOC/FGV

A fita de sombra que veda os olhos do Dragão da Independência conspira para apagar sua individualidade. A luz dura, direta que incide sobre o rosto do soldado, vinda, zenital, pela direita da câmera, esbarra na viseira do elmo e desenha uma máscara escura que lhe tampa os olhos. A mesma luz arranca brilhos no metálico capacete de ares medieval destacando a figura fundida que

materializa um inexistente e agressivo dragão. O resultado lumínico seria classificado como simbólico por Aumont (2004, p. 173) pela procura do sobre-humano, pelo o que a luz tenta criar de transcendência da pessoa para divino, para o poder sobrenatural que procura agregar às forças armadas.

A composição passeia pelos símbolos e enfoca no canto esquerdo da base do quadro, em detalhe, a sílaba PRO – formada por três letras da máxima positivista *Ordem e Progresso* que o espectador sabe estampada na bandeira nacional.



FIGURA 80 – PAUL STILLE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 52
FONTE: CPDOC/FGV

O detalhe apresentado por Paul Stille ousa ao mostrar um corpo cortado na altura da cintura, um ser sem a cabeça. Do homem apenas as mãos aparecem em tarefa, automatiza, irrefletida como deve ser o ato de disparar obuses em outros seres humanos. Ostentação de poderio, de capacidade de ataque ou revide. As balas sobem em sequência de quatro a quarto ou mais, dentro de caixas de muitas. Vão rumo ao topo do enquadramento fotográfico, seguem para cima, para o alto e não se sabe onde cairão.

A cena ganha dinamismo no leve borrado que denuncia o movimento da chave lacrando a embalagem. Resultado da baixa velocidade de exposição (menor que 1/60 segundos) regulada no obturador da câmera. A luz foi mais generosa ao

banhar o corpo dos projéteis metálicos criando linhas verticais de reflexos que acentuam a forma cilíndrica da munição guerreira.

Novamente aparece o recurso de linguagem fotográfica no qual a parte representa o todo. Pode-se imaginar a partir de meia dúzia de balas o complexo industrial que existe por trás do detalhe. Para além das margens da fotografia sabemos que existe um sem número de máquinas, edificações e pessoas que constituem as atividades bélicas na Fábrica de Munições de Benfica, na cidade mineira de Juiz de Fora, bem próxima do Rio de Janeiro.

Comportamento diverso ao adotado pelo *Neues Deutschland* pode ser verificado na *Obra Getuliana* em relação à maneira como são mostrados os recursos bélicos e as forças de guerra.

O livro do *Führer* para os alemães fixados fora de solo germânico não desvenda explicitamente o poderio bélico do IIIº Reich. Pelo contrário, exhibe certo acanhamento na divulgação de engenhos e aparatos de guerra. Porém, não transparece qualquer tipo de amedrontamento ou depressão nas feições dos jovens retratados em atividades militares ou para-militares, é o inverso, as faces mostram altivez, brio e muito entusiasmo pessoal. Pode-se depreender que ocultadas estão as armas.



FIGURA 81 – BILDERDIENST BITTNER EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 36/37
FONTE: NEUES DEUTSCHLAND

No dossiê sobre o exército brasileiro as imagens de Peter Lange que selecionamos documentam os exercícios militares de combate deixando os armamentos explícitos. A primeira mostra um lança-obus de suporte às ações de infantaria e a segunda um conjunto de baterias de fogo antiaéreo. Mais do que o ímpeto dos militares em cena de guerra as fotos revelam um típico treinamento campal. São imagens fotográficas nas quais as ações estão desprovidas de tensões que naturalmente ocorrem nas verdadeiras batalhas.

Assinalamos, mais uma vez, o sentido de ascensão no qual os objetos são alinhados no arranjo cenográfico. Posicionar o espectador para ver a cena de baixo para cima e trabalhar a composição com linhas ascendentes é uma espécie de constante nas fotos pensadas para a *Obra Getuliana*.



FIGURA 82 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F73
FONTE: CPDOC/FGV



FIGURA 83 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 717 F 78
FONTE: CPDOC/FGV

8.1.7 SÉTIMO DOSSIÊ

O dossiê dedicado à justiça recebeu seleção de apenas 14 fotos, a maioria dedicada à documentação de edificações penitenciárias. No conjunto, 7 imagens são assinadas por Peter Lange, 3 por Erich Hess e 2 por Erwin von Dessauer. Separamos para análise uma fotografia de Erich Hess tomada no interior da Penitenciária de Florianópolis, em 1940, que no *layout* da *Obra Getuliana* foi diagramada ocupando uma página inteira.

Para Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 101) a uso intencional da grande profundidade de campo e da fixidez da imagem, que é apresentada sem tremidos ou borrões, pode avizinhar o fotógrafo da posição do divino, aproximar sua visão de uma espécie de “olho que tudo vê”. Olho de Deus que vigia, organiza e determina, “olho do Chefe, desencarnado, que enxerga até onde sua visão privilegiada alcança”. É por meio desse olhar que o fotógrafo faz sentir a presença do mando, no caso o poder de Vargas, pois este “olhar que a tudo dispõe, de tudo dispõe”.



FIGURA 84 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 718 F 2
FONTE: CPDOC/FGV

Mesmo angulando a câmera em *contre-plongée* o sentido de ascensão foi invertido pelas linhas de perspectiva. Os fios desenhados pelos estreitos mezaninos, corredores suspensos, tomam o rumo do chão, caminham para baixo no quadro fotográfico quebrando a verticalização em subida, recurso da composição fotográfica exaustivamente usado no livro de Capanema. Tonalidade e textura não deixam espaço para leveza na composição formal. A região escura para a qual o olhar do espectador é conduzido metaforiza a queda, o poço, o fundo. A claustrofobia domina a cena da cadeia catarinense.

8.1.8 OITAVO DOSSIÊ

O conjunto de fotografias que documentam as atividades da Marinha apresenta um número significativo de excelentes imagens de autoria de um fotógrafo brasileiro, o então jovem colaborador Jorge de Castro ⁷⁹. A leitura que estamos fazendo elegeu, até o momento, os profissionais de origem germânica,

⁷⁹ Mauricio Lissovsky comentou em entrevista concedida ao autor (2010) que Jorge de Castro não exercia oficialmente a profissão de fotógrafo, atuava apenas como colaborador na documentação de atividades desenvolvidas pela marinha, em especial o acompanhamento dos jovens cadetes da Escola Naval no Rio de Janeiro.

que, de fato, formaram a base principal da equipe responsável pela iconografia fotográfica da Obra Getuliana, porém, nesse dossiê reservamos espaço para observações e comentários sobre as imagens de Castro. Antes, porém, vejamos duas imagens assinadas por Peter Lange .

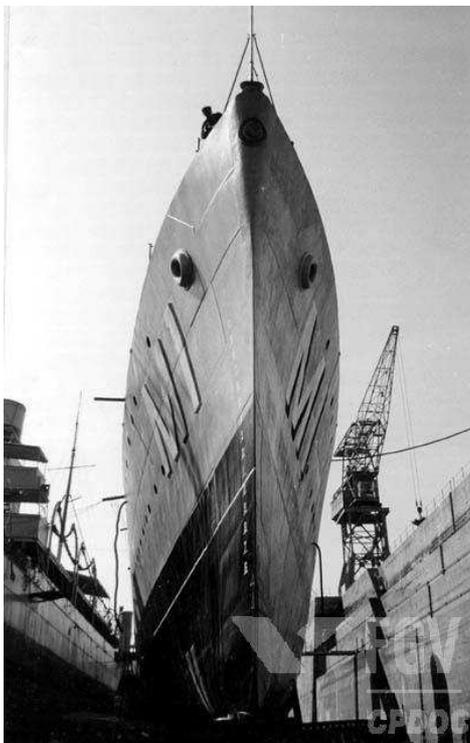


FIGURA 85 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 12
FONTE: CPDOC/FGV

O fortíssimo *contre-plongée* que enquadra o Destróier *Marcílio Dias* no dique seco do Arsenal de Marinha da Ilha das Cobras no Rio de Janeiro, motivou observações de Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 92) com relação à crença estadonovista na possibilidade da edificação do futuro. Para os pesquisadores a *Obra Getuliana* faz transparecer a ideia de que as utopias sociais se aninham na convicção de que o futuro pode ser planejado, construído e controlado. A tarefa testemunhal da fotografia seria essencial na concretização da quimera. A marca do engajamento dos fotógrafos do livro de Capanema no ideário varguista de recriação e controle da nação poderia ser representada pelo uso constante do recurso fotográfico da verticalidade, conseguida pelo uso do *contre-plongée*, – “as tomadas de baixo para a cima, tão ao gosto da *Bauhaus* – em que o fotógrafo deve se posicionar como se impulsionasse volumes e formas em direção ao céu”, e

concluem: “Talvez nenhum grupo de fotógrafos tenha assumido tão literalmente esta tarefa como a equipe da *Getuliana*”.

Peter Lange demonstrou apurado controle técnico na consecução do equilíbrio das tonalidades espalhadas na lâmina fotográfica. O sol posicionado em contraluz tem intensidade para garantir profundidade de campo que vai de zero ao infinito. O céu límpido de nuvens deixa vaziar a luz pela lateral esquerda do navio que supera a luz refletida pela lateral direita em um ponto de diafragma. O sombreado do casco direito possibilita a sensação de tridimensionalidade para a gigantesca nave marítima. É sutil e necessária a presença humana na cena. O homem em silhueta na proa do destróier fornece a escala ao espectador. Como já foi assinalado, o recurso de inserir a figura humana na cena para ajudar o espectador a dimensionar objetos no quadro fotográfico é encontrado, continuamente, nas imagens de Henrique Morize tomadas durante a expedição feita ao interior do Brasil pela Comissão Exploradora do Planalto Central, em 1892, conforme relata Freire (2010, p. 171).

A imagem de Peter Lange do Encouraçado São Paulo tem o mesmo sentido da fotografia da Schler Bilderdienst que documentou para a *Neues Deutschland* um navio blindado desfilando para o *Führer* em demonstração do poderio naval germânico.

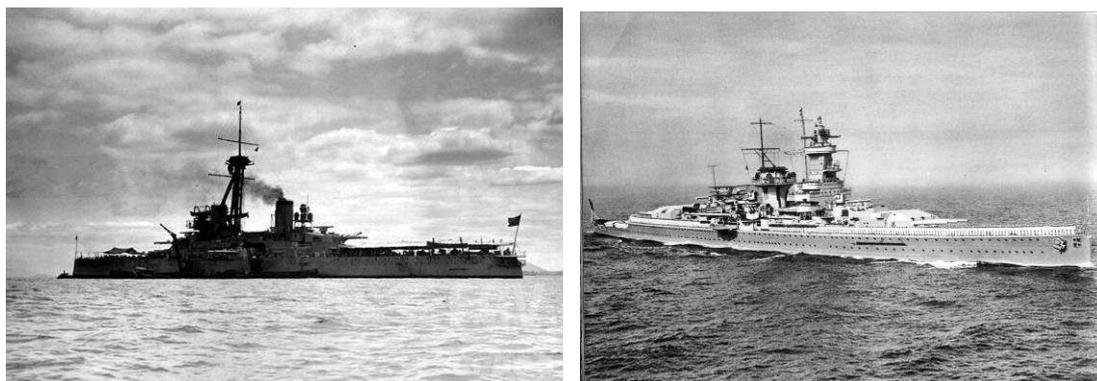


FIGURA 86 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 24 E SCHERL BILDERDIENST EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 50
 FONTE: CPDOC/FGV E *NEUES DEUTSCHLAND*

Com composições semelhantes as diferenças aparecem na tonalidade e na angulação da tomada. O contre-plongée, a filtragem em vermelho e o contraluz, recursos usados por Peter Lange, criam climas diversos nas imagens fotográficas. A tomada de Lange feita da altura da água, com as nuvens contrastadas e,

desenhado a embarcação em quase silhueta, ganha mais agressividade. A postura hostil é reforçada pela fumaça negra que escapa da chaminé denunciando a força do motor em prontidão para o ataque.

O navio alemão é visto em suave mergulho, recebe luz frontal e, embora em águas mais revoltas, parece menos medonho por ter sua forma desvendada pela luz direta que o ilumina e, por ter sido recortado contra céu claro, límpido de nuvens. A clareza do recorte dilui o mistério do corpo da nave de guerra e ameniza, um pouco, sua feição destrutiva.

Na foto de Jorge de Castro, abaixo, a Marinha do Brasil é representada por um cadete da Escola Naval. O cadete tem o olhar fixo no horizonte, não olha para o espectador, não importa ser reconhecido ou identificado, ele não é a pessoa, ele é a marinha. A imagem edifica a cena mais do que capta a realidade. A informação é construída imagetivamente. Os objetos existem, são materiais, porém, não foram encontrados ou dispostos ao acaso, foram arrumados no quadro em rígida obediência aos ditames do artista-autor, a composição foi arquitetada ao sabor da criação subjetiva do fotógrafo.



FIGURA 87 – JORGE DE CASTRO ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 36
FONTE: CPDOC/FGV

O *contre-plongée* e a pose do cadete criam uma “magnificação” do elemento retratado, aponta Lacerda (1998, p. 128). O uniforme, a bandeira como pano de

fundo e a postura do modelo expõem uma ligação umbilical do militar com a classe que representa. A individualidade sucumbe frente o corporativo imaginado. “O discurso iconiza um enunciado verbal na palavra progresso, congelada no movimento da bandeira. O cadete, simbolicamente, ocupa na imagem o lugar reservado ao texto ordem, num jogo de retórica visual sobre o não dito e o subentendido”. Para a pesquisadora fica estabelecido um pacto de cumplicidade com o espectador quando o autor exige dele prévios conhecimentos para a melhor leitura da fotografia.

Postura corporal, direcionamento do olhar, ascensão das linhas na composição e sentido erético dos artefatos de guerra ajudam a materializar conceitos de força, juventude, beleza corpórea, método, organização, patriotismo e segurança. São ideias que entre outras de sentido correlato parecem ter inspirado o fotógrafo brasileiro na documentação que fez das atividades da marinha na Escola Naval no Rio de Janeiro. Juntamos em seguida quatro exemplares assinados por Castro que foram selecionados para publicação na *Obra Getuliana*.

