

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

SOFIA FIGUEIRA DE SIQUEIRA

**IMAGENS DE UMA PRIMEIRA-DAMA: DARCY VARGAS NO CINE JORNAL  
BRASILEIRO**

SÃO CARLOS – SP

2025

SOFIA FIGUEIRA DE SIQUEIRA

**IMAGENS DE UMA PRIMEIRA-DAMA: DARCY VARGAS NO CINE JORNAL  
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

São Carlos-SP  
2025

## FICHA CATALOGRÁFICA

Siqueira, Sofia Figueira de

Imagens de uma primeira-dama: Darcy Vargas no Cine  
Jornal Brasileiro / Sofia Figueira de Siqueira -- 2025.  
107f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São  
Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Arthur Autran Franco de Sá Neto

Banca Examinadora: Luciana Sá Leitão Corrêa de  
Araújo, Rodrigo Archangelo

Bibliografia

1. Cinejornal. 2. Darcy Vargas. 3. Estado Novo. I.  
Siqueira, Sofia Figueira de. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Sofia Figueira de Siqueira, realizada em 04/04/2025.

#### Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (UFSCar)

Prof. Dr. Rodrigo Archangelo (Cinemateca Brasileira)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

*Dedico este trabalho ao meu pai, Flávio Siqueira.  
E ao meu avô Vagner Figueira (in memoriam).*

*As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto.*

*Eric Hobsbawm.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que viabilizou e tornou possível este trabalho. Agradeço imensamente meu orientador, Prof. Dr. Arthur Autran, por todas as reuniões e conversas que tornaram este trabalho possível, trabalhar com o sr. foi uma verdadeira inspiração.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Corrêa de Araújo e ao Prof. Dr. Rodrigo Archangelo por aceitarem participar tanto da banca de qualificação, com os apontamentos e as contribuições que guiaram o trabalho para sua conclusão, quanto da banca de defesa. Agradeço também à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariana Villaca e ao Prof. Dr. Alessandro Gamo pelo aceite do convite para as suplências.

Agradeço à coordenação do PPGIS, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzana Reck Miranda e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Cesarino Costa, e ao secretário do programa, Felipe Rossit, que merece todo o reconhecimento por este trabalho, que por vezes parece invisível, mas sem ele, estaríamos perdidos.

Agradeço a todos os funcionários da Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, da Cinemateca Brasileira, pelo trabalho incrível de toda a equipe que tanto protege e briga pela sobrevivência do acervo da instituição, possibilitando a existência da presente dissertação.

Agradeço imensamente meus pais, Flávio e Vânia, que me apoiam em qualquer lugar do mundo, sendo sempre acolhimento para os momentos de aflição. Agradeço às minhas irmãs, Júlia e Luiza, pelo apoio infinito e a compreensão por todos os mau humores e ansiedades destes dois anos e meio. Agradeço meu companheiro, João Victor, que há muito tempo me acompanha e fez parte ativa da escrita deste texto, sempre debatendo, me instigando, me desafiando e acreditando no meu potencial para escrever este trabalho.

Agradeço a todos os colegas do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som, Letícia, Andrea, Matheus, Gabriel, eles fizeram parte destes dois anos e meio de trabalho árduo, com contribuições e discussões que com certeza foram absorvidos neste trabalho.

## RESUMO

Esta dissertação analisa a construção da imagem de Darcy Vargas no *Cine Jornal Brasileiro* durante o Estado Novo (1937-1945), investigando a representação cinematográfica desta figura histórica, com destaque para o seu papel na assistência social. A pesquisa examina como a imagem de Darcy Vargas foi associada à família, à caridade e à Igreja Católica, reforçando a legitimidade do governo de Getúlio Vargas. Produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), os cinejornais desempenharam um papel central na difusão da ideologia do regime, apresentando a primeira-dama como uma mediadora entre o Estado e a população mais vulnerável. As ações de Darcy Vargas, vinculadas a instituições como a Casa do Pequeno Jornaleiro e a Legião Brasileira de Assistência (LBA), fortaleceram o discurso oficial do governo como protetor do povo e promotor da harmonia social. A pesquisa adota uma abordagem que combina análise fílmica, estudo de fontes documentais e revisão bibliográfica, a fim de compreender o papel desta primeira-dama na política brasileira e o uso do cinema na construção de narrativas oficiais. O estudo contribui para o debate sobre a relação entre gênero, poder e comunicação, evidenciando como a imagem de Darcy Vargas foi moldada para atender aos interesses do governo e consolidar a autoridade de Getúlio Vargas perante a sociedade.

Palavras-chave: Cinejornal; Estado Novo; Darcy Vargas; Cinema Brasileiro; Autoritarismo.

## ABSTRACT

This thesis analyzes the construction of Darcy Vargas's image in the *Cine Jornal Brasileiro* during the Estado Novo (1937–1945), investigating the cinematic representation of this historical figure, with an emphasis on her role in social assistance. The research examines how Darcy Vargas's image was associated with family, charity, and the Catholic Church, reinforcing the legitimacy of Getúlio Vargas's government. Produced by the Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), the newsreels played a central role in disseminating the regime's ideology, portraying the First Lady as a mediator between the State and the most vulnerable populations. Darcy Vargas's actions, linked to institutions such as the Casa do Pequeno Jornaleiro and the Legião Brasileira de Assistência (LBA), strengthened the official government discourse as a protector of the people and a promoter of social harmony. The research adopts an approach that combines film analysis, the study of documentary sources, and a literature review to understand the role of this First Lady in Brazilian politics and the use of cinema in constructing official narratives. This study contributes to the debate on the relationship between gender, power, and communication, highlighting how Darcy Vargas's image was shaped to serve the government's interests and consolidate Getúlio Vargas's authority in society.

**Keywords:** Newsreel; Estado Novo; Darcy Vargas; Brazilian Cinema; Authoritarianism.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CARTELA DE CENSURA DO CINE JORNAL BRASILEIRO .....	52
FIGURA 2 – CARTELA DE ABERTURA DO CINE JORNAL BRASILEIRO .....	53
FIGURA 3 – DIVULGAÇÃO DA PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA NO DIÁRIO OFICIAL. ....	53
FIGURA 4 – CARTELA DE ABERTURA DA EDIÇÃO. ....	64
FIGURA 5 – DARCY VARGAS ENTRE OS HOMENS NO LANÇAMENTO DA PEDRA FUNDAMENTAL PARA OS PEQUENOS JORNALEIROS. ....	64
FIGURA 6- DARCY VARGAS E OS PEQUENOS JORNALEIROS NO CANTO DIREITO DO QUADRO.....	65
FIGURA 7 – CONSTRUÇÃO EM ANDAMENTO DA CASA DO PEQUENO JORNALEIRO. ....	66
FIGURA 8 - COMITIVA DE DONA DARCY VARGAS ENTRANDO NA OBRA.....	66
FIGURA 9 - DARCY VARGAS SENDO ABORDADA POR UMA SENHORA. ....	67
FIGURA 10 - DONA DARCY SE VOLTA RAPIDAMENTE A SENHORA QUE PEGA SUA MÃO.....	67
FIGURA 11 - GETÚLIO VARGAS NO ABRIGO CRISTO REDENTOR.....	68
FIGURA 12 - ABERTURA DA INAUGURAÇÃO CASA DO PEQUENO JORNALEIRO.....	69
FIGURA 13 – DOM SEBASTIÃO LEME CHEGANDO NA INAUGURAÇÃO DA CASA DO PEQUENO JORNALEIRO. ....	70
FIGURA 14 - DESPEDIDA DO POLÍTICO SUMNER WELLES NO PALÁCIO DO RIO NEGRO. A ESQUERDA O SR. SUMNER WELLES, NO CENTRO GETÚLIO VARGAS E A DIREITA JEFFERSON CAFFERY...	72
FIGURA 15 - SR. SUMNER WELLES E GETÚLIO VARGAS .....	72
FIGURA 16 - NETO DE GETÚLIO VARGAS NO PALÁCIO DO RIO NEGRO. ....	73
FIGURA 17- SR. SUMNER WELLES E DONA DARCY VARGAS. ....	73
FIGURA 18 - ABERTURA DA CASA DO PEQUENO JORNALEIRO. DARCY VARGAS NO CENTRO E DOM SEBASTIÃO LEME A DIREITA.....	74
FIGURA 19 - ABERTURA CASA DO PEQUENO JORNALEIRO. CRIANÇA PEGA NA MÃO DE DARCY VARGAS. ....	74
FIGURA 20- DARCY VARGAS NO CANTO DIREITO INFERIOR DURANTE A ENTREGA DE PRESENTES DE NATAL. ....	79
FIGURA 21- DARCY VARGAS PARTICIPANDO DA ENTREGA DE PRESENTES. ....	80
FIGURA 22- CARTELA DE APRESENTAÇÃO DO SEGMENTO DE NOTÍCIA. ....	81
FIGURA 23 - FILA PARA O RECEBIMENTO DOS PRESIDENTES DE NATAL NO PALÁCIO DO CATETE. .	82
FIGURA 24 – ENTREGA DE PRESENTES PARA AS CRIANÇAS. ....	82
FIGURA 25 – FILA DE MULHERES PARA RECEBER OS PRESENTES DE NATAL. ....	83
FIGURA 26 – DO LADO DIREITO DO QUADRO O POLICIAL SEGURA A CRIANÇA E NO MEIO VEMOS A MENINA EM DESTAQUE COM OS PRESENTES NA MÃO.....	84
FIGURA 27 – DARCY VARGAS BATIZANDO O AVIÃO DOADO PELO COMENDADOR MARTINELLI. ....	85
FIGURA 28 – O COMENDADOR MARTINELLI BATIZANDO O AVIÃO. ....	85
FIGURA 29 – PADRE REZANDO DURANTE A ABERTURA DO BARCO-ESCOLA MINISTRO CAPANEMA. .....	86
FIGURA 30 – DARCY VARGAS NO LANÇAMENTO DA PEDRA FUNDAMENTAL PARA OS PEQUENOS JORNALEIROS. ....	87
FIGURA 31 – GETÚLIO VARGAS SAINDO DO AVIÃO, AO CHEGAR NO AEROPORTO NO RIO DE JANEIRO. ....	88
FIGURA 32 - DONA DARCY VARGAS SAINDO DO MESMO AVIÃO. ....	89
FIGURA 33- NO CANTO DIREITO, VEMOS DONA DARCY VARGAS SAINDO DO AVIÃO. ....	89

FIGURA 34 - GETÚLIO VARGAS E COMITIVA NO AEROPORTO DO RIO DE JANEIRO. ....	90
FIGURA 35- MULHERES REUNIDAS EM EVENTO DA LBA, EM PRÓL DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. ....	92
FIGURA 36- ADOLESCENTES AJUDANDO DURANTE EVENTO DA LBA.....	93
FIGURA 37 – CANTORES DO BROADCAST CARIOCA FAZENDO APRESENTAÇÃO NO NATAL DO CONVOCADO.....	94
FIGURA 38 – ALZIRA VARGAS E SOLDADOS CHEGANDO NA FESTIVIDADE. ....	95
FIGURA 39 – MOVIMENTO DE PANORÂMICA DA CÂMERA, APRESENTANDO O ESPAÇO ONDE A FESTIVIDADE ESTÁ ACONTECENDO.....	95
FIGURA 40 – ALZIRA VARGAS CUMPRIMENTANDO O HOMEM QUE FAZIA O DISCURSO, NÃO HÁ IDENTIFICAÇÃO DELE NA NARRAÇÃO DA EDIÇÃO. ....	96
FIGURA 41 – MULHERES MONTANDO KITS PARA OS SOLDADOS NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. .....	96
FIGURA 42 – MULHERES MONTANDO KITS PARA OS SOLDADOS NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. .....	97

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1 Capítulo 1: A política cultural e cinematográfica nos anos 1930 e 1940 .....</b>	<b>22</b>
<b>1.1 A política cinematográfica entre 1930 e 1937.....</b>	<b>26</b>
<b>1.2 O pensamento nacionalista e a política cultural e cinematográfica (1937-1945).....</b>	<b>35</b>
<b>1.3 Cine Jornal Brasileiro .....</b>	<b>48</b>
<b>2 Capítulo 2: A imagem de Darcy Vargas no Cine Jornal Brasileiro .....</b>	<b>54</b>
<b>2.1 Os pais dos pobres.....</b>	<b>62</b>
<b>2.2 A Legião Brasileira de Assistência .....</b>	<b>91</b>
<b>3 Considerações Finais .....</b>	<b>98</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>102</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>106</b>

## Introdução

A construção do Estado Novo deve ser compreendida dentro do contexto de crise da República Velha, que, ao longo da década de 1920, enfrentou crescente insatisfação e instabilidade política. Movimentos como o tenentismo e a Coluna Prestes evidenciaram a fragilidade das oligarquias, que já não conseguiam sustentar sua hegemonia de maneira orgânica. Esse cenário de ebulição social e contestação ao sistema vigente impulsionou a busca por um novo modelo de organização política, que consolidasse a unidade nacional e promovesse uma identidade coletiva em sintonia com os interesses do Estado.

Nesse contexto, este trabalho se propõe a analisar o cinema como parte fundamental desse processo de reconfiguração da política e da identidade nacionais, que rompe com os ideais da República Velha e coloca a nação no centro da construção de uma política cultural voltada para a unidade. O cinema, especialmente por meio do *Cine Jornal Brasileiro (CJB)*, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), foi instrumentalizado pelo Estado Novo como ferramenta de propaganda, difundindo uma nova narrativa sobre o país, reforçando valores nacionalistas e promovendo a coesão social sob a liderança do governo.

A produção do *CJB* vinculado ao Estado Novo, teve início em 1938, como parte do projeto de renovação política e comunicacional do regime. Esse material audiovisual desempenhava um papel fundamental na projeção da figura central do Estado: o presidente Getúlio Vargas. Produzido primeiramente pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e posteriormente pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão responsável por centralizar a propaganda política do governo federal, o cinejornal apresentava edições com duração entre 7 e 15 minutos, as quais destacavam as realizações do Estado, como a inauguração de hospitais, escolas, rodovias e eventos diplomáticos (SOUZA, 2003).

Além de consolidar a imagem do presidente perante a sociedade, a propaganda da época buscava associar a figura pública de Getúlio Vargas à de sua família, apresentada como a família presidencial. Essa construção simbólica não apenas reforçava a imagem de Vargas como líder máximo da nação, mas também atribuía a ele um papel paternal, aproximando-o da população. Dessa forma, o governo fortalecia o apoio das massas e incentivava a identificação do povo com o presidente, projetando-o não apenas como um chefe de Estado, mas como um guia protetor e referência moral para a sociedade brasileira.

A trajetória de líderes autoritários demonstra a necessidade de construir uma representação pública que abranja tanto a esfera oficial quanto a familiar, reforçando a figura do governante como um símbolo integral do regime. No caso de Getúlio Vargas, essa construção simbólica foi fundamental para sua popularidade e longevidade política. Como destaca Velloso (1997, p. 68), a imagem de Vargas foi cuidadosamente elaborada para refletir o protótipo do brasileiro: amistoso, sorridente e, quando necessário, malandro na condução das difíceis jogadas políticas. Essa representação não apenas consolidava sua identificação com o povo, mas também reforçava sua posição como líder nacional, alinhando sua figura pessoal aos valores e à cultura popular brasileira.

Nesse contexto, a figura de Darcy Vargas também ganha relevância, pois a família é um dos principais pilares aos quais a sociedade recorre na construção da imagem de um líder político. A primeira-dama desempenhou um papel central na atuação filantrópica do Estado Novo. Ao longo dos anos, sua imagem se consolidou como a representação da mulher de classe alta, que praticava a filantropia e associada ao amparo das camadas mais pobres da sociedade, reforçando a estrutura paternalista do governo, em que o pai provê recursos e toma as decisões, enquanto a mãe auxilia e oferece amparo (SIMILI, 2008).

Sendo assim, esta dissertação se propõe a analisar a forma pela qual o *Cine Jornal Brasileiro* constrói a figura de Darcy Vargas como símbolo da assistência social e sua utilização como ferramenta estratégica pelo Estado autoritário. A primeira-dama não apenas personificava a assistência social e o amparo às camadas mais pobres, mas também desempenhava um papel fundamental na consolidação da imagem paternalista do governo, reforçando a proximidade entre o regime e a população brasileira.

Darcy Vargas nasceu em 1895, em São Borja, no Rio Grande do Sul. Casou-se com Getúlio Vargas aos 14 anos de idade e, ao longo de sua trajetória, teve sua vida profundamente ligada à carreira política do marido. Desde o início da década de 1930, destacou-se como figura central nas ações filantrópicas e assistenciais, assumindo um papel de suporte às iniciativas sociais que acompanharam as lutas e disputas políticas que marcaram os diferentes momentos da vida de Vargas.

Um dos momentos que ilustram a participação de Darcy Vargas antes do Estado Novo foi a criação da Legião da Caridade. Instituída para oferecer apoio às famílias dos participantes da Revolução de 1930, a iniciativa marcou o início de sua atuação assistencial ligada aos projetos políticos do marido.

## Segundo Ivana Simili:

Darcy casou-se com um homem que já iniciara a carreira política, e esse papel acompanharia o casamento e a maternidade. Do casamento até a ascensão de Getúlio ao poder supremo do país, em 1930, como chefe do governo provisório, Darcy fora antes a esposa do advogado e deputado estadual Getúlio Vargas (1909-1913'1917-1921), do deputado federal pelo Rio Grande do Sul (1922-1926), do ministro da Fazenda no governo Washington Luís (1926-1927) e do governados do Estado do Rio Grande do Sul (1928-1930). Em 1951 ela voltaria a ser esposa do presidente da República, com o retorno dele ao poder, lá permanecendo até sua morte, em 1954, quando Getúlio suicidou-se (2008, p.26).

O interesse por este objeto de pesquisa surge a partir dos estudos sobre o uso do cinema em meados do século XX como ferramenta de propaganda, período em que o cinema desempenhou um papel central na difusão de ideais nacionalistas e na legitimação do poder. Ao longo da pesquisa, compreendeu-se que, nesse período, há um padrão no qual a vida pública e familiar dos governantes se entrelaça, de modo a fortalecer o engajamento da sociedade em torno dessas figuras. Como demonstrado nos trabalhos de Vicente Sánchez-Biosca (2006) acerca do autoritarismo durante o período Franquista e Rodrigo Archangelo (2015), durante o período democrático pós-1945 acerca da representação do populista Adhemar de Barros.

Durante a definição do projeto de pesquisa, foram consideradas diversas temáticas a serem estudadas e analisadas nos volumes do *CJB*. Inicialmente, a construção da imagem de Getúlio Vargas foi estabelecida como objeto de estudo, tendo como base o conceito de estética autoritária<sup>1</sup>. A proposta buscava compreender a representação desse corpo masculino, revolucionário, caudilhesco, carismático e, ao mesmo tempo, autoritário. No entanto, verificou-se que o estado da arte sobre a figura do presidente já foi amplamente consolidado por diversos autores ao longo dos anos, o que motivou a necessidade de explorar novos caminhos na pesquisa.

A partir dessa constatação, ampliamos o escopo da pesquisa para incluir outras abordagens que poderiam enriquecer a compreensão do *Cine Jornal Brasileiro* como ferramenta de propaganda do Estado Novo. Entre essas novas frentes de investigação, destacam-se a análise das viagens presidenciais, que buscavam reforçar a proximidade de Getúlio Vargas com a população

---

<sup>1</sup> A estética autoritária é um conjunto de elementos visuais e simbólicos usados por regimes autoritários para reforçar sua ideologia, consolidar o poder e influenciar a percepção da sociedade. Ela aparece em diferentes formas de expressão, como cinema, arquitetura, artes visuais e propaganda estatal, e busca exaltar a figura do líder e projetar a imagem de um Estado forte e unificado. O objetivo é criar uma representação grandiosa e imponente do governo, transmitindo ideias de força, disciplina e unidade nacional, muitas vezes por meio de símbolos patrióticos e narrativas que enaltecem o regime. É importante mencionar que não há uma estética autoritária que se iguale para todos os regimes e definir este conceito apenas reduziria o termo em algo comum para todos os contextos (ROSMANINHO, 2021).

e legitimizar sua imagem como líder nacional, a representação das figuras militares, essenciais para a sustentação do regime, bem como a representação de Darcy Vargas, como figura essencial no que toca à assistência social.

O modo como esses elementos foram explorados nos cinejornais permite entender as estratégias narrativas e visuais utilizadas pelo governo para consolidar sua autoridade e influenciar a opinião pública.

O exame de qualificação foi um momento fundamental para a consolidação do objeto desta pesquisa, pois, a partir dele, compreendemos a relevância de explorar a representação de Darcy Vargas no *CJB*. Neste sentido, tornou-se essencial trabalhar com autores que discutem a construção da figura da esposa em contextos políticos, o contraponto entre as esferas pública e privada e a estratégia de aproximação da família presidencial com os meios de comunicação, como a imprensa e o cinema. Esses enfoques permitiram uma análise mais aprofundada do papel de Darcy Vargas na legitimação do governo e na consolidação da estética autoritária promovida pelo Estado Novo.

Ao ampliar o escopo da pesquisa para a primeira-dama, foi fundamental que buscássemos autores(as) que trabalhassem a imagem de Darcy Vargas dentro do contexto do Estado Novo. Assim, nos baseamos nos trabalhos de Ivana Simili, (2012), Ana Paula Vosne Martins e Michele Barbosa (2017) que trabalham a relação da filantropia, a feminilização da assistência social e a representação da figura de Darcy Vargas como reforço deste Estado paternalista e autoritário.

Para este trabalho, adotamos o pressuposto de que, dentro das divisões entre o público e o familiar, havia uma separação de gênero e classe característica da época. Barbosa argumenta que:

No discurso ideológico de promoção da domesticidade, a família passou a ser o refúgio contra as adversidades do mundo público, e foi no espaço familiar que papéis de gênero foram reafirmados nessa contraposição moral entre o público e o privado. A ideologia da domesticidade promoveu o lar como esfera feminina e separada do mundo público hostil em que atuavam os homens (2017, p.33).

Entende-se, portanto, que, além do trabalho doméstico realizado dentro de casa, o espaço familiar se configura como um refúgio em oposição ao ambiente público, sendo associado aos domínios privados. No entanto, para efeito de propaganda, Getúlio Vargas subverte essa dinâmica público/familiar e privado, utilizando estrategicamente a imagem da esposa e da filha, principalmente, como instrumento de exposição do Estado para a sociedade. Dessa forma, a esfera

privada, representada pelo núcleo familiar, é incorporada ao discurso oficial, conferindo um caráter de proximidade e legitimidade ao governo.

Ao transpor a figura da primeira-dama para a esfera pública, observa-se um deslocamento de sua imagem tradicionalmente associada ao espaço familiar. Conforme analisado por Ivana Simili (2012), a primeira-dama não é projetada como uma personalidade política autônoma, mas como a personificação de valores femininos, como maternidade, cuidado e virtude, que passam a ser incorporados ao cenário público durante o governo de Getúlio Vargas. Essa representação reforça a ideia do Estado como um ente protetor e benevolente, alinhando-se à imagem do próprio Vargas como "pai dos pobres".

A primeira-dama tem sua inserção na esfera pública com o objetivo de conectar o cuidado e o lar com a nação, de forma política. Sua presença em eventos oficiais tem uma função essencialmente simbólica, legitimando o regime ao aproximá-lo da imagem de uma grande família brasileira. Por essa razão, ela está sempre ao lado dos homens do Estado, que, esses sim, representam efetivamente a dimensão pública do governo e do próprio Vargas. Dessa forma, a presença da primeira-dama reforça a continuidade entre o lar e a nação, consolidando um discurso em que o espaço privado é incorporado à política como parte da propaganda estatal.

Um ambiente em que a primeira-dama se mostrou relativamente mais próxima de ações do governo, foi quando da criação da Casa do Pequeno Jornaleiro (1939) e a Legião Brasileira de Assistência (LBA), a qual Darcy Vargas presidiu em 1942. Ao convocar os brasileiros a se unirem no esforço de guerra, Getúlio Vargas contou também com o apoio de sua esposa, Darcy Vargas, na criação de uma instituição voltada à assistência e ao amparo das famílias dos soldados alistados. É neste contexto que o projeto de assistência deu origem à Legião Brasileira de Assistência que desempenhou um papel fundamental na oferta de serviços sociais no Brasil. Suas ações combinaram elementos de cooperativismo e voluntariado, ampliando o alcance das iniciativas assistenciais durante o período (BARBOSA, 2017). No entanto, conforme ressalta Barbosa,

No entanto, na divisão hierárquica das instituições de assistência, o gênero atua fortalecendo as dicotomias e as oposições entre homens e mulheres. Essa oposição evidencia-se ao enfatizar as práticas das mulheres como cuidadoras dos mais necessitados, enquanto os homens permanecem majoritariamente nos cargos políticos, de planejamento e de administração. Vê-se, assim, que mesmo com a racionalização da assistência, permanecem as hierarquias e os estereótipos do gênero na questão dos cuidados (BARBOSA, p.28, 2017).

Segundo Michele Barbosa (2017, p.163), a LBA teve um papel fundamental na formação e profissionalização feminina no Brasil, especialmente na assistência social. Inicialmente voltada para esforços de guerra, como os cursos de Defesa Passiva e Enfermagem, a LBA ampliou sua atuação na década de 1940, capacitando voluntárias para diversas áreas sociais. Sua contribuição foi decisiva para a consolidação da profissão de assistente social, acompanhando a crescente profissionalização feminina desde os anos 1920 e 1930. A figura das visitadoras sociais, formada pela LBA, combinava a imagem tradicional da mulher-mãe com um papel técnico, transformando o trabalho assistencial em uma atividade mais formal e estruturada, especialmente entre mulheres das classes médias e altas.

