

ARQUIVOS E RESSIGNIFICAÇÕES EM *IMAGENS DO ESTADO NOVO* 1937-45, DE EDUARDO ESCOREL

Márcio Zanetti Negrini¹

Resumo: Objetivamos discutir como a montagem do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, lançado em 2016 e realizado pelo brasileiro Eduardo Escorel, problematiza o uso de imagens de cinejornais oficiais ao relacioná-los com arquivos de filmes amadores e o diário pessoal de Getúlio Vargas. Propomos compreender como as imagens dos cinejornais, que inicialmente serviram para propaganda do regime ditatorial varguista, engendram novas significações por meio da montagem junto às imagens de arquivo do cotidiano da época, produzidas para filmes familiares, entre outros, e o diário íntimo do ex-presidente. Notamos o filme como dispositivo no qual são visibilizadas as relações afetivas e de poder que implicam ressignificações das imagens em movimento do Estado Novo. Assim compreendemos a elaboração afetiva do contexto político-social do Brasil daquela época.

Palavras-chave: Cinejornais brasileiros; Imagens de arquivo; Imagens do Estado Novo.

Contato: marcioznegrini@gmail.com

Introdução

Neste trabalho realizamos uma interpretação sobre como o filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* – lançado em 2016 e dirigido por Eduardo Escorel – problematiza uma compreensão sobre o Estado Novo brasileiro através dos usos de imagens de arquivo ao mesmo tempo em que reflete sobre o seu próprio processo de montagem.

O filme foi realizado através de pesquisa em arquivos dos cinejornais produzidos pelo regime do Estado Novo brasileiro, de cinejornais de governos estrangeiros, filmes de atualidades, domésticos – incluindo os de cinegrafistas amadores que registraram o cotidiano das ruas –, imagens de manuscritos oficiais, recortes de jornais da época, fotografias do período e também fragmentos do diário íntimo de Getúlio Vargas. Dessa maneira, propomos compreender as ressignificações que o filme produz a partir desses arquivos, ao mesmo tempo em que reflexiona acerca de sua própria montagem.

¹ Realiza doutoramento com incentivo de bolsa CAPES no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS/Brasil. Pesquisa junto ao Kinepoliticom (CNPq) – Grupo de Pesquisa em Cinema, Audiovisual, Estética, Comunicação e Política.

Negrini, Márcio Zanetti. 2017. “Arquivos e ressignificações em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, de Eduardo Escorel”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 351-360. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Percebemos, no filme, grupos de imagens como, por exemplo, os cinejornais oficiais do regime varguista, que, ao serem articulados com outros grupos de arquivos – como as imagens de cotidiano –, passam a ter o seu estatuto de versão oficial, ou versão legítima da história, colocado em xeque. Notamos que, no filme, esse cruzamento dos grupos de imagens oficiais e não oficiais opera a construção de uma outra narrativa para a história, que também nos dá a ver a reflexão sobre o processo de montagem desta narrativa.

No filme, o diário do ex-presidente não é apresentado apenas pelos fragmentos de suas imagens, mas também por meio da locução, que é interpretada por Eduardo Escorel. Percebemos que o recurso estético operado pela montagem apresenta uma relação na qual não há uma hierarquia entre as imagens de arquivo e os textos da locução. Observamos ora uma confluência, ora uma divergência entre o texto narrado e as imagens como uma espécie de “regulagem”, que, para Rancière (2012a), são campos de forças, ou campos de transformação, operados na relação “dissensual” entre imagens e palavras. Ou seja, ora as palavras sobrepõem-se, ora as imagens deslocam o sentido em uma interpelação cuja produção de significação acontece na simultaneidade desse movimento.

O narrador, por meio da locução, questiona-se sobre ser possível fazer um documentário acerca do Estado Novo usando cinejornais que foram produzidos para fazer propaganda do regime. Pressupomos que tal questionamento toca uma espécie de concepção que o filme apresenta sobre si mesmo. Com a questão que se coloca a respeito da possibilidade de ressignificação das imagens do Estado Novo, notamos, por meio da leitura que Deleuze realiza de Foucault, que o filme engendra conjuntos de arquivos em que “[...] conecta pontos de criatividade, de mutação, de resistência; é deles, talvez, que será preciso para se compreender o conjunto”. (Deleuze 2005, 53). Dessa forma, percebemos que a questão colocada sobre os arquivos dos cinejornais do regime se desenvolve em resposta pela montagem, pois ela intersecciona os diferentes conjuntos de arquivos presentes no filme.

