

---

# A representação do Nordeste no Cinejornal Informativo: análise do contexto social da região na década de 1950

Ana Paula Silva Oliveira <sup>1</sup>  
Andreza Lisboa da Silva <sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a forma como o Nordeste era representado no cinejornal produzido pela Agência Nacional, entre os anos de 1951 a 1954. O período estudado compreende o regime democrático do presidente Getúlio Vargas, caracterizado como um líder carismático voltado para os ideais do populismo e nacionalismo. Inicialmente, será apresentado um breve histórico sobre o desenvolvimento dos cinejornais no Brasil; em seguida, uma rápida explanação sobre as características dos cinejornais; por último, se estabelecerá o contexto em que se apresentava o *Cinejornal Informativo* e a análise da representação do Nordeste em um dos vídeos de caráter de edição especial.

**Palavras-chave:** cinejornais; documentário; *Cinejornal Informativo*

**Abstract:** This article looks at how the Northeast was represented in the newsreel produced by the National Agency, between 1951 and 1954. This period comprises the democratic regime of President Getúlio Vargas, who is characterized as a charismatic leader focused on the ideals of populism and nationalism. Initially, we will present a brief history of the newsreels development in Brazil; then, a brief explanation of the newsreels characteristics; finally, we will establish the context in which the newsreel was presented and how the Northeast was represented in one of the special edition videos.

**Keywords:** newsreel; documentary; *Cinejornal Informativo*

## Introdução

Filmes jornalísticos, de curta duração e com roteiro pré-concebido, os cinejornais concentravam o seu conteúdo nos acontecimentos mais importantes da semana. No Brasil, eles eram exibidos obrigatoriamente antes das sessões de longas

---

<sup>1</sup> Doutora em Filosofia pela Universidade de Porto e Professora Visitante do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: oliveira.or.anapaula@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação do Programa de Pós Graduação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: andrezaalisboa.silva@gmail.com.

---

metragens, a partir do Decreto nº 21.240/1932, instituído pelo presidente Getúlio Vargas, que tornava legal a prática dos cinejornais em todo país.

Os assuntos dos vídeos podiam ser os mais diversos, desde representações da elite social, o cotidiano do povo brasileiro, até reportagens voltadas para a esfera política. A escolha dos temas dependia do realizador das produções, mas muitos deles focavam suas atenções para o interesse dos financiadores dos produtos, no caso membros da elite abastada ou autoridades políticas.

Os cinejornais concentravam grande parte dos registros audiovisuais do país, inclusive de uma época em que não existia o jornalismo televisivo. Apresentando uma linha de surgimento paralela aos documentários, os cinejornais configuram-se como produtos audiovisuais com semelhanças próximas ao formato documental, já que realizavam um adequado tratamento das imagens e estabeleciam um roteiro pré-formatado. Mas também seguiam um fluxo de produção baseado em critérios vinculados ao meio jornalístico, inclusive por se dedicar ao registro de importantes acontecimentos ocorridos durante a semana.

O objetivo do presente trabalho é estudar como o Cinejornal Informativo representava a região Nordeste nos seus vídeos, não esquecendo o seu período de veiculação (entre os anos de 1951 a 1954), quando a presidência do país estava sob o regime de Getúlio Vargas. A intenção é avaliar sob qual perspectiva o Nordeste era apresentado nesses informativos, observando o modo como os temas eram retratados, os tipos de imagens atribuídas ao contexto nordestino e o discurso enfatizado nos textos narrativos.

Para isso, realizou-se a coleta do acervo do Cinejornal Informativo que está disponível gratuitamente no portal Zappiens.br, desenvolvido como uma plataforma digital para a exposição de vídeos de uso público com fins experimentais, projetos de pesquisa ou ensino de modo geral.

O direcionamento de análise será atribuído a um dos filmes em caráter de Edição Especial, que se constitui como um material exclusivo com conteúdo sobre a região Nordeste. Entre o acervo investigado, contabilizam-se oito vídeos com abordagens de conteúdo sobre a região. Desse total, três deles são caracterizados como edições especiais.