Para compreender plenamente a problemática abordada neste trabalho, faz-se necessário integrar diferentes abordagens metodológicas, combinando a revisão bibliográfica, a análise de reportagens do *Cine Jornal Brasileiro* por meio da análise fílmica, bem como o levantamento e utilização crítica de fontes secundárias como jornais da época e documentos produzidos durante o período. Essa interseção metodológica permite uma investigação mais aprofundada, possibilitando a contextualização histórica e a compreensão das dinâmicas de produção e circulação dos cinejornais no período em questão.

O próximo passo desse processo investigativo consistiu no levantamento dos volumes do *CJB* disponíveis na base de dados Filmografia Brasileira, mantida pela Cinemateca Brasileira. Esse levantamento foi realizado de forma sistemática, buscando identificar a totalidade das edições catalogadas e verificar sua abrangência temporal e documental. Como resultado desse esforço, foram identificadas 620 edições que continham a denominação *Cine Jornal Brasileiro*, evidenciando a considerável produção desse material audiovisual durante o período do Estado Novo.

Ao longo do processo de levantamento, entendemos que haveria certa dificuldade de transpor as edições que se encontravam disponíveis na Cinemateca Brasileira, havendo um custo para digitalizar as edições. Sendo assim, foi pensado um recorte no número de edições e posteriormente, em acordo com a Cinemateca, foi autorizado pela diretoria a gravação das imagens. Neste trabalho realizaremos a análise das seguintes edições:

- *Cine Jornal Brasileiro. v.1, n.018*
- *Cine Jornal Brasileiro. v.1, n.065*
- *Cine Jornal Brasileiro. v.1, n.081*

- *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.111
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.167
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.181
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.068
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.089
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.102
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.105
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.106
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.152
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.161
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.163
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.166
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.178
- *Cine Jornal Brasileiro*. v.4, n.001

Este trabalho não se limita à análise do *Cine Jornal Brasileiro*, mas também busca contextualizar a política cinematográfica das décadas de 1930 e 1940, a fim de compreender o processo pelo qual o cinema foi incorporado tanto como ferramenta de divulgação quanto como instrumento de propaganda política e manipulação ideológica. Durante esse período (1930-1945), regimes autoritários como os da Alemanha, Itália e Espanha reconheceram o potencial dos meios de comunicação de massa na formação da opinião pública, utilizando-o para difundir valores nacionais, reforçar narrativas oficiais e consolidar a imagem do líder como figura central do regime.

No Brasil, essa experiência estrangeira exerceu forte influência sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que se inspirou, sobretudo, nos modelos italiano e alemão. Lourival Fontes, responsável pela direção do DIP, era um grande admirador de Mussolini (OLIVEIRA, 2001). Assim, compreender o contexto político, cinematográfico e cultural desse período é essencial para analisar o papel desempenhado pelo *Cine Jornal Brasileiro* dentro da lógica comunicacional do Estado Novo.

No entanto, é importante ressaltar que a apropriação dessas referências não implica a aplicação irrestrita de modelos totalitários no Brasil. Em seu estudo comparativo entre o varguismo e o peronismo, Maria Helena Capelato (1997) argumenta que os sistemas totalitários não se aplicam integralmente ao contexto brasileiro e argentino. Seguindo essa abordagem, este trabalho considera o Estado Novo um regime autoritário que, embora restrinja liberdades e persiga opositores, não alcança o controle absoluto da sociedade. Dessa forma, o governo Vargas se apropria da estética autoritária como ferramenta de propaganda, projetando a imagem de uma nação coesa e unificada sob a liderança do Estado.

Ao longo deste trabalho, apresentaremos políticas públicas desenvolvidas na década de 1930, como o Decreto-Lei 21.240/1932, que marcou um passo importante para o que hoje conhecemos como cota de tela. Essa medida buscava incentivar a produção nacional, estabelecendo a obrigatoriedade da exibição de filmes de curta-metragem nas salas de cinema, uma estratégia que, ao longo dos anos, se consolidou como um mecanismo de proteção à indústria cinematográfica do país. Além disso, essa medida estava alinhada à ideia de que o cinema seria um meio essencial para a divulgação de ideais do Estado, a educação da população e a propaganda governamental, reforçando seu papel como ferramenta estratégica dentro das políticas de comunicação-da época.

No primeiro capítulo, faremos uma análise detalhada das políticas voltadas para o cinema nacional ao longo da primeira passagem de Getúlio Vargas pelo poder (1930-1945), com foco na criação e transformação dos departamentos encarregados de utilizar essa mídia como instrumento de propaganda e difusão cultural. Utilizando autores basilares como José Inácio de Melo Souza (2003), Rodrigo Archangelo (2017), Arthur Autran (2013) e Anita Simis (2015). Investigaremos o papel dessas instituições na consolidação do cinema como ferramenta estratégica do governo, analisando como sua estrutura administrativa e suas diretrizes evoluíram ao longo do período.

Além disso, realizaremos uma comparação entre o cinema voltado à propaganda estatal e o cinema educativo, destacando seus pontos de convergência e as distinções fundamentais entre essas duas frentes. O objetivo é compreender em que medida ambos dialogavam entre si e de que forma suas finalidades e abordagens se diferenciavam dentro da política cultural brasileira da época.

Ainda neste capítulo, faremos apontamentos sobre a política cultural do Estado Novo, discutindo conceitos como unidade nacional, identidade e a construção de um ideário de sociedade

brasileira. Essa análise será feita à luz do golpe que instaurou o regime em 1937, buscando compreender as estratégias adotadas pelo governo para moldar uma visão homogênea da nação. Para isso, levaremos em consideração o contexto da década de 1920, a partir de autores como Lúcia Lippi Oliveira (2001) e Mônica Velloso (1997), período que exerceu forte influência sobre as políticas implementadas nos anos 1930, especialmente no que se refere ao fortalecimento do papel do Estado na cultura e na comunicação.

No segundo capítulo, analisaremos detalhadamente a construção, pelo CJB, da imagem de Darcy Vargas como figura central nas ações de filantropia e assistência social, ressaltando sua influência tanto na formulação quanto na implementação dessas iniciativas. Investigaremos como sua atuação esteve diretamente associada a valores de altruísmo e compromisso com o bem-estar social, consolidando sua posição como uma das principais referências no campo da assistência durante o período. Os trabalhos tanto de Ivana Simili (2008), quanto Michele Barbosa (2017) e Ana Paula Vosne Martins (2015).

Além disso, exploraremos a relação entre sua figura e a Igreja Católica, instituição que desempenhou um papel fundamental na legitimação de sua imagem pública. A forte presença da Igreja em eventos e cerimônias oficiais, muitas vezes com a participação direta de Darcy Vargas, reforçou sua representação como um símbolo de virtude, benevolência e pureza. Esse vínculo conferiu-lhe uma espécie de autoridade moral, fortalecendo sua influência dentro da esfera pública e associando suas ações a princípios cristãos de caridade e serviço ao próximo.

Dentre as iniciativas promovidas ou apoiadas por Darcy Vargas, examinaremos a fundação e o funcionamento da Casa do Pequeno Jornaleiro, a construção da Cidade das Meninas, a abertura de hospitais e abrigos, além da implementação de programas voltados à formação de jovens mulheres em cursos de assistência social e enfermagem. Essas ações não apenas forneceram suporte direto a populações vulneráveis, mas também serviram para consolidar sua figura como líder no campo da assistência social, reforçando a interseção entre assistência social, Estado e Igreja no Brasil do período.

Abordaremos também a dicotomia entre o espaço público e familiar, analisando a construção das imagens de Getúlio Vargas e Darcy Vargas em seus respectivos papéis de gênero, explorada pela autora Ivana Simili (2008). Enquanto Getúlio Vargas era apresentado como o líder paternalista e autoritário, responsável pela condução da nação, Darcy Vargas assumia o papel da figura maternal, associada ao cuidado, à caridade e ao amparo aos mais necessitados. Essa divisão

reforçava a estrutura simbólica do Estado Novo, legitimando a ideia de um governo que, assim como uma família tradicional, precisava de uma autoridade masculina forte, ao mesmo tempo em que promovia valores conservadores ligados à mulher como guardiã do lar e da moralidade.

## **1 Capítulo 1: A política cultural e cinematográfica nos anos 1930 e 1940**

Este capítulo se propõe a discutir, a partir de uma revisão bibliográfica, as condições da política cultural e, especialmente, a cinematográfica ao longo das décadas de 1930 e 1945, ou seja, durante a primeira passagem de Getúlio Vargas pelo poder.

No início do século XX, houve alguma produção de filmes brasileiros, e grandes estudiosos do cinema nacional têm se dedicado a analisar esse período. Embora este trabalho não tenha como objetivo se aprofundar nas primeiras décadas da história do cinema no Brasil, é fundamental ressaltar que a incorporação, pelo Estado, de demandas do meio cinematográfico nos anos 1930 tem relação direta com as experiências das etapas iniciais dessa trajetória. Esse processo ocorreu em um contexto mais amplo de construção do pensamento político e intelectual da década de 1930, fundamental para a história brasileira.

Segundo Benedict Anderson, com o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas – isto é, com o fim crescente dos sistemas divinos e religiosos –, ocorrem transformações nos modos de “aprender o mundo” e que possibilitam “pensar a nação”. Além do mais, influenciado por Walter Benjamin, o autor mostra como os discursos da nacionalidade são caracterizados pela noção de simultaneidade, que inaugura uma ideia de tempo vazio e homogêneo. Abolam-se as divisões cronológicas claras, e em seu lugar se estabelecem regimes de temporalidade que jogam para a esfera do mito o passado e os momentos de fundação (SCHWARCZ, 2008, p.12).

No caso da Constituição de 1937, o regime varguista adota justamente esse modelo: dissolve a história como sucessão racional de eventos para substituí-la por uma narrativa mítica da origem e do destino da nação. O Estado é representado como entidade acima dos conflitos históricos, guardião de uma unidade atemporal. Essa manipulação temporal típica dos autoritarismos ressoa com o que Anderson (2008) e Schwarcz (2008) descrevem: ao invés de um tempo histórico contínuo, emerge um tempo ideologicamente manipulado, voltado à legitimação de um poder centralizado que se apresenta como resposta natural e necessária à suposta crise do presente. O Estado Novo cria uma narrativa idealizada sobre a República Velha, a pacificação das

relações sociais e a aceitação da miscigenação, promovendo a ideia de unidade nacional sob a liderança de um governante.

Nesse cenário, o cinema se torna um instrumento essencial para a difusão dessas imagens e valores, reforçando a construção simbólica do Estado e sua legitimidade. Houve ainda a centralização administrativa do país, a qual começou a se desenhar desde a década de 1920 como resultado da crise em que determinadas oligarquias estaduais tiveram de recorrer à ajuda federal. Em 1931, os Estados foram submetidos à rigorosa coordenação orçamentária e, a partir de 1937, os impostos interestaduais foram abolidos (GOULART, 1990, p.30). Ademais, houve a extinção dos símbolos estaduais, como as bandeiras e os hinos.

No início da década de 1930, o Brasil enfrentava uma crise constitucional e um período de instabilidade política que se prolongou até a segunda metade da década. Para Oliveira, com o intuito de compreender a complexidade ideológica da época, tem de se considerar a questão fundamental a visibilidade das massas. Sendo essa massa, a representação do desafio para grupos de direita e esquerda, que acreditavam possuir as soluções para reorganizar e controlar a situação política e social do país (OLIVEIRA, 2001, p.41).

Para a autora:

Em meados dos anos 1930, como já mencionamos, assiste-se à expansão dos movimentos de massa no Brasil. De um lado, a Ação Integralista Brasileira (AIB), e de outro, a Ação Nacional Libertadora (ANL), procurando, cada uma a seu modo, conquistar adeptos para a transformação do país. A ANL se envolve na organização de um movimento armado, chamado "intentiona comunista", que, para além do seu fracasso, fomenta um anticomunismo exacerbado. O levante armado de 1935 leva a um processo de "demonização" dos comunistas, que passam a ser alvo de uma acusação similar à que atingia os judeus. Simulados, infiltrando-se nas instituições, fingindo-se de nacionalistas, os comunistas são acusados também de quererem destruir Deus, pátria e família (2001, p.46)

Além de ser um período marcado por diversos movimentos em oposição, a década de 1930 testemunhou o desenvolvimento do ultraconservadorismo, representado pela Ação Integralista Brasileira, e da esquerda, com a Ação Nacional Libertadora, entre outros grupos contrários ao governo. Lucia Lippi Oliveira aponta que:

Para compreender a complexidade ideológica da década de 1930, temos que nos lembrar que a grande questão da época era a visibilidade das massas. Elas se apresentam como o desafio para todos que, à direita e à esquerda, supunham saber como organizá-las e comandá-las. O corporativismo, a luta de classes, a ditadura do proletariado são alternativas concebidas para resolver o dilema de lidar com

populações que, vivendo em cidades, não mais mantinham as velhas lealdades dos tempos pré-industriais (2001, p.41).

Oliveira destaca que o surgimento de uma massa urbana visível, desvinculada das antigas lealdades pré-industriais, impôs um desafio tanto à direita quanto à esquerda: como organizar e comandar essas populações? Nesse cenário, alternativas como o corporativismo e a ditadura do proletariado foram concebidas como formas de dar sentido, direção e controle a essas massas. No caso brasileiro, o Estado assumiu o protagonismo na mediação das tensões entre capital e trabalho. A centralidade estatal e a implementação de estratégias reguladoras — como a legislação trabalhista e a criação de órgãos de controle sindical — podem ser compreendidas como uma das respostas concretas ao desafio descrito por Lippi: o corporativismo estatal como via autoritária de incorporar as massas à estrutura nacional, neutralizando o conflito social e consolidando a legitimidade do regime.

Diante da crescente visibilidade das massas urbanas na década de 1930, o Estado então passou a ocupar uma posição central na tentativa de reorganizar a ordem social.

Nos primeiros anos de sua consolidação, o cinema brasileiro foi visto como uma ferramenta para representar o verdadeiro Brasil, tanto no cenário interno quanto no exterior. Embora a produção nacional da época estivesse quase inteiramente voltada para filmes de não ficção, cineastas como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, envolvidos com a revista *Cinearte*, apostavam no cinema de ficção. Para eles, esse era o meio ideal para expressar a “verdadeira” cultura nacional, em contraste com os filmes de cavação e as atualidades, que consideravam de menor valor.

No entanto, o cinema nacional enfrentava desafios significantes. Com a Primeira Guerra Mundial e o declínio da indústria cinematográfica europeia, o cinema norte-americano assumiu o controle do mercado internacional, incluindo o brasileiro (BERNARDET, 2014). Nesse contexto, a ausência de políticas governamentais durante a República Velha contribuiu para a vulnerabilidade do cinema nacional, deixando-o exposto às dinâmicas do mercado externo. É relevante destacar que, já na segunda metade da década de 1920, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima passaram a reivindicar medidas protecionistas, enfatizando a necessidade da união do setor cinematográfico como elemento essencial para a consolidação da indústria nacional, conforme observa Arthur Autran (2013). Esse movimento em defesa do fortalecimento do cinema brasileiro ganhou maior impulso na década de 1930, quando diversas medidas foram adotadas para organizar e estruturar a indústria cinematográfica no país.

Um exemplo significativo foi a criação da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB), em 1932, com o objetivo de articular as demandas do mercado. Outra iniciativa relevante foi o Sindicato dos Técnicos de Cinema, fundado por Moacyr Fenelon em 1938. Contudo, como aponta Arthur Autran (2013), não havia diferenças substanciais entre as reivindicações do sindicato e as da ACPB. Além disso, o apoio estatal ao cinema em 1932 não visava transformar o mercado cinematográfico nem estimular a consolidação da indústria. Para o governo, o cinema tinha um propósito específico, relacionado mais à propaganda e ao controle ideológico do que ao desenvolvimento econômico do setor. O decreto-lei nº 21.240, promulgado em 1932, é amplamente reconhecido por autores como Anita Simis (2015), José Inácio de Melo e Souza (2001) e Arthur Autran (2013) como a primeira ação efetiva do governo federal no campo do cinema. Embora já tenha sido amplamente analisado por diversos estudiosos nos estudos sobre o cinema brasileiro, sua menção aqui é essencial para contextualizar o desenvolvimento das políticas públicas voltadas ao setor e compreender suas implicações históricas.

Em seu discurso para a ACPB, Getúlio Vargas (1934) deixou claro que as intenções do governo para o cinema estavam alinhadas às diretrizes políticas do Estado Novo. Ao longo dos anos, ele implementou uma série de políticas para estruturar os meios de comunicação, incluindo rádio, imprensa e cinema, consolidando seu projeto político. Essa estratégia teve início com medidas pontuais no começo da década de 1930, como o decreto 21.140 de 1932 relativo ao cinema, seguiu com a reorganização dos órgãos de propaganda oficial ao longo do período e culminou na transformação dos meios de comunicação em instrumentos do Estado Novo. Como resultado dessas ações, a produção cinematográfica tornou-se uma ferramenta de comunicação subordinada aos interesses do regime (SOUZA, 2001).

Para o desenvolvimento deste trabalho, o primeiro capítulo foi dividido em três subcapítulos. O primeiro aborda o contexto político e cinematográfico do período pré-Estado Novo, destacando as contribuições direcionadas ao cinema brasileiro entre 1930 e 1937. O segundo subcapítulo examina as políticas culturais relacionadas ao cinema, com especial atenção à atuação dos grupos de intelectuais que faziam parte da construção do Estado Novo, ainda neste subcapítulo apresentaremos o ambiente em que foi desenvolvido o *Cine Jornal Brasileiro*. No terceiro e último subcapítulo vamos abordar o objeto desta pesquisa, o *Cine Jornal Brasileiro*, debatendo sobre a utilização dos cinejornais como ferramenta de propaganda, construção de discurso e de unidade nacional durante os anos em que a produção foi realizada.

## 1.1 A política cinematográfica entre 1930 e 1937

A construção das políticas cinematográficas no Brasil na década de 1930 relaciona-se com debates ocorridos na década de 1920, pautados nas discussões que buscavam compreender como desenvolver a indústria cinematográfica e que defendiam a adoção da obrigatoriedade de exibição do produto nacional e a diminuição dos impostos sobre o filme virgem.

Como afirma Simis, a partir da década de 1930 esta relação Estado/produtores será permeada pela ACPB, a partir da campanha que foi iniciada durante a década de 1920 e se desenvolveu através da organização dos cineastas e o reconhecimento pelo Estado do potencial propagandístico do cinema, fazendo com que parte das suas reivindicações acerca da proteção e incentivo a indústria cinematográfica nacional fosse colocada em prática (2015, p.63).

O início da década de 1930 se mostrou um período favorável para a organização corporativa da classe cinematográfica. Com a introdução do cinema sonoro pela indústria norte-americana em 1929, instalou-se uma breve “euforia fictícia” (GALVÃO, 1975) no Brasil, impulsionada pela novidade. Acreditava-se que a barreira linguística dificultaria a recepção dos filmes estrangeiros, além do alto custo para equipar as salas de cinema com tecnologia sonora.

Inicialmente, essa percepção gerou um aumento na produção de filmes nacionais, que, embora sonorizados, ainda seguiam a estética do cinema silencioso, resultando em lucros expressivos até 1934. No entanto, essa expectativa não se sustentou, pois o público rapidamente se acostumou aos letreiros e à legendagem dos filmes estrangeiros, levando ao declínio dessa fase e ao retorno da predominância dos filmes de cavação e atualidades (SIMIS, 2015, p.91).

Neste contexto de baixa na produção, acontece a Convenção Brasileira Cinematográfica, que se organiza para reivindicar a diminuição dos direitos aduaneiros afirmando que “se por um lado isto representava pequena cifra para o fisco, por outro, era de grande auxílio para os importadores” (SIMIS, 2015, p.93). Entre as reivindicações dos produtores no início da década de 1930, destacavam-se a federalização da censura — ou seja, a transferência do controle das polícias civis estaduais para o Ministério da Educação e Saúde, onde foi criada uma Comissão de Censura — e a inclusão obrigatória de um filme considerado “educativo” em cada programa cinematográfico

Em 1932, durante o Governo Provisório, em decorrência dos pedidos e da organização de diferentes representações, como a ACPB e a Associação Brasileira de Educação, cria-se uma comissão, organizada por Getúlio Vargas, a qual foi presidida por Francisco Campos, então

Ministro da Educação. A comissão reuniu personalidades como; M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonatas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Adhemar Gonzaga, Ademar Leite Ribeiro e outros. A partir do trabalho desta comissão surge o decreto 21.240/32 que efetiva uma legislação para o cinema nacional, promulgando “Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos”, e criar a "Taxa Cinematográfica para a educação popular [...]”, bem como, a obrigatoriedade da exibição para os filmes de curta-metragem antes dos filmes de longa-metragem estrangeiros (SOUZA, 2003, p.70).

Diante da queda na produção nacional, uma das medidas que representou um impulso essencial para o setor foi a obrigatoriedade de exibição de filmes curtos nacionais antes dos longas-metragens estrangeiros fixado no artigo 12.

Art. 12. A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saude Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras (BRASIL, 1932).

Em relação à tarifa alfandegária para os filmes comuns, o Decreto nº 21.240/32 estabeleceu a redução desses tributos. Conforme dispõe o artigo 16:

A tarifa alfandegária para a importação de filmes cinematográficos comuns fica reduzida a 10\$0 por kg., razão de 15%; e a de importação de filmes de 16 mm. e 9 mm. de largura é fixada em 5\$0 por kg., razão de 15% (BRASIL, 1932).

Segundo Anita Simis (2015, p. 94), durante o ano de 1933, foram importados cerca de 28.000 quilos de filme impresso, um aumento de aproximadamente 10.000 quilos em relação a 1932. A medida legal baseou-se na idealização de artistas como Adhemar Gonzaga, que viam na importação desse material um estímulo para a indústria exibidora no Brasil. Contudo, no início da década de 1930, houve um fechamento em massa das salas de cinema, resultado da falta de recursos dos pequenos exibidores para equipar seus negócios com a tecnologia sonora necessária. Além disso, a medida acabou favorecendo as distribuidoras estrangeiras em um período delicado, no qual a adaptação do mercado exibidor ao cinema sonoro resultava na redução da receita e impunha obstáculos à transferência de lucros para as matrizes dessas empresas (SOUZA, 2003, p.70).

Para eles, o desenvolvimento da exibição é sinal do progresso do país. Como então propor uma limitação de importação? É verdade que certas formas de indústrias podem resultar da importação, por exemplo aquelas ligadas à finalização de produtos importados e sua adaptação (embalagens etc.) ao novo mercado. E esse fenômeno deu-se no Brasil. Mas certamente o filme importado, que não vinha tendo esse efeito sobre a produção local, só estimularia a indústria da legenda (BERNARDET, p.57).

Em relação ao filme virgem, o Decreto 21.240/32 assume que:

[...] a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país; (BRASIL, 1932).

Dessa forma, ao atender às demandas dos produtores cinematográficos, que enfrentavam um período de queda na produção, a criação da obrigatoriedade do filme de curta-metragem, aliada à redução da tarifa de importação do filme virgem prevista no artigo 17, contribuiu para a recuperação do mercado cinematográfico.

Art. 17. A partir de 30 dias da data da publicação deste decreto, a tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo ou positivo, e bem, assim dos filmes impressos, classificados como educativos pela comissão de censura, será de 1\$0 (mil réis) por kg., razão de 15% (BRASIL, 1932).

O decreto, portanto, não elimina as taxas alfandegárias dos filmes virgens e reduz as tarifas sobre o filme impresso. Contudo, José Inácio de Melo Souza afirma que:

[...] em 1933 a produção de curtas-metragens mais do que dobrara em relação ao ano anterior, em 1935 a situação estava perfeitamente normalizada com notável saldo positivo para a sobrevivência dos produtores brasileiros (SOUZA, 2003, p. 70).

Para uma análise mais aprofundada, considerando as teorias de autores como Jean Claude Bernadet e Paulo Emílio Sales Gomes, este trabalho parte do pressuposto de que, embora essas medidas tenham representado algum avanço para o cinema nacional, na realidade, elas foram apenas uma resposta imediata a um setor da comunicação de grande interesse para o Estado. Para Bernadet, o Decreto nº 21.240, embora representasse um avanço, concedia ao cinema brasileiro apenas benefícios limitados, revelando a insuficiência das medidas para promover uma transformação significativa no setor.

Basicamente questionável foi o Estado ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez ao contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas (BERNARDET, 2009, p.54).

Ao emitir o decreto 21.240/32, o objetivo do Estado não era garantir espaço e direitos para os produtores brasileiros ou investimentos na indústria cinematográfica. Esse decreto refletia o interesse estatal na construção de uma identidade nacional, promovendo a produção e exibição de

filmes educativos, documentários e cinejornais de curta-metragem. A preocupação central do Estado era difundir e propagar a ideologia que estava sendo desenvolvida.