Na operação de montagem dos cinejornais oficiais do regime varguista com, por exemplo, os arquivos do diário íntimo de Getúlio Vargas, é produzida pelo filme uma reflexividade sobre o seu processo de feitura. O caráter lacunar do diário é colocado em relação ao aspecto parcial das imagens de arquivo, sejam elas dos cinejornais brasileiros, e ao seu aspecto de comunicação oficial, sejam os manuscritos do cotidiano do ex-presidente em seu caráter íntimo. Nessa perspectiva, o trabalho de

montagem da narrativa pode ser pensado na relação que Farge (2009) estabelece entre o historiador e o narrador. Para a autora, a operação arqueológica que caracteriza o empenho no manuseio de arquivos ocorre por meio da criação de narrativas, ou seja, montagens cujas significações podem aproximar diferentes vozes – e imagens – que não criam o uníssono, porém viabilizam uma leitura crítica da história em seu caráter fragmentário e provisório.

Observamos que, ao aproximar os cinejornais brasileiros ao diário íntimo de Getúlio Vargas, o filme reelabora o íntimo e o oficial que, no caso de um regime ditatorial com o caráter personalista do Estado Novo, produz uma chave de leitura crítica sobre as circunstâncias do poder de Estado. Sobretudo, o filme insere junto a essas imagens arquivos de cotidiano das ruas e do cotidiano doméstico dos populares. Assim, através da montagem, cria-se a possibilidade de interpretarmos disposições afetivas em que se mesclam às conjunturas político-sociais. Imagens do dia a dia de populares em seus ambientes domésticos e nas cidades, em suas celebrações festivas, são mobilizadas para, através do trivial, do cotidiano, estabelecer uma relação sobre como a sociedade da época elaborava o momento político-social do Estado Novo. Simultaneamente, a montagem opera sua reflexividade quanto ao manuseio de arquivos e nos mostra como os discursos de autenticação da história implicados nos cinejornais podem ser tensionados ao relacionarem-se com outros arquivos.

Cientes de que tais divisões provisórias sobre os arranjos de arquivos que o filme engendra poderiam obter novas disposições e desdobramentos, adotamos esse procedimento para uma interpretação que, nos limites deste trabalho, entende o estatuto ontofenomenológico do arquivo por seu aspecto lacunar e fragmentário. Por meio de Didi-Huberman (2012) e Farge (2009), refletimos o caráter transitório que sustenta esses agrupamentos de arquivos em vista da questão a qual nos propomos a responder em nosso texto: como o filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* reflete sobre si no rearranjo que faz para as significações das imagens que elenca para a sua montagem?

A montagem de arquivos e a reflexão que o filme exercita sobre si mesmo

Na sequência de abertura, a primeira imagem que o filme apresenta é o recorte ampliado de uma carta datilografada por Alzira Vargas, filha do ex-presidente e chefe de gabinete civil da Presidência da República. Tal correspondência é parte de um arquivo oficial na qual Alzira narra um atentado ao Palácio da Guanabara – então

residência do presidente da República – por ação do levante integralista em oposição a Getúlio Vargas. Nesse primeiro momento, a situação que a carta descreve – uma tentativa frustrada de derrubar o presidente e o caráter conspiratório da circunstância – não é revelada. No entanto, a utilização estética da imagem deste arquivo pelo filme, em alguma medida, já revela uma reflexão sobre o seu processo de montagem. No fragmento da carta, o qual ressurgue em outros momentos da narrativa, há palavras entrecortadas onde lemos “[...]qu descobri. Eu não vi [...]”². Assim, percebemos que a escolha narrativa do filme mescla-se em constituir uma interpretação do tema historiográfico sobre o qual se dedica, ao mesmo tempo em que reflete sobre seu processo de realização, enquanto montagem fílmica por meio de arquivos.

No primeiro recorte de uma pequena parte da imagem da carta de Alzira Vargas, o filme possibilita intuímos o seu exercício de reelaboração da história a partir das relações entre fragmentos. Desse modo, de início, a montagem sinaliza o seu movimento arqueológico. Sobre isso, notamos com Didi-Huberman que a imagem de arquivo é “indecifrável” e “insignificante”, enquanto não se produz uma “relação imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias” (2012, 146). Constatamos que o filme se revela em seu processo de criação interpretativa quanto ao que seria sua versão cinematográfica sobre o Estado Novo, na medida em que reflete os usos dos cinejornais produzidos pelo regime, como mencionamos anteriormente, relacionando-os aos demais arquivos que configuram sua montagem. Por exemplo, os usos dos fragmentos de imagens e, no decorrer do filme, de textos, da carta de Alzira Vargas sobre o atentado integralista ao governo.