---

Na análise será utilizado o vídeo S/n [IX], do ano de 1951, com duração de 6'58" e o título "Amparo aos Flagelados: O trabalho da Legião Brasileira e Assistência em prol das vítimas da seca, no Estado do Ceará". A atenção para esse objeto deve-se pela fixação de elementos comuns à questão nordestina, em especial ao fenômeno da seca que assolava o lugar e a condição de amparo governamental aos nativos da região.

### **O histórico dos cinejornais no Brasil**

A primeira experiência de cinejornal no mundo aconteceu na França, em março de 1909, com o Pathé Fait Drivers que era exibido semanalmente e, em seguida, recebeu o nome de Pathé-Journal. No Brasil, logo no ano seguinte de estreia dos cinejornais, algumas produções cinematográficas já começavam a despontar com um formato muito parecido com o Pathé-Journal.

Até os anos 1920, o mercado cinematográfico brasileiro não recebia do Estado a mesma atenção conferida à imprensa, pois essa última era vista como um instrumento eficaz para a propagação de ideologias políticas. A criação de uma postura intervencionista ou financiadora do Estado para o cinema ainda era irrisória se comparada aos veículos tradicionais da imprensa.

A partir da década de 1930, período em que se instituiu no país a obrigatoriedade de exibição dos cinejornais antes das sessões de longa-metragem, o número de produções foi impulsionado e chegou a registrar mais de 50 tipos de jornais audiovisuais somente no estado de São Paulo (BERNARDET, 2009, p. 38). Contudo, o crescimento no número de produções não acompanhou uma evolução no modo de realização dos filmes e modelos mais eficazes de distribuição das obras nos cinemas nacionais.

Além de estimular a produção nacional, o governo também começou a atuar de forma mais dinâmica na esfera cinematográfica. Ainda em 1936, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que se caracterizou como um órgão estatal direcionado à realização de filmes de caráter educativo, utilizando conhecimentos da ordem científica ou antropológica, inclusive em temas relacionados a questões da cultura e do folclore nacional. Sob o comando do médico e antropólogo Roquette

---

Pinto, o Instituto produziu 237 filmes até 1946 e um dos integrantes da equipe de produção foi o consagrado cineasta Humberto Mauro.

Conforme Rêgo (2007), a figura de Getúlio Vargas não era destaque nos cinejornais do INCE e o foco dos vídeos não era um conteúdo voltado para uma perspectiva militarista. Somente com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, durante a fase posterior ao golpe de estado de Vargas, é que efetivamente começou a produção de materiais cinematográficos voltados para a propaganda política do governo, nos quais o chefe de Estado da Nação assumia a posição central nos temas abordados pelos vídeos.

O cinejornal oficial do governo federal - o Cine Jornal Brasileiro (CJB) – iniciou suas atividades em outubro de 1938 e centralizava a sua abordagem temática na figura do presidente da República, apresentando uma espécie de culto à personalidade do estadista, em um período marcado pelo totalitarismo no regime governamental. Inicialmente, a produção dos curtas do CJB ficava a cargo da produtora de Adhemar Gonzaga, a Cinédia, já que o governo não dispunha de estrutura técnica adequada para produção dos filmes.

A constante alteração do grupo responsável pela distribuição do “Cine Jornal Brasileiro” permitiu a ocorrência de atrasos e desordens entre o tempo de exibição de um vídeo para o outro. Ainda nos primeiros anos de produção do jornal cinematográfico, as salas de cinema fora do Rio de Janeiro – capital federal do país nessa época - chegaram a contar um mês de atraso entre cada exibição.

De acordo com Tomaim (2004), entre 1942 e 1944, já era possível chegar a um período de seis meses de atraso na exibição do CJB em salas de cinema de Salvador e Porto Alegre. A sobrevivência do CJB nas telas de cinema só foi possível até 1946, já que, após esse período, Vargas não mais atuava na presidência da República e o DIP não funcionava como órgão de fiscalização dos produtos audiovisuais. Posteriormente, o CJB foi substituído pelo Cinejornal Informativo que estaria subordinado à Agência Nacional.