Como afirma Bernardet:

Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas (2014, p. 54)

As migalhas que são adquiridas pelas classes de produtores nacionais, não se fazem suficientes para o crescimento da indústria cinematográfica como um todo. De toda forma, ignorar que esse decreto favoreceu, a produção de filmes de propaganda do Estado e de construção identitária seria sustentar a visão de que os filmes de ficção representavam o cinema nacional, negligenciando a relevância dos filmes de cavação, atualidades, filmes educativos e de propaganda – em geral, filmes de não ficção – produzidos durante a década de 1930.

Fato é que com a promulgação do decreto 21.240/32 que vinculou a questão cinematográfica ao Ministério da Educação e Saúde, torna-se evidente que o projeto governamental para o cinema não visava o investimento na indústria nacional, mas sim explorar seu caráter propagandístico e educacional vinculado ao Estado. A política ministerial não objetivou a industrialização do cinema brasileiro, mas tão somente sua utilização como instrumento deste programa de formação da nacionalidade (AUTRAN, 2013, p.120). Ou seja, o cinema era visto menos como um setor econômico a ser desenvolvido e mais como um meio cultural e propagandístico para moldar valores, disseminar ideias e fortalecer o sentimento de unidade nacional, em conformidade com os projetos políticos do governo. Essa visão priorizava o cinema como um veículo ideológico em detrimento de seu potencial de industrialização.

Diversos educadores e intelectuais, como Edgard Roquette-Pinto, Joaquim Canuto, Jonatas Serrano, eram a favor da utilização do cinema como meio de divulgação e educação para a sociedade brasileira (BARRENHA, 2018). Assim uma união de fatores – a pressão da ABE (Associação Brasileira de Educação), a ACPB, o movimento de intelectuais e o interesse do próprio Estado em desenvolver sua identidade nacional, surgiu a primeira política pública voltada ao cinema nacional, que viabilizou a produção e a exibição de curtas-metragens educativos.

A essência dessa nova estrutura cinematográfica delineada pelo Estado fundamentava-se na ideia de que o cinema deveria atuar como um meio de educação, cultura e propaganda,

afastando-se dos princípios da indústria e do mercado (AUTRAN, 2013, p. 125). Essa perspectiva estava em sintonia com o pensamento de intelectuais como Francisco Campos, Oliveira Viana e Azevedo Amaral, que viam na falta de estrutura e coesão da sociedade brasileira seu principal desafio. Para esses autores, a organização social deveria ser estruturada a partir de um núcleo centralizador vinculado ao aparelho estatal, responsável por conferir ordem e direção ao país (AUTRAN, 2012, p.86).

No final dos anos 1920 e ao longo da década seguinte tal questão assumiu relevância, pois para intelectuais como Oliveira Viana, Francisco Campos ou Azevedo Amaral o grande problema da nossa sociedade era o seu caráter “amorfo”, tornando-se necessário “organizá-la” a partir de um “centro coordenador” incrustado no aparelho estatal (ibidem).

A partir do decreto 21.240/32, o Estado passou a garantir a difusão de filmes educativos, conforme estabelece o Art. 12: “A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras” (BRASIL, 1932). Essa intervenção representava uma tentativa de organizar a política cultural relacionada ao cinema. Além deste, no Art. 22, evidencia-se a intenção de criar um órgão específico dentro do Ministério da Educação e Saúde, refletindo a crescente preocupação do governo com o uso estratégico do cinema como instrumento de educação e controle social.

No Ministério da Educação e Saúde, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural (BRASIL, 1932).<sup>2</sup>

Esse decreto marca o início de uma relação mais direta entre o Estado e a produção cinematográfica, inserindo o cinema em uma agenda política que buscava consolidar ideais nacionais e moldar a sociedade.

Durante a década de 1930, o processo de organização da política cinematográfica foi marcado por conflitos entre diferentes visões sobre o papel do cinema na construção de uma nação unificada. O cinema educativo e o cinema de propaganda, ao longo do Estado Novo, raramente convergiram totalmente em seus propósitos, pois seus idealizadores defendiam objetivos distintos em relação ao uso do cinema para educação e a divulgação da imagem do Estado. Na década de

---

<sup>2</sup> Decreto publicado no Diário Oficial da União em 4 de abril de 1932.

1920, impulsionado pelo movimento modernista e pela idealização da cultura e da identidade nacional brasileira, surgiu uma preocupação crescente com o papel do Estado na construção e no desenvolvimento da nação. Nesse contexto, os intelectuais passaram a defender a necessidade de uma reforma na educação pública brasileira, considerando-a essencial para o progresso da sociedade. Acreditavam que a instrução pública deveria promover os valores nacionais e fortalecer a identidade do país. O cinema, por sua vez, foi incorporado como uma ferramenta dessa nova fase educacional, sendo pensado como um meio de difundir a ideologia nacionalista. Ele deveria não apenas reforçar uma coletividade histórica nacional, selecionando elementos do passado que fizessem sentido para a concepção de nação, mas também contribuir para que os alunos se reconhecessem em seu meio social e cultural (SIMIS, 2015).

Nos anos 1920, o cinema foi idealizado como um instrumento de educação, passando por um processo de aprimoramento ao longo do tempo. Entretanto, houve inicialmente uma resistência significativa quanto ao seu uso, especialmente em relação às crianças e aos jovens em fase de formação. Arthur Autran destaca que o sistema escolar e os meios de comunicação desempenhariam papéis fundamentais nesse processo, essa identidade seria moldada pelo “centro coordenador” e orientada por suas diretrizes ideológicas, com o objetivo de incutir o nacionalismo na população e organizar a sociedade em busca da unidade do país (2013, p.87).

O cinema emergia, portanto, como uma ferramenta estratégica para a construção de valores na sociedade. O conflito entre a concepção do cinema educativo e o cinema de propaganda decorre justamente do poder que essa mídia possuía de extrapolar sua função formativa. Os intelectuais da época reconheciam seu potencial de influência, mas também temiam sua capacidade de manipulação caso não fosse adequadamente utilizado.

Em contraponto à construção educativa do cinema, havia outro uso do cinema: o propagandístico. Na década de 1930, a unidade nacional e a integração nacional tornaram-se objetivo central na construção das políticas pré-Estado Novo e durante a ditadura estado-novista. O pensamento autoritário desenvolvido durante o século XX foi moldado em cima da construção do imaginário nacionalista.

A propaganda estadonovista se molda nesses preceitos, reforçando a exaltação do nacionalismo como um dos pilares centrais do regime. O governo de Getúlio Vargas buscava consolidar uma identidade nacional unificada, promovendo símbolos, valores e narrativas que enaltescessem a pátria e fortalecessem o sentimento de pertencimento entre os cidadãos. Nesse

contexto, o cinema assumia um papel estratégico na difusão dessas ideias, servindo como instrumento para projetar uma imagem idealizada do Brasil, destacando seus feitos, riquezas naturais, cultura e suposta harmonia social. Por meio das produções cinematográficas, o Estado Novo procurava não apenas reafirmar a nacionalidade, mas também uniformizar discursos que legitimassem sua autoridade e reforçassem a ideia de um país coeso sob a liderança de Vargas.

Sendo assim, em 1934 inicia-se um processo de tentativa de esvaziamento do Ministério da Educação e da Saúde, o Estado passa a dar prioridade ao cinema lançando mão o Decreto nº24.651/1934, o qual cria-se o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). O uso desta forma de comunicação para a propaganda na década de 1930, de certa forma, distanciava-se do projeto que havia sido pensado pelos educadores e estudiosos da área na década anterior. Intelectuais como Lorival Fontes tinham para com o cinema o objetivo central de divulgação e demonstração da força e presença do Estado nas atividades do cotidiano do povo brasileiro. O Estado estava presente nas festividades de feriados, dias de Natal, aberturas de estrada, escolas, hospitais e além, e isso deveria ser divulgado pelo cinema.

O DPDC foi o primeiro órgão governamental a tratar diretamente das questões relacionadas ao cinema, como destacado por Anita Simis (2015). Ele surgiu como sucessor do Departamento Oficial de Propaganda (DOP), anteriormente vinculado à Imprensa Nacional, que não demonstrava preocupação com o desenvolvimento do cinema nacional. Na criação do DPDC houve a preocupação com relação ao cinema educativo, como afirma Simis (2015), e sua concepção surge de “... da escritora Rosalina Coelho Lisboa Miller em “organizar qualquer coisa que servisse para difusão cultural do nosso país”, reunindo Fernando Magalhães, Roquette Pinto, Ronald de Carvalho e Sales Filho” (SIMIS, 2015, p.45).

Entretanto, o presidente Getúlio Vargas subordinou o departamento ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, esvaziando o Ministério da Educação e Saúde e reorganizando as atribuições de cada órgão. Com essa mudança, o cinema e o rádio educativos deixaram de ser responsabilidade deste ministério.

No entanto, quando da criação do DPDC, Getúlio Vargas esvaziando as pretensões de um órgão atrelado ao MÊS, subordinou-o ao Ministério da Justiça e Negócios, que levou consigo o cinema e o rádio educativos, assim como a *Revista Nacional de Educação* e a cultura física que nunca chegou a ter organização legal em seu bojo (SIMIS, 2015, p.45).

Esse departamento foi instituído com o propósito de suprimir o artigo 22 do Decreto nº 21.240/32, que previa a criação de um órgão técnico no Ministério da Educação e Saúde para estudar e orientar o uso do cinematógrafo e outros meios de difusão cultural.

No Ministério da Educação e Saúde Pública, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural (BRASIL, 1932).

Souza afirma:

[...] tanto o rádio e o cinema educativo saíam do ministério competente, assim como a cultura física; esdruxulamente a *Revista Nacional de Educação*, publicada com a verba arrecadada com a taxa de censura cinematográfica, passaria a ser o órgão de publicidade do DPDC. Por outro lado, Sales Filho continuaria acumulando as duas direções, a da Imprensa Nacional e a do DPDC (2003, p.84)

Gustavo Capanema – Ministro da Educação e Saúde –, em carta ao presidente Getúlio Vargas, expressa sua profunda frustração diante da decisão presidencial.

Esse Decreto nº 24.652, de 10 de julho de 1934, além de extremamente confuso e anárquico, feriu profundamente o prestígio do ministério da Educação: retirou-lhe a censura cultural dos filmes, retirou-lhe a taxa cinematográfica e o que é ainda mais surpreendente, retirou-lhe a própria *Revista Nacional de Educação*. O Senhor Presidente da República nos últimos dias de governo provisório não poderia ter a intenção de destruir sua própria obra realizada entre aplausos em matéria do cinema educativo (CAPANEMA, 1934).

O ministro propõe, como alternativa, um plano que incluiria a criação de um órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde: “Esse órgão teria grande capacidade de disseminação e influência, com o objetivo de fomentar o conhecimento, a formação, a orientação, o desenvolvimento e, em síntese, a cultura de massa”<sup>3</sup>.

Segundo Souza (2003), este plano repartia o DPDC em dois serviços independentes, sendo o Serviço de Publicidade e Propaganda subordinado ao Ministério da Justiça e o Serviço de Difusão Cultural sob a coordenação do Ministro Gustavo Capanema. O historiador afirma que, em agosto de 1935, Vicente Rao - então Ministro da Justiça - e Gustavo Capanema emitiram instruções conjuntas que atribuíram ao Ministério da Educação a responsabilidade pela dimensão educacional da cultura física, bem como pela gestão do cinema educativo. Já ao DPDC cabia a

---

<sup>3</sup> Documento do Arquivo Gustavo Capanema citado por Simis em *Estado e Cinema no Brasil*.

promoção de competições atléticas e esportivas, ou seja, o aspecto promocional dos esportes, além da supervisão da censura cinematográfica (SOUZA, 2003, p.85).

Para Anita Simis, mais do que uma diferença conceitual e institucional, havia uma disputa entre as proposições de formação educativa e a propaganda estatal. Capanema via no cinema, devido à sua simplicidade e facilidade de acesso, um potente aparato educacional, valorizado por sua capacidade de influência. No entanto, ele alertava para o risco de manipulação dessa linguagem, que poderia torná-la imoral ou impatriótica caso fosse conduzida de maneira inadequada (2015, p. 46).

Simis sustenta que, até 1935, o DPDC concentrava-se no cinema, no rádio e na cultura, sem ênfase na propaganda sistemática e organizada pelo Estado. Já para Simon Schwartzman (1984), o DPDC teria surgido sob influência do modelo de propaganda alemão em 1933 (SCHWARTZMAN, 1984, p.87-88 apud SIMIS, 2015, p.47). Segundo Schwartzman (1984), a criação do órgão representava uma intervenção direta do Poder Executivo na comunicação de massas. No entanto, Anita Simis (2015, p.47) esclarece que, dentro do DPDC, não havia uma preocupação direta com a propaganda nacional oficial – que só se concretizaria em 1939, com o *Cine Jornal Brasileiro*. O órgão, portanto, manteve a estrutura estabelecida pelo decreto 21.240/32, voltando-se prioritariamente para o cinema educativo, e não para a propaganda.

Segundo José Inácio de Melo Souza:

No regime constitucional o programa estatal de rádio sempre foi alvo de críticas acerbas por parte dos deputados. Se dependesse da vontade parlamentar, o “programa nacional” seria extinto. As críticas realizadas em geral, centravam-se na figura do diretor da IN. O deputado Adolfo Bergamini declarou que o : serviço de radiofusão que o sr. Sales Filho inventou, tem apenas dois fins: comprar consciências e aumentar o número de eleitores (SOUZA, 2003, p.86).<sup>4</sup>

Apesar da oposição, envolvendo principalmente o programa nacional de rádio e o diretor do órgão, o DPDC de Sales Filho alcançou sucesso, com foco principal no rádio e em seu programa nacional.

Entre 1934 e 1935, o órgão passou por transformações, e, como destaca Souza, “este êxito deve ter tido o seu peso quando o governo resolveu dar ao DPDC a possibilidade de um voo mais alto” (2003, p. 90). A idealização deste órgão fez parte de um projeto político já em curso, o qual, pretendia promover a difusão cultural através dos filmes educativos e federalizar os serviços de

---

<sup>4</sup> O autor menciona que no momento destas observações, estava acontecendo a campanha eleitoral para a Câmara dos Deputados e Sales Filho era um dos candidatos pelo Partido Autonomista do Distrito Federal (Ibid).

censura, além de regularizar a situação da indústria cinematográfica, mas como vimos anteriormente, isso haveria de ser uma consequência da estruturação do mercado cinematográfico.

Ao comparar a criação do DPDC com o Departamento de Imprensa e Propaganda, é fundamental destacar suas diferenças significativas. Concebido no início da década de 1930, o DPDC integrou o projeto de difusão cultural do governo, assumindo responsabilidades que anteriormente cabiam ao Ministério da Educação e Saúde. Entre suas atribuições estavam a promoção do cinema educativo e a supervisão do programa nacional de rádio, produzido pela imprensa nacional, consolidando-se como um instrumento voltado para a educação e a cultura, distinto da função essencialmente propagandística do DIP.

O DIP, por outro lado, não tinha envolvimento com a manutenção do cinema educativo, uma vez que essa função passou para o INCE com sua criação em 1937. No entanto, o DIP reivindicava a incorporação do cinema educativo ao seu escopo, buscando centralizar essa atribuição em sua estrutura. Além de estar diretamente subordinado ao presidente Getúlio Vargas, o DIP contrastava com o DPDC, que respondia ao Ministério da Justiça.

Neste próximo subcapítulo, abordaremos essa construção do pensamento intelectual e político do Estado Novo a partir de autores que formaram a produção cultural neste período.

## **1.2 O pensamento nacionalista e a política cultural e cinematográfica (1937-1945)**

Não deve ser considerado acontecimento inédito a intervenção do Estado em relação à imprensa, Goulart afirma que desde a República Velha havia a divulgação de matérias pagas que divulgavam o governo vigente (1990). Contudo, para o Estado Novo somente isso não seria suficiente. Logo, a partir da estrutura de propaganda preparada nos anos anteriores ao da outorga da constituição de 1937, Vargas tem o projeto de dominação ideológica do seu governo bem estruturado, por meio da legislação em relação ao cinema brasileiro, da criação e aprimoramento dos órgãos responsáveis pela propaganda, do combate à ideologia comunista, da contribuição da igreja católica para a construção dos valores morais, etc.

A centralização administrativa do governo federal permitia um controle quase obsessivo dos Estados. Para Silvana Goulart:

[...] as agências burocráticas estatais ocuparam progressivamente o espaço organizacional e decisório, construindo o processo de unificação político-

administrativo. Mecanismos jurídico-institucionais e políticos muito complexos viabilizaram o controle do poder central sobre as esferas estratégicas da economia. A governança estadual – interventorias acopladas a órgãos administrativos subordinados ao Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) – substituiu os canais tradicionais de representação e influência das antigas oligarquias (1990, p. 29).

Segundo Lúcia Lippi Oliveira, de uma forma geral a propaganda estatal da época voltou-se ativamente para a massa, e buscou moldar o povo brasileiro a uma coisa só, única e uníssona. E é na figura de Getúlio Vargas que vemos a consolidação da simbologia da unidade nacional, pois é ele quem representa esta união (2001).

O DPDC começa a mudar sua estrutura com a saída de Sales Filho da direção do órgão e a entrada de Lourival Fontes como diretor geral do Departamento. Em 1935, o então novo diretor ainda era muito limitado pela condição que o DPDC tinha, pois a função informativa do órgão se reduzia apenas à parte da difusão cultural, o que delimitava Fontes apenas ao programa de rádio nacional (SOUZA, 2003).

Oliveira afirma que a criação da Hora do Brasil e da Agência Nacional, por exemplo, faziam parte de uma ação governamental que se propunha reunir as massas operárias e sindicais, (GOMES, 1988 apud OLIVEIRA, 2001, p. 47). Era fundamental que o Estado tivesse algum apoio da classe trabalhadora, sendo assim a relação proletariado e governo foi muito ambígua, pois apesar da regulamentação da exploração da força de trabalho, o Estado agia como mecanismo de controle e regulamentação desta classe, desembocando em uma relação de dependência paternalista.

O presidente fazia a intermediação entre as classes dominantes e as classes dominadas, representando simultaneamente a soberania do Estado e a figura do protetor dos trabalhadores. Essa construção simbólica facilitava o controle sobre qualquer movimento independente ou alternativo que pudesse surgir (GOULART, 1990). Essa narrativa era amplamente reproduzida pelo *Cine Jornal Brasileiro*, objeto de análise deste trabalho e veículo de propaganda produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1938 e 1945. Em diversas edições, o povo aparece como elemento central na exaltação da unidade nacional, sendo retratado em grandes multidões que acompanham Getúlio Vargas em eventos oficiais. Essas imagens reforçavam a ideia de uma sociedade coesa, sem distinções entre classes, transmitindo a mensagem de que “não há diferença entre vocês, somos apenas um Brasil”. Dessa forma, o cinejornal não apenas

documentava os acontecimentos do período, mas também funcionava como um meio eficaz de difusão da ideologia do regime, fortalecendo a identificação entre Estado e povo.

No Estado Novo (1937-1945), esta matriz autoritária de pensamento, que confere ao Estado o poder máximo da organização social, vai adquirir contornos mais definidos. As elites intelectuais, das mais diversas correntes de pensamento, passam a identificar o Estado como o cerne da nacionalidade brasileira (VELLOSO, 1997, p.58).

Nesse contexto, a formulação ideológica do Estado Novo contou com a participação de intelectuais que buscavam legitimar o regime. Lúcia Lippi Oliveira cita alguns personagens-chave nesse processo, como Pedro Dantas – pseudônimo de Prudente de Moraes Neto –, que publicou artigos na revista *Cultura Política*, e Rosario Fusco, autor de *Política e Letras*.

Para este trabalho vamos considerar o pensamento de um intelectual fundamental para a consolidação do mito varguista: Almir de Andrade. Em sua obra *Força, Cultura e Liberdade* (1940), o autor associa o Estado autoritário de Vargas às raízes culturais brasileiras. Este texto retorna aos valores desse passado mítico mencionado no início do subcapítulo, que, ao ser articulado pelos intelectuais, se manifesta no pensamento cultural e intelectual da época. O texto aborda as primeiras tradições brasileiras que destacam as qualidades únicas da colonização portuguesa no Brasil. Baseada no texto de Andrade (1940), a autora Lúcia Lippi Oliveira (2001) interpreta que este processo de colonização originou uma mentalidade política distinta. O poder foi deslocado do Estado para a esfera familiar, concentrando-se na figura do senhor patriarcal. Esse modelo fez com que os interesses locais prevalecessem sobre os interesses gerais, tornando o brasileiro resistente a leis e princípios abstratos, a menos que estivessem personificados por um líder concreto. Essa mentalidade, descrita por Almir de Andrade (1940) como 'espírito cordial' – associada ao conceito de 'homem cordial', amplamente difundido na obra *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda – moldaria a vida do brasileiro. Dessa forma, o localismo e o personalismo, traços marcantes da cultura brasileira, são utilizados como justificativa para a consolidação do novo regime (OLIVEIRA, 2001). A singularidade das relações sociais no Brasil representava a tradição a ser preservada, com Vargas assumindo o papel de principal intérprete dos ideais e sentimentos nacionais. A valorização de sua figura estava alinhada à mentalidade política brasileira, historicamente marcada pela personalização da autoridade. Nesse contexto, a tradição política teria sido restabelecida por meio da 'eliminação dos intermediários', promovendo uma

maior proximidade entre governo e povo. Para Almir de Andrade, o que diferencia o Estado Novo das experiências fascistas é justamente a forma como exercia e interpretava a autoridade.

Para Almir de Andrade, as justificativas da nova política se buscam no passado, nas verdadeiras raízes, na tradição. A fundamentação da nova ordem se busca nos valores do passado que legitimam e dão estabilidade ao regime. A figura de Vargas encarna o espírito de cordialidade. Ao desempenhar esse papel, Vargas passaria a representar a mentalidade política brasileira. A relação direta entre governantes e povo, a personalização do mando, configura uma das dimensões do mito Vargas, representado pela figura do "pai". Nessas proposições encontramos um pouco de Gilberto Freire, muito de Oliveira Viana, de Ribeiro Couto, de Cassiano Ricardo, de Alceu Amoroso Lima (OLIVEIRA, 2001, p. 43).

Conforme mencionado por Lúcia Lippi Oliveira, o Estado Novo se apresenta como 'novo' e 'nacional', pois, ao mesmo tempo em que buscava modernizar o país, também procurava resgatar e reforçar elementos das tradições e das raízes culturais brasileiras. Esse processo envolvia a construção de uma nova ideia de nacionalidade, na qual a identidade nacional era redefinida a partir de valores históricos e culturais selecionados pelo governo, alinhando-se ao projeto político e ideológico do regime. Nesse contexto, a autora destaca que a implementação de um regime autoritário implicava automaticamente a recusa dos modelos liberais, considerados referências fundamentais até então. Essa rejeição abriria espaço, segundo os pensadores da época, para o desenvolvimento de um pensamento genuinamente brasileiro, sem a necessidade de imitar outras sociedades e culturas (OLIVEIRA, 2000, p. 47).

A presença de intelectuais de diferentes correntes de pensamento no Estado Novo revela a complexidade e a ambiguidade de sua política cultural. Embora a vertente modernista conservadora prevaleça na doutrina do regime, o governo absorve intelectuais com projetos culturais mais inovadores, como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, além de positivistas, integralistas, católicos e socialistas (VELLOSO, 1997, p. 70). Essa diversidade reflete a estratégia do Estado de incorporar distintos segmentos da sociedade por meio de uma estrutura controlada e centralizadora.

Nesse contexto, o corporativismo surge como um dos principais mecanismos de organização social, econômica e política do regime. Estruturado em corporações ou associações profissionais que representam diferentes setores, como trabalhadores, empresários e o próprio Estado, esse modelo busca regular as relações de trabalho e formular políticas por meio da mediação institucionalizada. Dessa forma, o Estado Novo não apenas exerce controle sobre sindicatos e entidades de classe, mas também utiliza o corporativismo como instrumento para

integrar intelectuais e diversos grupos sociais à sua estrutura de poder, consolidando sua autoridade e ampliando sua influência sobre a sociedade.

Este modelo ganhou força especialmente durante o Estado Novo (1937-1945), configurando um corporativismo estatal. Nesse período, o Estado assumiu o controle sobre sindicatos e associações profissionais, regulamentando sua atuação e impedindo a livre organização dos trabalhadores. A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), promulgada em 1943, exemplifica esse sistema ao estabelecer direitos trabalhistas ao mesmo tempo em que subordinava os sindicatos ao governo, que possuía o poder de autorizar sua existência e funcionamento.

O corporativismo teve impacto duradouro no Brasil, influenciando a relação entre Estado, sindicatos e setores produtivos ao longo do século XX. Embora tenha garantido direitos aos trabalhadores, também limitou sua autonomia e fortaleceu a centralização do poder estatal sobre as organizações sociais. Conforme mencionado por Silvana Goulart (1990), o corporativismo serviu como um instrumento para ampliar a esfera de influência do poder público. Além disso, foi uma tentativa de integrar diferentes classes e grupos sociais no sistema político, promovendo uma participação que era controlada e dirigida pelo Estado, que atuava como mediador dos conflitos em nome dos interesses gerais da nação.

Os grupos das classes emergentes da sociedade já reivindicavam mudanças na estrutura do trabalho antes da década de 1930. Com a industrialização do país e o êxodo rural, a classe trabalhadora cresceu, e a concentração populacional nas cidades aumentou significativamente. Compreender esse período é fundamental para a análise da construção do Estado Novo, pois, ao examinar as edições do *Cine Jornal Brasileiro* (CJB), torna-se possível entender o papel das políticas assistenciais voltadas às classes mais baixas. Essas políticas contemplavam, em especial, crianças, jovens e meninas em situação de marginalização.