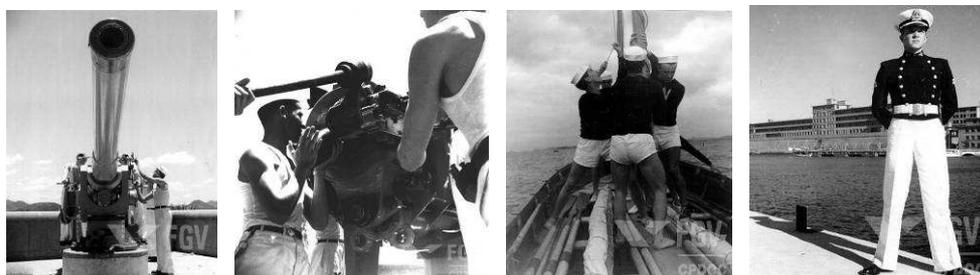


FIGURA 88 – JORGE DE CASTRO ACERVO CPDOC/FGV GC 719 F 57, 59, 56 E 39
 FONTE: CPDOC/FGV

8.1.9 NONO DOSSIÊ

Para ilustrar o tema produção foram selecionadas 122 imagens, a maior quantidade de fotos entre os doze dossiês que compõem o *layout* da *Obra Getuliana*. No conjunto Peter Lange participa com 33, Erich Hess com 31, Paulo Stille com 19 e Ewin von Desauer com 2 fotografias.

As imagens procuram desenhar um Brasil industrializado, embora, revelem aspectos do estágio pré-industrial que o país, ainda, atravessava. As fotografias

selecionadas mostram um país que sonha migrar do campo para cidade, deseja substituir a exportação de matéria prima pela venda para o exterior de manufaturados.

A imagem do operário lutando contra a fornalha na Companhia Siderúrgica Belgo Mineira de João Monlevade, em Minas Gerais, tomada por Erich Hess, mostra o empenho que o país fazia para dominar tecnologias capazes de fortalecer a infra-estrutura que poderia alavancar seu futuro industrial.

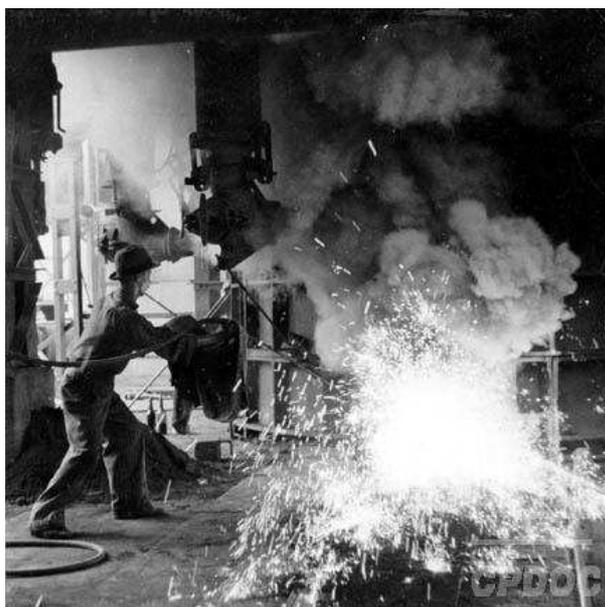


FIGURA 89 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 720 F 7
FONTE: CPDOC/FGV

Na tela enfumaçada da composição o chão está sujo, desarrumado, uma mangueira atravessa perigosamente a área de trânsito dos trabalhadores. O homem que será um dia o operário especializado ainda aparece com o chapeuzinho dos tempos das lidas no campo para o plantio do café ou mesmo para os cuidados com os rebanhos de caprinos ou bovinos. De que sol ele se protege se não trabalha mais a céu aberto e o calor não vem mais de cima? São rastros do passado. Agora, as altas temperaturas o atacam de frente saindo das bocas fumegantes das caldeiras e ele precisa de óculos, máscara, capacete, botas e macacão apropriados.

Para apresentar o novo, o desafio do devir, Hess usa uma iluminação que Jacques Aumont chamaria de simbólica. Explosão de luz no canto abaixo do lado direito do quadro e janela de contraluz no canto esquerdo acima são as fontes

lumínicas, o resto tende ao breu desenhando as figuras em silhueta. O operário guarda seu anonimato postado quase de costas para a lente, importa a ação, não mais a fidedigna reprodução de pessoas e objetos. A procura é de sensação, emoção. O fotógrafo desenha, cria para o espectador o cenário imaginado de um Brasil industrial. Acopla no presente da foto um pouco de tempo futuro sonhado, desejado.

A imagem de Paul Stille que juntamos em seguida é limpa até da presença humana. É o império da máquina. A produção seriada, a feitura do igual, da cópia que se repete infinitamente em uma estetização dos produtos industriais. Estão fora da cena o artesão e seu produto personalizado. Os tempos são da produção em massa, plural, mecânica. O sentido é: somos contemporâneos ao mundo civilizado na produção industrial têxtil

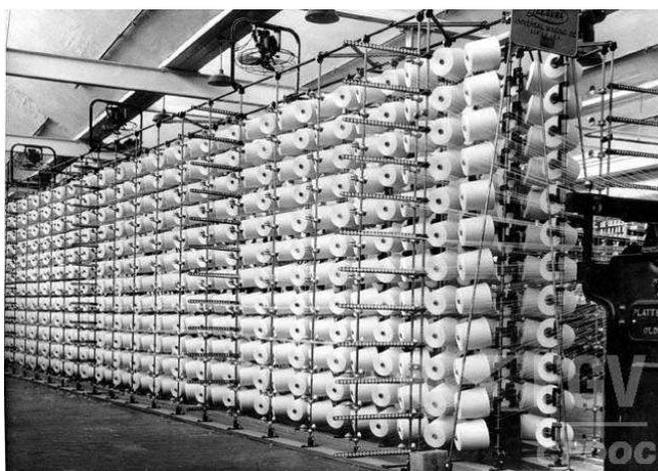


FIGURA 90 – PAUL STILLE
FONTE: ACERVO CPDOC/FGV GC 720 F 13

O *contre-plongée* e as linhas da perspectiva materializadas pelas arestas do poliedro retangular que se forma pelo conjunto de claros novelos de linha branca, agigantam o maquinário têxtil enfocado. O monólito avança do fundo do quarto em direção ao espectador, atravessando a composição da esquerda para direita, dominando todo o espaço da prancha fotográfica.

As sombras estão minimizadas, quase desaparecidas como resultado da difusão da luz que Erich Hess aplicou. Em clima lumínico, dito por Jacques Aumont, atmosférico, o retrato procura mostrar com clareza e fidelidade os objetos em cena.

A difusão acentuada da luz que banha a cena conspira para anular a marca das horas que o sol consegue imprimir na imagem quando atinge diretamente os elementos da composição. A sensação de paisagem atemporal, de espaço fora do tempo, concorre para estabelecer uma independência do humano, fazer florescer um tempo maquínico que regeria o reino industrial.

Em encadeamento de raciocínio lógico, linear, poderíamos conjecturar que a foto de Paul Stille selecionada para o livro de Capanema se encaixa em critérios enaltecedores de um novo mundo, um universo sonhado na assepsia das falhas humanas, governado pela positividade da ordem e do progresso.

Em contraposição ao sonho contido na imagem descrita acima, as três imagens seguintes demonstram que o Brasil, do período: 1937 a 1948, ainda tinha a economia sentada na produção e venda de alimentos *in natura*, da fonte ao consumidor sem tratos de beneficiamento industrial.

Na tira montada abaixo, Paul Stille arruma mamões no quadro fotográfico lembrando natureza morta da pintura clássica. Peter Lange explora a textura fotográfica dos grãos de café e Erich Hess usa recursos do *portrait* na imagem que ilustra produção de carne bovina do sul do país⁸⁰.

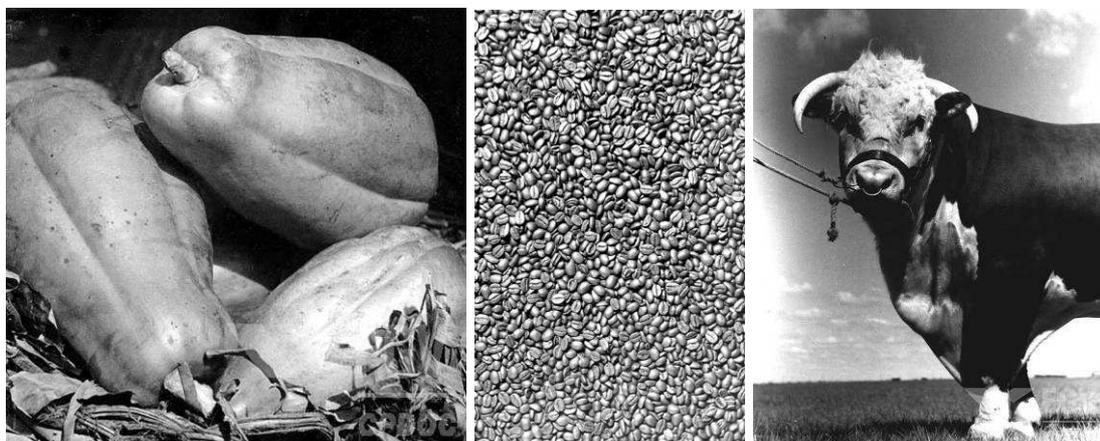


FIGURA 91 – PAUL STILLE F 58, PETER LANGE F 70 E ERICH HESS F 86 ACERVO CPDOC/FGV GC 720
 FONTE: CPDOC/FGV

80 A fotografia feita por Erich Hess, em 1940, mostra exemplar da raça Hereford no Posto Zootécnico de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul.

8.1.10 DÉCIMO DOSSIÊ

Quando Getúlio Vargas abria seus discursos com o bordão “Trabalhadores do Brasil” sublinhava a importância do trabalho na construção de um novo Brasil sonhado por seu governo. Marcava o desejo de ingressar em uma era industrial, praticar uma economia moderna, no qual o trabalhador migraria de papéis secundários, até mesmo próximos da escravidão, para protagonista do sistema produtivo. Não era forma de excluir nenhum brasileiro e sim, sua maneira própria de elevar a porção trabalhadora que existe, ou deveria existir a seu critério, em cada cidadão.

Entre alguns poucos funcionários públicos, gráficos, operários especializados, ou técnicos da indústria farmacêutica fotografados, o enfoque do dossiê recaiu sobre o trabalhador braçal, tanto do campo quanto da cidade. O alvo prioritário foi o operário da construção civil ou da indústria fabril, o estivador, o foguista, o vaqueiro, o agricultor, enfim aquele trabalhador cuja principal força de produção vem do próprio corpo.

Peter Lange fotografou mais de 80% das imagens selecionadas para o dossiê sobre o trabalho. Abaixo alinhamos duas imagens de sua autoria que reúnem visão semelhante sobre o trabalhador portuário e usam recursos fotográficos similares para fotografá-lo.



FIGURA 92 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 5 E FIG. 113 PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 6
FONTE: CPDOC/FGV

Em ambas imagens Lange coloca a câmera na altura do chão forçando o ângulo da tomada em contra-mergulho e usa o contraluz como posição da principal fonte de iluminação: o sol. Os estivadores não têm feição. Seus rostos estão apagados por sobras que impedem ver suas expressões. Seus corpos em postura de entorse, puxando ou empurrando os arredondados tonéis, são linhas de força que criam dinâmica na composição. Imprimem movimento na fixa prancha fotográfica.

Ao fundo, em silhueta, lanças de guindastes apontam para os céus. Na primeira imagem o céu aparece límpido, sem nuvens, brilhante, na segunda fica sujo, ganha uma mancha escura no canto superior esquerdo por conta de uma chaminé que cospe fumaça negra. Trabalho duro em cenário rude.



FIGURA 93 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 42
FONTE: CPDOC/FGV

O foguista seminu de Lange tem algo de fantasmagórico criado pela luz. É um espectro plantado à esquerda na faixa central da composição. A aura criada pela luz que vem por trás da cabeça santifica o trabalhador, o retira do grupo dos humanos para torná-lo uma espécie de anjo. Exacerbando efeito fotográfico para exaltá-lo em seu ofício. O cadinho fumegante joga fitas de brilho sobre os braços tensos do operário e deixa escapar um véu de fumaça clara ascendente em

diagonal rumo ao canto superior direito do quadro. Recurso lumínico semelhante foi usado por Erich Hess para fotografar o operário da fundição da Belgo Mineira, em Monlevade, que comentamos no dossiê anterior e, como já anotamos Aumont (2004, p. 173) classifica o efeito de iluminação adotado como “luz simbólica”.

Maurício Lisovsky (2010) em entrevista concedida ao autor comentou a singularidade das imagens de Peter Lange, a quem ele reputa como o fotógrafo mais brilhante no grupo da *Obra Getuliana*. Sobre a fotografia à esquerda teceu comentários específicos sobre as linhas inclinadas do prédio e dos corpos dos operários na composição dada por Lange para documentar a construção do prédio da Central do Brasil.

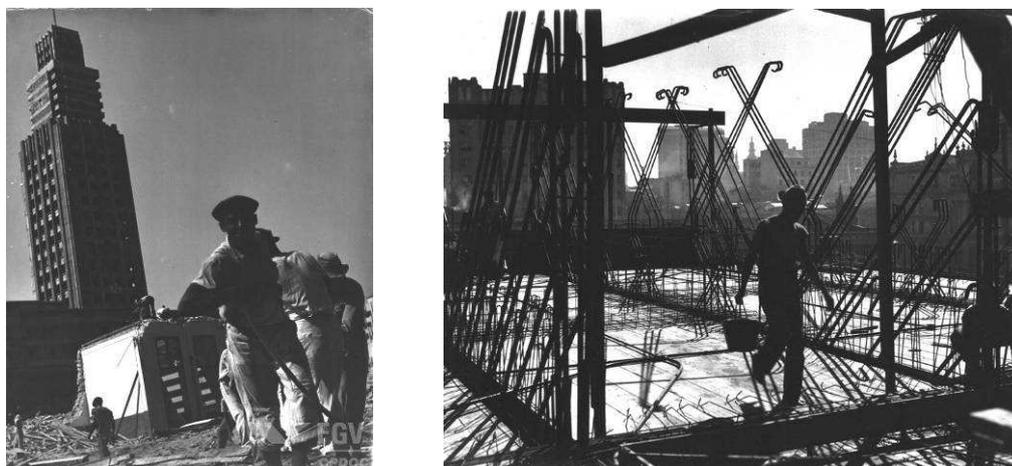


FIGURA 94 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 43 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 44
 FONTE: CPDOC/FGV

Lisovsky lembrou o uso de angulação em *contre-plongée* que enaltece a classe trabalhadora na construção civil. Disse que os operários em esforço sobre-humano parecem erguer o magnífico edifício retificando sua verticalidade.