A década de 1950 representou o primeiro momento de desgaste sobre o modelo produzido pelos jornais cinematográficos - que apresentavam um formato ultrapassado, com poucas inovações técnicas e de baixa qualidade criativa. A

---

imprensa da época já começava a apresentar críticas contundentes sobre a obrigatoriedade de exibição dos complementos nos cinemas do país.

A grande crítica feita pela imprensa é a péssima qualidade técnica, mas também ao próprio formato que passou a ser visto como um estorvo para os cinéfilos. A cobertura de festas, eventos políticos ou da alta sociedade deixavam de ser um atrativo para o público (MAIA, 2006, p. 65).

Outro grande motivo para o desgaste da produção cinejornalística foi a introdução do aparelho de televisão nos lares brasileiros, a partir dos anos 1950. O resultado final foi uma significativa diminuição no fluxo de produções dos cinejornais; sendo que nas décadas posteriores é possível citar a periodicidade regular de apenas algumas produtoras na realização dos complementos.

Mesmo apresentando uma realização irregular, nos anos 1950 e 1960, somente no final da década de 1970 foi que o cinejornalismo brasileiro apresentou uma grave ruptura no seu sistema de produção. Em 1976, pelo Decreto nº 77.299, estava determinada a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), que atuava como um órgão de apoio à Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). Por meio do Concine, novas regras começaram a vigorar sobre a regularidade de exibição dos filmes obrigatórios, incluindo os complementos educativos representados pelos cinejornais.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o Concine instituiu várias resoluções sobre a fixação dos cinejornais antes das sessões de cinema, sendo que continuamente as resoluções alternavam sobre a decisão de manter ou retirar a obrigatoriedade de exibição destes curtas. Progressivamente, as salas de cinema foram reduzindo o número de exibições de cinejornais e os produtores foram perdendo recursos de financiamento do governo, ocasionando na diminuição de orçamento da produção dos filmes e os condicionando, cada vez mais, em produtos de péssima qualidade técnica e artística.

Além da falta de leis de incentivo para a continuidade do cinejornalismo, os espaços de exibição desses periódicos começavam a apresentar sinais de queda de popularidade, sendo que “o número de salas de cinema fechadas entre 1982 e 1983 foi de aproximadamente 300” (MAIA, 2006, p. 68), dificultando o processo de divulgação do material e tornando irrelevante a manutenção da atividade. Sem contar

---

que, nesse período, os realizadores ainda tiveram que suportar um considerável aumento no custo da produção cinematográfica após o filme virgem sofrer um reajuste de 600%.

Após o encerramento do ciclo do cinejornalismo brasileiro, grande parte dos arquivos gravados ficou esquecida nos depósitos das companhias, sendo armazenados em condições irregulares e em completo descuido de manutenção e limpeza. De acordo com Souza (2003), os arquivos de muitos periódicos encontram-se atualmente perdidos por causa de sucessivos incêndios e até enchentes em vários depósitos de produtoras, resultando em inestimáveis perdas para a memória visual sobre os primeiros 60 anos do cinema brasileiro.

### **Características dos cinejornais brasileiros**

A forte relação com o aspecto documental aproxima os cinejornais da caracterização de produtos audiovisuais pautados na esfera da representação social. A lógica que fundamenta essa afirmação utiliza como referência a definição de Nichols (2010), pela qual todos os filmes são documentários subdivididos em “documentários de satisfação de desejos” – os chamados ficcionais – e os “documentários de representação social”. Sobre este último tipo, o autor classifica como materiais não-ficcionais que transmitem aspectos tangíveis e verídicos do mundo em que vivemos.

De acordo com Nichols (2010), os registros fotográficos nos filmes documentais permitem a observação de uma perspectiva sobre um fato em si, já que eles se configuram como representações auditivas de pontos de vistas de indivíduos ou instituições. Além disso, o autor observa que os filmes documentais também “[...] fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões” (NICHOLS, 2010, p.30).