A ação dos sindicatos também é peça essencial para a política getulista. Diretamente ligados ao Ministério do Trabalho e marcados por uma estrutura altamente burocratizada, os sindicatos tinham como principal objetivo o controle dos trabalhadores urbanos, prevenindo qualquer tipo de mobilização inesperada. Além de servirem como mecanismo de regulação das relações trabalhistas, eram instrumentos de fortalecimento da ordem estatal e da consolidação do poder centralizado.

A propaganda estatal já estava sob a responsabilidade de Lourival Fontes, que assumiu a direção do então Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934. Figura central

na construção da imagem de Getúlio Vargas. Fontes era um apoiador do fascismo italiano e já havia se correspondido diversas vezes com Benito Mussolini, indo até visitar o primeiro-ministro na Itália. No início da década de 1930, Fontes chega a fundar a revista *Hierarquia*, inspirada completamente na revista criada por Mussolini, *Gerachia* (OLIVEIRA, 2001, p.37).

Lourival Fontes desempenhou um papel central na propaganda do Estado Novo, estruturando estratégias para tornar a presença do regime algo concreto e perceptível no cotidiano dos cidadãos urbanos. Sua atuação baseava-se em duas abordagens complementares.

A primeira consistia na amplificação do sabido, ou seja, na reafirmação constante de quem estava no poder e na legitimação da autoridade de Getúlio Vargas. O objetivo era reforçar a imagem do governo como indispensável para a nação, consolidando a figura de Vargas como líder incontestável. A segunda estratégia envolvia a construção de novos códigos de linguagem, que não apenas delineavam um destino promissor para o país, mas também obscureciam o sentido clássico da palavra política. Por meio dessa reformulação discursiva, o governo buscava apresentar sua ideologia de forma mais acessível à população, afastando a política dos tradicionais debates e minimizando oposições e críticas (SOUZA, 2003, p.108).

O processo até a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda foi lento, o DPDC desde a entrada de Lourival Fontes foi lentamente se transformando para essa estrutura de propaganda que se consolida com o Estado Novo e a Constituição de 1937. Segundo Anita Simis

A lenta transformação dos objetivos do DPDC – que, no entanto, nunca foi regulamentado – a partir de 1935 confirma o que os outros autores já assinalaram em suas respectivas pesquisas: que os fundamentos do autoritarismo do Estado Novo estariam em 1935, após a repressão do levante da Aliança Nacional Libertadora (2015, p. 53).

Werneck Viana (1976) reforça essa perspectiva ao afirmar que, entre 1935 e 1937, o Estado Novo apenas aguardava o momento oportuno para sua formalização constitucional. Além disso, o texto chama atenção para o fato de que, assim como os princípios da Constituição de 1937 demoraram a ser aplicados no âmbito sindical, houve um intervalo entre a imposição das diretrizes autoritárias e sua implementação efetiva.

Para Souza: “(...) a estrutura produtora de informações já está montada e, o que é mais importante, funcionando a pleno vapor antes da instauração do Estado Novo (2003, p.104).”

A concepção do Departamento de Imprensa e Propaganda surge justamente da necessidade de organizar a propaganda nacional e fazer dela uma instituição do governo. A ida de Luís Simões

Lopes – oficial de gabinete do secretário da Presidência da República – para Europa, ilustra essa busca de referências para a construção de um novo órgão que estrutura a propaganda do Estado. Lopes escreve a Vargas sobre as maravilhas que ele presenciou na Alemanha, achando demasiadamente interessante a forma em que se organizam os alemães sob o sistema nazista. Inclusive em documento escrito a Vargas, o secretário elogia o Ministério da Propaganda Alemão, querendo transpor alguns de seus métodos para o Brasil (SIMIS, 2015, p.56). Apesar de não haver a transposição exata dos meios de propaganda alemão e da distinção entre o totalitarismo alemão e o autoritarismo brasileiro,

Dessa maneira, a propaganda do Estado Novo não se limitava a exaltar Vargas, mas operava uma reconfiguração da percepção política, moldando a visão dos cidadãos e reforçando a legitimidade do regime. Nesse contexto, a estruturação da propaganda oficial tornou-se uma prioridade do governo, levando à criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), instituído pelo Decreto-Lei nº 1.915, de 1939. Esse órgão tinha como principal função a organização sistemática da propaganda nacional, com o objetivo de:

[...] centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional (BRASIL, 1939).

E para se consolidar, o DIP “...passou a ter voz ativa no lazer, na vida intelectual e saúde do homem urbano” (SOUZA, 2003, p. 109).

Geralmente, ao abordar a comunicação social, a historiografia tem privilegiado a importância da comunicação populista. A atuação do DIP fica assim, restrita à divulgação e à propaganda do regime para as classes subalternas. A meu ver, porém, a comunicação social também visava, e com a mesma intensidade, o consenso das diferentes frações das classes dominantes e suas aliadas, que divergiam do regime em questões importantes. Era necessário garantir a coesão desses grupos, sua adesão à política do Estado ou, no mínimo, neutralizar sua possível oposição (GOULART, 1990, p.45).

O Estado Novo se propõe a assumir o papel de organizador da sociedade brasileira, centralizando o controle sobre os diversos setores sociais. Como afirma Simis (2015), o regime utiliza organismos culturais sob seu domínio com o propósito de direcionar e reorganizar a estrutura tanto da cultura quanto da sociedade, moldando-as de acordo com seus interesses e consolidando sua ideologia.

A partir das análises das edições do CJB, junto à documentação bibliográfica sobre a construção da propaganda oficial, nota-se que, durante este período, o Estado projeta no cinejornal oficial determinados aspectos com os quais a sociedade brasileira poderia se ver representada. A propaganda do Estado Novo utilizava diversas simbologias para aproximar o conteúdo transmitido do cotidiano dos brasileiros, criando uma identificação entre o espectador e a mensagem do governo. A intenção era estreitar a relação entre a política e o trabalhador, rompendo com o legado da Primeira República e ressignificando o próprio conceito de política, agora dissociado das práticas oligárquicas anteriormente vigentes.

Para o regime, manter uma relação favorável com as massas era essencial, pois a construção de uma imagem positiva de Vargas tornava-se um pilar estratégico de sua permanência no poder. Embora o Estado Novo fosse uma ditadura, a legitimação popular desempenhava um papel fundamental na consolidação do regime, garantindo apoio e minimizando resistências à sua autoridade.

Além de expor os valores, a moral e os bons costumes defendidos pelo regime, o *Cine Jornal Brasileiro*, propagava como responsabilidade moral do governante o bem-estar-social, como quem diz: havia um líder que se responsabilizavam pela educação, a saúde e economia do país.

[...] o que diferencia o Estado Novo das experiências fascistas é exatamente a maneira de praticar e interpretar a autoridade diários entre o governante e o povo, é um tipo de regime que por sua própria natureza não pode se converter em doutrina política; depende do homem, das qualidades pessoais do governante. Por outro lado, o Estado, por guardar uma relação intrínseca com a cultura, "é a expressão de tudo o que é fundamentalmente social dentro do homem, um instrumento de socialização das forças econômicas, políticas, morais e intelectuais das coletividades" (OLIVEIRA, 2001, p.42-43)<sup>5</sup>.

Na figura de Getúlio Vargas personificava-se o próprio Estado Novo. A imagem do presidente transmitia segurança e evidenciava seu compromisso com a construção da cultura, da economia e da política do Brasil, permitindo que, mesmo em um contexto autoritário, as medidas em prol dos trabalhadores, da educação e dos mais desfavorecidos se destacassem. Isso buscava esconder a natureza ditatorial do Estado Novo, tornando complexa a tarefa do cidadão brasileiro em identificar e avaliar a qualidade do governo. E para isso, o Departamento de Imprensa e

---

<sup>5</sup> Dentro desta citação, há a citação do texto de Almir de Andrada *Força, Cultura e Liberdade* (1940).

Propaganda foi um dos mecanismos do governo para se legitimar, dando prioridade para a imagem do presidente Vargas, que com seu carisma e respeito perante o povo brasileiro, conquistava diversas camadas sociais.

Para Simis (2015), “o Estado tinha como objetivo produzir e difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade, estabelecer sua hegemonia, sem descartar, no entanto, a coerção” (p.50).

Visando alcançar esse objetivo, o DIP respondia diretamente ao Presidente da República, pois:

Trata-se agora de um órgão de primeiro escalão, diretamente subordinado a Getúlio Vargas, que assim subtraía as influências pró-nazistas de Francisco Campos, Ministro da Justiça, a que o Departamento anterior se subordinava. O diretor-geral nomeado pelo presidente, Lourival Fontes, contava com o apoio de Candido Mota Filho, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo. Diferentemente dos órgãos anteriores, o Decreto-lei que cria este departamento agora é enfático quanto aos seus fins propagandísticos dentro e fora do país (SIMIS, 2015, p. 52, grifo meu).

Havia dentro do DIP cinco divisões; a Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Rádio, Divisão de Turismo, Divisão de Imprensa e Divisão de Divulgação. Para este trabalho iremos focar na Divisão de Cinema e Teatro. Com a criação do órgão, a censura cinematográfica passou por uma reconfiguração. Antes sob responsabilidade do Serviço de Divulgação (SD), coordenado por Filinto Müller dentro da polícia no Rio de Janeiro, essa atribuição foi gradualmente transferida para o DIP. Os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs) eram órgãos estaduais independentes, subordinados diretamente aos governadores de cada estado. Isso significa que, embora houvesse um alinhamento com a política propagandística do governo federal, os DEIPs tinham autonomia administrativa dentro de suas respectivas unidades federativas, adaptando as diretrizes do Estado Novo às realidades locais.

Como menciona Silvana Goulart:

Os DEIPs eram a expressão do pensamento governista e portanto, interpretes do Estado Nacional. Tinham por objetivo: a aproximação entre governantes e governados; a divulgação da obra administrativa e política do governo; a divulgação das atividades da administração estadual; a promoção de uma obra cultural visando a unidade nacional pela defesa das autênticas tradições brasileiras; a orientação da imprensa e publicidade no esforço pela ordem interna do país, pela harmonia da família brasileira e para a defesa da soberania e da honra do Brasil (1990, p.77).

Contudo, os DEIPs não conseguiram se estabelecer de forma sistemática, havendo diversas dificuldades para sua operacionalização, com exceção apenas de São Paulo (SOUZA, 2003).

A estrutura altamente centralizada iria permitir ao governo federal exercer eficiente controle da informação, assegurando-lhe considerável domínio em relação à vida cultural do país. A centralização administrativa era apresentada como fator de modernidade, apelando-se para os princípios de sua eficácia e racionalidade (VELLOSO, 1997, p.63).

Esta organização do DIP, dividida nos 5 setores citados acima, possibilitava ao órgão atuar em diferentes frentes em relação à cultura do país: o rádio com o programa a Hora do Brasil, o cinema com o *Cine Jornal Brasileiro*, o turismo e a consolidação do Carnaval de rua, a divisão de divulgação com as cartilhas e anedotas sobre o presidente e o Estado, e, por último, o teatro com as ações que traziam a classe operária para dentro dos espaços de cultura. Um exemplo, dentre muitos possíveis, da utilização da produção cultural em prol dos interesses do governo pode ser verificado no caso do “Teatro Proletário”, criado em São Paulo, o qual pretendia fazer propaganda pró-sindicalização durante o lazer dos operários e suas famílias. Este teatro didático-cívico apresentaria exemplos de comportamento, modelos de cumprimento do dever, construindo assim a figura do operário-padrão (VELLOSO, 1997, p. 68).

Em 30 de novembro de 1939, foi promulgado o Decreto-Lei nº 1.949, que dispõe 'sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional [...]’ (BRASIL, 1939). O decreto está estruturado em diversos capítulos que regulamentam a propaganda brasileira em diferentes meios, como a imprensa, o teatro, o rádio e o cinema. Nessa conjuntura, o Decreto-Lei estabeleceu no artigo 34 a obrigatoriedade anual de exibição de filmes ficcionais e de longa-metragem, reforçando o uso do cinema como instrumento de propaganda estatal. A medida visava não apenas fortalecer a produção audiovisual nacional, mas também difundir valores alinhados ao regime, ampliando seu alcance e influência sobre a população: “Art. 34. Os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem” (BRASIL, 1949).

O Decreto-Lei nº 1.949/1939, além de estabelecer a obrigatoriedade da exibição de longas-metragens nacionais, evidencia o controle exercido pelo DIP sobre os meios de comunicação. Esse decreto também formalizou a produção de filmes pelo órgão, consolidada com o lançamento do *Cine Jornal Brasileiro* em outubro de 1938. Lourival Fontes já buscava viabilizar a produção

cinematográfica oficial, mas somente após o fechamento do Congresso em 1937 conseguiu implementar essa iniciativa (SIMIS, 2015, p.60).

Segundo a autora:

Até então não havia a concorrência da produção estatal para a veiculação da propaganda oficial. Com a produção do CJB, o espaço obtido para a comercialização dos filmes de curta-metragem por meio da obrigatoriedade de exibição passava a ser, em parte, preenchido com a produção oficial (Ibid, p.60).

Em 1942, por meio do Decreto-Lei nº 4.064, foi criado o Conselho Nacional de Cinematografia, em resposta ao Decreto-Lei nº 1.949/1939, que previa a formalização de um convênio para regular as relações entre produtores nacionais, exibidores e importadores.

I - Estabelecer normas para os produtores, importadores, distribuidoras, propagandistas os exibidores de filmes cinematográficos, regulando as relações entre os mesmos; II - Promover, regular e fiscalizar: a) a produção, o aprimoramento, a circulação, a propaganda e a exibição das películas cinematográficas brasileiras, em todo o território nacional; b) congressos, convenções e acordos entre produtores, distribuidores e exibidores cinematográficos, em benefício da cinematografia nacional; c) o barateamento e as facilidades de transporte das películas cinematográficas nacional (BRASIL, 1942).

Fontes destaca a importância da centralização da propaganda, afirmando que “todos os serviços de propaganda e publicidade dos ministérios e quaisquer departamentos e estabelecimentos da administração pública federal ou de entidades autárquicas criadas por lei, serão feitos pelo DIP”. Com isso, estabeleceu-se uma divisão clara entre a proposta de cinema educativo, desenvolvida pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, e a atuação do DIP, que centralizou e assumiu o controle da organização e produção da propaganda como instrumento fundamental do Estado.

Dentro do projeto cinematográfico há que se distinguir dois níveis de atuação e estratégia: a do Ministério da Educação (dirigido por Gustavo Capanema) e a do Departamento de Imprensa e Propaganda — DIP — (encabeçado por Lourival Fontes). Entre essas entidades ocorreria uma espécie de divisão do trabalho, visando atingir públicos diferentes: O Ministério de Capanema direcionava-se à formação de uma cultura erudita, com foco na educação formal. Essa orientação refletia-se na própria composição dos intelectuais que integravam o órgão. O INCE, por sua vez, priorizava a divulgação da cultura e educação nacional para o público geral, abrangendo temas como ciência, conservação de alimentos e música folclórica, ampliando o alcance das informações culturais e educativas. Segundo Mônica Velloso:

O Ministério Capanema reunia um grupo ligado à vanguarda do movimento modernista: Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Mário de Andrade. Bem diferente era a composição em torno de Lourival Fontes, que incluía nomes como o de Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho (1997, p. 58).

Criado em 1937, o Instituto foi idealizado e dirigido pelo intelectual e antropólogo Edgard Roquette-Pinto.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) concentrava suas atividades na produção, exibição e conservação de filmes educativos e populares. Produzia filmes escolares silenciosos e sonoros em 16 mm para exibição em escolas e entidades, além de filmes populares sonoros em 35 mm para salas de cinema. Contava com um estúdio, um laboratório de revelação e estrutura para adaptação de filmes estrangeiros, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial, quando traduziu e ajustou produções americanas de treinamento militar para o Exército brasileiro. O INCE também realizava manutenção e reforma de equipamentos de projeção, produzia diafilmes e reduzia filmes de 35 mm para 16 mm. Além disso, promovia exibições diárias para professores e estudantes, elaborava roteiros explicativos para os filmes silenciosos e mantinha uma biblioteca especializada no uso do cinema na educação. Apesar de planejar uma revista, essa publicação nunca foi concretizada. Outra função essencial do Instituto era a documentação científica, seguindo a visão de seu diretor, Roquette-Pinto, que já incentivava esse uso do cinema desde sua atuação no Museu Nacional. O INCE abriu seus estúdios para que professores e pesquisadores de instituições como o Instituto Oswaldo Cruz registrassem suas atividades e descobertas, o que representou um avanço inédito para a pesquisa científica no Brasil (SCHVARZMAN, 2000, p.227-228).

Além de contar com o grande cineasta de cinema documental brasileiro, Humberto Mauro, diretor da maioria das obras produzidas pelo INCE. Souza coloca que em carta direcionada ao Ministro Capanema, Roquette-Pinto afirma que o INCE “não era uma obra suntuária ou decorativa. É órgão essencial do plano de educação em vigor, instituição prática e útil que já agora, não poderia o ministério dispensar [...] (2003, p.114)”.

Já o projeto cinematográfico desenvolvido pelo DIP se debruçava acerca da propaganda de exaltação a figura de Getúlio Vargas e o Estado como regulador e orientador da nação. As divergências entre os idealizadores do INCE e do DIP surgiam, pois, os intelectuais que

idealizaram os órgãos resultavam em formas distintas no pensamento que tange a divulgação da cultura e da nacionalidade por meio do cinema.

Roquette-Pinto e Gustavo Capanema estavam muito mais alinhados a pensadores como Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade, por exemplo. Já Lourival Fontes se alinhava com pensadores como Francisco Campos e Cassiano Ricardo.

Após o Brasil declarar apoio aos Aliados na Segunda Guerra Mundial, Lourival Fontes foi exonerado do cargo de diretor do DIP devido à sua proximidade político-ideológica com a Alemanha e a Itália.

No que tange à propaganda oficial, houve uma reorganização do conteúdo divulgado. O foco, que antes era Getúlio Vargas entre a população, viajando e interagindo, passou a ser os brasileiros combatendo na guerra. A autora Márcia Juliana Santos afirma que a revista *Cultura Política*, após a exoneração de Lourival Fontes, mudou seu editorial, que antes se concentrava nas artes e na produção intelectual, para se focar na guerra e seus desdobramentos (2007). Nas edições do CJB após a entrada do Brasil na Segunda Guerra, vemos o noticiário se desenvolver de outra forma, as ações da Legião Brasileira de Assistência ganham destaque, os segmentos de notícia que envolvem os esforços de guerra se sobressaem em relação aos outros.

Outro motivo para a saída de Fontes da direção do órgão eram os esquemas de taxaço que o diretor fazia, causando motivos de especulação e corrupção vindo do próprio departamento. A taxa de importação era alta e, normalmente, o governo concedia isenção, mas no caso de jornais que deixassem de 'colaborar' essa isenção era suprimida. Outro tipo de sanção era o corte da publicidade oficial. "A partir de 1940, o DIP passou a centralizar as verbas de publicidade do Banco do Brasil e de outras instituições, distribuindo-as entre os jornais de sua predileção. Utilizando fotografias, artigos e notícias produzidos pela Agência Nacional, o DIP chegou a fornecer mais de 60% da matéria divulgada pelos jornais. (...) Lourival Fontes, em vez de pagar as publicações por inserção nos jornais, fazia-o pelo total mensal. Estabeleceu três ou quatro categorias de órgãos da imprensa, reservando para a mais modesta, a verba mensal de 20 contos de réis" (LOPES, 2001, p. 53, apud OLIVEIRA, 2001, p.53).

### 1.3 Cine Jornal Brasileiro

O uso dos cinejornais como documentos históricos tem sido amplamente estudado por diversos pesquisadores. A importância desta fonte pode ser entendida a partir da seguinte colocação do historiador Rodrigo Archangelo:

É a partir do cinema enquanto fonte para o ofício do historiador que buscamos nosso principal objetivo, que é entender em que medida um veículo de massas no formato cinejornal possibilita revisitar – a partir das suas próprias opções políticas de representação – a sociedade para a qual ele foi pensado (2015, p.18).

O *Cine Jornal Brasileiro* foi produzido durante os anos de 1938 a 1945, primeiramente pelo DPDC e depois pela Divisão de Cinema e Teatro do DIP. Esta produção consistia em filmes de curta duração, aproximadamente 7-15 minutos, que continham em geral 4 segmentos de notícias, podendo haver mais ou menos. Os segmentos de notícias eram constituídos, na maioria das vezes, por reportagens que cobriam atos do governo federal. Por exemplo, a edição *Cine Jornal Brasileiro. v.01, n.18* (1939) continha 5 segmentos de notícias: Na Exposição do Estado Novo - Rio: Provas esportivas e de motocicletas pela Polícia Especial; Casa do Jornaleiro - Rio: É lançada a pedra fundamental pela senhora Darcy Vargas; Conferência de Lima - Rio: Regressa ao Rio o Embaixador Melo Franco; No Aeroporto Santos Dumont - Rio: Demonstração dos serviços contra incêndios; Flora e paisagem - Rio: Aspectos colhidos no Jardim Botânico.

O CJB concentrava sua cobertura em eventos diretamente ligados ao Estado e à figura de Getúlio Vargas, reforçando sua imagem como líder presente e atuante na vida nacional. Entre as principais ocasiões registradas estavam as comemorações do Primeiro de Maio, data emblemática para a política trabalhista do governo, e o aniversário do presidente, frequentemente celebrado com grande destaque na imprensa oficial. Além disso, o cinejornal cobria cerimônias cívicas, feriados nacionais e eventos que simbolizavam o progresso e a modernização do país.

Um dos focos recorrentes era a participação de Vargas em construções ou inaugurações de obras de infraestrutura, como estradas, ferrovias, escolas e hospitais; bem como as viagens presidenciais. A edição *Cine Jornal Brasileiro. v.01, n.46* (1939), o presidente visita a obra da Escola Nacional de Agronomia. Em outra edição – *Cine Jornal Brasileiro. v.1, n.128* (1940) – acompanhamos o presidente inaugurando o novo edifício da Escola do Estado Maior do Exército.

Ao longo das edições *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.112 (1940), *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.113 (1940) e *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.114 (1940) abordam a viagem do presidente ao estado de Minas Gerais. Ou a edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.133 (1940), em que Getúlio Vargas realiza uma excursão na cidade de Goiânia.

Nesses eventos, era comum que o presidente cortasse faixas inaugurais, discursasse para o público e cumprimentasse trabalhadores, engenheiros e demais envolvidos nos projetos. Essas imagens, amplamente divulgadas, tinham o propósito de aproximar Vargas da população, consolidando sua representação como líder paternalista e responsável pelo desenvolvimento do Brasil. Dessa forma, o CJB não apenas registrava os feitos do governo, mas também funcionava como um instrumento de propaganda, projetando a narrativa oficial do regime e reforçando sua legitimação perante as massas.

Havia também edições do CJB que destacavam as benfeitorias promovidas pelo Estado, reforçando a imagem do governo como responsável pelo bem-estar social. Entre essas iniciativas, figuravam as relacionadas a educação de crianças e jovens, como na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.007, a qual as crianças voltam da Colônia de Férias de Vassouras.

Outro tema recorrente era a atuação de Darcy Vargas, esposa do presidente, cujas ações de caridade eram amplamente divulgadas. Sempre retratada de forma benevolente e atenciosa para com os mais pobres, ela personificava o lado humanitário do governo, consolidando a imagem do Estado Novo como um regime preocupado com as classes desfavorecidas. Essas representações não apenas legitimavam a autoridade de Vargas, mas também reforçavam a narrativa paternalista do Estado, que se posicionava como o grande provedor da nação.

O acervo do CJB foi levado para Cinemateca Brasileira, a partir do pedido de Paulo Emílio Sales Gomes, que em 1956 recebeu em São Paulo a produção do cinejornal, que até então estava na Agência Nacional (SOUZA, 2003).<sup>6</sup>

Como já mencionado no capítulo anterior, para o Estado foi extremamente necessário organizar os meios de comunicação para criar uma estrutura exemplar e verticalizada de difusão

---

<sup>6</sup> José Inácio de Melo e Souza e Maria Rita Galvão foram os precursores nos estudos das produções de cinejornal no Brasil. Eles fizeram um trabalho árduo de catalogação, indexação e organização do acervo de cinejornais disponíveis na Cinemateca Brasileira.

de cultura e informações. Imprensa, cinema e rádio trabalhariam juntos para conscientizar a sociedade e divulgar as benfeitorias que o Estado Novo fazia.

Os cinejornais do Estado Novo eram organizados dentro de uma estratégia propagandística cuidadosamente estruturada para reforçar a narrativa oficial do governo Vargas. Embora muitas edições enfatizassem o trabalho como eixo central, os temas não eram tratados de forma isolada, mas interligados em "planos horizontais", como afirma a autora Márcia Juliana Santos, assim se estabelecem conexões complementares que unificavam o discurso estatal. Estas notícias integravam diferentes áreas, como desenvolvimento econômico, educação e ações sociais, criando a percepção de um governo coeso e atuante em todas as esferas da vida nacional.