Lange explorou o efeito do contraluz que esconde os rostos dos operários e arranca brilhos em seus corpos. O sol colocado contra a lente atinge a fachada lateral do prédio ao fundo, escurece sua fachada principal e, no primeiro plano, vaza pelos ombros e pernas dos operários delineando seus corpos.

Na foto do lado direito, um detalhe da construção do mesmo prédio, Peter Lange usou novamente a fonte de luz principal vindo em direção contrária à câmera, provocando efeito de silhueta tão marcado que confunde a trama da ferragem com as sombras por ela projetada. O plano mais próximo da lente ganha

aparência de gravura em preto e branco de alto contraste. O entrelace de vergalhões e traços de sombra emoldura a figura humana – operário com balde na mão.

Segundo Lacerda (1998, p. 125) o homem comum adquiriu importância em toda extensão do livro, porém, sua imagem é tratada sempre com a “intenção de remeter a uma classe através de uma operação de extração”. Para ela as ações cotidianas do trabalho executadas pelo homem comum são rebatidas fotograficamente para um repertório simbólico no qual recebem um sentido extraordinário.

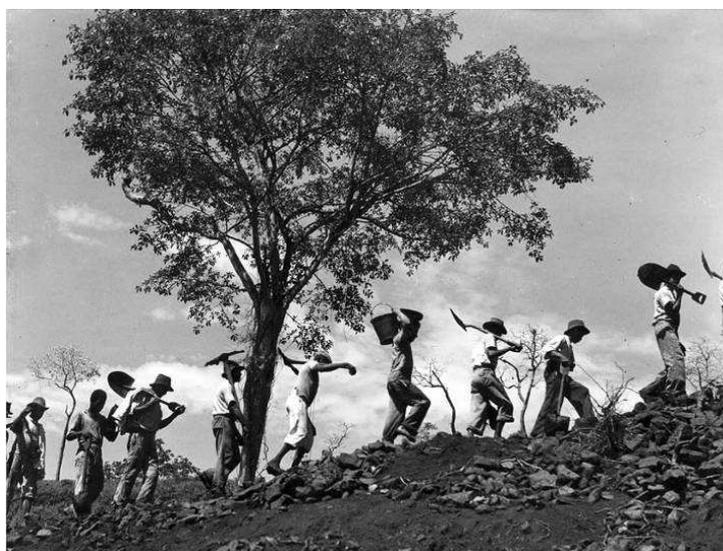


FIGURA 95 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 10
FONTE: CPDOC/FGV

Na imagem acima o terço inferior do quadro fotográfico é atravessado, da esquerda para direita, por uma coluna de agricultores que, em fila indiana, carregam suas ferramentas de trabalho subindo um morrote. Uma frondosa árvore, sob a qual o grupo passa, ocupa o ponto áureo da composição. A foto de Peter Lange é angulada em *contre-plongée* e o ataque da luz vem frontal, em pequeno ângulo pela esquerda da câmara.

O último homem da fila de dez agricultores invade a cena deixando sua perna direita do lado de fora da foto, do mesmo modo o primeiro está cortado pela margem direita do quadro obrigando o espectador a completar sua imagem no extra-campo. A preocupação não é mais a reprodução fidedigna do objeto

retratado, é a ação indicada no intra-quadro que remete em diegese a um imaginário associado a valores simbólicos pré-concebidos, pré-estabelecidos.

Os recursos de tratamento fotográfico, como angulação, recorte, iluminação, composição, entre outros, não produzem por si só significados. A qualidade que a fotografia procura agregar ao objeto retratado, no caso o trabalhador rural, depende da conjunção do que é mostrado com o como é mostrado. Por analogia lembramos a assertiva: “O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação”, a que chegam Vanoye e Goliot-Lété (2005, p. 42), em observações sobre análise fílmica.

Não apenas o homem que encarna o operário domina a cena fotográfica no dossiê. A relevância do trabalhismo como arrimo na estrutura governamental do Estado Novo também foi marcada no livro ilustrado de Vargas por imagens de edificações destinadas à classe trabalhadora. De Erich Hess consta no *layout* da *Obra Getuliana*, diagramadas em página dupla, 4 fotografias datadas de 14 de maio de 1942, mostrando a fase final da construção de modernos prédios destinados à residência de trabalhadores na cidade dos industriários em Realengo no Rio de Janeiro.



FIGURA 96 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 50
FONTE: CPDOC/FGV

A imagem seguinte, que mostra o Ministério do Trabalho, edifício que foi plotado urbanisticamente ao lado do Ministério da Fazenda na atual Avenida Nilo Peçanha, em um par e passo de importância entre forças econômicas e trabalhistas, ficou a cargo de Peter Lange.



FIGURA 97 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 721 F 66 E KURT GRIMM EM *NEUES DEUTSCHLAND* P 120
 FONTE: CPDOC/FGV E *NEUES DEUTSCHLAND*

Embora na mesma época tenha sido construído na quadra ao lado o primeiro edifício público com arquitetura modernista do Brasil, a sede do Ministério da Educação e Saúde, – hoje Palácio Gustavo Capanema, o estilo arquitetônico predominante no período 1937 a 1945 era mais conservador.

O novo congresso em Nuremberg, em vista frontal de autoria de Kurt Grimm publicada no *Neues Deutschland*, apresenta muitos elementos comuns com o estilo arquitetônico empregado nos ministérios brasileiros do trabalho e da fazenda, como podemos aferir pela imagem feita por Lange.

8.1.11 DÉCIMO-PRIMEIRO DOSSIÊ

O penúltimo dossiê foi dedicado ao turismo. Foram selecionadas 22 fotos de locais aprazíveis, assinadas por Erich Hess e Peter Lange, sendo 6 e 13 imagens de cada um respectivamente. O levantamento abrangeu as cidades de Cachoeira na Bahia, Poços de Caldas e São Lourenço em Minas Gerais, Recife, Magé e Rio de Janeiro.

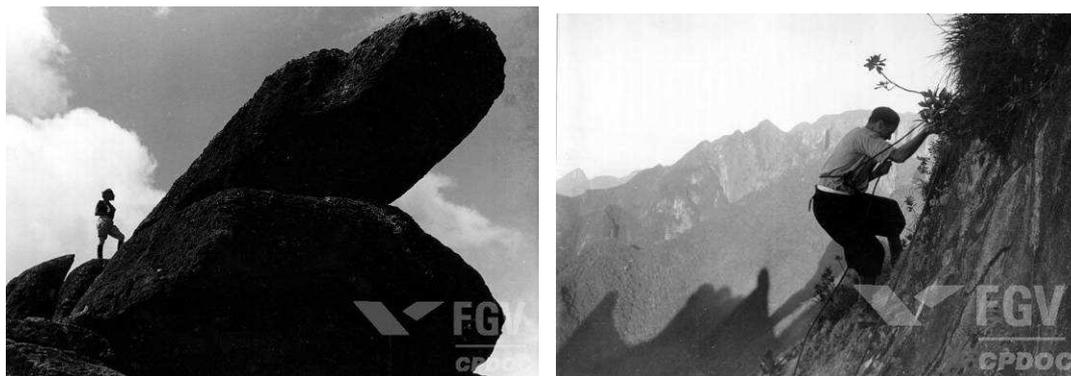


FIGURA 98 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 6 E PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 5
 FONTE: CPDOC/FGV

Separamos para os primeiros comentários uma fotografia de Erich Hess na qual vemos uma jovem em passeio turístico visitando formação montanhosa em Porto de Caldas e outra de Peter Lange na qual um alpinista escala o Dedo de Deus, pico integrante da Serra dos Órgãos, cadeia de montanhas pertencente ao município de Magé.

Hess angula a câmera em *contre-plongée* acentuando o tamanho e o aclave das rochas empilhadas. A fonte lumínica de ataque em contraluz escurece a superfície das pedras postadas em primeiro plano, marcam forte contraste com as nuvens claras do fundo e deixam a diminuta figura humana em silhueta destacada em ponto áureo da composição. Embora a caminhada tenha sido interrompida pelo clique instantâneo, o arranjo plástico guarda linhas de força que imprimem dinâmica, sentido de movimento no intra-quadro fotográfico.

A imagem de Lange é angulada em mergulho para destacar o abismo que se abre abaixo do alpinista. A postura do atleta agarrado em singelas ramagens do íngreme penhasco procura despertar no espectador uma sensação de perigo e adrenalina. A luz vinda por trás, do alto e à direita da câmera, bate frontal nas montanhas mais próximas projetando seu recorte em sombra no fundo do vale cavado entre os rochedos. O desenho da pedra escarpada, que lembra uma mão com três dedos fechados e o indicador apontado para o céu, desvenda ao leitor-apreciador que o pico escalado é a formação rochosa batizada com o nome de Dedo de Deus.

Transmitir emoção, comunicar sentidos e intenções, transpor a barreira do simples espelhar o objeto, são caminhos que a fotografia moderna da *Obra Getuliana* busca percorrer. Para Rouillé (2009, 451–452) a fotografia “deve capturar

forças não visíveis. Tornar visível, e não tornar ou reproduzir o visível”. O ato fotográfico não podia mais ficar enclausurado na simples execução de imagens da natureza com qualidade técnica, cabia a fotografia “tornar visível os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc.”

As imagens de Copacabana feitas por Lange prenunciam os atuais cartões postais da Cidade Maravilhosa. A vista da Princesinha do Mar é emoldurada na base do quadro por fita escura de floresta da Mata Atlântica que deixa descortinar no horizonte ilhas e montanhas protetoras do semicírculo de água e areia que formam a famosa praia. A luz é difusa, porém, marca com suavidade sua entrada pela esquerda da câmera fazendo brilhar a espuma d’água quebrada pelas ondas.

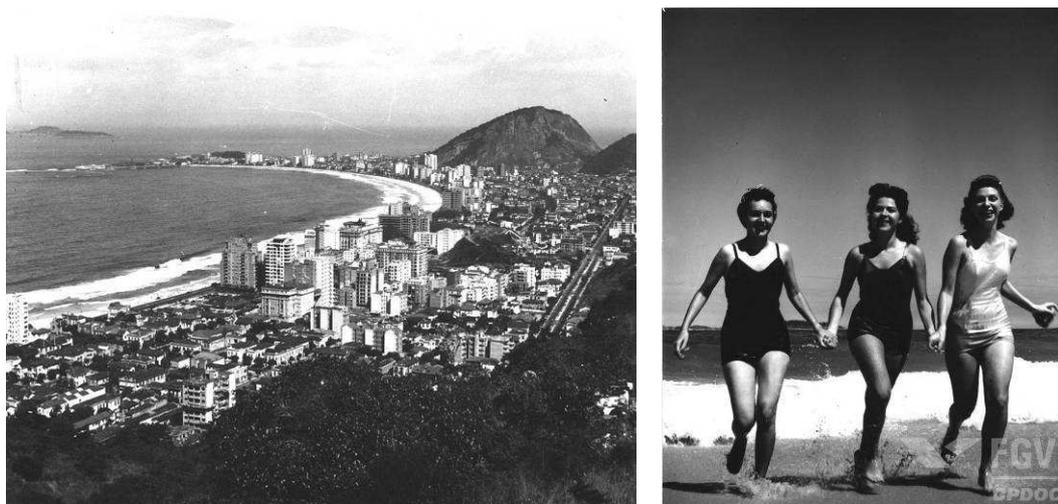


FIGURA 99 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 722 F 9 E 10
FONTE: CPDOC/FGV

A segunda imagem de Peter Lange enquadra frontalmente três jovens correndo em direção à câmera, em trajes de banho. Estão recortadas contra tiras de areia, espuma, água e céu, nos tons: cinza, branco, cinza escuro e um *dégradé* que vai subindo de cinza claro ou escuro, nenhuma outra referência consta no quadro fotográfico. O sol em posição zenital entra pela esquerda da máquina fotográfica sem passar por nuvens difusoras. Ataca diretamente a pele das garotas marcando áreas de alto brilho em contraste acentuado com delineadas sombras. Os corpos femininos juvenis ganham formas arredondadas, enriquecidas pela diferença entre os claros e escuros que a luz tropical desenha sobre eles.

8.1.12 DÉCIMO-SEGUNDO DOSSIÊ

O último conjunto foi reservado para os aspectos inovadores do urbanismo brasileiro. Somente duas cidades foram documentadas: Belo Horizonte e Porto alegre. O diminuto conjunto de apenas 3 imagens tem as duas primeiras assinadas por Erich Hess e a terceira é de autor não identificado.



FIGURA 100 – ERICH HESS ACERVO CPDOC/FGV GC 723 F 1 E 2
FONTE: CPDOC/FGV

As vistas da capital mineira na foto nº 1 e da capital gaúcha na foto nº 2 foram ambas tomadas do alto, anguladas em suave mergulho, colocando o espectador ao lado das divindades que habitam os céus ou junto aos poderosos que podem voar e de cima enxergar e controlar.

Para Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 101) a visão fotográfica getuliana é estruturada em um pentagrama de “atos de ver”. “Descortinar, elevar, ordenar, serializar, examinar. Nestes cinco gestos, o olhar do fotógrafo revela os caminhos pelos quais o futuro se faz presente.” Comprimir as temporalidades aproximando o futuro do presente ou mesmo a criação representada de um futuro almejado nas imagens do presente são configurações localizáveis no texto discursivo tecido pela imagética da *Obra Getuliana*. Também cabe anotar que no livro de Capanema o lugar de onde é visto o objeto ou a *mise-en-scène* é apreciada pode, por vezes, se

sobrepor ao lugar ocupado simbolicamente pelo olhar “demiurgo” do chefe da nação, continuam os pesquisadores (p. 106).

8.2 A AUSÊNCIA FIGURADA E A ONIPRESENÇA DO OLHAR DE VARGAS

Embora a presença de Getúlio Vargas possa ser sentida, sua imagem é quantitativamente inexpressiva no *layout* da *Obra Getuliana*. Ele aparece uma única vez, ao longe em um palanque misturado com outras autoridades durante um evento cívico. A opção por praticamente ocultar a imagem do presidente que norteou a seleção de imagens para o livro ilustrado mereceu apontamentos dos pesquisadores Aline Lacerda, Maurício Lissovsky e Beatriz Jaguaribe.