A preocupação central que movia os cinegrafistas do cinejornalismo no Brasil era a realização de um imenso volume de vídeos que atendessem aos desejos dos seus patrocinadores ou financiadores particulares, destinando-se a uma mera documentação de eventos sociais e oficiais ou até de cenas do cotidiano. O desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica e de qualidades estéticas capazes de atrair a atenção do público foi raramente evidenciado dentro das produções documentais compreendidas na primeira metade do século XX.

---

Aliás, a situação apresentada localmente diverge do movimento evidenciado no cinejornalismo de outros países. Por exemplo, nas obras inglesas, algumas organizadas pelo documentarista John Grierson, a preocupação era um material engajado com a educação pública e comprometido com as representações individuais e sociais. Eles deveriam ser “[...] rodados em ambientes naturais e, com base em argumentos simples, traduzir a complexidade da vida moderna em padrões dramáticos acessíveis” (DARIN, 2004, p. 59).

Outro exemplo diferenciado é o modelo soviético que se destacava por um conteúdo voltado à educação política e à formação ideológica das massas. Isso se deve, especialmente, não só pelo período histórico e social no qual esses cinejornais estavam inseridos (no início do século XX e próximo ao período da Revolução Russa), mas também ao grupo de realizadores engajados nessas produções.

Um dos realizadores que mais se destaca é o documentarista Dziga Vertov, responsável pela direção de 43 números do cinejornal Kino Nedelia, ainda nos primeiros anos de sua carreira (1918-1920). Algo muito evidente nas suas obras é a utilização da câmera como um aperfeiçoamento do olho humano, além de se dedicar a um registro dos fatos pela articulação de uma verdade tomada de improviso ou sem encenação, juntamente com uma montagem ininterrupta de um processo de interpretação e organização dos fatos (DARIN, 2004, p. 116).

Nessa época, os cinejornais soviéticos contavam com correspondentes espalhados pelo próprio país e exterior sob o regime de contrato. A quantidade satisfatória de profissionais trabalhando na área permitia um extenso volume de imagens que, caso não utilizadas para o filme ao qual se relacionava, ainda serviam de arquivo para outro material. Mas o grande diferencial do modelo russo é que, “independentemente do gênero, as marcas do cinema do período foram a experimentação e a inovação” (LEAL, 2009; PEQUENO, 2009).

Porém, no caso dos cinejornais do Brasil, as etapas de elaboração seguiam um esquema mais simples de produção. Segundo Gomes (2007), os realizadores eram encarregados de captar os recursos, filmar as cenas, preparar os letreiros dos filmes, realizar a revelação e as cópias finais. A escolha da pauta ficava a critério do produtor, que se qualificava como uma espécie de editor e, em muitos casos, as suas decisões



---

eram baseadas por informações prévias que ele coletava de jornais impressos ou fontes oficiais.

Na etapa da produção, elaborava-se o roteiro, a forma de registro das imagens, além de verificar a necessidade de um pedido de autorização para a filmagem de determinados eventos. Por último, todo esse material era reunido no estúdio para a montagem, sonorização e narração dos episódios filmados. Em média, cada cinejornal apresentava uma série de quatro a sete reportagens e possuía uma duração geral de seis a oito minutos.

Algumas vezes, um único fato era abordado nos cinejornais, representando uma cobertura especial sobre um evento específico como desfiles, posses militares ou campeonatos de futebol. A regra fundamental para a veiculação dos filmes é que eles deveriam ser feitos a partir da perspectiva de quem concentrava o poder nas mãos, seja a elite dominante ou as autoridades políticas (BERNARDET, 2009, p. 38).

### **A representação do Nordeste no Cinejornal Informativo**

Produzido e distribuído pelo Governo Federal, entre os anos de 1946 a 1954, o Cinejornal Informativo tinha o objetivo de “[...] irradiar para todo o país através da rede de cinemas um modelo de sociedade, a carioca, e as deliberações do governo” (GOMES, 2007, p. 42). Incorporado como um dos veículos de comunicação da Agência Nacional, ele foi caracterizado como uma continuidade do antigo Cine Jornal Brasileiro (CJB). Contudo, apresentava algumas diferenciações de conteúdo que estão em conformidade com o período histórico situado – na era do pós-Segunda Guerra – e o tipo de regime governamental vigente na época – o regime democrático.