Segundo Santos (2007, p.03), essa estrutura servia a um propósito maior: a construção de um projeto de propaganda e educação "vertical", no qual o Estado impunha sua ideologia de cima para baixo, moldando a percepção da sociedade conforme seus interesses. Para a autora, a política de Vargas, descrita como "arborescente", combinava centralização autoritária com uma estratégia de ramificação por diversos setores, reforçando um discurso de unidade nacional. Dessa forma, o Estado Novo consolidava um regime de exceção e uma estrutura ditatorial baseada na disseminação de práticas e discursos que fortaleciam a coesão social em torno de um projeto político único e homogêneo.

Como mencionado na introdução deste trabalho, a seleção dos filmes foi feita a partir da própria dificuldade que produções seriadas realizadas por um período extenso apresentam. Ao longo da construção deste trabalho, entendeu-se que pelo tempo e a dificuldade de se trabalhar com esses cinejornais que em muitos casos carecem de áudio, de uma imagem de qualidade e de documentos que apresentem os realizadores e os processos envolvidos na produção, foi decidido que não caberia a análise de um número grande de edições. Assim, o processo se iniciou com o visionamento inicial na Cinemateca Brasileira para entender as temáticas abordadas e como essas edições estavam dispostas no acervo. A partir desse primeiro visionamento várias temáticas surgiram como opção: a presença dos militares e sua representação ao longo dos anos; a representação dos trabalhadores; a própria figura de Getúlio Vargas; a figura de Darcy Vargas.

Para definir de forma mais prática as edições analisadas nesta pesquisa, foi realizada, em parceria com o programador Felipe Pimenta<sup>7</sup>, uma organização sistemática dos dados extraídos da base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Para isso, desenvolveu-se um

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://github.com/felipepimentab/sofia>

programa simples capaz de “ler” os arquivos de texto contendo informações sobre os filmes e preparar esse material para análise.

Esses arquivos apresentam uma formatação específica utilizada no site da Cinemateca, incluindo códigos e marcas em HTML que não interessam diretamente à pesquisa. O programa, então, inicia um processo de limpeza do texto: converte a codificação para garantir a exibição correta dos caracteres (como acentos), elimina linhas em branco e remove os elementos técnicos voltados à exibição online.

Em seguida, o programa percorre o conteúdo linha por linha, identifica os dados referentes a cada filme — como título, diretor e ano de produção — e organiza essas informações de maneira padronizada, como se preenchesse uma ficha para cada obra.

Ao final, todas essas “fichas” são reunidas e convertidas em uma tabela, no formato TSV, que pode ser aberta em programas como Excel ou LibreOffice Calc. Isso permite visualizar o conjunto de filmes de maneira estruturada, facilitando a seleção das edições relevantes e contribuindo para a sistematização das análises realizadas ao longo da dissertação.

Assim, cruzamos as informações de dois tópicos da base Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. O primeiro tópico analisado foi o termo descritivo “assistência social”, identificado em 45 edições dos cinejornais. O segundo foi identidade/elenco, com foco na presença da primeira-dama Darcy Vargas, identificada em 31 edições, cuja atuação esteve frequentemente associada a iniciativas de caráter filantrópico, reforçando a imagem do governo como promotor do bem-estar da população. É importante mencionar que, embora sua figura fosse majoritariamente vinculada à assistência social, Darcy Vargas também aparecia em outros contextos, participando de eventos oficiais e solenidades que ajudavam a reforçar sua imagem como integrante da família presidencial.

O resultado desse cruzamento revelou 15 edições nas quais o nome de Darcy Vargas foi mencionado no elenco e o termo descritivo “assistência social” estava presente. Contudo, para efeito comparativo, consideraremos, com menor relevância, as edições em que Getúlio Vargas esteve envolvido com a assistência social. Essa abordagem permitirá traçar o processo de representação da assistência social tanto em relação ao presidente quanto à primeira-dama, evidenciando como a construção desses dois personagens foi realizada e quais aspectos foram enfatizados em cada caso.

Os cinejornais geralmente contêm alguns elementos que o caracterizam como este formato cinematográfico, tais como as cartelas de abertura, a narração etc. Estes elementos são fundamentais para a estética do CJB, garantindo sua identidade visual e coesão ao longo do tempo. Entre eles, destaca-se o certificado de censura, bem como a cartela de abertura, um componente essencial que não apenas introduzia cada edição, mas também fornecia informações relevantes, como o volume e o número da edição em exibição. Esse recurso permitia ao público situar-se dentro da sequência de publicações, contribuindo para a organização e o reconhecimento do material apresentado.

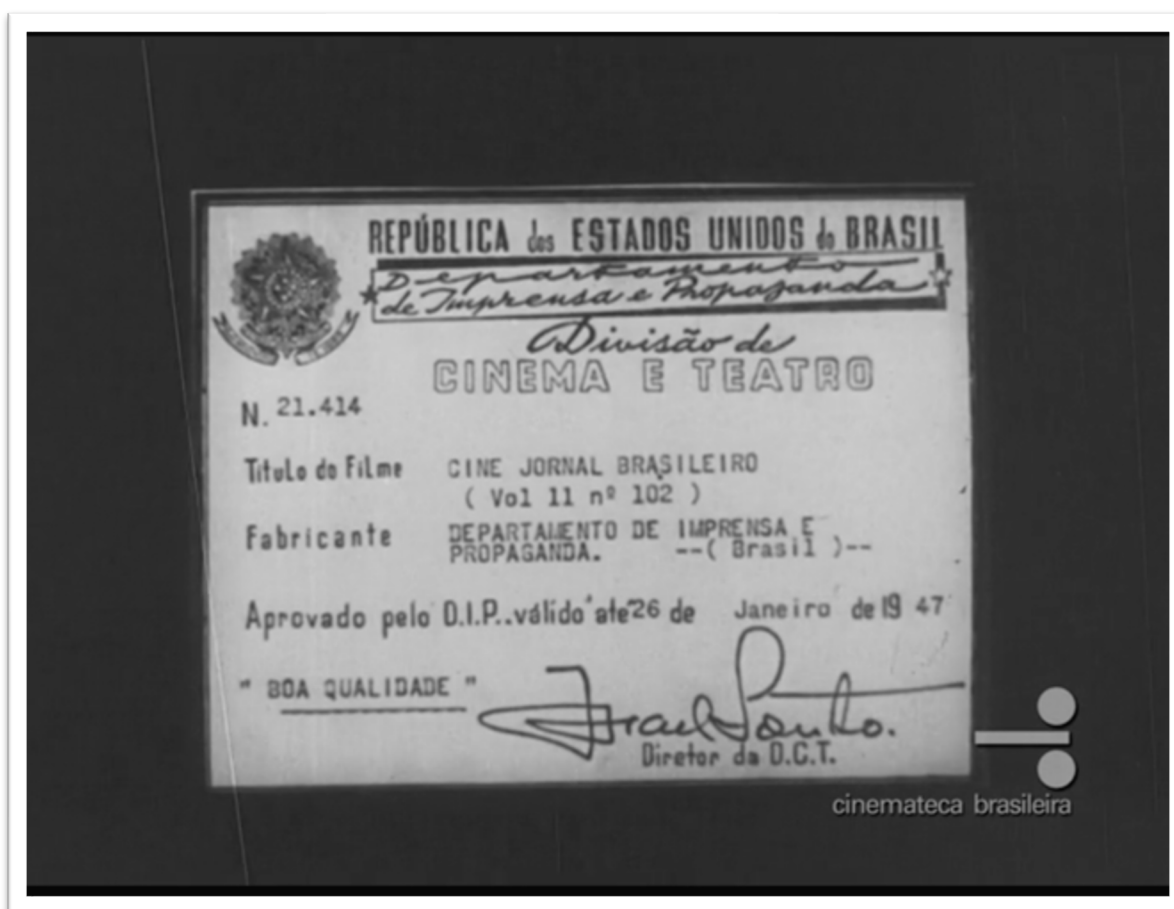


Figura 1 – Cartela de censura do Cine Jornal Brasileiro

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.101, (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais



Figura 2 – Cartela de abertura do Cine Jornal Brasileiro

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.101, (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

Esta cartela mudou ao longo dos anos e, quando havia edições especiais, elas poderiam ser distintas do padrão vigente. Para o CJB, era importante que houvesse títulos de segmentos para cada notícia, permitindo que o espectador identificasse a temática da notícia exibida.

Algumas edições também eram divulgadas nas programações dos jornais impressos, complementando os filmes exibidos ao longo da semana. Essa prática ampliava o alcance do CJB e permitia que o público acompanhasse previamente as edições em exibição.



Figura 3 – Divulgação da programação cinematográfica no Diário Oficial.

Fonte: *Diário Oficial*, 1940, p.11. Disponível em: Hemeroteca Digital.

No capítulo seguinte, pretendemos – a partir das análises do CJB – complementar a ideia de que Getúlio Vargas é o “pai dos pobres”, com a representação de Darcy Vargas como a “mãe dos pobres”. A relação entre a figura do governante e o povo durante o Estado Novo, mencionada acima por Lúcia Lippi Oliveira, por vezes é intermediada pela figura da primeira-dama, a partir das políticas de assistências chefiadas, em sua maioria, por Darcy Vargas. O uso da imagem da primeira-dama é ferramenta complementar a esta construção do mito Vargas, como depois vai ser utilizado por outros líderes populistas, como Adhemar de Barros (ARCHANGELO, 2015).

## **2 Capítulo 2: A imagem de Darcy Vargas no Cine Jornal Brasileiro**

A ideia de que Getúlio Vargas é reconhecido como o "pai dos pobres" e como a principal figura de liderança nacional durante os anos do Estado Novo tem sido amplamente debatida por diversos estudiosos. Autores como Silvana Goulart (1999), José Inácio de Melo e Souza (2003), Monica Veloso (1997) e Lúcia Lippi Oliveira (2001) analisam essa construção simbólica, destacando seu impacto na consolidação do trabalhismo e na formação da identidade política do período. Essa perspectiva, que ressalta o papel de Vargas na mediação entre Estado e classes trabalhadoras por meio de políticas paternalistas e centralizadoras, é também adotada nesta pesquisa, buscando compreender os desdobramentos desse discurso e suas implicações na historiografia brasileira.

A construção da identidade política de Getúlio Vargas envolveu múltiplos fatores, sendo um deles o investimento do Estado Novo na propaganda, que utilizava diferentes meios de comunicação para difundir sua ideologia autoritária. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pretendia-se centralizar a responsabilidade informativa, moralizadora e de propaganda a da época, rompendo com a estrutura de comunicação herdada da Primeira República. O DIP visava superar os conflitos que marcavam a imprensa e a propaganda das décadas anteriores, onde os meios de comunicação eram dominados pela política provinciana da República Café com Leite — personalista, vingativa e controlada pelos grandes grupos do capital. Segundo Silvana Goulart, antes de 1930, os meios de comunicação eram fortemente influenciados pelo contexto em que as matérias eram produzidas, tornando-se frequentemente vítimas dos interesses estaduais e das pressões locais – resultado do partidarismo oligárquico da época. Durante a República Velha, essa dinâmica limitava-se às elites e culminava em um jornalismo caracterizado por excessos de linguagem e acusações violentas, muitas vezes infundadas (1990, p.155). Apesar de diferentes em

suas formas, tanto na República Velha quanto no Estado Novo houve uma limitação significativa da livre opinião. No primeiro caso, as restrições decorriam da subordinação às elites regionais, enquanto, no segundo, a censura era conduzida diretamente pelo Estado, que proibia a publicação de conteúdos contrários aos interesses do regime.

Esse cenário forçava uma propaganda e um jornalismo desconectados de uma identidade nacional unificada (GOULART, 1990). Exemplos como os filmes de cavação ilustram o uso do cinema para produzir conteúdos privados, com o objetivo principal de promover propaganda subvencionada por empresas ou figuras influentes. Este mesmo poder regional foi rompido com a nova governança de Getúlio Vargas, o presidente quebra com o poder regional dos estados, extinguindo a liberdade dos partidos políticos e promovendo uma unidade nacional centralizada. O regime varguista buscava reconstruir a identidade brasileira com base em referenciais artísticos, intelectuais e culturais entendidos como próprios da nacionalidade brasileira.

Na visão favorável de seus intérpretes, a Revolução de 1930 e o Estado Novo trouxeram novo alento ao país. Entretanto, para se garantir o funcionamento da nova democracia seria necessário certo grau de maturidade intelectual e da autodeterminação do povo (GOULART, 1990, p.155).

Nesse contexto, a imagem de Vargas como o "pai dos pobres" foi reforçada por múltiplos aspectos da propaganda estatal, a qual também frequentemente representava o trabalho como um instrumento de transformação social e, conseqüentemente, como um mecanismo de legitimação do regime (GOULART, 1999). A política de assistência social voltada para os trabalhadores e as classes mais baixas revela um projeto de cooptação do proletariado, também caracterizado por sindicatos e estruturas corporativistas que visavam controlar as massas trabalhadoras. Apesar das críticas quanto à repressão de certos movimentos da classe operária, Vargas é amplamente reconhecido como o grande precursor das leis de garantia dos direitos trabalhistas no Brasil, consolidando-se como a figura que organizou a legislação trabalhista do país.

Segundo Silvana Goulart:

Atribuía-se, ainda à obra trabalhista do Estado o final da luta de classes e dos choques entre o capital e o trabalho. Medidas como a gratuidade do casamento civil, a obrigatoriedade de pensão alimentícia, os abonos familiares, as questões de herança eram arroladas para testemunhar a proteção à família e à maternidade. Citava-se o DASP como órgão de amparo e funcionalismo e assegurador de critérios baseados no mérito e na competência para estruturar a carreira funcional (1990, p.115)

Contudo, a figura do presidente isolada não constrói o carisma, a aproximação e a conexão com a sociedade brasileira, há necessidade de elementos que complementam a construção da figura autoritária, mas carismática do presidente.

Para este capítulo, é fundamental considerar outra figura central na política de assistência do Estado Novo: Darcy Vargas. A hipótese levantada neste trabalho, de que Darcy Vargas poderia ser considerada a representação da “mãe dos pobres”, nos leva a analisar as edições do *Cine Jornal Brasileiro* que foram assistidas durante a pesquisa de campo na Cinemateca Brasileira, de modo mais rigoroso.

A trajetória da assistência social no Brasil foi inicialmente construída por práticas voluntárias que precederam as ações estatais e serviram como base para a implementação das políticas públicas de proteção social. As iniciativas de homens e mulheres em prol dos mais necessitados estavam fundamentadas nos valores morais da caridade e da filantropia.

Faces de uma mesma moeda, a caridade e a filantropia foram os primeiros caminhos que levaram assistência aos pobres, doentes e desfavorecidos no Brasil (BARBOSA, 2017, p.19).

A ideia de filantropia perpassa as virtudes e valores de uma determinada sociedade, que além de contribuir para a encaminhamento de determinados problemas sociais, também se coloca como definidora de novas condutas que buscam amenizar os problemas consequentes da industrialização, o capitalismo e o êxodo rural (BARBOSA, 2017). Por outro lado, a caridade está completamente associada ao amor cristão e a igreja católica, sendo a moral o fio condutor das ações realizadas, acreditando-se que o amor ao próximo se deve não por interesses próprios, mas “por amor ao próximo e a Deus.”

A assistência social brasileira foi, assim, organizada por meio de uma série de ações ao longo dos anos no enfrentamento à pobreza crescente, questão que foi deliberadamente atribuída à filantropia, conduzida por setores das classes mais privilegiadas que destinaram recursos para cuidar da classe trabalhadora e dos mais pobres. A institucionalização da assistência social por órgãos públicos controlados pelo Estado faz parte de uma história mais recente, pois a assistência, das mais variadas formas, foi conduzida por ações de homens e mulheres ligados à caridade e filantropia. Muitas dessas ações foram depois incorporadas pelo Estado e passaram a fazer parte das políticas sociais vigentes no Brasil, sendo que algumas formas de organização das instituições mantidas pela caridade e pela filantropia serviram de modelo para as instituições públicas de assistência social (BARBOSA, 2017, p.22).

Entre essas políticas incorporadas pelo Estado, destacam-se a criação de escolas, abrigos, hospitais, instituições educadoras, além da distribuição de brinquedos e cestas básicas,

especialmente em ocasiões como o Natal. A assistência social no Estado Novo era marcada por um caráter personalizado, uma característica essencial do populismo moderno.

O sucesso do populismo moderno está em que ele se expressa como um modo de relação personalizada com os dominados e, um discurso antecipado de uma necessidade, apresentada de forma personalizada, tem grande efeito estratégico na trivialização da própria necessidade reconhecida, gerando a complacência e cumplicidade do demandatário, frente a sua satisfação ou a sua satisfação regulada e compensatória (SPOSATI & FALCÃO, 1989, apud SIMILI, 2008, p. 185).

As políticas de assistência crescem nesse contexto em que as classes necessitadas precisavam de suporte, além de ser importante para a imagem do Estado demonstrar a forma como o governo lidava com determinados problemas, como o analfabetismo e o êxodo rural. Uma parcela significativa da sociedade, marginalizada e sem inserção nas categorias formais de trabalho, enfrentava o desemprego e a exclusão social (SIMILI, 2008). Para Ivana Simili (2008), como consequência destas transformações sociais, houve um agravamento da baixa qualidade de vida principalmente das crianças que, ao saírem de suas cidades natais, ficavam vagando pela cidade, cunhando o termo “infância desvalida”.

[...] as instituições de proteção a infância que haviam sido estabelecidas durante o período colonial, limitadas ao recolhimento e ao abrigo de crianças em asilos, revelam-se insuficientes e inadequadas para o atendimento das demandas sociais. Surgia no cenário social a “questão do menor”, designativo de um tipo de infância desfavorecida, delinquente, carente, abandonada (SIMILI, 2008, p.84).

Com a politização das questões sociais e o desenvolvimento das políticas públicas assistenciais, a assistência social no Brasil deixou de ser uma iniciativa exclusiva das classes mais abastadas para também se configurar como uma questão de gênero.

Ao reforçar o controle exercido pela religião, pela moral e pela estrutura patriarcal da família, a ideologia de gênero construída em torno do papel social das mulheres funcionou como uma ferramenta de opressão. Essas normas limitaram a autonomia feminina, direcionando-as para papéis considerados virtuosos, como os da caridade e da bondade. Contudo, essa mesma ideologia criou uma brecha que permitiu que mulheres de classe alta desenvolvessem políticas de assistência social e filantropia. Utilizando os ideais de bondade e caridade, essas mulheres passaram a ocupar espaços públicos, ainda que dentro dos limites impostos pela sociedade da época. Além disso, a bondade, antes entendida como uma virtude neutra, tornou-se uma característica atrelada à feminilidade, reforçando a imagem das mulheres como figuras altruístas e moralmente superiores. Embora essa associação tenha conferido uma valorização idealizada do papel feminino, ela

também impôs restrições ao definir a feminilidade com base em qualidades específicas (MARTINS, 2015).

Dentro destes papéis considerados virtuosos, há a relação entre as questões públicas e familiares dos papéis femininos. As normas que consideravam o feminino como virtuoso e bondoso, faziam parte da esfera privadas das mães e esposas – de classe média e classe média alta –, assim, este cuidado que era resguardado para o lar, o marido e os filhos se torna voltado para fora, para a sociedade como um todo, e com o passar do tempo, elas ficaram destinadas ao serviço público – enfermeiras, assistentes sociais, professoras, etc.

Darcy Vargas então seguiu um percurso social típico, imposto às mulheres na política durante estas duas décadas (1930-1940). A autora Ivana Simili (2004) afirma que as questões sociais e assistenciais voltadas ao feminino, à maternidade e à infância ocuparam um lugar central na atuação das mulheres em diferentes áreas da política, reafirmando uma história de protagonismo feminino na política social e assistencial. Para Ana Paula Vosne Martins, este cenário foi construído a partir do século XIX.

Trata-se da crescente participação das mulheres de classes médias e da aristocracia em ações caritativo-filantrópicas em diferentes países ocidentais. Estudos produzidos nas décadas de 1980 e 1990 mostraram que esse foi um movimento que atraiu um número bastante elevado de mulheres que então atenderam o apelo em favor dos necessitados de toda ordem, mas igualmente pela intervenção pública em assuntos como a educação, a reforma sanitária, o patrocínio das artes, da música, a defesa dos animais, a criação de parques nas cidades (2015, p.15).

Simili afirma que a prática de caridade é algo bem-visto para as mulheres das classes sociais mais abastadas, além disso ela menciona que existem múltiplos fatores que envolvem a criação de vínculos entre os contemplados desse assistencialismo e quem os realiza, desenvolvendo uma certa necessidade de retribuição, neste caso, ao Estado (2008, p.39).

Nas sociedades e nas sensibilidades burguesas que se constituíram em torno da forte separação ideológica entre o mundo do lar e dos sentimentos e o mundo público e da racionalidade pragmática, as mulheres não só eram consideradas naturalmente mais talhadas para fazer o bem e prestar cuidados aos necessitados, como também tinham mais tempo livre para organizar associações benemerentes, angariar recursos para as boas obras, incentivar outras mulheres para fazer o trabalho voluntário, atender e assistir os necessitados, afinal, mulheres como a Condessa Burdett-Coutts não faziam parte do mundo do trabalho nem dos assuntos públicos de maior envergadura, como os negócios, as finanças e a política forma (MARTINS, 2015, p.19).

Era também necessário que estrutura de propaganda do Estado registrasse e exibisse as questões associadas à benemerência praticada por mulheres, pois há a identificação da população

com o que está sendo propagado. Para as mulheres de classe média alta, essa identificação se relaciona ao senso de “justiça”, enquanto para as camadas marginalizadas da população ocorre por meio do paternalismo e assistencialismo do Estado, que busca cuidar da sociedade por meio de ações beneficentes e instituições sociais. Segundo Ivana Simili:

O surgimento de entidades filantrópicas criadas pelas mulheres nos anos 1930, entre as quais se inclui a Fundação Darcy Vargas, se baseia, a nosso ver, em dois fenômenos interligados: a ampliação das funções maternas no espaço público e a profissionalização da assistente social para o feminino, como extensão das atividades de mãe e de professora primária, tendo como motores as políticas públicas estatais (2008, p.93).

A presença e a atuação da primeira-dama durante o governo de Getúlio Vargas desempenharam um papel simbólico na promoção de uma ideia específica de família. Ao vincular a primeira-dama a essa "imagem de família institucionalizada", ela passa a ser vista como parte de uma estratégia maior de legitimação do governo. Esta institucionalização da família faz parte do processo de absorção que a vida política carrega. Os papéis ficam mais desenhados e o cumprimento deles se torna essencial para a própria propaganda da família. No caso da família Vargas, os espaços públicos e políticos concerniam a Getúlio Vargas, o privado, a casa, os filhos e a cultura familiar referiam-se a Darcy Vargas. Essa estratégia de tornar a família uma instituição reforça a narrativa de Vargas como o "pai dos pobres", alguém próximo, paternal e protetor, que governa de forma a atender às necessidades das camadas populares. Em resumo, a primeira-dama não é apenas uma figura pessoal, mas também política, utilizada para consolidar a ideia de uma família-modelo alinhada aos valores defendidos pelo regime e que dialoga com a imagem de Vargas como líder carismático e cuidador das massas.

Associado ao conceito de caridade e filantropia, a participação da Igreja é presença fundamental quando abordamos as políticas de assistência social. Como mencionado acima, a caridade se voltava para os valores cristãos, a moral cristã e o amor ao próximo, longe do interesse privado, mas pelo amor a Deus. Nas imagens assistidas, a presença de Darcy Vargas é associada de forma recorrente a instituição Igreja Católica. A parceria estabelecida entre Estado e Igreja foi fundamental para a consolidação da Constituição de novembro de 1937 e para a assistência social como um todo, sendo muito difícil desassociar as duas representações.

Para Riolando Azzi:

O que importava basicamente era o restabelecimento da ordem no mundo. E a religião católica oferecia uma contribuição importante sob esse aspecto, na medida em que as concepções liberais estavam sendo abandonadas em diversas nações.

Ao redigir algumas considerações sobre a instituição do Rotary Club, o Pe. Agnelo Rossi, faz esta alusão histórica que expressa bem a mentalidade eclesiástica da época: "*Desorientada, após três séculos de desagregação, iniciada pela Reforma e culminada pela Revolução Francesa, toda a humanidade se orienta para uma nova ordem e nova organização*". A ordem estava sendo restabelecida não só no mundo, mas especialmente no Brasil através do Estado Novo (1980, p.53).

Consequentemente, a Igreja encontrou na política de Getúlio Vargas uma oportunidade para retomar seu papel central na sociedade brasileira, consolidando sua influência sobre a população. Ao mesmo tempo, o Estado Novo se valeu dessa parceria ao utilizar a autoridade moral e a capilaridade da Igreja Católica para legitimar seu regime e reforçar sua conexão com o povo brasileiro.

Desse modo, membros da Igreja proclamavam sua plena adesão ao Estado Novo, pois sentiam que somente um regime autoritário poderia conduzir ao engrandecimento da nação. Para obter esse engrandecimento — apenas possível dentro de um regime de ordem social — era muito importante despertar na população o espírito patriótico (AZZI, 1980, p.54).

A euforia deste "*espírito patriótico*" se afirmava enquanto o Estado se fortalecia através das políticas assistencialistas e trabalhistas, com a promessa do governo de cuidar dos brasileiros, neste sentido, o Estado Novo ascendia com o discurso do cuidado e o bem-estar da nação, a unificação do Brasil como um todo e o progresso da pátria.