O protagonista da *Obra Getuliana* é o Estado, a todo instante é o Estado que se auto-refere nas imagens. Não é a estampa de Vargas que invade o quadro fotográfico, embora seja o presidente o edificado, concorda Lacerda (1998, p. 134) – “É interessante notar a ausência figura de Getúlio nas imagens, quando o par homem-obra é tão evidenciado... e apesar de sempre ausente, é a figura do presidente que está sendo construída nas imagens”. No seu entendimento o Estado não é mostrado pela performance de suas autoridades, o governo é retratado como “Estado-Obra, e obra de um homem”, continua a pesquisadora (1998, p. 135). Assim, a imagem de Getúlio Vargas é construída por projeções, configurações e reflexos. Ela se ergue ancorada em efeitos subliminares e aparece através das obras realizadas por seu governo.

Considerações semelhantes são localizadas na pergunta de Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 94) – “Por que exceto por uma fotografia na qual se vê o perfil de Getúlio Vargas em um palanque, as imagens do onipresente chefe da nação encontram-se ausentes do livro-monumento que pretendia celebrar seus feitos?”. Os próprios pesquisadores tentam responder na página 96 do mesmo artigo com a assertiva: “A Figura de Vargas não é um retrato do chefe – que por isso deve estar ausente da *Getuliana*. É o espelho mágico de seu povo; nele, as distinções atuais dão lugar à distribuição igualitária das virtudes.”

Ainda sobre ausências Mauricio Lissovsky (2010), em entrevista ao autor, lembra que apenas brancos protagonizam imagens na *Obra Getuliana*. O negro, o

índio, o caboclo e outros mestiços, bem como os mais pobres, desvalidos, mendigos, enfim, aqueles que vivem às margens da sociedade foram excluídos da seleção de Capanema. Não apenas as pessoas, também seus atos e costumes, apenas as ações entendidas como construtivas e modernizadoras de um país recriado pelo Estado foram admitidas. As práticas da religiosidade, os ritos populares, os folguedos e outras manifestações de cunho popular desapareceram, até mesmo o carnaval foi omitido⁸¹.

De toda sorte, o encobrimento da imagem de Vargas ocorre apenas no projeto da *Obra Getuliana*, por outras vias sua efígie invade todos os espaços midiáticos que vão da bandeirola nas mãos dos estudantes, passando por *outdoor*, peça escultórica, busto, até o obrigatório Cine Jornal Brasileiro realizado pelo DIP. Sobre o uso de fotografias de Getulio nos eventos cívicos D'Araujo (2001, p. 319) comenta que “retratos de Vargas eram distribuídos entre os que desfilavam e por eles carregados, de modo a que o rosto de Vargas fosse a imagem de maior destaque na cerimônia.”



FIGURA 101 – PETER LANGE ACERVO CPDOC/FGV GC 716 F 1
FONTE: CPDOC/FGV

⁸¹ Exatamente os temas principais pelos quais Orson Welles se interessou, quando da realização do fracassado projeto panamericano *It's All True* em 1941. Para maiores referências consulte *Orson Welle's pan-American odyssey* de Catherine Benamou.

A imagem a que se referem os pesquisadores é atribuída a Lange e integra o dossiê dedicado a Educação e Cultura. A fotografia se assemelha a despreziosa imagem jornalística na qual Getúlio Vargas, usando óculos, fica perdido no centro da composição, rodeado de distraídas e irrequietas autoridades que com ele dividem um palanque. O instantâneo não acompanha o padrão criativo e técnico que caracteriza o fotógrafo Peter Lange. Cabe lembrar, apenas para localizar mais um paralelismo, que no *Neues Deutschland* a presença fotográfica de Adolf Hitler também é inexpressiva quantitativamente. Ele figura em plano próximo duas vezes apenas ao longo de todo livro ilustrado.

Em absoluta simplificação metodológica podemos dizer que três momentos são cruciais na trajetória da fotografia. Marcamos o primeiro como o tempo da sua invenção – época em que a reprodutibilidade ótica-físico-química do objeto em si já era o fenômeno bastante inovador no campo da representação das coisas e dos cenários, até então, atribuição de exclusividade do desenho e da pintura. O segundo momento ocorre exatamente com a chegada das inovações tecnológicas, com o desenvolvimento das câmeras leves e dos filmes rápidos que permitiram o instantâneo. A fotografia, então, se deslocou do objeto para a ação, passou a enfocar com mais visibilidade a narrativa do acontecimento, o sentido do ato recortado na prancha fotográfica. Foi neste estágio temporal de ruptura da linguagem fotográfica que o *layout* do livro de Capanema foi idealizado. Portanto, nossas observações e leituras intra-quadro das imagens da *Obra Getuliana* ficaram circunscritas no período 1937 a 1945, os tempos do Estado Novo. Estamos vivenciando hoje uma nova quebra na narrativa fotográfica. Segundo André Rouillé em seu *A fotografia entre o documento e arte contemporânea* acontece agora um dissolvimento da fotografia como nós a conhecemos até o momento, a digitalização rompe e reinventa o processo de reprodutibilidade e recriação do real e de suas narrativas. Aspecto da fotografia contemporânea sobre o qual falaremos um pouco na conclusão da pesquisa.

CONCLUSÃO

A conclusão discorre sobre questões de cunho abrangentes no processo da visão humana, no sentido de fazer retornar à mente do leitor conceitos por vezes já sabidos, mas que normalmente permanecem adormecidos quando se trata de descrever o que é visto. Existe a noção de que a visão possui o estatuto da verdade, sustenta a doxa: ver para crer. Acreditamos no que vemos como se verdade fosse. Uma espécie de verdade nata que emana dos objetos e ações que são vistas pelo sujeito. A justiça aceita o depoimento da testemunha ocular, daquele que presenciou um fato.

Não é nossa intenção no epílogo dissolver a verdade criando um mundo ficcional calcado nas incertezas, no não saber, na materialidade tornada fluida, porém, quando trabalhamos com representações pictóricas, mesmo advindas das técnicas fotográficas, vale guardar diferenças entre o objeto ou fato ocorrido, a maneira como ele é visto, por quem é visto e como é representado.

Mais do que a coisa em si, mais do que a representação do fato ou objeto, a imagem material ou imaginada é resultado de elaboração conceitual, subjetiva. Como já foi lembrado para Flusser (2002 p. 32) “fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”. Para permitir uma leitura que medite e considere as discrepâncias existentes entre o olhar e a imagem, estamos avivando a lembrança dos mecanismos biológicos que levam o ser humano a ver e a expressar o que viu.

Embora o campo da comunicação que delimita esse estudo não comporte obrigatoriamente tratar de anatomia, nos pareceu procedente passar, mesmo que de maneira meteórica, pela forma anatômica do olho humano, uma vez que são recorrentes as comparações e propostas de similaridade entre os olhos e as máquinas geradoras de imagem no meio fotográfico e cinematográfico. A ideia foi entender um pouco mais o funcionamento da visão e usar esse conhecimento como ferramenta para desvendar o poder de caracterizar que detém a fotografia, poder que em muitas vezes extrapola o ato de meramente registrar. Empregar as noções vindas da precariedade do conjunto físico-químico que equipa a visão humana na discussão da autoridade que a fotografia mantém sobre a imaginação, resultante da condição de parecer a todos como absolutamente real. Para Sontag

(2003 p. 28–73) “o que uma foto diz pode ser lido de várias maneiras”. As ideologias geram imagens cuja função é comprovar seus ditames, são imagens representativas, que traduzem ideias comuns, provocam pensamentos óbvios e unívocos e despertam sentimentos previsíveis.

9. INCONCLUSAS CONSIDERAÇÕES

Ao finalizar o texto da pesquisa sobre a imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo, o primeiro cuidado que nos assalta é de reafirmar a consciência que temos de que embora nosso material empírico esteja circunscrito no período 1937 a 1945 – tempos do Vargas e Capanema, nosso olhar é contemporâneo, datado do início do século XXI. Estamos, portanto, com o poder da *mántis* em relação aos autores do final da primeira metade do século passado. Fotógrafos, cinegrafistas e cineastas sobre cujas obras tecemos considerações.

Não é intuito procurar o paradoxal negando fecho ao pesquisado, porém, não cabe cerrar os caminhos da reflexão quando o assunto beira a ainda informe iconologia⁸². Não é recomendável procurar término definitivo porque segundo Vilem Flusser a fotografia ainda necessita de uma filosofia. Para André Rouillé ela transmuta antes da desinência. Para Roland Barthes diante dela ainda agimos como criancinhas balbuciantes em “Ta, Da, Ça!”. Para Aumont não fazemos distinção entre o ver e o olhar, atitude que nos faz principiantes nas reflexões sobre o olhar fotográfico. Somente para citar poucos entre tantos outros pensadores que entendem os estudos fotográficos como iniciais e inacabados.

Ao invés do enlace como de praxe, tomaremos a liberdade de usar estas últimas páginas para mais algumas considerações, observações, diálogo com pensadores do campo fotográfico e, até mesmo, outros questionamento e dúvidas.

⁸² Iconologia termo que traduz a sistematização dos estudos imagéticos no dizer do texto mímio do pesquisador Ciro Cardoso batizado “Iconografia e História”. Estamos usando “mímio” para material saído dos antigos mimeógrafos e não editado graficamente.

9.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO FAZER FOTOGRÁFICO NOS TEMPOS DE VARGAS

Consideramos no capítulo inicial que a criação de uma imagem institucional sustentada por uma imagética que retratasse as linhas doutrinárias do Estado Novo foi trabalhada no período de 1937 a 1945 de forma múltipla, tanto na pintura quanto na escultura, nos grafismos e, principalmente, na fotografia.

A fotografia recebeu atenção especial por ser considerada meio moderno e adequado de expressão para a difusão massiva de mensagens. Filmes, revistas e folhetos ilustrados foram eleitos como meios de inquestionável importância no processo de difusão da imagem do novo homem que estava sendo edificado. O DIP espelhou-se na prática alemã de publicações do gênero e utilizou, de forma exaustiva, os meios fotográficos da ilustração. A tecnologia e os fotógrafos alemães que estavam no Brasil contribuíram de modo definitivo na maneira de olhar e traduzir em imagens os temas e preceitos governamentais de Vargas. É inegável o legado deles para a criação de uma estética própria que inoculou as imagens fotográficas nos tempos do Estado novo. A esse novo modo de ver chamamos *olhar germânico*.

9.2 O DIP LEVA O IDEÁRIO ESTADONOVISTA PARA AS TELAS DO CINEMA

No caso do Cine Jornal Brasileiro a centralização de recursos nos organismos estatais terminou por provocar uma mudança no sistema de produção da documentação cinematográfica no período estadonovista, levando o meio produtivo a uma espécie de subordinação temática aos assuntos ditados pelo DIP.

Na construção da imagética o *modus* de ver ou o olhar sobre o fato e o feito passa obrigatoriamente pela eleição da temática. O CJB, mesmo que por tradição ou herança pautasse assuntos mais amenos como variedades e mesmo frivolidades do chamado *High society*, tornou presença permanente e dominante em seu desenho temático as ações militares, as práticas fisiculturistas, os eventos de massa e a crônica dos atos governamentais. Assim, terminou por criar uma

feição bastante austera que personificou como o noticiário cinematográfico do DIP. Entendemos que o grande esforço comunicacional envidado na produção e difusão daquele jornal da tela conspirou para criação e fixação de imagem enaltecida de Getúlio Vargas no imaginário popular.

Quanto à linguagem cinematográfica que norteou a criação dos filmetes, para lembrar um único aspecto, vamos encontrar a câmera angulada em *plongée* como elemento usado até a exaustão na decupagem da estrutura narrativa. Sempre que o tripé ocupa o lugar onde estaria Getúlio Vargas e a angulação do plano é invariavelmente feita em mergulho, sua imagem não aparece no enquadramento, porém sua presença é sentida pelo espectador como se fora o “Pai”, seu olhar fica alinhado à visão demiurga que de cima tudo vê, controla e domina.

O povo olha o líder preferencialmente em *contre-plongée* e, quando mostrado em tela, não tem representação individual. Tem a personalidade apagada em proveito da edificação de um corpo massivo único. O corpo é trocado pelo corporativo. Na imagem do CJB o homem cede espaço à organização social. A cinegrafia encobre as expressões faciais e feições de identidade. Os planos abertos com a câmera em movimento transmitem o indivíduo em cena em diminuto ponto da composição fotográfica na grande tela do cinema. São tratamentos imagéticos como esses que, a nosso critério, aproximam o Cine Jornal Brasileiro da estética desenvolvida por Leni Reifenstahl em seus documentários *Triumph des Willens* e *Tag der Freiheit* e, também, das soluções formais adotadas no jornal da tela “Die Deutsche Wochenschau”.

Porém, não entendemos o Cine Jornal Brasileiro como mera cópia da estética fílmica produzida na Alemanha, a despeito do ideário da propaganda nazista ter se refletido na ideologia do Estado Novo. Como se traduz pela pauta temática imposta pelo DIP recheada de conteúdo político e ideológico. O que de fato localizamos na construção da narrativa e no tratamento imagético do Cine Jornal Brasileiro é o que chamamos de *olhar germânico*. Porém, no Brasil esse *olhar germânico* sofre mutações, se transfigura em um tipo diverso de concepção fílmica, embora continue guardando aproximações com a filmografia documental alemã.

9.3 O OLHAR DE LENI RIEFENSTAHL

Trouxemos para o corpo da tese comentários sobre dois filmes da obra de Leni Riefenstahl acreditando ser ela a principal responsável pelo desenvolvimento de uma estética fotográfica que aflorou nos tempos do III^o Reich.