Junto ao trecho da carta da filha de Getúlio Vargas, a sequência é encadeada ao fragmento de um arquivo do cotidiano da cidade que registra a ressaca do mar. A força das ondas incide sobre o cordão de proteção, que impede a invasão da água em uma região costeira da capital federal daquela época, o Rio de Janeiro. A relação articulada entre o fragmento da carta e os movimentos do mar nos dá a ver uma narrativa que se produz pelo refluxo da história. Essa montagem de imagens nos remete ao clássico ensaio de Walter Benjamin *sobre o conceito da história*, no qual a noção de *imagem-dialética* perpassa sua tese de que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994, 224). Este

² Utilizamos [...] para indicar fragmentos da carta e palavras entrecortadas.

“agora de uma determinada cognoscibilidade” (Benjamin 2006, 504) remete-nos à relação criadora entre o imaginar e o conjecturar que o processo de montagem do filme estabelece para si mesmo como um caminho de manuseio das imagens de arquivo em sua narrativa.

Por meio do recurso sonoro, a imagem da ressaca do mar é sincronizada com uma marchinha de carnaval que diz: “Brasil, és no teu berço dourado, um índio civilizado e abençoado por Deus! Oh, meu Brasil! Oh meu Brasil, gigante de um continente, és terra de toda gente, orgulho dos filhos teus! Oh! Meu Brasil!” (Scorel, 2016). A música carnavalesca sinalizava um elemento estético, do qual o filme vale-se de forma recorrente em seu processo de montagem para propor um entendimento das relações entre a política do Estado nacional e o cotidiano brasileiro.

O carnaval é utilizado, seja por meio do sonoro, seja por meio das imagens de arquivos do cotidiano das ruas e do ambiente doméstico de populares, para produção de sentidos que relacionam as circunstâncias das políticas de Estado ao dia a dia do país. Dessa maneira, as manifestações carnavalescas no filme sugerem um sentido de celebração e otimismo com as transformações político-sociais que o país vive naquele momento.

O Brasil passava a vivenciar, por meio da liderança de Getúlio Vargas, um acelerado processo de urbanização em decorrência das ofertas de empregos nas cidades. A cadeia produtiva, até então fortemente vinculada ao setor primário, começa a interagir com a criação do setor industrial que, nesse contexto, relaciona-se à organização da classe trabalhadora por meio das leis trabalhistas. Entretanto, o carnaval também aparecerá no decorrer do filme através das imagens e músicas que se interseccionam com as circunstâncias da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

No encadeamento da imagem do fragmento da carta de Alzira Vargas ao mar revolto e ao som da marchinha de carnaval, são reunidas fotografias de Getúlio Vargas posando para um escultor norte-americano enviado pelo então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt. Desse instante em diante, o narrador introduzirá em sua locução fragmentos do diário de Getúlio Vargas que descreve os estados de ânimo do então presidente no contexto das políticas de governo que o filme revela.

Essas escolhas estéticas mostram-nos a compreensão que a narrativa enseja em relação ao seu processo de montagem. O movimento entre o íntimo e o social revela no filme um questionamento quanto à validade dos discursos dessas imagens. Isso

possibilita-nos compreender tal elaboração como uma nova construção que reflete sobre si mesma. Em suma, ela versa acerca de como seria possível produzir ressignificações dessas imagens que, se, por um lado, não são, necessariamente, arquivos oriundos das produções de cinejornais brasileiros – por exemplo, as imagens amadoras de carnaval – por outro, são imagens que apresentam o cotidiano não oficial em um processo de montagem que cria significações narradoras de uma leitura crítica sobre o Estado Novo brasileiro. Assim, constatamos que o filme reflete quanto ao caráter de veridicidade não apenas do que seriam as *imagens do Estado Novo*, mas, principalmente, acerca das *imagens sobre o Estado Novo*.