A participação da Igreja na construção da base política do Estado Novo se torna fundamental para a garantia da ordem social através do fortalecimento do sentimento nacionalista e deste "*espírito patriótico*" que se apropria da recusa da luta de classes, mantendo a manutenção contínua da ordem nacional através da Igreja Católica, que servindo o Estado, ampliava o seu domínio sob a sociedade brasileira, por intermédio da divulgação dos bons costumes e do cumprimento das leis: "Ao aceitar o seu papel como força auxiliar às políticas do Estado Novo, a liderança da Igreja oferecia orientações de valor ativas que serviriam para aperfeiçoar a sociedade e a ideologia nacional-burguesa brasileira" (AZZI, 1980, p.61).

Entre o Estado e a Igreja havia objetivos comuns, sendo um deles o combate às ideias comunistas que estavam sendo projetadas no período. A Igreja então desenvolve dois tipos atividades de luta contra a ideologia comunista, uma delas foi o trabalho que ela realizava dentro dos círculos de operários cristãos, rechaçando a possibilidade de crescimento da ideologia e a segunda – trabalhada com maior energia – foi o combate direto ao comunismo (AZZI, 1980).

Estado e Igreja compartilhavam do mesmo inimigo, apesar das políticas trabalhistas do Estado Novo favorecerem as classes subalternas, realizando uma manutenção e possivelmente alguma ascensão do proletariado, as duas instituições estavam alinhadas em relação ao combate ao comunismo e o liberalismo da República Velha. A presença constante de Darcy Vargas associada à Igreja Católica reforça a estreita relação entre o Estado e a religião durante estes anos de governo.

Apesar de algumas políticas trabalhistas do Estado Novo favorecerem as classes subalternas, a convergência entre as duas instituições no enfrentamento ao comunismo e ao liberalismo evidenciava uma postura alinhada em defesa da ordem tradicional. Além disso, a presença da Igreja Católica constantemente associada à imagem de Darcy Vargas, reforçava a conexão entre as ações de filantropia e caridade que mencionamos no início do capítulo. A figura do feminino bondoso, relacionada com a Igreja serviu para fortalecer a imagem oficial de um Estado paternalista, moralizador e benevolente, utilizando-se da propaganda para consolidar sua legitimidade perante a população.

Este capítulo tem como objetivo, a partir das análises do *Cine Jornal Brasileiro*, recuperar o papel da primeira-dama como figura essencial na construção da propaganda estatal.

O foco do trabalho recaiu sobre a figura da primeira-dama, uma vez que foi encontrado um espaço para explorar o uso das primeiras-damas como símbolos de um governo. Darcy Vargas foi referência para outras primeiras-damas, como Dona Leonor Mendes de Barros que alguns anos a frente participava ativamente no cenário político assistencial e na propaganda desenvolvida pelo político Adhemar de Barros.

A organização e análise das edições do *Cine Jornal Brasileiro* (CJB), com base na catalogação da Cinemateca Brasileira presente na Filmografia Brasileira, reforça que, das 620 edições registradas, Darcy Vargas aparece em aproximadamente 31. Além disso, em 45 dessas edições, o termo "assistência social" está entre os "termos descritores", sendo que 15 também mencionam Darcy Vargas no elenco. Diante disso, o trabalho concentra-se nas 31 edições em que sua presença está confirmada.

As edições analisadas retratam Getúlio Vargas como o grande provedor e líder da nação, mas não exclusivamente. No subcapítulo seguinte, serão apresentados os resultados deste estudo, com foco na imagem de Darcy Vargas como símbolo da assistência social entre os anos 1938-1945.

Ao trazer a autora Ivana Simili (2004) para o contexto deste trabalho, essas edições evidenciam sua importância política como figura central no cuidado com o povo brasileiro.

Se Getúlio Vargas foi considerado o “pai dos pobres”, Darcy Vargas surgiu como a figura materna na construção da propaganda do Estado Novo como a “mãe dos pobres”, complementando a imagem do presidente.

## 2.1 Os pais dos pobres

Dentro da enorme gama de edições que estão disponíveis na Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, na Cinemateca Brasileira, nota-se que há um grande número de registros das festas cívicas que tinham um cunho político e propagandístico. A autora Ivana Simili (2008) reconhece que se o presidente Getúlio Vargas foi um dos presidentes que mais promoveram esse estilo de evento, a primeira-dama seria pioneira na promoção das festas em prol da caridade. Isso se confirma com as divulgações em diferentes tipos de meios de comunicação, através dos jornais, rádio e do cinema.

A Fundação Darcy Vargas foi uma instituição filantrópica criada por Darcy Vargas em 1938, destinada à proteção, principalmente, de crianças e adolescentes que se encontravam em situação de vulnerabilidade.

Ao longo dos anos, a Fundação desenvolveu alguns projetos como a Casa do Pequeno Jornaleiro (1940) e a Cidade das Meninas – que nunca foi concluído. A Casa do Pequeno Jornaleiro foi uma instituição criada pela Fundação Darcy Vargas em 1940. O espaço tinha como objetivo acolher os menores jornaleiros, que precisavam de apoio estudantil, bem como para alimentação e descanso. A Casa se propunha formar ideal, moral e profissionalmente os jovens vendedores de jornal.

Para Ivana Simili, a Casa do Pequeno Jornaleiro foi a “a obra sobre a qual incidu o investimento governamental de propaganda, passível de ser dimensionado na imprensa e pelos materiais de divulgação e debate acerca de questões relativas ao serviço social” (2008, p.95).

Cito aqui algumas edições de jornais que realizam a cobertura e divulgação das atividades de Darcy Vargas para diversas ações e eventos beneficentes que foram organizados pela primeira-dama – e em seu nome –, juntamente com órgãos do governo como o DNP (Departamento Nacional de Propaganda).

Segundo notícia do jornal *A Noite* (1939) intitulada “Sambas e marchas num cortejo sensacional”, foi “Promovida pelo grupo de damas da sociedade a cuja frente se encontra a senhora

Darcy Vargas, a Noite da Música Popular deste ano, em proporções muito maiores que as anteriores, será em benefício da ‘Casa das Meninas’ e do ‘Abrigo do Pequeno Jornaleiro’ (p.19).

Outra edição do jornal *A Noite*, na matéria intitulada “Orlando Silva na hora do Brasil”, anuncia que o cantor:

Num gesto destinado à mais viva e simpatia repercussão, Orlando Silva acaba de comunicar ao Departamento de Propaganda que colocará a disposição da comissão de senhoras promotoras das festas em favor da Cidade das Meninas e do Abrigo do Pequeno Jornaleiro, os honorários de sua participação nos programas da “Hora do Brasil”, realizando desse modo seu desejo de contribuir para a efetivação dessas obras de caridade patrocinadas pelo alto espírito de benemerência da senhora Darcy Vargas (1939, p.15).

Dentre as edições que foram analisadas, vemos Darcy Vargas acompanhar a construção e posteriormente a inauguração da Fundação Darcy Vargas – Casa do Pequeno Jornaleiro. A primeira edição que menciona a Casa do Pequeno Jornaleiro é: *Cine Jornal Brasileiro. v.01, n.18, (1939)*.

Essa notícia destaca o lançamento da pedra fundamental por Dona Darcy Vargas, simbolizando o início das iniciativas de assistência destinadas aos pequenos jornaleiros. Sendo o segundo segmento de notícia, a reportagem tem uma duração de 41 segundos. Em comparação com a reportagem intitulada “*Na Exposição do Estado Novo - Rio: Provas esportivas e de motocicletas pela Polícia Especial*” – que trata de uma exposição da polícia especial, que demonstra a efetividade dos métodos de treinamentos trabalhados pela equipe, há demonstrações de saltos ornamentais, pirâmides humanas e manobras de motociclismo – anterior a ela, com duração de 1’48”, a notícia é pequena.

A Figura 4 exibe o título da matéria, ressaltando a temática abordada.



*Figura 4 – Cartela de abertura da edição.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro. v.01, n.18, (1939)*. Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

A notícia é breve, mas registra a primeira ação do CJB de divulgação da causa dos pequenos jornalheiros. Cercada por homens, vemos Darcy Vargas contemplativa, observando o discurso sendo feito pelo homem à esquerda do quadro.



*Figura 5 – Darcy Vargas entre os homens no lançamento da pedra fundamental para os pequenos jornalheiros.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro. v.01, n.18 (1939)*. Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

A imagem apresenta uma cena de um evento oficial, com a presença de autoridades e figuras de destaque da época. O vestuário formal, com ternos claros e vestidos elegantes, indica um contexto solene, relacionado aos eventos de inauguração e cerimônias públicas.

Tem-se um movimento de câmera panorâmico, da esquerda para direita, onde vemos os pequenos jornalheiros. Dois garotos olham diretamente para a câmera. A presença de crianças na composição reforça o caráter social do evento, vinculado a políticas assistenciais.

A iluminação forte e os contrastes típicos do cinejornal compreendem o caráter documental à imagem, reforçando a ideia de registro oficial.

Uma observação recorrente nessas imagens, bem como em diversas edições em que Darcy Vargas está presente, é sua constante associação a figuras masculinas. Esse padrão sugere não apenas a reafirmação dos papéis de gênero da época, mas também a legitimidade de sua atuação no espaço público por meio da mediação dessas presenças.



Figura 6- Darcy Vargas e os pequenos jornalheiros no canto direito do quadro.

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n.18 (1939). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

Posteriormente, a imprensa como um todo passaria a dedicar uma ampla cobertura ao tema, acompanhando a construção da instituição Casa do Pequeno Jornaleiro.

A edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n.065 (1939), sendo o primeiro segmento de notícia, intitulado “Lar para os Pequenos Jornalheiros - Quase concluído o abrigo construído pela 'Fundação Darcy Vargas’”, lançada em 1939, trata justamente do processo de construção da Casa do Pequeno

Jornaleiro. Embora a cópia disponível para visionamento não tenha som, a reportagem torna-se interessante a partir de um plano, que será analisado mais adiante, onde vemos o desconforto da primeira-dama em relação à invasão do seu espaço pessoal.

Dona Darcy Vargas visita a construção da Casa do Pequeno Jornaleiro para acompanhar o andamento das obras. A cena revela que ainda há muito trabalho a ser feito: as paredes do edifício não estão finalizadas e as escadas permanecem incompletas. A comitiva que acompanha a primeira-dama é composta por um grupo grande de pessoas, em sua maioria homens.



Figura 7 – Construção em andamento da Casa do Pequeno Jornaleiro.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n.065 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.



Figura 8 - Comitiva de Dona Darcy Vargas entrando na obra.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n.065 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Ao final da notícia, a primeira-dama segue o mesmo caminho por onde chegou, quando uma senhora se aproxima dela, pegando-lhe a mão e iniciando uma conversa. A cena transmite uma sensação de gratidão por parte da senhora, cuja aparência é simples – vestes modestas, cabelo preso em um coque – enquanto ela fala com a primeira-dama com intensidade. Percebe-se, no entanto, um leve desconforto por parte de Dona Darcy, visivelmente surpresa com a invasão de seu espaço pessoal. Ela responde ao cumprimento de forma discreta, afastando-se cordialmente antes de continuar sua caminhada.



*Figura 9 - Darcy Vargas sendo abordada por uma Senhora.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro, v.01, n.065 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.*



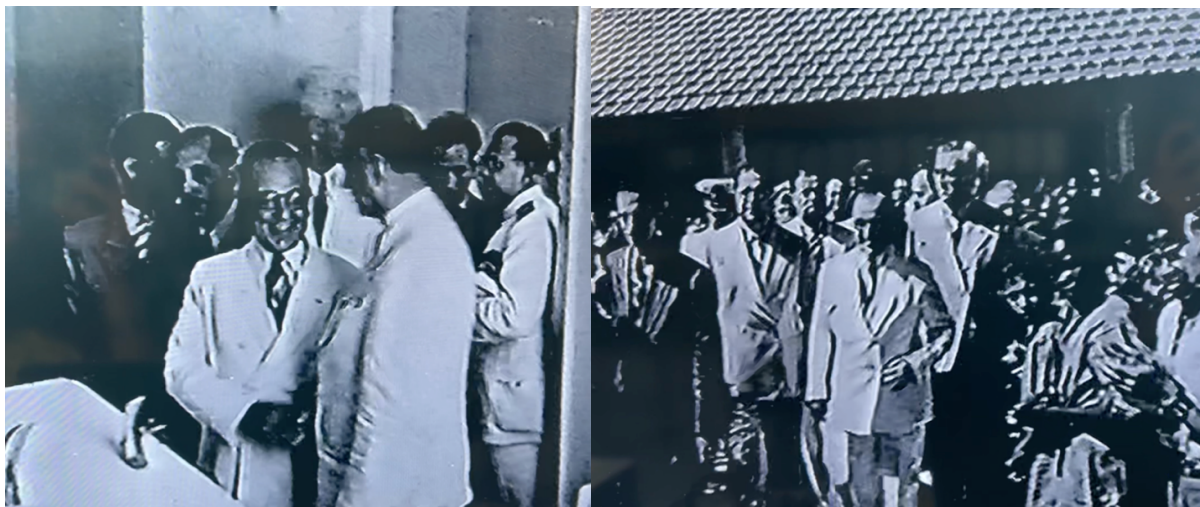
*Figura 10 - Dona Darcy se volta rapidamente a senhora que pega sua mão.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro, v.01, n.065 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.*

Ao representar o equilíbrio entre a imagem autoritária de Vargas e o cuidado com o povo brasileiro, algumas edições do *Cine Jornal Brasileiro* enfatizam interações do casal presidencial com a população. Esses registros reforçam a construção de uma narrativa que conciliava a força e a liderança do presidente com a proximidade e a atenção às questões sociais, características fundamentais para a legitimação de seu governo.

Na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v. 1, n. 181 (1940), no quinto segmento de notícias, intitulado “Rio: O presidente Getúlio Vargas em visita ao Abrigo Redentor”, essa estratégia torna-se evidente. O presidente circula pelo abrigo demonstrando interesse e curiosidade por tudo o que lhe é apresentado, reforçando sua imagem de líder atento às necessidades do povo. Em determinado momento, o narrador anuncia a movimentação para o restaurante do abrigo: “*Os jovens artesãos prestam por sua vez entusiástica homenagem ao seu patrono, quando este se dirige ao salão restaurante.*”

A cena que se desenrola a seguir é emblemática: Vargas caminha por um corredor enquanto os jovens o aplaudem, tentando cumprimentá-lo ou parabenizá-lo. Sua postura demonstra controle e consciência do impacto de sua presença, pois ele responde com sorrisos e gestos acolhedores, mantendo uma imagem de acessibilidade e carisma.



*Figura 11 - Getúlio Vargas no Abrigo Cristo Redentor.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v. 1, n. 181 (1940). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Essa atitude contrasta com a de Darcy Vargas na edição v. 1, n. 065, na qual sua postura revela certo descontentamento. Ao ser cumprimentada, a primeira-dama responde de forma breve e desatenciosa, transmitindo um distanciamento que difere da estratégia adotada por Vargas.

Essa diferença no comportamento registrado pelas câmeras reforça a importância do presidente como figura central na comunicação política do Estado Novo. Ao comparar as duas

edições, enquanto Vargas era representado como um líder próximo ao povo, capaz de transitar entre a autoridade e a empatia, a imagem de Darcy Vargas permanecia condicionada a um papel secundário e muitas vezes mediado por outras instâncias, como figuras masculinas. Assim, a maneira como cada um dos dois interagia com o público nos registros destas duas edições reflete não apenas suas personalidades individuais, mas também a construção simbólica de poder e legitimidade durante o período.

Durante a edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940), em que se acompanha a cobertura sobre a Casa do Pequeno Jornaleiro, na edição do há um plano geral do edifício da Casa do Pequeno Jornaleiro, acompanhado por um sutil movimento de câmera da esquerda para a direita. Na imagem seguinte, ainda em plano geral, o enquadramento desloca-se para outro ângulo do prédio, permitindo uma visão mais ampla do interior e das pessoas presentes no local. A composição enfatiza a expressiva quantidade de indivíduos na parte inferior da imagem, criando uma divisão visual entre a estrutura arquitetônica e a multidão. No entanto, a construção se impõe como elemento central, sobrepondo-se à presença do povo e reafirmando seu protagonismo na cena. Após essa breve apresentação do prédio, vemos o letreiro “*Fundação Darcy Vargas Casa do Pequeno Jornaleiro*”, com o F e o O cortados.

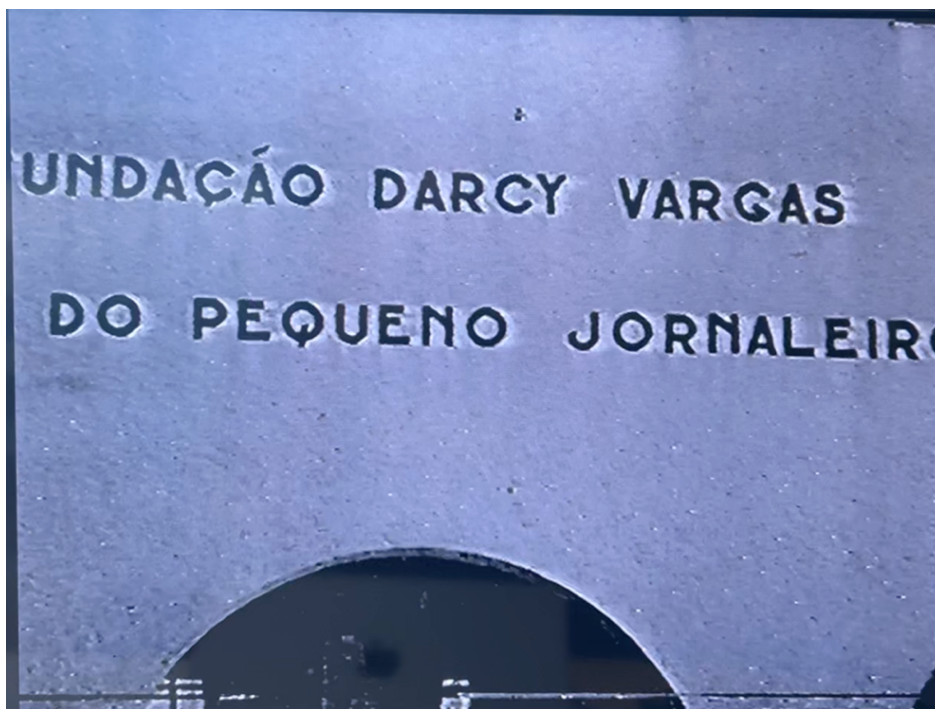
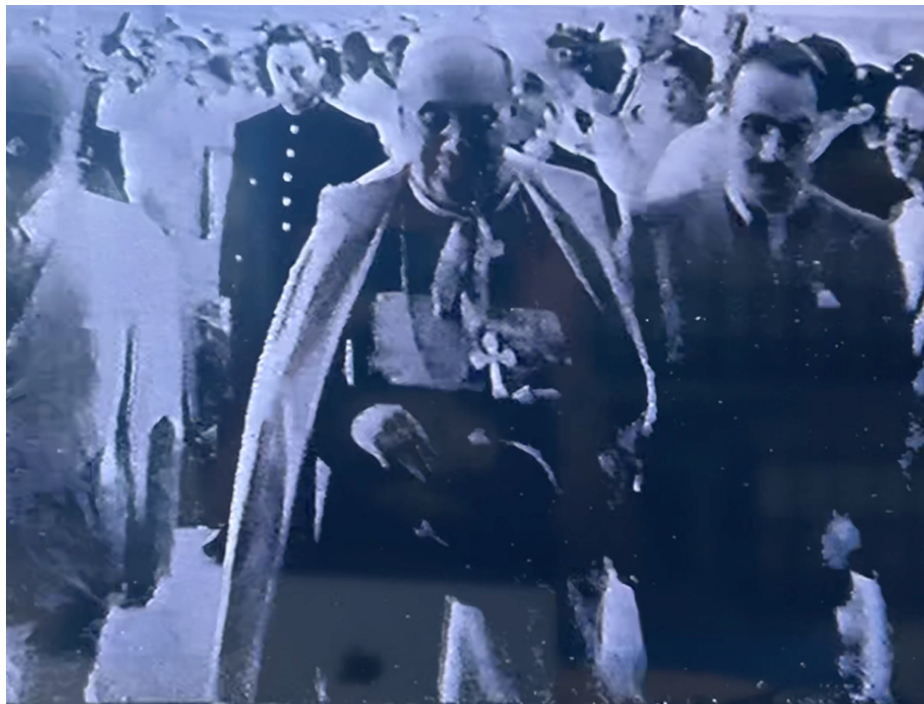


Figura 12 - Abertura da inauguração Casa do Pequeno Jornaleiro.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Os dois próximos planos são planos americanos, vemos as pessoas entrando no prédio e depois a chegada de Dom Sebastião Leme. A igreja, como instituição, está presente na maioria das edições do CJB que envolvem atos de benevolência e benfeitorias.



*Figura 13 – Dom Sebastião Leme chegando na inauguração da Casa do Pequeno Jornaleiro.*  
 Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Para efeito de comparação, cito Sánchez Biosca (2006), que explora a representação do caudilho Francisco Franco nos cinejornais durante os anos da ditadura espanhola, sendo a vida privada de Franco um dos aspectos tratados pelo cinejornal espanhol NO-DO, órgão oficial da ditadura. A construção das imagens de Franco e Vargas apresenta semelhanças em vários aspectos. Ambos, conhecidos como caudilhos, eram líderes autoritários que utilizavam a propaganda para sustentar a imagem de homens de família, extremamente polidos e carismáticos. Essa estratégia, no entanto, servia para dissimular as contradições institucionais e a gravidade política de seus governos, consolidando seu controle por meio dos meios de comunicação (BIOSCA, 2006). Biosca explora este mesmo uso de aproximação da intimidade e da vida privada que Franco colocava na frente das câmeras, ele cita exemplos de quando foi filmado Franco com os netos, com a esposa ou até mesmo pescando, sem vestir trajes formais como ele era visto comumente (2006). Ao aproximar a família das câmeras e da imprensa, cria-se um senso de ascensão e de incorporação de uma figura política específica na sociedade. A exposição de sua intimidade, de sua casa e de sua família torna essa figura política mais próxima das pessoas que a assistem.

La forja de esta imagen plácida de Franco nace, sin embargo, de una composición heteróclita en la que la faz humana se presentava como la dimensión privada de un esfurzerzo público y constante (SANCHEZ-BIOSCA, 2006, p.52)

A institucionalização da família faz parte dessa exposição, na qual figuras centrais, como Darcy Vargas, Alzira Vargas e os demais filhos do casal, assumem papéis simbólicos que reforçam a narrativa propagandística do regime. Durante o Estado Novo, a separação entre as esferas familiar e pública se torna difusa, especialmente com a participação da esposa e da filha do presidente em representações oficiais.

Com base no levantamento realizado ao longo desta pesquisa, e considerando que nem todas as edições do *Cine Jornal Brasileiro* foram visionadas e analisadas, observa-se que, no conjunto das edições assistidas, as imagens de situações privadas ou de lazer envolvendo o presidente e sua família eram raramente realizadas. Em vez disso, predominavam filmagens que vinculavam a vida familiar às ações e iniciativas do governo.

Durante as análises das edições, menciono uma edição encontrada – *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n. 90 (1939) – que se ambienta na residência de veraneio do presidente Getúlio Vargas, o Palácio Rio Negro. Durante o segmento de notícia, o presidente recebe o Cardeal Dougherty<sup>8</sup>, junto do Ministro Oswaldo Aranha – cena pouco usual nas edições do CJB que muito dificilmente exibiam ou mostravam o interior das casas ou da vida íntima da família Vargas.

Na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 105 (1942), a última notícia apresentada ambientada no Palácio do Rio Negro é uma breve reportagem sobre a despedida do político norte-americano Sumner Welles. Trata-se da sua última aparição em uma série de edições, tendo sido sua primeira menção na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 99 (1942).

Neste segmento, acompanhamos o diplomata no Palácio do Rio Negro, – a esquerda do quadro – o presidente Getúlio Vargas – ao centro – e Jefferson Caffery – a direita. Enquanto vemos a imagem o narrador complementa “O sub-secretário de Estado Sr. Sumner Welles vai levar suas despedidas ao presidente Getúlio Vargas no Palácio Rio Negro. O embaixador Caffery acompanha o representando norte-americano”

---

<sup>8</sup> Cardeal Dougherty foi um arcebispo norte-americano da Filadélfia. Ele veio visitar o presidente Getúlio Vargas na presença de Oswaldo Aranha.