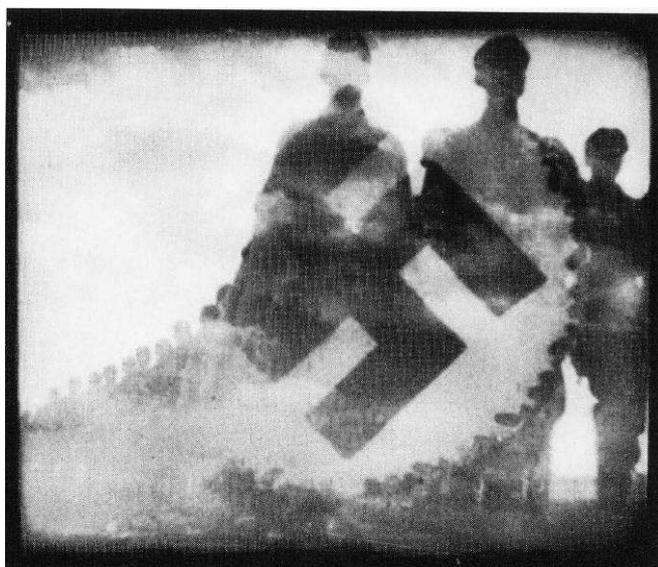


FIGURA 102 – 126 FOTOGRAMA DE *TAG DE FREIHEIT* CURTAMETRAGEM DE LENI RIEFENSTAHL
FONTE: IMAGEM CAPTURADA DO DVD WONDER MULTIMÍDIA, CR MINC Nº 10.330.

Embora, até onde sabemos, a relação entre as realizações da cineasta alemã e os realizadores que atuaram no Brasil na cinegrafia do Cine Jornal Brasileiro ou no projeto da *Obra Getuliana* não tenha ocorrido diretamente, é possível sentir que o que chamamos “olhar germânico” marcou presença na estética foto-cinematográfica que aqui se praticou.

9.4 REVISTAS ILUSTRADAS

Ao trazer para análise como material empírico um conjunto de fotografias produzidas durante a vigência do nazismo na Alemanha estamos sempre correndo o risco de receber questionamentos maniqueístas que nos peçam posicionamento

pessoal em relação à anuência ou à discordância com aquele regime ideológico. Não me custa reafirmar, junto à maioria da humanidade, veemente repúdio ao totalitarismo, mas não é disso que trata essa pesquisa. Portanto, lembramos mais uma vez que o objeto que estamos trabalhando fica circunscrito à imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo.

9.4.1 A OBRA DO FÜHRER EM REVISTA

Para a leitura das imagens que fizemos no *Neues Deutschland* contamos com o amparo do pensamento teórico de Vilém Flusser e, novamente, na conclusão convocamos as ideias deste pesquisador. A visita feita às fotografias do livro germânico levou em consideração sua opinião (2002, p. 34) a respeito da práxis fotográfica ser contrária a ideologia. O entendimento de que a obediência ideológica implica em limitação de ponto de vista, leva ao cerceamento da multiplicidade do olhar e ao comprometimento com um único sistema referencial.

Mesmo tendo sido o livro germânico postado como peça de propaganda do IIIº Reich para os filhos da Alemanha que se encontravam no exterior, evitamos deliberadamente preocupações ou referências a possíveis engajamentos político-ideológico que os fotógrafos, os autores das imagens que o constituíram, possam ter tido com os ditames hitleristas. Atitude que se justifica em decorrência de tais preocupações extrapolarem o recorte determinado para essa investigação teórica. Portanto, preferimos acompanhar Flusser (2002, p. 34–43) na crença de que o fotógrafo visa principalmente “eternizar-se nos outros” e no ato fotográfico age “pós-ideologicamente”. De fato, o fotógrafo durante o processo de elaboração das imagens opera na construção da narrativa de maneira autoral, contribui inapelavelmente de modo subjetivo no resultado imagético. Termina por transferir para prancha fotográfica algo de seu, um componente pessoal de autor que também se pode identificar como um modo personalizado de olhar o mundo.

Para Flusser (2002, p. 9 e 17) embora a fotografia codifique conceitos em forma de imagem, na imagem fotográfica precede a todo o estabelecimento de um código geral responsável pela reunificação da cultura. Nos tempos atuais, as imagens continuam perseguindo o objetivo de representar do mundo. Porém, ao

representá-lo, posicionam-se entre o mundo e o homem. Seu propósito é serem “mapas” do mundo, mas tornam-se “biombos”. O homem, ao contrário de usar as imagens em seu proveito em suas relações com o mundo, passa a viver subordinado às imagens. Os indivíduos deixam de decodificá-las como significados do mundo e passam a vivenciar o mundo como se fora um conjunto de cenas imagéticas, uma realidade que reflete imagens. O pesquisador denomina tal inversão da função das imagens como “idolatria” e chama de “idólatra – o homem que vive magicamente”.

9.4.2 IMAGENS DO ESTADO NOVO

O sonho de Capanema da difusão através de revista ilustrada da obra política de Vargas era inspirado formalmente no *Neues Deutschland*, porém, justificativas para o uso dessa mídia precedem os tempos do III^o Reich. Já nos tempos da República de Weimar e da Escola de Frankfurt⁸³ Siegfried Kracauer trazia para discussão assertivas paradoxais com respeito à difusão das ideias via ilustrações fotográficas.

Para Kracauer (2009, p. 75) ao mesmo tempo em que “nunca uma época foi tão pouco informada sobre si mesma” quando pautada pelas revistas ilustradas que na mão da classe dominante causam desserviço ao conhecimento, “nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma” se entendido o significado de ser bem informado como correspondente a possuir uma imagem das coisas muito semelhante a elas no sentido fotográfico.

O pensador conjectura sobre uma sociedade idealizada onde “não deveria ser assim” e reputa às revistas ilustradas americanas, que no seu entender influenciam as edições de outros países, o erro de identificar o mundo como “quintessência das fotografias”.

⁸³ A Escola de Frankfurt ficou conhecida como movimento teórico que teve início logo após a Primeira Guerra Mundial e que reuniu pensadores ligados ao Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, na Alemanha. Dentre eles Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Friedrich Polloch, Erich Fromm, Otto Kirchheimer, Leo Löwenthal, Jürgen Habermas, Franz Neumann, Oskar Negt, Alfred Schmidt, Albrecht Wellmer, Axel Honneth, Walter Benjamin, Karl Wittfogel, Alfred Sohn-Rethel e também Siegfried Kracauer.

Na *Obra Getuliana*, de acordo com Lacerda (1998, p. 125) o homem comum adquiriu importância maior ao longo do corpo gráfico da revista, porém, sua imagem é trabalhada continuamente com a “intenção de remeter a uma classe através de uma operação de extração”. Para a pesquisadora o labor operário, a simples faina exercida pelo homem comum, constitui atividade que foi rebatida fotograficamente para um repertório simbólico, no qual recebeu um sentido fora do comum.

A imagética da revista ilustrada de Capanema é estruturada em um pentagrama composto de “atos de ver” no entendimento de Lissovsky e Jaguaribe (2006, p. 101). Para eles “desvendar, ordenar, elevar, serializar e examinar” são os cinco “gestos do olhar” que regem a visão fotográfica do projeto da *Obra Getuliana*. Disciplinado pelo pentagrama de “atos de ver” o olhar do fotógrafo desvenda os rumos pelos quais o futuro se faz presente. Agindo assim o fotógrafo redimensiona o tempo, diminui sua duração a tal ponto que o presente transpassa o futuro possibilitando antever no hoje um desejado porvir. Por vezes é possível identificar nas pranchas fotográficas até mesmo representações imaginadas desse futuro almejado.

Quanto ao posicionamento da câmera na hora do clique para as imagens do livro de Capanema é comum verificar que o lugar de onde são vistos objetos e ações se sobrepõe ao lugar ocupado simbolicamente pelo olhar “demiurgo” (idem, p. 106) do líder Getúlio Vargas.

As trilhas procuradas pela fotografia moderna da *Obra Getuliana* estão ligadas à emoção, à superação dos limites que demarcam a simples cópia espelhada das coisas, ao desvendar dos sentidos e intenções contidos nos atos e objetos. Para Rouillé (2009, 451 e 452) repito: a fotografia “deve capturar forças não visíveis. Tornar visível, e não tornar ou reproduzir o visível”. Mesmo quando o resultado demonstrava apurado esmero técnico, a fotografia, para ser moderna, precisava romper os liames da simplificada reprodutibilidade dos objetos existentes na natureza. Somente a qualidade na reprodução não mais bastava, era preciso ir além. Cabia à fotografia tornar espesso o cenário e a ação, materializar as questões e as soluções dando dimensão aos fluxos que as interligam, emprestar visibilidade aos problemas políticos, sociais e individuais que filtrados pelas lentes receberiam medidas de densidade e intensidade. Ficou a seu cargo, até mesmo, redesenhar a forma para representação de sentimentos e sensações.

9.5 DIGRESSÕES SOBRE O NÓ CEGO QUE O TEMPO DEU NA FOTOGRAFIA

Usamos a expressão *nó cego* para sublinhar a condição de *não desata* que as temporalidades impõem no fazer e no apreciar fotográficos. Aprendemos ser axiomática a indissolubilidade da relação existente entre tempo e o ato fotográfico. O tempo como parte indissociável da confecção da fotografia. Quando na introdução de seu livro *A Máquina de Esperar* Mauricio Lissovsky nos questiona sobre o destino do tempo a partir do evento do instantâneo, sabemos que o pesquisador apenas nos provoca com pergunta por ele mesmo adjetivada como equívoca. Nos provoca, somente com o intuito de ressaltar a importância da quebra na linguagem fotográfica advinda das tomadas instantâneas. O instantâneo aproximou a medida temporal do zero, porém, não extinguiu o tempo. O que é importante e ficou marcado foi a ruptura que o instantâneo provocou na linha do tempo dos estudos fotográficos. O instantâneo seria a porta obrigatória para entrada da fotografia em sua etapa moderna.

Podemos depreender das considerações de André Rouillé em seu *Fotografia: entre documento e arte contemporânea* que, nos tempos de agora, a fotografia sofre nova ruptura que praticamente a dissolve se permanecermos limitados aos conceitos que até então comungamos para o seu entendimento.

A fotografia tida como documento que gozou das prerrogativas de portadora da verdade, pois que enxergava mais do que o olho humano, sofreu sua primeira grande crise quando enveredou pelos caminhos da expressão. Perdeu parte do *status* de credibilidade que detinha em relação à representação do real quando procurou ilustrar o fato, a ação, com intenções e sentidos. Foi quando deixou deliberadamente aflorar o subjetivo, a participação do fotógrafo-autor no resultado iconográfico, a intervenção do fotógrafo como artista para além do técnico.

Desde o início da década de 1920 essas características começam a ganhar corpo e a ter mais visibilidade no fazer fotográfico. É quando a fotografia se alia aos processos de reprodução gráfica por descobrir que sozinha não conseguia mais atender as necessidades geradas pela sociedade industrial, que galgara estágio mais avançado de evolução. Segundo Rouillé (2005, p. 50) por conta de

imposições industriais e comerciais a fotografia migra da “reprodução” – com poucos exemplares para a “edição” gráfica – com vários milhares de cópias.

Na linha temporal que traçamos para fotografia as imagens que analisamos no corpo empírico da tese estão localizadas em data posterior a primeira grande ruptura advinda da emergência do instantâneo. Os anos de 1937 a 1945 são tempos áureos da fotografia moderna, nos quais a expressão domina a cena regida pelo fotógrafo-autor. De lá para os tempos de hoje muito mudou com relação aos recursos tecnológicos colocados à disposição da fotografia, desde o colorido até os processos de transmissão ditos *on-line*, porém, os entendimentos e prerrogativas sobre a imagem fotográfica resistiram bravamente até passado bem próximo.

A segunda grande crise pela qual a fotografia passa no momento vem, principalmente, do abalo que recebeu em um dos seus principais alicerces: a credibilidade. A fotografia-documento que já tinha cedido bastante espaço à fotografia-expressão sofreu, de acordo com Rouillé (2005, p. 135), golpe fortíssimo em seus “paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos” firmados durante seu nascimento na era do carvão e do ferro. Hoje, a fotografia com status de documento não responde bem as novas circunstâncias estabelecidas pela sociedade da informação.

Para sobreviver a fotografia sofreu adaptações, transformações, desterritorializou-se, aprofundou suas ligações com a arte, procurou novos e desconhecidos rumos. Contudo, permanece enfraquecida diante das dificuldades em responder aos mais avançados setores da sociedade pós-industrial, segmentos que exigem desempenho diferenciado em áreas prioritárias como pesquisa, conhecimento e serviços.

Na medicina, exemplifica Rouillé (2005, p. 65), “a fotografia e a radiografia não permitem acesso ao mesmo real do corpo que as ecografias, os dopplers, os escâneres, e sobretudo as imagens de ressonância magnética nuclear”. A fotografia, como nascida, gravada analogicamente em pranchas planas de papel, claudica no confronto com a imagem gerada digitalmente e transmitida continuamente por cabos ou sinais eletrônicos pelo espaço imaterial. Os novos tempos exigem novas imagens geradas sob novos preceitos e por novos dispositivos tecnológicos que consigam atender aos novos modos do acreditar, brotados do pós-industrial na pós-modernidade.

Teria acabado a fotografia? Não, não entendemos assim. Talvez o nome, foto/grafia que remete à grafia da luz, não mais expresse a essência do que se fala em relação ao complexo sistema de criação e leitura da imagem contemporânea. Acreditamos que o momento não seja terminal para fotografia, porém, exige para sobrevivência: diversificação, pluralidade e multiplicidade. Apenas para lembrar um dos novos rumos que se apresentam, anotamos o caminho que trilhamos a passos largos para um tempo em que cada pessoa no mundo terá um celular e, em cada celular existirá uma câmera fotográfica. Agora, todos nós, indiscriminadamente, galgamos a condição de fotógrafo.



FIGURA 103 – O AUTOR NO MEMORIAL DE GETÚLIO VARGAS - RIO DE JANEIRO. FEV/2011
FONTE: O AUTOR

Desse modo, com apenas dois toques no celular: *clik* e *send*, eu digo para meu interlocutor, em qualquer lugar do mundo, sem usar palavras: Estive no Memorial de Getulio Vargas no Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 13ª edição, 2008.

BACH, Steven. *Leni: the live and work of Leni Riefenstahl*. Great Britain: Little, Brown, 2007.

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

BARBOSA, Marialva. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: EdUFF, 2007.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artinova/Embrafilme, 1978.

BENAMOU, Catherine L. *It's All True: Orson Welles's pan-American odyssey*. Berkeley: University of Clifornia Press, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET, Jean-Calude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BERNARDET, Jean-Calude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, canton, 1979.

BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. São Pulo: Cosac & Naify, 2003.

CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

CAPELATO, Maria Helena. "Propaganda política e controle dos meios de comunicação". In: Pandolfi, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1999.