Ou seja, se o CJB, realizado na década de 1930, tinha como destaque a produção nacional baseada na siderurgia; agora o Cinejornal Informativo direcionava a atenção para o processo da eletrificação das indústrias, justamente por acompanhar a modernização do processo industrial na década de 1950. Aliás, compreender o caráter social e histórico da época analisada ajuda a situar o posicionamento do veículo sobre o tipo de abordagem utilizada em suas narrativas. Especialmente, se considerar o modelo de regime populista desenvolvido na década de 1950 e a exaltação ao progresso e desenvolvimento levado a um modelo de governo mais empenhado durante o mandato de Juscelino Kubitschek.



---

Sobre o regime de Vargas, especificamente pelos filmes se situarem nesse contexto, os anos de 1951 a 1954 representaram o seu segundo mandato como presidente, por meio de uma eleição nos moldes democráticos. Durante sua gestão, uma de suas marcas foi a expansão industrial e o aumento do poder de intervenção do Estado no sistema econômico do país. Outras preocupações fundamentais do seu governo foram “o crescimento da produção dos bens de consumo, o alargamento do mercado interno e a elevação da renda nacional” (RODRIGUES, 2003, p. 47).

Ainda nesse período, o contexto central que representou historicamente o Nordeste foi a questão do regionalismo, por uma abordagem que extrapolava somente a perspectiva econômica, mas também considerava questões de ordem social e política que estariam fortemente ligadas ao problema da extrema pobreza enfrentada pela população da região.

Nos anos 1950, o Estado começava a elaborar novas políticas de ajuda social que não estivessem unicamente relacionadas ao tradicional combate às consequências da seca – como a construção de açudes ou obras emergenciais de ajuda -, justamente porque esse modelo de ação acabou não conseguindo apaziguar os efeitos catastróficos da estiagem.

Conhecendo essas características, é possível compreender a linha temática do vídeo analisado que se situa no ano de 1951, com o título “Amparo aos Flagelados: o trabalho da Legião Brasileira e Assistência em prol das vítimas da seca, no Estado do Ceará”. A duração é de 6’58”, tendo como cinegrafista responsável Romeu Pasqualine, o redator Lopes da Silva e o narrador Luiz Augusto.

A abertura do filme é composta por grandes planos da cidade de Fortaleza, mostrando as suas novas edificações e projetos urbanísticos (Fig. 1). A intenção das imagens é acompanhar o conteúdo do texto narrado, corroborando as informações iniciais que atestam o progresso desta capital: “Bem edificada, com excelentes jardins e muito limpa, Fortaleza é das mais prósperas e avançadas cidades do Norte do país” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).



**Figura 1:** Vista geral da cidade de Fortaleza

Fonte: CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951

Não há tantas variações do posicionamento da câmera e a música incidental aparece com sonoridade rápida e vibrante. A narração garante um aspecto de factualidade à informação ao contextualizar a data inicial na qual as equipes trabalham no abastecimento de gêneros alimentícios: “Desde 30 de julho último, trabalha-se aí intensamente, com o objetivo de levar víveres ao interior do Estado, distribuindo-os entre os necessitados” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).

Quando o vídeo chega à duração de 2 minutos, um quadro preto incide na tela (*fade out*) e já começa a ser mostrada a viagem da equipe em direção ao interior cearense relatando as graves consequências da estiagem da época. O texto narrativo, mais uma vez, acrescenta força às imagens ao ressaltar a intenção dos realizadores em capturar “flagrantes de flagelados que procuram outras paragens menos causticadas pela estiagem” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).