Algumas ressignificações quanto à ascensão do Estado Novo

A narrativa apresenta arquivos de cinejornais brasileiros cujas imagens tornam evidentes a mobilização e o apoio popular a Getúlio Vargas para, em seguida, questionar o valor do seu diário íntimo como fonte histórica. Por meio do locutor, o qual narra um fragmento escrito pelo ex-presidente em julho de 1934, é evidenciada a preocupação do governante que se pergunta sobre a lealdade daqueles que estavam junto a ele no seu ato de posse. Naquele dia, Getúlio assumiu a Presidência da República nomeado pelos deputados da Assembleia Constituinte e, também, jurou pela Constituição que convocaria eleições para o ano de 1938.

Ao colocar em questão a autenticação do diário de Getúlio Vargas como fonte histórica, a montagem recorre às imagens de câmaras de arquivamento, papéis empilhados e caixas de armazenamento de arquivos. Junto a essas imagens, o filme nos mostra a reflexão sobre o seu processo de montagem, pois o diário relaciona-se e, de certa forma, contrapõe-se às imagens oficiais da posse presidencial que exibem a comoção e a aglomeração nas ruas – Getúlio Vargas descreve no diário que o quórum teria sido prejudicado pelo mau tempo. A montagem intersecciona imagens do juramento do presidente diante da Assembleia Constituinte comprometendo-se com uma futura chamada para a eleição presidencial de 1938. Contudo, o filme revela, por meio do diário que Getúlio Vargas escreve, sobre a nova Constituição configurar-se como um empecilho. O motivo não é especificado pelo presidente recém-empossado. Sendo assim, as imagens de câmaras de arquivamento, caixas de arquivo e papéis empilhados corroboram em percebermos, metaforicamente, a reflexividade do manuseio de fragmentos pela montagem de arquivos.

Em seu discurso de posse, Getúlio compromete-se em ser leal à Constituição

Federal, ao mesmo tempo em que o filme nos revela o pensamento íntimo do presidente em referência ao problema que poderia ser tal Constituição. Seria em decorrência de uma intenção de Getúlio Vargas, já em 1934, de não ceder o seu espaço no poder? Essa é uma questão que se torna adjacente à própria montagem do filme e que nos sugere sua reflexividade quanto ao processo de elaboração dos arquivos em sua feitura narrativa. Tal procedimento estético nos dá, sobretudo, a perceber que o processo de montagem mostra a falta, ou seja, aquilo que no filme expressa-se para que se possa engendrar a criação do novo, ou ainda, uma nova montagem fílmica sobre o tema do Estado Novo brasileiro.

Junto às imagens de arquivos dos cinejornais brasileiros, aos fragmentos do diário pessoal de Getúlio Vargas, aos sons e imagens do carnaval de rua, a montagem intersecciona, por exemplo, um arquivo fílmico do cotidiano de populares, no qual os sujeitos posam para a câmera, rodeados por uma matilha, onde um deles manuseia um instrumento musical de sopro. O trivial de uma brincadeira mescla-se aos fragmentos de filmes oficiais, aos fragmentos do diário pessoal, e ao cotidiano festivo nas ruas, de modo a propor uma interpretação que sugere colocar em xeque o estatuto das imagens oficiais.

Ao inserir o fragmento do filme doméstico de cotidiano dos populares, em que um dos indivíduos manuseia o instrumento musical – enquanto, rodeados pela matilha, seus companheiros protegem os ouvidos –, a narrativa sugere reflexionar o que é visto, porém não é ouvido e, também, sobre aquilo que é ouvido, mas não é visto. Sobretudo, o que compreendemos, por meio dessa articulação da montagem, é uma reflexão quanto às evidências parciais e a um novo arranjo entre as imagens de arquivo que provocam o pensamento sobre a validade dos discursos e as novas escrituras críticas da história. Isso nos faz perceber que talvez o fragmento da carta de Alzira Vargas – primeira imagem apresentada no filme – “[...]qu descobri. Eu não vi [...]” – esteja contido na montagem pela duração articulada junto à reflexividade que a narrativa do filme suscita-nos compreender. Nesse sentido, o filme mostra que uma imagem instituída, como a de um cinejornal de governo, é ressignificada ao engendrar-se com novas temporalidades imagéticas.

Percebemos no filme o caráter “dissensual”, Rancière (2012a), da montagem que produz sentidos pela narração do locutor, ao mesmo tempo em que as imagens promovem desvios. Isso nos leva a pensar na ressignificação das imagens do Estado Novo brasileiro através da interação entre os arranjos de sentidos, que o filme sugere

em sua narrativa, e a simultaneidade com a qual opera a reflexão sobre a validade das versões acerca da história.