CAPELATO, Maria Helena. "Estado Novo: novas histórias". In: Freitas, Marcos (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

CATANI, Afrânio Mendes. *A Aventura Industrial e o cinema Paulista (1930-1955)* In Ramos, Fernão (org). *Historia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: ART, 1990.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930 – 60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

D'ARAÚJO, Maria Celina. "A Era Vargas: dos anos 1930 aos anos de 1950". In Pereira, Paulo Roberto (org.) *Brasiliana da Biblioteca Nacional – Guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DINIZ, Eli. *Empresário, estado e capitalismo no Brasil: 1930/1945*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

FORD, Charles. *Leni Riefenstahl*. Paris: La Table Ronde, 1978.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói – Rio de Janeiro, 2006.

FREIRE, Miguel (et. alli.). *Missão Cruls: uma trajetória para o futuro*. Brasília: Animatógrafo, 2010.

FREITAS, Marcos (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

GALVÃO, Maria Rita. *Cine Jornal Brasileiro: Departamento de Imprensa e Propaganda 1939 – 1946*. São Paulo: FCB/IMESP, 1982.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Ângela Maria Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

GOMES, Ângela Maria de Castro e D'ARAÚJO, Maria Celina. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1972.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GUNNING, Tom. *The films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. BFI Publishing, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HITLER, Adolph. *Minha luta (Mein Kampf)*. São Paulo: Centauro, 2001.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO, Odisseia, Edusp, 2000.

JAMESON, Frederic *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1995.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JESUS PAULO, Heloisa Helena de. *O DIP e a juventude no Estado Novo (1939-1945). Análise de uma ideologia através do discurso de um órgão de propaganda estatal*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), da Universidade Federal Fluminense (UFF), 1987.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2. ed. Ver - São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e discurso político no Estado Novo: uma análise do projeto editorial Obra Getuliana*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação (ECO), Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 1998.

LISSOVSKY, A *máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa – Fotógrafos e Fotografia (1950-1960)*. Tese de Doutorado. Niterói: PPGCOM-UFF, 2009.

LUPORINI, M. P.; CARRASCO, C. R.. *O cinejornal no estado novo: A relação do poder com a propaganda política*. Localizável In: MP Lupori www.preac.unicamp.br ou *O Cinejornal no Brasil: estudo de suas motivações temáticas*. In: V Seminário Memória Ciência e Arte, Campinas, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.

MAUAD, Ana Maria. *Pose e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MICELI, Sergio (Org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NEVES, Guilherme (et all) 2002. *História do Brasil: de terra ignota ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Logo On editora multimídia, 2002.

NOVAES, Adauto (et. alli.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras: 1988.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1999.

PARADA, Maurício (org.). *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PUDOVKIN, V.I. *Argumento e montagem no cinema*. Coleção Cineclássicos – volume 1 - São Paulo: Editora Íris, s/d.

RABAÇA, Carlos Alberto. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

RAMOS, Fernão (org). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo: ART Editora, 1990.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema vol. II*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kummerly*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, 4ª edição.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

RIGOTTI, Gabriela Fiorin. *A ciranda do pertencimento em “O triunfo da vontade” de Leni Riefenstahl*. Camoinas, SP: (S.N.), 2006.

RUILLÉ, André, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto alegre, RS: L&PM, 2008.

SCHWAB Gosta. *As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos da Grécia e de Roma. Volume III: Odisseu e Enchias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SHIRER, William L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich. Volume I: triunfo e consolidação (1933-1939)*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHIRER, William L. *Ascensão e queda do Terceiro Reich. Volume II: o começo do fim (1939-1945)*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SILVA, Juremir Machado da, *Getúlio*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio à Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOARES, Bernardo. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STRATHERN, Paul. *Santo Agostinho em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.

SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus. 1982.

TOMAIN, Cássio dos Santos. *Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário*. Dissertação (Mestrado) UNESP. São Paulo, 2004.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

TOMAIN, Cássio dos Santos. *Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário*. Dissertação (Mestrado) UNESP. São Paulo, 2004.

VIANY, Alex. (Org.) *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/EMBRAFILME, 1978.

VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In Ramos, Fernão (org). *Historia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: ART, 1990.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editor da USP, 1994.

ARTIGOS

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935*: artigo no jornal O Estado de São Paulo. 1979.

FREIRE, Miguel. *O texto, o filme e a releitura: textualidades e refigurações narrativas em Porto das Caixas*. Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política, v. 6 - nº12 – jan/jun 2006. Rio de Janeiro: Puc, Dep. De Comunicação social, 2006.

GALVÃO, Elis. *Humberto Mauro e o INCE*. Revista Moviola (Ensaios), 2007.

KURTZ, Adriana. *Por Uma Teoria (Crítica) do Cinema (Ideológico): Convergências entre o nazi-fascismo e a indústria cultural*. InTexto / PPGCOM / UFRGS, 1997.

KURTZ, Adriana. *A Teoria crítica e o cinema de propaganda totalitária: convergências entre o nazi-fascismo e a indústria cultural e algumas palavras sobre Riefenstahl e o Pós-moderno*. InTexto / PPGCOM / UFRGS, 2007.

LACERDA, Aline Lopes. *Obra getuliana ou como as imagens comemoram o regime*. Estudos Históricos, vol. 7, n. 14, pp. 241-263. Rio de Janeiro, 1994,

LAVRÉNTIEV, Aleksandr. *Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia*. Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio e JAGUARIBE, Beatriz. *A invenção do olhar moderno na Era Vargas*. Revista ECO-POS vol. 9, n. 2, pp 88-109. Rio de Janeiro, agosto-dezembro 2006.

PEREIRA, Conceição. *Leni Riefenstahl, o gênio maldito*. Publicado no site Forummedia, 2000. <http://www.ipv.pt/forummedia/4/8.htm>

RIGOTTI, Gabriela Fiorin, MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque e COPPOLA, Gabriela Domingues. *A educação pelo cinema*. Publicado em Educação e Cinema. www.artigocientifico.com.br/uploads/aitec - consulta em 30/7/2007.

REGO, Daniela Leão. *Brasil em Marcha*. Publicado na revista História Viva - edição 58, em agosto 2008, consulta ao site em 29 de junho 2009.

SÓFOCLES – Tragediógrafo grego do V a.C. Édipo Rei, Floresta/RS: LP&M, 2006.

SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo*. In: Sob o signo de saturno. Porto Alegre: LP&M, 1986.

TACCA, Fernando. *Fotografia e Olhar Totalitário - Uma análise da fotografia nazista*, Revista Imagens, nº 04, pgs. 99-105. Campinas - SP: Unicamp, 1995.

VASCO, Câmara. *As memórias de Leni*. Publicado no site Dossiers Público. 2002.

VIEIRA, João Luiz. *Vanguarda revolucionária: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico*. Recine - Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ano 1, nº 1, pgs. 16-25. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.

ENTREVISTA

LISSOVSKY, Maurico. Entrevista ao autor em 26 de novembro de 2011.

SITES

http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/7791_2.asp Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930. CPDOC – FGV. Consulta em 16/03/2009.

www.revistadecinema.com.br Dossiê Fritz Lang Por Marcelo Lyra. Consulta em 9/8/2007.

http://www.arqnet.pt/portal/biografias/fritz_lang.html . Consulta em 9/8/2007.

<http://pt.wikipedia.org/> . Consulta em 15/8/2007.

<http://pt.wikipedia.org/> . Wikipédia, a enciclopédia livre, Consulta em 26/7/2007.

http://pt.wikiquote.org/wiki/Joseph_Goebbels Consulta em 18/08/2007.

<http://leni-riefenstahl.de/deu/bio.html>. Consulta em 19/08/2007

<http://www.intexto.ufrgs.br/> . Consulta 30/07/2007

<http://www.ipv.pt/forumedia/4/8.htm> . Leni Riefenstahl - o gênio maldito – Conceição Pereira. (2000). Consulta 20/02/2007.

<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/ensaiosresenhas.htm>. Alguns documentos de cultura e barbárie de Adolf Hitler, arquiteto da destruição. Adriana Kurtz s/d

Consulta em 3/05/2009.

<http://www.uesb.br/janela/artigos> - Janela Indiscreta - A Teoria Crítica e o Cinema de Propaganda Totalitária. Adriana Kurtz. Consulta 30/05/2009.

<http://www.revistamoviola.com>: Consulta em 24/07/2008.

<http://www.iar.unicamp.br> . Consulta em 1/07/2009.

<http://www.schwartzman.org.br> / SCHWARTZMAN, Simon/ BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2000. consulta 25/08/2010. intexto@ufrgs.br . Consulta em 3/05/2009.

Dreamule, programa peer 2 peer. Consulta 15/01/2009.

OUTRAS FONTES

Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)

AVELLAR, José Carlos – Artigo: O cinema durante o nazismo – um meio moderno e científico de agir sobre as multidões. Pasta 15.204.

SONTAG, Susan – Estado de São Paulo. p. 32 – 17/10/75. –Pasta 15.204.

Revista *Curso de fotografia Volume 1 fascículo 4*. São Paulo: Editora Planeta, 1997.

FILMES

Arquitetura da Destruição („Undergagens Arkitektur“) direção de Peter Cohen, Suécia, 1989.

Acampamento de Escoteiros. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1939.

Cine Jornal Brasileiro. Produção DIP, Brasil, 1938-1946, Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Dia da Pátria de 1939. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1939

Dia da Bandeira de 1939. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1939.

Dia da Bandeira de 1940. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE,

Die Deutsche Wochenschau. Cine jornal alemão, produção da UFA, Alemanha, 1936-1945. Site Dreamule, programa peer 2 peer.

Tag der Freiheit O Dia da Liberdade (O Dia da Liberdade) curta-metragem. Direção de Leni Riefenstahl, 1935. Consta como bônus no DVD *Triumph des Willens*. Apresentado pela Wonder Multimídia, CR MinC nº 10.330.

Parada da Juventude. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1940.

Parada da Mocidade. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1939.

Triumph des Willens (Triunfo da Vontade). Direção de Leni Riefenstahl. 1934. DVD apresentado pela Wonder Multimídia, CR MinC nº 10.330.

Vestibular 70. Direção de Vladimir Carvalho, Brasília, 1970.

EXPOSIÇÕES

Estado Novo, a construção de uma imagem. Curadoria: Aline Lopes de Lacerda e Mônica Almeida Kornis. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro: Org. CPDOC/FGV, 1997.

Instantâneos da felicidade. Curadoria Jean-Luc Monterosso e Milton Guran. Coleção *Maison Européenne Photographie – Paris*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2007.

Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia. Curadora: Olga Svibiova. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro: Org. Moscow House of Photograph, 2011.

APÊNDICE – ENTREVISTA COM MAURÍCIO LISSOVSKY

Entrevista concedida a Miguel Freire, em 26 de novembro de 2010**.

Miguel Freire – Professor Mauricio Lissovsky, no seu entender o que representou para as práticas fotográficas a possibilidade do registro instantâneo das imagens?

Mauricio Lissovsky – Acho que dá pra gente pensar a história da fotografia em três períodos e o terceiro está começando agora, com o digital. Eu acho que tem um primeiro período que vai de 1839, quando a fotografia foi inventada, até o final da década de 70, 1870, que podemos chamar de período clássico. É quando o instantâneo não era tecnicamente possível e a fotografia nem era ainda considerada uma linguagem, era quando a fotografia imitava a forma da pintura, seguia uma tradição pictórica. Na década de 1870 temos a tecnologia com gelatina seca, a sensibilidade mais rápida, os primeiros obturadores controlados por cronômetros e os tempos de exposição mais curtos. O fotógrafo deixa de regular o tempo de exposição no braço, no aperto do dedo ou perceber no olho.

Mas ainda que o instantâneo fosse tecnicamente possível, por volta de 1878, 1880, quando foi possível fixar o movimento de um cavalo galopando, com certeza o instantâneo não era uma linguagem ainda, os fotógrafos estavam apenas fascinados por coisas que se moviam. Somente nos anos de 1920 e 30, foi que o instantâneo se tornou uma coisa natural, que as pessoas achavam que toda fotografia era instantânea, naturalmente instantânea, quando você começa a ter o instantâneo além da imprensa, quando ele chega na família, quando as pessoas comuns começam a fazer, pela primeira vez, imagens de movimento. Nos anos 20 surgem as primeiras câmeras de 35 mm, a primeira foi a Leica. Acredito que a partir do final dos anos 1920 os fotógrafos esqueceram que fazer fotografia era uma coisa demorada, que falar de fotografia e instantâneo era falar da mesma coisa e esse é o entendimento que as pessoas mantiveram até o final do século XX. Eu acho, e é só uma ideia minha, que durante muito tempo, até as primeiras décadas do século passado, a experiência fotográfica era uma experiência que durava no interior do ato fotográfico. Quando o fotógrafo abria a câmera, as pessoas tinham

que ficar quietas, senão borrava a imagem. Era uma tensão muito grande, as crianças para serem fotografadas tinham que ser seguradas pelas mães, no Brasil, pelas escravas e amas de leite; senão elas não ficavam quietas, também havia suportes para a cabeça, para as pessoas não se mexerem.

A experiência fotográfica do século XX, eu digo que não é uma experiência com duração que acontece no interior da fotografia, mas que passa a acontecer, no tempo que precede a fotografia, no tempo de espera. Eu imagino que o que começa a acontecer a partir de meados dos anos 1920, é que os fotógrafos, de algum modo, instintivamente, começaram a fazer deste intervalo entre o que o olho vê, entre o que ele vê e a decisão de disparar a câmera, o lugar que ele se constitui como fotógrafo, onde ele aciona a memória, onde as referências e onde ele vai produzir a decisão: agora ou não agora eu faço essa foto, se o mundo vai ficar daquele jeito que ele imagina que deva ser fotografado, que mereça ser fotografado.

Miguel Freire - Subjetividades no fazer fotográfico?