O cinegrafista realiza o registro de dentro do veículo, consistindo em um dos raros momentos em que efetivamente a câmara apresenta alguma inconstância, ou apresenta certo movimento. No restante do filme, percebe-se a preocupação no apoio do equipamento fotográfico, sem grandes planos de movimentação. As imagens nessa parte do vídeo mostram-se emblemáticas, pois sintetizam os problemas sofridos pelos sertanejos: açudes secos, solo rachado, vegetação árida, retirantes deixando

suas casas, crianças bebendo águas insalubres, pessoas famintas e com aspectos doentes e famílias abrigadas em construções improvisadas (Figs. 2 e 3).



**Figura 2:** Açudes secos



**Figura 3:** Solos rachados

Fonte: CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951

O mais interessante é que a música incidental acompanha o conteúdo das imagens, passando a apresentar um ritmo mais lento, um tanto melancólico. Dessa forma, a narração ganha força ao expressar as condições de miséria e lamentação pelas quais passa os flagelados, como um dos trechos que diz: “Em Pentecostes, há inúmeras moradias de flagelados, são casas rústicas, de ramagens, sem o mínimo conforto. Nas quais homens, mulheres e crianças vivem resignados à espera de dias melhores” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).

Outro corte mais longo, acompanhado de mais um *fade out*, aparece na tela e mostra a visita da primeira-dama do país, Darcy Vargas, pelo interior do Ceará. Na oportunidade, ela verificou o funcionamento das obras de amparo aos flagelados, como maternidade, ambulatório e lactários. Neste momento, novamente a trilha incidental estimula a provocar reações de condolência, de sofrimento na plateia ao conferir o aspeto doentio e de sofrimento daquela população.

A imagem de Dona Darcy distribuindo alimentos e conversando de perto com o público recebe destaque no vídeo (Fig. 4). Esta sequência, com duração exata de 40 segundos, enfatiza a ação benfeitora da primeira-dama que, segundo o texto narrado,

“pôde anotar tudo o quanto é necessário realizar imediatamente para amparar essas vítimas da terrível estiagem” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).



**Figura 4:** Darcy Vargas conversa com populares

Fonte: CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951.

Os últimos trechos do vídeo são destinados a apresentar as perspectivas em termos de melhorias que o governo começava a empreender no local. As imagens concentram-se na construção de um açude que iria garantir a solução para conter as mazelas da estiagem e proporcionaria trabalho aos sertanejos. Por meio de planos gerais, são mostradas as etapas de construção do açude, os equipamentos utilizados para sua edificação e o quantitativo de homens trabalhando no projeto.

Os próprios “flagelados” são os operários da obra, realizando o serviço de escavação e de edificação das pedras que compõem a barragem do açude. O destaque é para um plano geral no qual a câmera fica posicionada sobre o ombro de um trabalhador, mostrando a perspectiva de visão ampliada da obra (Fig. 5).

A fixação do homem à terra natal é apontada com um dos benefícios da obra que ainda ajudaria a minimizar as implicações desastrosas oriundas do fenômeno da estiagem. A intenção era caracterizar esse paliativo como uma solução para o contexto apresentado. Segundo afirma o texto do filme, “será uma obra, sem dúvida, gigantesca e, agora, representa a solução para amparar milhares de criaturas. Pois dá trabalho a toda uma legião de pais de famílias que se viram pelos rigores da seca reduzidos a mais extrema miséria” (CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951).

A última imagem que aparece na tela é um plano detalhe de um cacto e o sol radiante ao fundo. Para esse registro, a câmera faz a captura de baixo para cima e reforça a impressão de aridez e aspereza que permeia todo o filme (**Fig. 6**).



**Figura 5:** Trabalhador observa obra



**Figura 6:** Objetos reforçam aridez

Fonte: CINEJORNAL INFORMATIVO, S/n [IX], 1951.

### **Considerações Finais**

A tomada de representação nos documentários faz-se de forma evidente ao analisar o papel social desempenhado pelos personagens que compõem o produto audiovisual. Afinal, os filmes de representação social se sustentam com o desenvolvimento de histórias de personagens que dão continuidade às suas vidas fora da presença das câmeras, constituindo-se como atores culturais e não artistas teatrais.