*Figura 14 - Despedida do político Sumner Welles no Palácio do Rio Negro. A esquerda o Sr. Sumner Welles, no centro Getúlio Vargas e a direita Jefferson Caffery.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 105 (1942). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

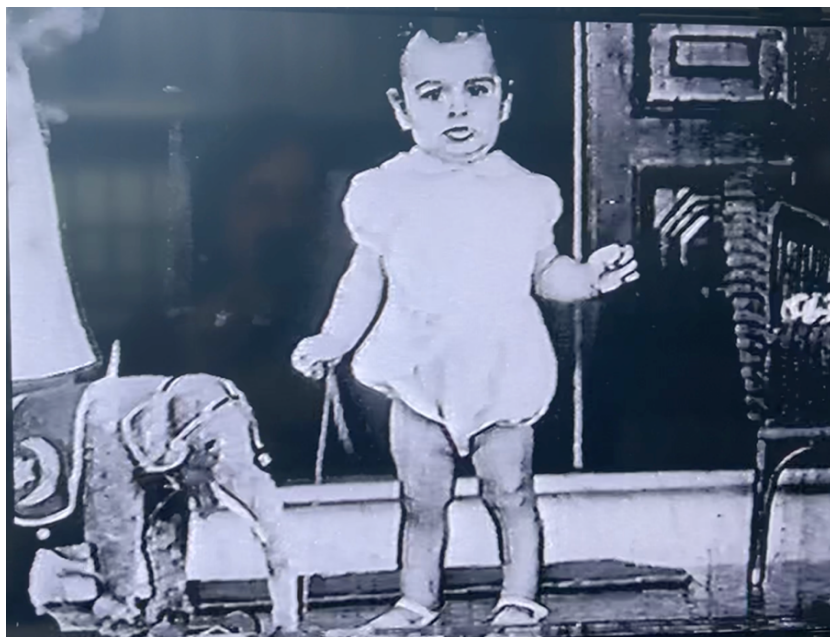


*Figura 15 - Sr. Sumner Welles e Getúlio Vargas*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 105 (1942). Disponível em: Cinemateca Brasileira..

Na sequência seguinte, vemos um bebê em pé, com uma mulher ao fundo que, em determinado momento, se esconde, deixando apenas a criança em evidência no quadro. A identificação do bebê como neto de Vargas é feita exclusivamente pela narração. É importante destacar que, nas edições analisadas para este trabalho, não há outros registros visuais dos netos de Getúlio e Darcy Vargas, sendo esta uma exceção. Além disso, momentos de caráter mais íntimo

ou descontraido envolvendo o presidente — e, sobretudo, a primeira-dama — aparecem de forma bastante limitada ao longo das edições examinadas.



*Figura 16 - Neto de Getúlio Vargas no Palácio do Rio Negro.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 105 (1942). Disponível em: Cinemateca Brasileira



*Figura 17- Sr. Sumner Welles e Dona Darcy Vargas.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v. 02, n. 105 (1942). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Retornemos a edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940). No próximo plano, sem identificação, é possível observar um homem lendo o discurso de abertura do evento. A cena segue com Dona Darcy Vargas, elegantemente vestida, sorrindo de maneira contida, como se fosse afetada por um comentário descontraido feito por alguém próximo.

No plano seguinte, o cardeal Dom Sebastião Leme sorri para a câmera, criando uma diferença notável em sua postura. Em uma nova sequência, um grupo de mulheres conversa, mas Darcy Vargas não está visível; em seu lugar, aparece Alzira Vargas, filha do casal. Logo depois, o cardeal e Dona Darcy Vargas aparecem rodeados por algumas pessoas. Notavelmente, uma criança tenta, sem sucesso, segurar a mão da primeira-dama, o que introduz um elemento de leve desconforto na cena.



Figura 18 - Abertura da Casa do Pequeno Jornaleiro. Darcy Vargas no centro e Dom Sebastião Leme a direita.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940). Disponível em: Cinemateca Brasileira.



Figura 19 - Abertura Casa do Pequeno Jornaleiro. Criança pega na mão de Darcy Vargas.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.146 (1940). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Como mencionado na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n.065 (1939), essas desconexões e pequenas intervenções externas são recorrentes em outras edições do CJB, onde, muitas vezes, a

primeira-dama parece desconfortável ou o ambiente perde certo controle, um reflexo das tensões e da grandeza dos eventos e inaugurações oficiais.

Em meio à multidão, a câmera fixa registra vários homens carregando algo que ainda não sabemos o que é. Na cena seguinte, em um plano muito rápido, as crianças aparecem acompanhando a cerimônia de abertura. No momento seguinte, revela-se o objeto carregado pelos homens: uma grande cruz que será posicionada em frente ao prédio. Observa-se um ajuste na câmera para enquadrar toda a cruz, enquanto a multidão presente preenche o plano, conferindo profundidade e reforçando a grandiosidade do evento. Em contraplano, vemos as costas da cruz e as pessoas posicionadas à sua volta, este plano nos remete a um momento de contemplação em relação à cruz. A sequência seguinte dá destaque para a cruz que foi posicionada no meio da multidão, vemos a cruz ser colocada, as pessoas à sua volta e por último, em primeiro plano, a cruz e em segundo o escrito “pequeno jornaleiro”. Este quadro exemplifica – como vários outros deste segmento de notícia – a estreita colaboração entre o Estado e a Igreja, demonstrando que as iniciativas de benfeitoria social são frequentemente acompanhadas por representantes da instituição eclesiástica. Esta simbologia reafirma a relação de interdependência entre as duas entidades.

Um *plongée* mostra as pessoas que estão embaixo da cruz, há uma fileira de crianças, provavelmente, alguns dos “pequenos jornaleiros”, com os adultos posicionados atrás. A locução comenta:

O novo estabelecimento destinado a proteger os pequenos colaboradores da imprensa, tem capacidade para 200 internatos e pode atender mais de 1000 meninos, ali se acham abrigados 150 menores.

Na imagem inicial, o Cardeal Sebastião Leme aparece proferindo o discurso, com uma postura imponente e serena, evidenciando a solenidade do momento. O enquadramento reforça sua centralidade, destacando a figura do religioso como foco principal.

No plano seguinte, a câmera se volta para D. Darcy Vargas, situada no meio de uma multidão. Em primeiro plano, dois ombros parcialmente visíveis enquadram a imagem, criando um efeito de moldura natural que guia o olhar para a primeira-dama. Ela é vista ao fundo, em segundo plano, destacando-se por sua expressão e postura em meio ao burburinho coletivo. Essa escolha de composição confere profundidade à cena e sugere a dualidade entre proximidade e distanciamento da figura de Darcy Vargas, ao mesmo tempo em que reforça sua posição simbólica como representante da feminilidade e da assistência pública.

A construção do Estado Novo foi marcada por um forte apelo à disciplina, à ordem e à unidade nacional, aspectos fundamentais para a legitimação do regime autoritário de Getúlio Vargas. Nesse contexto, o enquadramento em *plongée* que mostra um grupo de crianças, majoritariamente meninas, alinhadas em formação orquestral e desfilando de maneira sincronizada não é apenas um recurso estético, mas também um reflexo simbólico dos valores propagados pelo governo.

A câmera posicionada de cima para baixo transmite uma sensação de vigilância e controle, reforçando a submissão dos indivíduos a um sistema que exige disciplina coletiva. Essa representação visual está em consonância com o discurso estadonovista, que buscava moldar uma juventude obediente e alinhada aos ideais do regime. As crianças, dispostas de maneira uniforme e ordenada, encarnam a noção de harmonia social e hierarquia, elementos centrais para a construção da identidade nacional no período.

A juventude teve um papel central na propaganda do Estado Novo, representando a renovação da nação sob os valores do regime. A presença recorrente de crianças e jovens em cenas de disciplina e ordem reforçava a ideia de um futuro promissor moldado pelo Estado.

No enquadramento em *plongée*, a formação sincronizada das crianças evidencia o controle e a padronização, características fundamentais da pedagogia estadonovista. Além de simbolizar civismo e obediência, essa representação destaca o uso da juventude como instrumento de propaganda, fortalecendo a imagem de Vargas como guia da nação.

Além disso, a escolha por uma formação que remete a uma orquestra sugere uma metáfora para a estrutura política do Estado Novo: um conjunto de indivíduos que, sob a regência de um único maestro –Vargas – executam de forma disciplinada e sincronizada um projeto coletivo, no qual a autonomia individual é secundária em relação ao funcionamento harmônico do todo. Essa representação reforça a concepção do Estado como poder organizador e guia da sociedade, um dos pilares da ideologia do regime

No plano seguinte, os meninos aparecem enfileirados próximos à bandeira do Brasil. A câmera, agora posicionada em um ângulo de baixo para cima, sugere uma perspectiva de exaltação e grandeza, enfatizando a importância simbólica da juventude masculina como futuro da nação e sua relação direta com os valores patrióticos representados pela bandeira.

Em um plano geral, a câmera amplia o campo de visão, revelando a continuidade da cena anterior. Dessa vez, o enquadramento de cima destaca a organização dos meninos ao redor de um

homem que aparenta estar dando instruções. Todos os meninos estão vestidos de branco, simbolizando pureza ou idealismo, e posicionados de lado em relação à bandeira do Brasil, reforçando visualmente o vínculo entre eles e o símbolo nacional.

Por fim, o plano seguinte foca diretamente na bandeira do Brasil sendo erguida. Esse movimento de ascensão, centralizado e simbólico, encerra a sequência com uma mensagem clara de patriotismo e devoção cívica, consolidando a narrativa de um Estado que valoriza disciplina, ordem e unidade como elementos centrais de sua propaganda.

Agora, já no interior do prédio da Casa do Pequeno Jornaleiro, o Cardeal Sebastião Leme e D. Darcy Vargas sobem as escadas para conhecer as dependências da construção. Em seguida, a reportagem se encaminha para sua finalização com um plano geral da cruz, que, neste momento, é apresentado a partir de um ângulo oposto ao anteriormente exibido. Esse contra-plano estabelece uma nova perspectiva da cruz, reforçando sua presença simbólica na cena e encerrando a narrativa visual com um enquadramento amplo e significativo. Há um contraste de luz grande na imagem, vemos a rua onde a multidão se encontrava, outros prédios e as sombras das pessoas. No último plano, a cena se constitui a partir de um plano detalhe de Jesus Cristo e atrás os dizeres “*Deus me vê*”. Nesta edição temos a presença de Darcy Vargas, Dom Sebastião Leme, da cruz e também a imagem de Jesus Cristo, que abençoa a inauguração da Fundação Darcy Vargas – Casa do Pequeno Jornaleiro.

Nas edições do *Cine Jornal Brasileiro* que retratam as ações de Darcy Vargas, raramente vemos Getúlio Vargas ao seu lado, e quase nunca ambos aparecem inaugurando ou realizando atividades sociais juntos. Na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v. 1, n. 181 (1940), por exemplo, Getúlio visita o abrigo sozinho, sem a presença de Dona Darcy em sua comitiva. Esses contrastes simbólicos evidenciam uma divisão estratégica entre os papéis políticos de Getúlio e Darcy Vargas nas propagandas do Estado. Enquanto Getúlio assume a figura de autoridade e liderança, Darcy representa o cuidado e a proteção social, personificando a atuação filantrópica do governo. Essa divisão de papéis reforça a imagem de um governo paternalista, que não só guiava, mas também protegia o povo brasileiro. Embora a presença de Darcy Vargas seja mais rara nas edições do CJB, sua participação é crucial para consolidar a imagem do Estado Novo como um regime que cuidava da população em diversas esferas.

Ambos, portanto, desempenhavam papéis complementares, reforçando a ideia de que o Estado não apenas governava, mas também oferecia proteção e amparo à sua gente. Permeando as

relações de gênero analisadas por Ivana Simili (2008), Getúlio Vargas assume o papel de um pai que não apenas protege, oferecendo trabalho e educação, mas também impõe punições quando seus valores não são seguidos. Por outro lado, Darcy Vargas representa a figura materna, associada ao cuidado e ao acolhimento. Rodrigo Archangelo, em sua análise sobre a figura de Adhemar de Barros no *Bandeirante da Tela*, discute em determinado momento a representação de Dona Leonor de Barros, estabelecendo um paralelo com o papel desempenhado por Darcy Vargas. A imagem pública de Darcy Vargas e Leonor de Barros compartilha semelhanças ao reforçar a figura da primeira-dama como um símbolo materno e protetor, fundamental para a construção da imagem política de seus maridos. No entanto, há diferenças significativas na forma como essa representação se articula no discurso cinematográfico e na relação com a figura do líder político.

No caso de Leonor de Barros, sua imagem está diretamente associada à figura de Adhemar de Barros, mesmo quando ele não está presente em cena. Como aponta o narrador dos registros do *Bandeirante da Tela* (BT), a atuação assistencialista de Leonor reforçava a visão de Adhemar como um "grande pai", consolidando o caráter paternalista de sua liderança política (p. 101-102). A representação visual de Leonor nas ações sociais buscava enfatizar seu papel de "mãe dos paulistas pobres", especialmente na icônica cena em que caminha cercada por crianças sorridentes, acompanhada de suas assistentes, simbolicamente descritas como "soldados desta campanha" (p. 95).

Por outro lado, a imagem de Darcy Vargas no *Cine Jornal Brasileiro* apresenta nuances distintas. Embora sua atuação também estivesse vinculada ao assistencialismo e ao papel de mediadora entre o Estado e a população, sua representação visual sugeria um distanciamento maior. Diferente da proximidade calorosa de Leonor de Barros com as crianças e a população, Darcy frequentemente aparecia com uma postura rígida, de braços cruzados e usando óculos escuros, transmitindo uma imagem de autoridade e formalidade. Além disso, sua presença pública era mediada por figuras masculinas e pela Igreja Católica, reforçando os papéis de gênero predominantes no Estado Novo, em que a atuação feminina no espaço público precisava ser legitimada por instâncias de poder.

Dessa forma, ambas as primeiras-damas foram fundamentais para a construção da imagem de seus maridos, mas enquanto Leonor de Barros aparece como figura central na consolidação do paternalismo adhemarista, Darcy Vargas se insere em uma estrutura mais rígida e mediada, refletindo as particularidades da comunicação política do Estado Novo.

As entregas de presentes e brinquedos no Natal que assistimos no *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n. 81 (1939), ficavam na responsabilidade de D. Darcy Vargas. Nos primeiros segundos do plano, a primeira-dama ainda não é visível. A câmera, inicialmente posicionada de cima para baixo, realiza um ajuste de enquadramento até que sua presença se torne perceptível no canto inferior esquerdo da imagem. Darcy Vargas aparece com óculos escuros e expressão séria, reforçando uma postura de sobriedade e reserva. Sua participação no momento da distribuição dos brinquedos é discreta: ela entrega alguns presentes a uma das mulheres posicionadas na parte superior da escada, responsável por repassá-los diretamente às crianças. A distância física e gestual em relação à ação principal da entrega sugere um certo distanciamento simbólico, sem o contato direto com o público beneficiado.



Figura 20- Darcy Vargas no canto direito inferior durante a entrega de presentes de natal.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n. 81 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.



*Figura 21- Darcy Vargas participando da entrega de presentes.*

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.01, n. 81 (1939). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Ao longo da notícia, voltamos a ver a primeira-dama apenas uma vez, ainda de óculos escuros e com a expressão bem séria. Agora ela está em pé, entregando os presentes para algumas crianças que passam na fila. Como veremos adiante, ambas as edições que trabalham a temática do Natal, trazem a imagem de crianças, muitas vezes com aspectos mais simples, os cabelos despenteados, se diferenciando de forma clara das mulheres e meninas bem arrumadas que entregam os presentes. Outro fato interessante é que em ambas as edições as crianças são direcionadas para fora do plano, provavelmente para a saída do espaço, ora pelas mulheres, ora por autoridades que se encontram no ambiente.

Parte do pensamento autoritário deste período defendia ação do Estado para organizar e dar forma a uma sociedade considerada incapaz de se organizar e estruturar sozinha.

Se o Estado era visto como a "espinha dorsal" da sociedade brasileira (GOULART, 1990), enquanto a nação permanecia difusa e fragmentada, tornava-se essencial que a sociedade o reconhecesse como tutor. Segundo Monica Velloso encontramos neste "caráter amorfo" da sociedade um dos pilares centrais do pensamento político autoritário, que entende a sociedade como ser imaturo, indeciso e, portanto, carente de um guia capaz de lhe apresentar normas de ação

e de conduta (1997, p.62). A leitura de que a sociedade brasileira carece de um espírito rebelde e se encontra em um estado constante de passividade permeia a história do povo brasileiro. No contexto do Estado Novo, o governo era percebido como a espinha dorsal da sociedade. Não se posicionava apenas como agente transformador de uma sociedade inerte, mas como catalisador da vocação nacional, buscando reconhecer e promover as qualidades culturais que definiam o povo brasileiro. Por este – e outros – motivos, a figura de Getúlio Vargas precisou ser centralizada, para que em sua representação esteja simbolizado este centro coordenador integrado no Estado.

Na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.04, n.001 (1944) 5 anos depois, vemos a mesma clássica entrega de presentes de Natal para as crianças, em frente ao Palácio do Catete.

O narrador entra para reafirmar a tradição do evento: *“Verdadeira festa da bondade e que já se torna uma bela tradição da capital brasileira é a grande distribuição de brinquedos, roupas, doces e brindes outros promovida pela Sra Darcy Vargas por ocasião do Nata!”*.



Figura 22- Cartela de apresentação do segmento de notícia.

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.04, n.001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.



*Figura 23 - Fila para o recebimento dos presidentes de Natal no palácio do catete.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro volume 04, número 001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.*

Na imagem seguinte, vemos um grupo de mulheres distribuindo presentes às crianças. No centro do quadro, entre duas outras mulheres, destaca-se uma delas, posicionada sobre um degrau da escada, enquanto as crianças permanecem na parte inferior da cena. A primeira-dama é mencionada apenas na narração, recurso que reforça sua autoridade e protagonismo nas ações de assistência social promovidas pelo governo, no que pese sua ausência nas imagens. A mulher agita a sacola para incentivar as crianças a pegarem os presentes; diante da demora, repete o gesto com certa impaciência. Em seguida, de forma rápida, pega outra sacola para continuar a distribuição.



*Figura 24 – Entrega de presentes para as crianças.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro volume 04, número 001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.*



Figura 25 – Fila de mulheres para receber os presentes de Natal.

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro* volume 04, número 001, (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

Esta edição apresenta um problema técnico na imagem<sup>9</sup> que afeta a qualidade de alguns planos ao longo do *Cine Jornal Brasileiro*. No entanto, a maior parte da edição permanece preservada, permitindo ainda uma apreciação substancial do conteúdo visual. O locutor comenta sobre as mulheres e as meninas que estão auxiliando na entrega dos presentes: “Numeroso grupo de senhoras e senhoritas da sociedade patricia entre as quais também voluntárias da defesa civil, coadjuvam a primeira-dama do país na generosa tarefa”.

Em um contraste interessante, vemos as jovens meninas que ajudam a distribuir os presentes e duas meninas que os recebem. As meninas à esquerda do plano se encontram arrumadas, os cabelos de ambas estão presos de forma ornamentada com penteados superelaborados e presilhas. Em suas vestimentas, vemos roupas limpas, muito parecidas com as roupas das senhoras que distribuem os presentes. Já no canto inferior direito, há duas crianças que recebem os presentes. De imediato vemos a truculência do guarda ao pegar uma das meninas pelo braço e arrastá-la para fora do quadro, se o objetivo era reforçar uma imagem paternalista do governo, a presença do policial pode estar associada à proteção e ordem, essa interação pode sugerir um controle rígido sobre a população, principalmente em um contexto de assistência institucionalizada.

<sup>9</sup> Durante a edição, nota-se que há um problema de deterioração da própria película no filme que foi digitilizado, logo parte da imagem é comprometida, mas não afeta a compreensão da análise em si.

Em um nível mais simbólico, podemos observar a simplicidade dos cabelos, que mal estão penteados, e dos vestidos, que estão amassados e também apresentam uma modéstia em comparação às vestimentas das outras meninas.



Figura 26 – Do lado direito do quadro o policial segura a criança e no meio vemos a menina em destaque com os presentes na mão.

Fonte: *Cine Jornal Brasileiro* volume 04, número 001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

A figura da primeira-dama não é só observada em edições que abordam a temática da assistência social, na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.102, 1942, Dona Darcy Vargas se apresenta como figura central para batizar o avião que foi doado para a aviação civil brasileira. Este segmento de notícia é extremamente rápido, com duração de apenas 33 segundos.

Nesta edição, destaca-se a predominância masculina no quadro. Cercada por homens, Darcy Vargas exemplifica a subordinação da primeira-dama dentro da estrutura de poder varguista, como aponta Ivana Simili.

O contraste entre os gestos evidencia essa dinâmica: enquanto Darcy Vargas deposita delicadamente o champanhe sobre as flores presas ao avião, na sequência seguinte, o Comendador Martinelli – doador do avião – finaliza o batismo sacudindo a garrafa de maneira brusca. Neste contexto, o contraste entre sutileza e a força simbolizam os papéis de gênero vigentes na sociedade da época, nos quais a presença feminina no espaço público era frequentemente mediada ou ofuscada pela autoridade masculina.

Recato, docilidade, timidez são comportamentos e atitudes incutidos nas mulheres pela família, escola, sociedade e cultura. Darcy, como uma mulher de seu tempo,

em sua cultura foi criada e educada para ter determinados gestos, posturas e composturas privadas e públicas (SIMILI, 2008, p.159).



*Figura 27 – Darcy Vargas batizando o avião doado pelo Comendador Martinelli.*  
 Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.102 (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.



*Figura 28 – O Comendador Martineli batizando o avião.*  
 Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.102, (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

Na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.166, 1942, o segundo segmento de notícia intitulado “Para a Formação de Pescadores - Rio: É lançado ao mar o barco-escola Ministro

Capanema”, Dona Darcy é convidada para supervisionar a abertura do barco-escola do curso prático de pescaria, destinado à Escola Técnica Darcy Vargas.

Nesta edição, observam-se diversos símbolos já abordados ao longo deste capítulo, evidenciando a interrelação entre diferentes esferas da sociedade. A presença da Igreja, por exemplo, aparece como um elemento recorrente entre as edições analisadas, sendo constantemente associada a cerimônias de inauguração e abertura de instituições voltadas para a assistência social e a educação, mas não só. A igreja é instituição fundamental para a consolidação do Estado e do conceito de nação, sendo representada em diversos contextos. Dessa forma, a Igreja não apenas participa dos eventos institucionais, mas também se posiciona como um agente fundamental na consolidação da ordem e dos valores promovidos pelo regime.



Figura 29 – Padre rezando durante a abertura do barco-escola Ministro Capanema.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.166 (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

A predominância masculina em cena evidencia a representação dos papéis de gênero, refletindo a lógica conservadora que orientava esses líderes políticos. Embora Darcy Vargas simbolizasse o Estado e as políticas de assistência, sua presença estava inserida em um contexto no qual figuras masculinas assumiam o protagonismo, representando a força e a autoridade do governo. Esse cenário não configura uma contradição, mas sim uma reafirmação da estrutura tradicional de poder, na qual a mediação masculina era fundamental para a legitimação da atuação feminina em espaços públicos, especialmente quando associada a iniciativas de caráter social e assistencialista.



*Figura 30 – Darcy Vargas no lançamento da pedra fundamental para os pequenos jornalheiros.*  
 Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.166 (1942). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.

Os atos de assistência retratados nas edições analisadas são todos protagonizados por Dona Darcy Vargas. Em diversas cenas, ela é vista servindo as crianças, atendendo os trabalhadores (volume 2, edição 106), e distribuindo presentes de Natal para as crianças. Ao comparar sua imagem com a de Getúlio Vargas, nota-se que a figura da primeira-dama é associada diretamente aos atos de serviço e assistência, reforçando seu papel de cuidadora, enquanto a figura do presidente quase nunca está associada aos atos de serviços propriamente dito.

As edições que contém a imagem do presidente relacionadas à assistência social e aos atos de benevolência são exibidas apenas como passagens, onde o presidente realiza a visita, explora o espaço, acompanhado de sua comitiva e da pessoa responsável que o guia durante a visita. Durante a edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n.181, (1940) – já mencionada acima –, Getúlio Vargas visita o abrigo Cristo Redentor e vemos sua passagem pelo espaço, depois o presidente almoça com sua comitiva, sem necessariamente prestar serviços relacionados ao cuidado e a proteção dos jovens que ficam no abrigo.

Getúlio Vargas determina a construção e supervisiona para garantir que tudo esteja conforme o esperado, enquanto Darcy Vargas desempenha funções relacionadas à assistência social, acolhendo as pessoas. Tal dinâmica revela uma divisão social do trabalho que se alinha com

os preceitos conservadores e patriarcais predominantes na época, que são reforçados pela propaganda estatal. Essa separação de funções reflete uma clara manifestação dos valores conservadores e patriarcais da época, em que o homem, como figura de autoridade, se encarrega da administração e do controle, enquanto a mulher assume o papel de cuidadora e protetora, estabelecendo uma hierarquia entre os gêneros que se manifesta tanto no âmbito privado quanto público. Um exemplo interessante da diferença entre os papéis do presidente e da primeira-dama se dá na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89 (1941). A notícia intitula-se "Aeroporto Santos Dumont - Rio: O presidente Getúlio Vargas regressa de sua viagem a São Paulo." No primeiro plano, vemos o presidente Getúlio Vargas saindo do avião, sorridente, e um homem o cumprimentando. Na segunda imagem, temos a cabeça de Dona Darcy, sendo apenas mencionada pelo narrador "*E que constituiu grande acontecimento nacional da semana, o presidente da República em companhia de sua esposa regressa ao Rio*". O plano seguinte apresenta a passagem do presidente saindo do avião e, no fundo da imagem, notamos a primeira-dama. Nos 3 planos seguintes da notícia, vemos Getúlio Vargas em comitiva com os homens do Estado.



Figura 31 – Getúlio Vargas saindo do avião, ao chegar no aeroporto no Rio de Janeiro.  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89 (1941). Disponível em: Cinemateca Brasileira.



*Figura 32 - Dona Darcy Vargas saindo do mesmo avião.*  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89 (1941). Disponível em: *Cinemateca Brasileira*.