Mauricio Lissovsky – Com relação a subjetivo eu acho que o mecânico era o fantasma do fotógrafo. Nadar chegou a dizer uma vez que a fotografia é uma coisa fantástica, que mobiliza as mentes mais criativas da Europa, mas que pode ser feita por qualquer estúpido⁸⁴. Na medida que o processo foi se tornando mais simples, quando apareceram produtos industrializados que as pessoas compravam e colocavam na câmera, ela funcionava sem que a pessoa tivesse que fazer maiores intervenções, como preparar as placas, enfim não precisava ser um químico ou um pintor para fazer uma fotografia e de repente tudo ficava mais fácil, a ponto de nas primeiras câmeras Kodak, com as quais tiravam as fotos e mandavam a câmera para o fabricante, eles mesmos revelavam e mandavam a câmera de volta com outro filme. Eu acho que existia uma resistência do tipo: como é que nós, fotógrafos, artistas, vamos nos distinguir desta massa que está pegando esta câmera e está fazendo foto, facilmente? Eu acho que a coisa do subjetivo

⁸⁴ Félix Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) fotógrafo francês nascido em 1820. Pioneiro da história da fotografia, famoso por seus retratos de personalidades. Foi precursor de fotos aéreas e entrevistas fotográficas. Atuou, também, como caricaturista e jornalista. Faleceu em 1910. Fonte: Wikipédia. Org – consulta em 24 de maio de 2011.

começa a aparecer aí. A primeira solução recebeu o nome de pictorialismo, um movimento que surgiu nos anos 1890, que era um movimento para tornar a fotografia parecida com a pintura. Parecida com a pintura impressionista ou com o simbolismo, que era uma coisa da moda na época e, era uma ideia de intervenção em cima do negativo. Raspavam o negativo com pincel ou com agulha, faziam com que um tapete parecesse um mar, as folhagens que estavam bem definidas na fotografia ficassem borradinhas, como se o vento tivesse batendo. Então, esse foi um primeiro momento que as pessoas achavam que colocar sua impressão subjetiva era interferir diretamente sobre a imagem.

Em um segundo momento, ainda nos anos 1910, 1920, que poderíamos chamar de expressionista, vai ser criado por fotógrafos como Stieglitz, que dirigiu a revista *Câmera Work*⁸⁵, uma revista importantíssima das primeiras décadas do século XX, para tentar consolidar a ideia de uma fotografia artística nos Estados Unidos. Quando ele vai formular a ideia, a ideia de equivalência, existe alguma coisa no espírito do fotógrafo, na alma dele, que ele consegue também encontrar nas coisas que ele vê no mundo. Ideia que eu poderia resumir em uma palavra: “assim”. O Stieglitz não vai interferir na imagem, fazendo pinturas sobre a cópia ou no negativo, digamos que ele vai dizer: “assim” as nuvens refletem os estados da alma, as coisas que eu penso, como pode ser visto uma série que ele fez de fotografias de nuvens e que ficou célebre.

Eu acho que o instantâneo não é apenas o fato de que o subjetivo entra na fotografia. É a ideia de que em determinados momentos, em determinadas passagens que o mundo faz podem ser portadoras de um sentido, quer dizer, que ela seja capaz, por exemplo, de revelar a intimidade de alguém ou que ela mostre, um atributo: “Oh, como ele é cuidadoso” ou “como ele é forte” ou ainda, “como está tudo confuso”, “como as coisas como estão agora só podem piorar”. São coisas que as pessoas dizem que de algum modo estão associadas a certos discursos sobre um processo do mundo. Esta é a descoberta da iniciativa fotográfica

⁸⁵ *Camera Work* revista trimestral, influente, que apareceu em 1903, quando da formação do movimento *Photo-Secession*. Tratava-se de uma publicação dedicada às artes em geral, embora com uma especial incidência sobre a fotografia. Alfred Stieglitz foi o responsável pela sua edição e entre os muitos participantes neste projeto estavam Frank Eugene, Clarence White e Edward Steichen. Fonte: site <http://www.infopedia>. Consulta em 19 de março de 2011.

moderna. É o que tenho como dimensão de impressão subjetiva. Certos fotógrafos, por exemplo, vão ter esses procedimentos quase como marketing. A longa tradição da fotografia social, por exemplo, tem a intenção de enxergar no mundo certos apelos, certa vontade de chamar o espectador para dizer: “vem cá, me dá uma força, me dá uma ajuda”. Este tipo de postura, por exemplo, vai valorizar a espontaneidade, é uma maneira de quem está na imagem, solicitar algo de quem a está vendo. Eu acho que se criou um modo de produzir imagens que faz com que, de algum modo, exista um apelo para legenda, algo que diga assim: “o que é isso exatamente?”

Miguel Freire – É o que alguns pesquisadores chamam de narrativa na fotografia?

Mauricio Lissovsky – Até os anos 1930 eu não sei se a fotografia era capaz de narrar por ela mesma ou se apenas demandava narrativa. Ela apelava para algo que dissesse o que ela era, embora alguns fotógrafos dissessem exatamente o oposto: “nas minhas fotografias basta colocar o local e data”. A descoberta da fotografia moderna é que ela pode se associar a algum sentido como narrativa, por outro lado, certas narrativas não vão poder se associar a ela. A ideia de que qualquer fotografia pode imprimir qualquer sentido, não é verdadeira. Algumas fotografias podem se encaixar em certos discursos e não se encaixar em outros.

A cultura da fotografia moderna é a cultura das diferenciações entre os momentos, da apreensão destes momentos. A fotografia clássica não tem desse negócio, diferenciar momentos, se agora é melhor ou se é pior. A fotografia moderna é isso, a ideia que no movimento do mundo existem momentos mais propícios para se dizer certas coisas, inclusive mais propício para se dizer nada. Como por exemplo, Robert Frank⁸⁶, que fez um esforço gigantesco, pelo final dos anos 1950, para editar fotografias que não suportassem legendas. Não é á toa que

⁸⁶ Um dos mais enigmáticos artistas modernos e importante representante da Fotografia Contemporânea Crítica, Robert Frank tem sido constantemente imitado pelos melhores da reportagem atual. Possuidor de uma visão sombria da relação social no pós guerra, participou juntamente com [Diane Arbus](#), em 1955, da exposição organizada por [Steichen](#): Family of Man. Em 1958 o trabalho The Americans foi publicado. Fonte: site <http://www.cotianet.com.br/photo/great/robfra.htm>. Consulta em 20 de março de 2011

ele não conseguiu editar seu livro nos Estados Unidos, foi publicar na Europa, depois de muitos anos.

Miguel Freire – E as imagens fotográficas na *Obra Getuliana*?⁸⁷.

Mauricio Lissovsky – As fotografias da *Obra Getuliana* não são representativas dos tempos do Estado Novo, elas são uma exceção. A fotografia brasileira do período era muito ruim, inclusive a fotografia produzida pelo DIP era muito ruim. A exceção do Jean Manson, que traz uma cultura europeia, uma linguagem europeia, o fotógrafo brasileiro dos anos 1930, de um modo geral, era tecnicamente muito ruim e, de linguagem, pior ainda. São os fotógrafos europeus que vão trazer as novidades da fotografia moderna para o Brasil. Existe apenas a exceção do foto-clube, a experiência do foto-clube era outra, com outra turma, uma outra escola.

Então, a história da *Getuliana* é que Gustavo Capanema⁸⁸, Ministro da Educação, queria fazer um grande livro em comemoração aos primeiros 10 anos de Vargas. Começou a pedir relatórios para os ministérios e a aproveitar fotografias para ilustrar o livro. As fotografias eram estranhas e péssimas em qualidade técnica. Alguém que seria o editor do livro, acho que era o José Olímpio, disse: “com essas fotografias não dá”. Então o Capanema resolve recrutar fotógrafos para fazer as fotografias especialmente para o livro. Entre eles um grupo principal de seis fotógrafos: cinco alemães e um brasileiro. O brasileiro era um fotógrafo fantástico, Jorge de Castro. Ele era especializado em fotografar fuzileiros navais e foi também modelo do Portinari em uma série de retratos pintados. Os outros cinco fotógrafos eram alemães, eram essencialmente exilados econômicos, que vieram para cá nos anos 1930, antes da guerra. Portanto, mais refugiados econômicos do que políticos ou refugiados raciais. Com exceção de apenas um deles que tinha

⁸⁷ *Obra Getuliana* – projeto sonhado por Gustavo Capanema para uma revista ilustrada que seria uma espécie de diário das atividades e feitos de Getúlio Vargas durante o Estado Novo. Para mais informações confira, entre outros: Fotografia e discurso político no Estado Novo: Uma análise do projeto editorial da Obra Getuliana, Aline Lacerda – dissertação de mestrado, ECO / UFRJ – 1998.

⁸⁸ Gustavo Capanema - Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas nos tempos do Estado Novo.

uma avó com problemas raciais. Esses fotógrafos, o que eles trouxeram essencialmente na bagagem foi a experiência da fotografia moderna alemã.

A Alemanha era o grande templo europeu da fotografia, o país de onde surgiriam as primeiras revistas ilustradas que depois vão aparecer na Inglaterra e, mais tarde, nos estados Unidos com a Life americana. Mas a primeira saiu na Alemanha, o primeiro modelo de revista com recursos fotográficos de atualidades. A Alemanha era o país da Bauhaus⁸⁹, o país das grandes exposições fotográficas, exposições com mais de seis mil imagens, um negócio inconcebível em 1927, 28, 29. Também era o país das editoras, com muitos e muitos livros lançados, como se fosse a Meca da fotografia moderna. Havia uma cultura razoavelmente difundida na Europa de um modo geral, na Alemanha, na Itália, do que era uma política de propaganda, de como ela deveria ser, de como essa fotografia deveria ser, por exemplo: monumental. Os alemães costumavam usar maciçamente um filtrozinho amarelo que servia para fazer o céu ficar mais escuro e as nuvens mais claras e “fofinhas”. Fotografavam de baixo pra cima para enaltecer as figuras, torná-las monumentais.

Eu acho que eles traziam uma noção do tipo de imagem que o Estado deveria ter de si. Eles tinham noções muito mais sofisticadas do que os fotógrafos brasileiros. Noções do que é composição, de como fazer um bom contraste entre planos e mais algumas coisas que ajudam a fazer um boneco, um retrato de autoridade.

Por mais que houvesse essa ideia da fotografia como sendo capaz de ser portadora de um certo sentido, e eles sabiam disso, as fotos não davam informações para que a gente as reconhecesse como fotografia nazista. Eram de pessoas fazendo ginástica, pessoas tocando tambor, aquela coisa do Vasco da Gama, muita coisa atlética. Eles trazem também muita coisa do construtivismo soviético, tem muito isso da fotografia soviética também. Elementos que eles traziam e que na *Getuliana* aparecem.

Tem uma fotografia que eu gosto muito, é da Central do Brasil em construção, que está ligeiramente inclinada e os operários estão puxando o prédio

⁸⁹ Staatliches-Bauhaus ou simplesmente Bauhaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura que funcionou entre 1919 e 1930, na Alemanha. Primeira escola de design do mundo, a Bauhaus foi considerada uma das mais importantes expressões do Modernismo. Fonte: Wikipédia.org. - Consulta 24 de maio de 2011.

para erguer-lo. É uma fotografia que poderia aparecer em qualquer revista fotográfica soviética. Além da vanguarda estética uma ideia stalinista para dizer: “vejam só como estes trabalhadores estão erguendo este grande prédio”. Eles trazem um repertório.

Independentemente da linguagem, que é uma questão editorial da *Obra Getuliana*, o que é uma boa fotografia pra entrar em um livro deste? Aí tem os critérios editoriais aos quais os fotógrafos se adequavam perfeitamente, uns eram mais evidentes e os outros abstratos.

A gente costuma dizer que ali não existe um homem brasileiro tal como ele é hoje, ali existe o homem brasileiro do futuro imaginado. Aquele brasileiro é o homem branco do Mediterrâneo, da Itália, da Espanha, de Portugal, às vezes tem um moreno, um pouquinho mais caboclo, mas há um desnível aí.

Além disso, você tem uma visão do Brasil que é uma visão de um Estado disciplinado, organizado, onde todo mundo trabalha, onde todo é muito sério, não tem ninguém rindo, sabe? Quase não tem ninguém se divertindo. Não tem carnaval, pode imaginar isso? Inimaginável. A fotografia tinha e ainda tem em alguma medida, certo poder de atestar a coisa, fazer com que as pessoas acreditem que o Brasil era assim mesmo, todo mundo trabalhando, todo forte, essa coisa mesmo de identificação.

A pergunta é se você pode estar ou não a serviço de uma ideologia. Essas imagens, elas são imagens de um Estado Nacional triunfante. Agora, outra pergunta pode ser: precisavam ter sido alemães? Talvez não, mas é difícil dizer, talvez um grupo de fotógrafos soviéticos tivesse naquela época resposta semelhante. Algumas fotografias de propaganda norte-americana da época eram parecidas, talvez os ingleses....

O que acontece é que estes países, naquele momento, foram tomando outros caminhos. Os Estados Unidos indo para a fotografia social, como um projeto do New Deal norte-americano, que vai dar na grande fotografia social americana. Os ingleses com a fotografia documental vão chegar ao fotojornalismo inglês, anglo-saxônico. Os franceses vão tomar o caminho da etnografia, aqui no Brasil com figuras como Verger⁹⁰.

⁹⁰ Pierre Verger – fotógrafo franco-brasileiro nasceu em Paris em 1902 e faleceu em Salvador em 1996. Depois de fotografar diversos países e publicar em importantes revistas

Então, cada um deles talvez tivesse resolvido o problema. O que eu acho mais interessante dessa geração de fotógrafos alemães da *Getuliana* – eu tenho medo de dar a eles um rótulo, até porque alguns deles nem eram alemães, eram apenas fugitivos da guerra – é que eles fazem parte de uma geração de bons fotógrafos que estavam no Brasil nos anos 1930, sobre a qual paira um certo silêncio, porque na história de cada um deles você vai encontrar relatos desse tipo durante a guerra: “ah, eu tava no meu prédio e eles ficavam dizendo: fora alemão! Eu não sou alemão! Sou venezuelano, Sou polonês”. Não dá pra explicar. É tudo alemão. Estes caras todos se refugiam no serviço público, ao contrário de figuras como, Jean Manzon e outros franceses, que vão para o jornalismo, esses vão vencer, enquanto os outros encontram um certo ostracismo. Mesmo assim são eles que lançam um primeiro olhar moderno sobre o Brasil. O problema é que os brasileiros só vão ver fotografias através da revista “O Cruzeiro”, que começa logo depois da guerra. E a revista “O Cruzeiro” sabia fazer auto-propaganda muito bem, falava de si própria como se não houvesse fotografia antes dela. Ela heroiciza os fotógrafos dela, existe nela uma narrativa heróica de seus fotógrafos muito interessante.