No Cinejornal Informativo, o presidente Vargas, a primeira-dama ou até o próprio Governo apareciam como elementos centrais das narrativas, em uma época na qual o discurso ideológico era propagado de forma diluída ou “maquiada” para o público. Com relação à temática nordestina, as expressões usadas nos textos narrativos, os tipos humanos que apareciam nas imagens, as paisagens áridas e ressequidas formaram o conjunto de simbologias que ajudaram a propagar a visão de um Nordeste pobre e atrasado.

A condição de miséria e subdesenvolvimento ainda significava as principais representações do Nordeste enfatizadas nos vídeos. Embora reconhecendo esse



atraso, os cinejornais sempre enfatizavam o discurso sobre a ação enérgica do Governo para combater essas mazelas. Em contrapartida, mesmo o tema da seca dominando as reportagens, ainda era apresentando ao público uma breve perspectiva de desenvolvimento do lugar através das edificações e cenários urbanísticos existentes nas capitais.

Financiados diretamente por recursos do Governo Federal, os realizadores das obras demonstravam uma preocupação com o tratamento adequado das imagens e a forma de montagem do material. A qualidade técnica também era presente na estrutura sonora que preenchia todo o vídeo, mesmo nos momentos em que o texto narrativo não era enunciado pelo locutor.

Embora os planos fossem preferencialmente executados com poucos movimentos, em algumas passagens, havia experimentações no modo de filmagem, com captura de ângulos diferentes e rápidas movimentações do equipamento. A execução dos planos cinematográficos enfatizava planos gerais e planos médios, embora os planos fechados ou detalhe também fossem utilizados em alguns trechos das obras.

Na edição especial analisada, a abertura do vídeo consistiu em um grande plano geral da cidade, mostrando seus aspectos urbanísticos e conjuntos arquitetônicos. A imponência, a modernidade e a beleza do lugar eram enaltecidas nas imagens introdutórias, mostrando ao público, muitas vezes situado em uma posição geográfica distante do Nordeste, o progresso e o desenvolvimento da região, mesmo ele ainda sendo castigado continuamente pelo fenômeno da estiagem.

### Referências

- CINEJORNAL Informativo S/n [IX]. Cinegrafista: Romeu Pasqualine. Redator: Lopes da Silva. Narrador: Luiz Augusto. Brasil, 1951. 1 vídeo (06'58"), sonoro, p/b. Disponível em: [http://zappiens.br:80/videos/cgign1w5zYTrwOs\\_1dogNqj9gCFtkyNkLf2XUnvka6wHak.FLV](http://zappiens.br:80/videos/cgign1w5zYTrwOs_1dogNqj9gCFtkyNkLf2XUnvka6wHak.FLV) . Publicado em: 22 de março de 2010. Acesso em: 10 mar. 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- 
- GOMES, Renata Vellozo. Cotidiano e cultura no Rio de Janeiro na década de 50: os cinejornais da Agência Nacional. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007.
- LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. A roda gira (na história e no cinema): Vertov, o contexto político e o cinema soviético dos anos 20. **Ícone**, Pernambuco, v. 11, n.1, julho de 2009.
- MAIA, Paulo Roberto de Azevedo. **Canal 100**: a trajetória de um cinejornal. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes - Unicamp, 2006.
- MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira**: 40 anos de história (1950-1990). Salvador: A TARDE, 1990.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000, pgs. 133-135.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5.ed. Campinas: Papius, 2010.
- RÊGO, Daniela Domingues Leão. **Imagem e política**: um estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes – Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Marly. **A década de 50**: populismo e metas desenvolvimentistas do Brasil. 4.ed. São Paulo: Ática, 2003.
- SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relatos de uma experiência. In: **Histórias**: questões e debates. Curitiba: UFPR, nº 38, 2003, pgs. 63-76.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. **“Janela da Alma”**: Cinejornal e o Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo, SP: Dissertação de Mestrado, Departamento de História - Unesp, 2004.
- VERTOV, Dziga. Nascimento do Cine-Olho. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.