Notamos que os cinejornais oficiais, no contexto sócio-histórico no qual foram produzidos, objetivaram realizar uma espécie de “monumentalização”, (Rancière, 2012b), por centralizarem seus discursos na construção personalista da imagem de um líder político como Getúlio Vargas. Porém, pela montagem do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, esses cinejornais são colocados em xeque ao serem articulados com arquivos como, por exemplo, de imagens do cotidiano de populares. Em uma leitura que realizamos de Rancière (2013, 28), compreendemos esses arquivos, os quais foram produzidos em situações coloquiais do período do Estado Novo, como “monumentos” que surgem pela “transformação do significante em insignificante e do insignificante em significativo”. Tal conversão e reconversão dos sentidos na montagem do filme de Eduardo Scorel operam de modo a colocar em contraponto as imagens dos cinejornais que, inicialmente, obtiveram um estatuto de validação da história.

Por meio do uso de imagens de arquivos do cotidiano de populares, o filme nos oferece uma compreensão de que versa sobre o seu processo de elaboração quanto a uma nova interpretação narrativa para a história. Ao produzir essa inflexão sobre si mesmo, a dobra interpretativa que o filme sugere é o novo como singularidade que se produz pela remontagem de arquivos.

A reflexividade entre o mostrar e o não mostrar no processo de narrativa também aparece através dos cinejornais estrangeiros, pois esses são inseridos de forma a produzirem contextualizações do cenário político internacional em interlocução com o regime ditatorial varguista. A ascensão dos regimes autoritários na Europa é mostrada, por exemplo, por meio de um cinejornal alemão que celebra o avanço das tropas franquistas sobre a cidade de Bilbao, na Espanha. Através da narração, o locutor trata do massacre civil realizado pelo bombardeio à cidade de Guernica. Ao mencionar a dizimação por um esquadrão aéreo da Alemanha, ocorrida alguns dias antes do avanço sobre Bilbao, o ecrã negro insere-se como recurso estético de uma montagem que reflexiona sobre aquilo que não é mostrado em uma versão construída para a história oficial, nesse caso o cinejornal da Alemanha nazista.

Na interpretação que a montagem do filme dá à omissão sobre a barbárie em Guernica – o uso do ecrã negro, a locução na qual o narrador menciona a ausência da repercussão do massacre na versão do cinejornal alemão – mescla-se às diferentes

temporalidades da narrativa: ausência de informações no manuscrito do diário de Getúlio Vargas, os cinejornais brasileiros – que noticiam um certo entusiasmo do país junto ao seu líder político – e, ainda, os arquivos de imagens do cotidiano. Articulados pela montagem, tais arquivos corroboram na reflexão que o filme faz de sua própria construção narrativa da história e, simultaneamente, produz ressignificações sobre as imagens do Estado Novo brasileiro.

Considerações finais

Através do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, percebemos que a montagem cinematográfica possibilita reescrever de forma crítica a história dando a ver as intersecções entre os regimes autoritários e a produção do autoritarismo. Notamos que este filme elabora uma tradução das imagens de arquivo da ditadura varguista, ao mesmo tempo em que insere na sua proposição narrativa o questionamento do estatuto dos regimes de visibilidade e autenticação das imagens na feitura de uma narrativa para a história.

Percebemos que, por meio do recurso cinematográfico e, por isso, da subjetividade é que o filme se insere no debate sobre o esquecimento do passado pelo exercício de ressignificação das imagens que se movimentam entre o presente e o passado para produção de algo novo. A sensibilização das ideias, que talvez nos possibilite compreender esse filme como agenciador de novas significações sobre o Estado Novo, decorre de uma narrativa que se inflexiona sobre si, revelando-nos o caráter historial do arquivo. O filme nos mostra que não esquecer o passado é criar uma tensão sobre o presente de modo que ele seja outra coisa. Isso acontece quando, ao refletir sobre o seu processo de feitura, a montagem incide em relação à validade dos discursos para revelar uma interpretação que assume sua parcialidade, seu caráter lacunar e, em alguma medida, provisório.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2006. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM.
- Farge, Arlette. 2009. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp.
- Rancière, Jacques. 2012a. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- _____. 2012b. *O Espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- _____. 2013. *Figuras de la história*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

FILMOGRAFIA

Escorel, Eduardo. 2016. *Imagens do Estado Novo 1937-45*. Brasil.