Em torno da *Getuliana* em si, aquela obra incrível, que depois nunca ficou pronta, nunca terminou. E quando ela estava quase ficando pronta, o Brasil entrou na guerra do lado dos americanos. Essa imagem do Brasil muito ordeiro muito disciplinado já não interessa mais. A imagem que passou a interessar é Carmem Miranda. O Brasil que se exportava não era mais o Brasil ordeiro e disciplinado. O Brasil que passou a vender era o Brasil carnavalesco. Quem vai fazer a imagem brasileira de exportação já não são mais esses alemães, são os americanos da LIFE que vêm pra cá. Esses é que vão fazer a imagem exportação do Brasil no final do Estado Novo e, então, o livro de Capanema morre.

Miguel Freire – Aline Lacerda⁹¹ diz em sua dissertação de mestrado que o ministro Gustavo Capanema manteve na gaveta de sua mesa durante o projeto da

da Europa e Estados Unidos, como etnólogo, dedicou seus estudos à diáspora africana. Sua importante obra fotográfica influenciou grandes fotógrafos brasileiros contemporâneos. Fonte: wikipédia.org – consulta em 24 de maio de 2011.

⁹¹ Aline Lacerda – pesquisadora autora da dissertação de mestrado intitulada: Fotografia e discurso político no Estado Novo: Uma análise do projeto editorial da Obra *Getuliana*. ECO / UFRJ – 1998.

Obra Getuliana o livro alemão *Neues Deutschland*, uma publicação para alemães que moravam fora da Alemanha.

Mauricio Lissovsky – Pode ser, é muito especulativo. Que o livro brasileiro também em algum momento pareceu ser um livro para ser exportado, para ficar nas embaixadas, é o que se ouve dizer. O Hess, que foi um dos fotógrafos, disse isso em uma entrevista. Mas era um livrão, que depois de pronto iria pesar entre 6 ou 7 quilos, era um negócio completamente desproporcional, não fazia nenhum sentido. Tinha também umas revistas italianas que estavam guardadas. Existe uma revista italiana “Gioventù al Lavoro”, uma revista fascista italiana, que tem muita coisa que lembra a *Getuliana*, o tipo de fotografia, etc. A resposta mais precisa é, eu não tenho a menor dúvida, que este tipo de publicação como as revista italianas, alemãs e etc, eram referências do que ele considerava como uma boa obra de divulgação de um país. Havia na época, não só no Brasil, mesmo em países que mais tarde vão combater do outro lado, a ideia que a propaganda alemã era muito boa. Os ingleses lutaram durante a segunda guerra para enfrentar a propaganda.

Curiosamente, o que os ingleses descobrem, depois os americanos também, mas primeiro os ingleses, é a transformação do jornalismo em propaganda para fazer a contra-propaganda. Essa é uma descoberta inglesa. Daí o investimento na notícia, mesmo que fosse inventada, fabricada, não importava. O que importava era a ideia no formato jornalístico, para que se pudesse construir a contrapropaganda em relação às imagens triunfantes que a Alemanha usava para difundir sua imagem no exterior. É um diálogo de imagens, um diálogo de linguagens, de imagens fotográficas.

O que os ingleses vão usar de imagens para contrapor as imagens alemãs que se espalhavam pelo mundo, vindas nos filmes, revistas e jornais? Aqui no Rio de Janeiro os jornais recebiam material diretamente das agências de propaganda alemãs, antes da guerra e depois no início da guerra. Isso acontecia no mundo inteiro. Os ingleses vão contratar o Bill Brandt que é um super-fotógrafo. Ele era um alemão exilado nos EUA, ele tinha uma repulsa tão grande pelo nazismo que arrumou um pseudônimo inglês: Bill Brandt. Foi ele quem fez a famosa série dos subterrâneos com ingleses refugiados no metrô durante os bombardeios. Aí a ideia dos ingleses jogando xadrez, os ingleses tomando chá, mesmo diante de um

bombardeio eles permaneciam sendo ingleses. O problema dos ingleses era convencer os americanos a entrar na guerra. Os americanos ficam profundamente chocados com aquelas imagens. Aquilo que os americanos mais odiavam nos ingleses, eram essas manias, idiossincrasias que os ingleses têm. Até sobre o fogo dos alemães, eles continuavam com esses hábitos estranhos. Eles pensavam: “ah, temos que ajudar”. Enfim, estou descrevendo assim meio caricato para tentar dizer como é que as imagens vão disputar a consciência. Como vão chegar a ser imagens com força irresistível.

A *Getuliana* tem decisões estéticas muito fortes, então, mostra muito claramente as escolhas dos fotógrafos. A ideia de que essa escolha de fotógrafo é uma espécie de gesto, é possível associar a escolha a um gesto e é esse gesto que produz a imagem de algum modo. Estes gestos na *Getuliana* são muito evidentes, eles se repetem independentemente do assunto. Como por exemplo, um gesto que vem descortinar o horizonte. Em muitas fotos o início é mais fechado e depois se abre. Abre-se porque tem um futuro: é o mar, é a selva, é o rio, não importa o que seja, mas tem sempre um horizonte que se abre. Outra decisão estética é a verticalização. O gesto mais recorrente é a verticalização. Tudo que se coloca na vertical, indo pra cima, é melhor, então, é possível ver de tudo: soldado, morteiros, cortador de cana, tudo. É a ideia de que tudo no Brasil está marcado por uma ascensão, tudo ascendendo para o céu. Outro traço é a ideia de ordem, de ordenação, de atitudes de atenção. Não tem gente distraída, não existe momento de distração. Quando aparece um turista, ele está contemplando a paisagem. Ele não está distraído. Quer dizer, ou ele está contemplando a paisagem ou ele está prestando atenção no que está fazendo. É toda essa ideia do trabalho, do trabalhador. Vamos encontrar repetições formais e não é só na questão de temática. As repetições dos gestos formam uma espécie de vocabulário estático.

O Brasil não é aquele que está na *Getuliana*, aquele é o Brasil tal qual o Getúlio o vê. Não é como o Brasil vai ser, não é como o Brasil de hoje. Ali há certa encarnação do futuro naquelas imagens. Tem outra coisa que eu acredito com relação à fotografia, ela não traz só o passado, boa parte da fotografia traz o futuro também. Na forma de expectativas, quando o fotógrafo decide, não só em função do que ele tem na memória, mas também em cima da expectativa que ele tem, do que está ali, de algum modo das expectativas do que está ali, no modo presente. E

a *Getuliana* tem claramente a expectativa do que quer, de como quer que o Brasil seja, e isso é uma marca que está impressa nas imagens.

No acesso que tivemos à *Obra Getuliana* verificamos que as cópias fotográficas em papel estão coladas em uma boneca, então, muitas destas cópias estão danificadas pela cola. Ela só chegou a nós na forma de uma boneca que o Capanema guardava com ele. Nela tem a diagramação das fotos no tamanho que vão entrar no livro e o texto foi marcado apenas com linhas, sem texto nenhum, só uma mancha gráfica. Acho que aconteceu uma coisa curiosa: como as fotos vindas dos ministérios eram muito ruins, ele resolve contratar fotógrafos, aí ele acabou tendo fotos muito boas, muito melhores do que em qualquer outra publicação do Estado Novo, e aí, os textos ficaram ruins em comparação com as imagens, aí ele começou a mandar refazer e refazer e refazer os textos até o último minuto. Ele ficou tentando um novo texto até o último minuto. Os textos eram muitos chatos, burocráticos. A *Obra Getuliana* tinha esse problema de balanceamento de qualidade entre o texto e a imagem.

Miguel Freire – E os fotógrafos da *Obra Getuliana*?

Mauricio Lissovsky – Entre os fotógrafos da *Getuliana* o melhor deles, na minha opinião, chamava-se Peter Lang. Peter Lang morreu nos anos 60, em Petrópolis, e não conheço descendentes. Ele era muito bom, muito acima da média dos outros. Tinha o Erich Hess, existe uma longa entrevista feita por Hess no Patrimônio histórico, onde foi fotógrafo muito tempo. A entrevista para o patrimônio histórico é muito ruim para a *Getuliana* porque é interessada no trabalho dele no patrimônio. A boa entrevista que ele deu sobre a *Getuliana*, inclusive Aline Lacerda a usou muito em seu trabalho, se perdeu, estranhamente, tanto a fita quanto a transcrição estão desaparecidas lá no CPDOC. O que se tem dessa entrevista é o que a Aline transcreveu na dissertação dela. Ele esteve vivo até recentemente nos anos 1980.

Depois do Estado Novo o Paul Stille passou a viver em Minas e a fazer álbuns de vistas de cidades mineiras, mais tarde ele virou cineasta, fez mais de 50 documentários. Paul Stille começou a fazer pequenos filmes de interesse turístico e histórico. Erwin von Dessauer foi para Alemanha e depois voltou para o Brasil. Fez um livro que é um clássico sobre a ilha do Bananal, sobre a população. Um grande

livro etnográfico que ele publicou nos anos 50 por uma editora Alemã. Ele também fez alguns filmes, etnográficos sobre o Brasil, como fotógrafo de cinema para produtoras alemãs. O Jorge de Castro desapareceu na Lapa, isso não é uma piada, eu conheci um sujeito bem velhinho que era professor aqui da escola, eu sabia que ele fotografava nos anos 30 e aí perguntei sobre o Jorge e ele me disse: “ah, era amigo, pegou dois marinheiros foi para Lapa e nunca mais voltou”. É isso.

- **Mauricio Lissovsky** é historiador, doutor em Comunicação, redator, roteirista de cinema e TV, e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de *Escravos Brasileiros na Fotografia de Christino Jr.* (1988), *Colunas da Educação* (1996), *Só existe um Rio* (2008) e *Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna* (2008).
- Colaboraram na entrevista: Flavia Neves, Cleber Alves, Marta Estumano Freire e Sálvio Nienkötter (revisão).

ÍNDICE REMISSIVO

- Arendt.. 27, 30, 34, 37, 38, 39, 40, 83,
294
- Aumont..... 28, 87, 88, 128, 153, 154,
158, 161, 166, 167, 172, 196, 198,
233, 237, 240, 242, 255, 266, 267,
271, 283, 294
- Barthes..... 28, 172, 283
- Bavcar 28, 156, 167, 168
- Capanema . 22, 24, 33, 34, 44, 46, 51,
100, 104, 117, 170, 174, 175, 179,
207, 208, 209, 212, 213, 214, 228,
232, 241, 242, 244, 254, 260, 261,
268, 274, 278, 279, 281, 283, 288,
289, 299, 301, 304
- Castro..... 30, 94, 214, 218, 260, 263,
264, 296
- CASTRO 13, 264, 265
- Dessauer 209, 214, 215, 216, 218,
219, 228, 232, 235, 236, 259
- DESSAUER 12, 228, 236
- Die Deutsche Wochenschau . 26, 72,
96, 100, 102, 106, 125, 285, 303
- DIP8, 9, 10, 18, 22, 24, 25, 28, 31, 33,
45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58,
61, 66, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 79,
83, 85, 86, 89, 94, 97, 122, 213,
279, 284, 285, 296, 303
- Dubois 48
- ESTADO NOVO..... 1, 2, 4, 10, 16, 30,
32, 33, 48, 75, 78, 92
- Flusser... 90, 177, 178, 179, 190, 199,
200, 204, 205, 206, 282, 283, 287,
288
- Getulio Vargas 27, 33, 37, 45, 74, 75,
79, 81, 91, 92, 95, 101, 113, 116,
207, 214, 278, 280, 285, 292
- Gramsci 26
- Hess..... 135, 149, 152, 209, 213, 215,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 225,
231, 232, 242, 243, 250, 251, 252,
259, 265, 266, 267, 268, 270, 273,
274, 275, 277
- HESS.. 12, 13, 14, 225, 231, 243, 251,
253, 260, 266, 268, 273, 275, 277
- Hitler .. 8, 9, 22, 27, 36, 38, 39, 41, 42,
45, 95, 96, 97, 125, 129, 130, 133,
134, 135, 136, 138, 139, 145, 148,
149, 151, 154, 174, 181, 184, 192,
193, 196, 280, 301
- imagética germânica 283, 287
- Kikoler 209, 214, 242
- Lacerda.. 19, 175, 208, 209, 212, 213,
254, 264, 272, 278, 289, 304
- Lange... 209, 213, 214, 215, 216, 217,
218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
231, 232, 234, 235, 238, 239, 240,
241, 242, 244, 245, 246, 247, 248,
249, 251, 253, 257, 259, 261, 262,
263, 265, 268, 269, 270, 271, 272,
273, 274, 275, 276, 280
- LANGE 12

- Lissovsky** 7, 213, 223, 226, 233, 241, 244, 245, 250, 251, 259, 260, 261, 271, 277, 278, 279, 289, 290
- Neues Deutschland** 27, 29, 174, 175, 179, 192, 197, 205, 214, 221, 228, 235, 243, 246, 248, 250, 251, 256, 262, 274, 280, 287, 288
- Obra Getuliana**.... 8, 9, 23, 24, 27, 29, 33, 170, 174, 175, 179, 193, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 275, 286, 289, 297
- RICOEUR**.....298
- Riefenstahl** 25, 26, 28, 83, 95, 96, 97, 102, 103, 104, 106, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 143, 144, 149, 150, 152, 154, 168, 208, 243, 247, 286, 294, 295, 298, 300, 301, 303
- RIEFENSTAHL** 10, 11, 14, 17, 18, 84, 128, 129, 130, 132, 133, 139, 142, 147, 152, 286
- Ródtchenko** 170, 171, 231, 235, 300, 304
- RÓDTCHENKO**..... 10, 11, 12, 13, 20, 169, 171, 232, 244
- Rouillé ...** 29, 211, 212, 227, 239, 242, 247, 249, 275, 281, 283, 289, 290, 291, 292
- Sontag**131, 282
- Stille**.....209, 213, 215, 216, 217, 219, 225, 226, 229, 230, 232, 240, 242, 253, 255, 265, 267, 268
- STILLE**12
- Vargas ...** 7, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 49, 51, 53, 54, 55, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 174, 193, 206, 207, 208, 216, 230, 247, 251, 259, 269, 273, 278, 279, 283, 284, 285, 288, 289, 295, 300, 301
- Vieira**.....7, 170
- VIEIRA**2, 4, 24, 299, 300

F866 Freire, Miguel.

Imagética germânica na construção do olhar fotográfico : nos tempos do Estado Novo / Miguel Freire. – 2011.
303 f.

Orientador: João Luiz Vieira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, 2011.

Bibliografia: f. 280-289.

1. Fotografia. 2. Cinematografia. 3. Estado Novo, 1937-1945.
4. Alemanha. I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

CDD 770