*Figura 33- No canto direito, vemos Dona Darcy Vargas saindo do avião.*  
Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89 (1941). Disponível em: *Cinemateca Brasileira*.



*Figura 34 - Getúlio Vargas e comitiva no aeroporto do Rio de Janeiro.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro, v.02, n.89 (1941). Disponível em: Cinemateca Brasileira.*

Ao utilizar os meios de comunicação oficiais do Estado para promover a imagem da mulher que pratica a filantropia e se dedica às ações assistenciais, o governo varguista buscava estreitar sua relação com a população. Essa estratégia centrava-se na figura da primeira-dama, que personificava o cuidado e a solidariedade, o que consolidava uma conexão simbólica entre o poder estatal e o amparo social.

Com o Estado implementando novas medidas trabalhistas voltadas à proteção dos direitos dos trabalhadores, o papel tradicional das mulheres como cuidadoras é reforçado, ampliando o cuidado doméstico – no espaço privado – para uma dimensão mais ampla de cuidado social. Essa perspectiva aproxima a família Vargas dos ideais de bem-estar e proteção coletiva.

#### Segundo Ivana Simili

Na valorização da esposa do presidente, é possível localizar, na figura desta, um dos mecanismos de exposição do privado e de aferição dos homens públicos, criados e utilizados pelo poder, na produção de representações políticas favoráveis ao governante. A existência das esposas e, principalmente, a exposição delas pelos governantes dão a ver o que eles são no privado: maridos e pais de família, fornecendo, assim, as bases para a criação de representações públicas como bons maridos e pais (2008, p.59).

Passaremos agora a abordar a idealização, construção e conclusão do maior símbolo de caridade promovido pela primeira-dama, a Legião Brasileira de Assistência.

Este projeto, concebido com o intuito de fortalecer a assistência social no Brasil, representa uma das iniciativas mais emblemáticas da atuação de Darcy Vargas, refletindo seu compromisso com o cuidado e a proteção dos mais necessitados. A Legião, que se tornaria um marco na história da assistência social no país, simboliza não apenas a ação filantrópica, mas também o engajamento da primeira-dama na criação de uma rede de apoio que impactava diretamente o espaço público e social.

## **2.2 A Legião Brasileira de Assistência**

A criação da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em 1942, presidida inicialmente por Dona Darcy Vargas, marcou um importante esforço de mobilização social após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A instituição tinha como objetivo central oferecer apoio e amparo às famílias dos soldados convocados para o conflito, consolidando-se como uma iniciativa que unia assistência social e propaganda política, fortalecendo a imagem do governo e da primeira-dama como pilares de cuidado e solidariedade nacional. Segundo Michele Barbosa (2017), esta instituição continuou a funcionar até final do século XX, tendo suas atividades encerradas na década de 1990 pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. Dona Darcy Vargas preside a LBA desde sua fundação, até a morte de seu filho Getúlio Vargas Filho em fevereiro de 1943 (SIMILI, 2008). Após esse período quem preside a LBA é Rodrigo Octávio Filho e depois Alzira Vargas, retornando Dona Darcy no final de 1943.

A criação da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em 1942 serviu como uma estratégia do Estado para projetar uma imagem de cuidado e estabilidade em meio à convocação de jovens e adultos para a Segunda Guerra Mundial. Por meio dos trabalhos de assistência liderados pela primeira-dama, Dona Darcy Vargas, buscava aliviar a ansiedade das famílias proletárias afetadas pela guerra. Essa combinação entre o esforço de guerra e a caridade feminina foi utilizada pelo governo como uma forma de propaganda, destinada a reforçar a confiança da população e legitimar suas ações. Como observa Simili (2008), a LBA tornou-se um instrumento político para consolidar o vínculo entre as ações do Estado e a assistência social, mascarando as dificuldades enfrentadas pelos cidadãos e promovendo uma imagem de segurança institucional.

Segundo Silvana Goulart:

A política social do Estado, que ocupada a primazia no novo regime, teria sido fundamentada pela legislação social. Nesse sentido, nunca se deixava de mencionar o pioneirismo brasileiro na resolução da questão social, o que equiparava o país às nações mais civilizadas do mundo. Eram minuciosamente expostas as políticas de assistência à infância e à juventude, assim como se enumeravam as medidas sanitárias, assistenciais e os órgãos encarregados de efetiva-las. O Departamento de Saúde Pública, por exemplo, fora reorganizado e realizava “inqueritos e pesquisas” sobre condições de saúde, higiene, surtos epidêmicos e seu tratamento. Outras instituições como a LBA, o Departamento Nacional da Criança, a Cidade das Meninas, a Casa do Pequeno Jornaleiro, engrossavam essas listas de atividades (1990, p.70)

Embora tenha se afastado da presidência da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em 1943, Darcy Vargas continuou a desempenhar um papel simbólico central nas edições que registravam as ações da instituição. A presença de Darcy Vargas era frequentemente destacada tanto pela narração quanto pelas imagens exibidas no CJB, reforçando sua associação com a assistência social e contribuindo para a construção, por meio da propaganda estatal, de uma imagem pública ligada à caridade feminina. Um exemplo claro dessa estratégia pode ser observado na edição *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.178 (1943), no penúltimo segmento de notícias, intitulado “O Esforço de Guerra – Rio: A contribuição obscura e valiosa da mulher brasileira”. Embora Darcy Vargas não apareça em quadro, seu nome é citado na narração, reiterando sua participação simbólica nas ações de mobilização social em apoio ao esforço de guerra.



Figura 35- Mulheres reunidas em evento da LBA, em prol da Segunda Guerra Mundial. Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.178, (1943). Disponível em: Cinemateca Brasileira.



Figura 36- Adolescentes ajudando durante evento da LBA.  
 Fonte: *Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.178, (1943). Disponível em: Cinemateca Brasileira.

Na edição *Cine Jornal Brasileiro*, v.2, n.161, (1942), o segundo segmento de notícia apresenta o título: “A Mulher e a Guerra - Rio: Mais voluntárias socorristas para a Cruz Vermelha”. A cena inicial mostra um grupo de socorristas cantando o que parece ser o Hino Nacional – a edição preservada não contém som – em plano americano, a câmera realiza um movimento panorâmico da esquerda para a direita, ampliando a percepção do espaço e revelando a grande quantidade de mulheres no salão.

Dona Darcy Vargas surge apenas na sequência seguinte, posicionada em segundo plano, enquanto, no primeiro plano, um homem – cuja identidade não é identificada – profere um discurso. Esse enquadramento reforça um padrão recorrente em registros audiovisuais da época: a presença de Darcy Vargas frequentemente mediada por figuras masculinas, o que evidencia as relações de gênero e a estrutura hierárquica que permeava sua atuação no espaço público. Em um enquadramento *contra-plongée*, o homem de óculos surge como figura central, enfatizando sua autoridade e protagonismo na cena. Ao seu lado, a presença de uma lâmpada adiciona um elemento visual que pode sugerir iluminação simbólica ou apenas compor o ambiente. Com postura séria, ele lê seu discurso, reforçando a solenidade do momento. O ângulo adotado pela câmera contribui para construir uma imagem de destaque e hierarquia, características frequentemente exploradas em registros audiovisuais de eventos oficiais.

Outra edição em que a primeira-dama não está presente, mas sua filha, Alzira Vargas, comparece, é o *Cine Jornal Brasileiro*, v.4, n.001, (1944), já mencionado anteriormente. O primeiro segmento da notícia aborda o evento Natal do Convocado, uma celebração promovida pela Legião Brasileira de Assistência no 3º Regimento de Infantaria. Alzira Vargas participa da cerimônia, reforçando o vínculo da família presidencial com as iniciativas sociais da LBA.

A reportagem é extensa, o que a torna uma das mais relevantes dentro da edição, destacando a grandiosidade do evento. A celebração conta com diversas apresentações, como shows incluindo grandes personalidades do *broadcast* carioca, com cantores individuais e em duplas, como enfatiza o narrador.



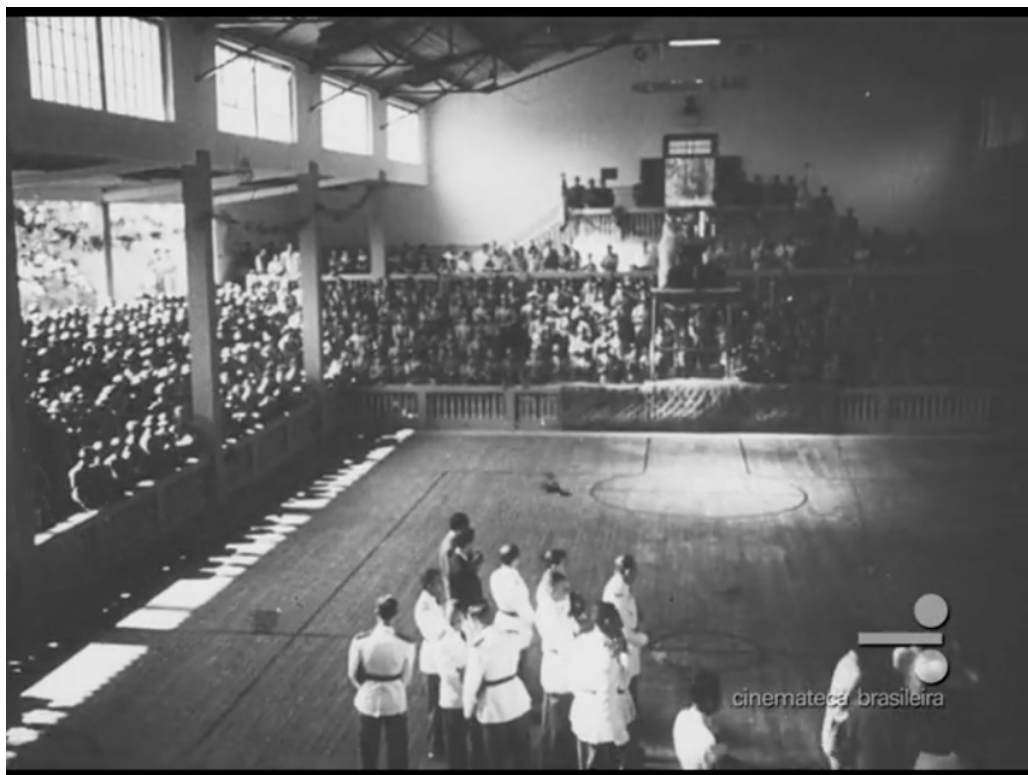
*Figura 37 – Cantores do broadcast carioca fazendo apresentação no Natal do Convocado.*

*Fonte: Cine Jornal Brasileiro, v.4, n.001, (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.*

No plano abaixo, vemos Alzira Vargas – à direita, com o vestido de estampa – caminhando para a festividade, contente com a cerimônia que está sendo realizada.



*Figura 38 – Alzira Vargas e soldados chegando na festividade.*  
*Fonte: Cine jornal brasileiro. v.4, n.001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.*



*Figura 39 – Movimento de panorâmica da câmera, apresentando o espaço onde a festividade está acontecendo.*  
*Fonte: Cine jornal brasileiro. v.4, n.001(1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.*

Neste período, Alzira Vargas era quem presidia a LBA, sendo a primeira-dama afastada de suas funções pela perda do seu filho mais novo.



Figura 40 – Alzira Vargas cumprimentando o homem que fazia o discurso, não há identificação dele na narração da edição.  
Fonte: *Cine jornal brasileiro*. v.4, n.001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais

O evento tem como principal objetivo a entrega de presentes aos soldados convocados, proporcionando-lhes recepção e acolhimento antes de partirem para o campo de batalha. A presença dos livros sugere uma ação educativa ou propagandística, enquanto a distribuição de alimentos indica um contexto de assistência ou incentivo.



Figura 41 – Mulheres montando kits para os soldados na Segunda Guerra Mundial.  
Fonte: *Cine jornal brasileiro*. v.4, n.001 (1944). Disponível em: Banco de Conteúdos Culturais.

Nesta mesma edição, observa-se, no penúltimo segmento de notícia, mulheres organizando diversos materiais destinados ao envio de presentes para os soldados brasileiros que combatem na Itália. Essa iniciativa evidencia o esforço da LBA em manter o moral das tropas e fortalecer os laços entre a frente de batalha e o país. A participação ativa das mulheres nesse processo ressalta seu papel fundamental nas atividades de apoio durante a Segunda Guerra Mundial. Conforme aponta Ivana Simili (2008), houve uma campanha estratégica voltada tanto para o recrutamento de jovens soldados quanto para a mobilização de mulheres, que assumiram a responsabilidade de fornecer suporte, cuidados e assistência aos combatentes enviados ao front.



Figura 42 – Mulheres montando kits para os soldados na Segunda Guerra Mundial.  
Fonte: Cine jornal brasileiro. v.4, n.001 (1944). Banco de Conteúdos Culturais.

A partir da análise das edições do *Cine Jornal Brasileiro*, observa-se como a figura de Darcy Vargas foi representada de maneira sistematicamente mediada por figuras masculinas e pela Igreja Católica. Essa recorrência reforça os papéis de gênero predominantes da época, nos quais a atuação feminina no espaço público, ainda que relevante, era legitimada por meio dessas instâncias de poder. Essa dinâmica também se reflete na maneira como Darcy e Alzira Vargas se apresentam diante das câmeras. Enquanto a primeira-dama adota uma postura séria e rígida, frequentemente de braços cruzados e usando óculos escuros, transmitindo uma imagem de distanciamento e, por vezes, de desconforto, Alzira Vargas surge de forma oposta: sempre sorridente e bem-humorada, projetando uma imagem mais descontraída e acessível. Essa diferença de representação não é apenas pessoal, mas também política, uma vez que Alzira foi a única da família presidencial a atuar diretamente na esfera pública, desempenhando um papel significativo durante o segundo mandato de Getúlio Vargas (1951-1954).

A construção simbólica de Darcy Vargas como a "mãe dos pobres" e a de Getúlio Vargas como o "pai protetor" evidencia a dimensão paternalista do Estado Novo, que conciliava políticas sociais com um discurso de tutela e controle sobre a população. A participação da primeira-dama em iniciativas como a Legião Brasileira de Assistência (LBA) reforça essa lógica, trazendo o papel tradicional da mulher como cuidadora do lar para uma esfera ampliada de assistência social.

Além disso, a composição visual das cenas analisadas nos cinejornais revela enquadramentos que favorecem a monumentalização das instituições criadas pelo governo, como a Casa do Pequeno Jornaleiro. O uso de ângulos contra-plongée e movimentos de câmera panorâmicos contribui para enfatizar a grandiosidade dessas iniciativas, ao mesmo tempo em que insere as personagens femininas em posições secundárias ou intermediadas por figuras masculinas. Por fim, a narrativa construída nesses registros audiovisuais não apenas documenta os eventos da época, mas também reproduz e reforça as estruturas sociais vigentes, associando a assistência social à caridade e à hierarquia do Estado paternalista. Esse discurso visual e textual contribui para a consolidação de uma memória política que valoriza o patriarcalismo, a ordem e a proteção estatal como pilares fundamentais da sociedade brasileira.

### **3 Considerações Finais**

Em seu livro, Ivana Simili (2008) caracteriza Darcy Vargas como uma mulher silenciosa, cuja história pessoal não deixou registros próprios. Sua trajetória é majoritariamente narrada por terceiros, especialmente Getúlio Vargas, em seus diários, e Alzira Vargas, em sua obra *Getúlio Vargas, meu pai*, de 1960. Nesse contexto, é interessante pensar que o cinejornal surge como uma fonte histórica valiosa para compreender sua representação pública, oferecendo um registro visual que a imortaliza para a posteridade. No entanto, há uma distinção entre a imagem construída e a pessoa real: vemos Dona Darcy Vargas, a primeira-dama projetada pelo Estado Novo, mas não Darcy Vargas, a mulher por trás da figura pública. Sua relação com a LBA reflete essa dualidade: após a morte do filho, ela se afasta da organização, e, após o suicídio de Getúlio, retira-se novamente, sem, contudo, abandonar seu compromisso com a filantropia e a assistência social. Esse percurso evidencia como sua identidade foi moldada dentro de um ideal feminino que reforçava o papel maternal e assistencialista atribuído às mulheres na política do período.

Ao acessar esses registros da primeira-dama na Cinemateca Brasileira, torna-se evidente o potencial dos acervos audiovisuais como fontes de pesquisa para a compreensão da construção

imagética e ideológica de determinadas figuras históricas e períodos específicos. Esses materiais permitem não apenas analisar a construção da imagem pública de personagens como Darcy Vargas, mas também são a base para se compreender as estratégias narrativas e visuais utilizadas pelo Estado para consolidar sua ideologia e influência sobre a sociedade.

A força do cinema como instrumento de propaganda estatal se intensificou após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, quando o governo passou a utilizá-lo de maneira sistemática para consolidar sua mensagem política. Antes disso, a relevância do cinema brasileiro nas disputas ideológicas era mais limitada, pois, apesar de já ser um meio de comunicação amplamente difundido, ainda não havia uma estrutura governamental eficiente para controlá-lo e direcioná-lo conforme os interesses do regime.

José Inácio de Melo Souza (2003) analisa esse processo, demonstrando como, ao longo da década de 1930, os meios de comunicação foram sendo gradualmente organizados e alinhados com os ideais do governo. Essa preparação culminou na criação do DIP, que passou a centralizar a produção e a difusão de conteúdos cinematográficos, fortalecendo a presença do Estado na mídia e garantindo que sua ideologia alcançasse um público amplo.

Com a estruturação do DIP, o Estado Novo consolidou o cinema como ferramenta essencial para a construção de uma imagem oficial do governo, reforçando valores nacionalistas e a figura de Getúlio Vargas como líder incontestável. Dessa forma, a produção cinematográfica oficial não apenas legitimava o regime instaurado com o golpe de 1937, mas também servia como instrumento de persuasão, promovendo a estabilidade do governo e justificando suas ações perante a população.

A primeira-dama desempenha um papel central na construção de um ideal de família, esposa e figura pública, consolidando a imagem de um governo paternalista e próximo da população. Darcy Vargas foi pioneira nesse processo no Brasil, ao estreitar a relação entre a figura da primeira-dama e a sociedade, ampliando sua atuação para além do ambiente privado e vinculando-a diretamente às políticas de assistência social. Esse movimento abriu espaço para que futuras primeiras-damas adotassem um papel mais ativo, como foi o caso de Leonor de Barros, na década de 1950 (ARCHANGELO, 2015). Dessa forma, Darcy Vargas não apenas consolidou a imagem da esposa do presidente como um elo entre o Estado e as camadas populares, mas também estabeleceu um modelo que influenciaria a atuação das primeiras-damas nas décadas seguintes.

Ela deixou um legado às primeiras-damas que a sucederam, pois a partir de sua atuação passou a ser considerado, como contrapartida feminina dos maridos em

função pública do poder executivo, o dever moral e cívico da assistência social (BARBOSA, 217, p.220).

Ao observarmos a representação cinematográfica da primeira-dama em outros regimes autoritários, como, por exemplo, no franquismo a figura de Carmen Polo – esposa de Francisco Franco – (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006), percebemos que a construção da imagem da esposa do líder seguiu um padrão semelhante. A organização dos meios de comunicação em governos de caráter autoritário contribui para a criação de figuras exemplares, que servem como modelo para a sociedade. Essas personalidades são apresentadas como referências a serem seguidas, reforçando valores e comportamentos alinhados à ideologia do regime.

Por meio da figura da primeira-dama, associada a políticas de assistência social, a vida da família presidencial de Vargas é transposta para a esfera pública. Assim, o Estado Novo incorpora a característica feminina do cuidado e apropria-se da imagem de Darcy Vargas, transformando-a em um símbolo de propaganda estatal, consolidando sua função ideológica.

A construção da imagem da primeira-dama como figura simbólica e mediadora entre o Estado e a sociedade, consolidada com Darcy Vargas no Estado Novo, continua sendo um aspecto relevante na política contemporânea. Primeiras-damas como Michelle Bolsonaro e Janja Lula da Silva demonstram como essa posição ainda carrega fortes significados políticos e sociais, variando conforme o contexto e a ideologia do governo. Enquanto Michelle e Janja participam ativamente da luta política, outras, como Dona Darcy Vargas e Dona Marisa Letícia<sup>10</sup>, esposa de Lula quando dos seus dois primeiros mandatos, adotaram um papel mais reservado, voltado para a assistência social e a filantropia, sem buscar protagonismo na arena política.

Ainda há um vasto campo de pesquisa sobre o impacto dessas figuras na consolidação de discursos governamentais, suas relações com os meios de comunicação e as transformações desse papel ao longo do tempo. A forma como as primeiras-damas se insere no espaço midiático reflete não apenas mudanças tecnológicas, mas também distintas estratégias de comunicação adotadas por cada governo.

Dona Marisa Letícia, por exemplo, aparecia na TV Brasil, uma emissora pública, reforçando sua imagem em veículos institucionais alinhados ao governo. Michelle Bolsonaro, por outro lado, priorizou o uso das redes sociais, com destaque para o WhatsApp, um meio de

---

<sup>10</sup> Dona Marisa Letícia faleceu em 2017 em decorrência de problemas de saúde.

comunicação direto e de grande alcance, utilizado para mobilização e engajamento de bases de apoio. Já Janja da Silva tem no Instagram sua principal plataforma de visibilidade, explorando a construção de uma imagem mais pessoal e dinâmica, em sintonia com a lógica contemporânea das redes sociais, onde a proximidade e a humanização da figura pública são valorizadas.

Essas diferentes abordagens evidenciam como o papel da primeira-dama acompanha as transformações dos meios de comunicação e as mudanças na forma de interação entre governo e sociedade. Estudos futuros podem aprofundar essa análise, explorando não apenas a trajetória de Darcy Vargas, mas também de outras primeiras-damas, investigando como essa posição evoluiu ao longo do tempo. Além disso, é possível examinar quais elementos da sua construção simbólica foram ressignificados na contemporaneidade e quais permaneceram como traços marcantes da função, observando a influência do contexto político, social e midiático na consolidação dessas imagens.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas: o discurso adhemarista em cinejornais*. São Paulo: Alameda, 2015.

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.7, n.14, p. 17-30, 2007. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=254&sid=26>

\_\_\_\_\_. Os produtores cinematográficos e o Estado na Argentina e no Brasil (1930- 1945). *Galáxia*, São Paulo, n. 38, p. 84-97, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/34732>

\_\_\_\_\_. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BARBOSA, Michele Tupich. *Legião brasileira de assistência (LBA): O protagonismo feminino nas políticas de assistência em tempos de guerra (1942-1946)*. 2017. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

BARRENHA, Natalia. E o Estado entra em cena (1932-1966). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, v. 1, p.490-504, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BOMENY, Helena. Apresentação. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 7-9, 2001.

\_\_\_\_\_. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: Intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 11-35, 2001.

BRASIL, República dos Estados Unidos do. Decreto-lei nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 7146, 15 abr. 1932.

BRASIL, República dos Estados Unidos do. Decreto-lei nº 24.651, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 14276, 14 jul. 1934.

BRASIL, República dos Estados Unidos do. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 29362, 29 dez. 1939.

BRASIL, República dos Estados Unidos do. Decreto-lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício das atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Suplemento, Rio de Janeiro, p. 39, 30 dez. 1939.

CAPANEMA, Gustavo. *Exposição de Motivos*. 1934. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, FGV, Rio de Janeiro.

CARONE, Edgard. *O pensamento industrial no Brasil, 1880-1945*. São Paulo: Difel, 1977.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FREIRE, Rafael de Luna; SOUZA, Carlos Roberto. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*, v. 1, p. 295-341, 2018.

FREITAS, Isadora Dutra de. Cinejornalismo em perspectiva histórica: trajetória e usos políticos no Brasil. *Em Tempo de Histórias*, Brasília, v. 1, n. 37, 2020.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política – a legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Loyola, 1982.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.  
\_\_\_\_\_. *A invenção do trabalhismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 399-451, 2005.

\_\_\_\_\_. O Estado Novo e o debate sobre o populismo no Brasil. *Sinais Sociais*, v. 9, n. 25, 2014.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAMOUNIER, Bolivar. Formação de um pensamento político autoritário na primeira república. Uma interpretação. In: FAUSTO, Boris (org). *História geral da civilização brasileira. O Brasil Republicano*, v.3, p.371-404. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MACHADO, Arlindo. Complemento nacional. *Polêmica: revista semestral de crítica e criação*, n.1, p.33-38, 1979.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MARTINS, Ana Paula Vosne. A feminilização da filantropia. *Gênero*, v.15, n.2, 2015.

\_\_\_\_\_. Gênero e assistência: considerações histórico conceituais sobre práticas e políticas assistenciais. *História, Ciência, Saúde*, Manguinhos – Rio de Janeiro v.18, supl 1, 2011.

MARIE, Michel.; AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria (Orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 2005

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 37-58, 2001.

REGO, Daniela Domingues Leão. *Imagem e Política; um estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

ROSMANINHO, Nuno; RODRIGUES, Manuel Ferreira. *Estética dos regimes autoritários e totalitários*. Húmus, 2021.

ROSA, Cristina Souza da. Cinema educativo do fascismo e do Estado Novo em comparação. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 55-75, 2012.

SANCHÉZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de história, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.

SANTOS, Ana Carolina Nery dos. *A Estética Estadonovista; um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine-Jornal Brasileiro*. Campinas: Unicamp, 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

SANTOS, Márcia Juliana. O *Cine Jornal Brasileiro* e as imagens do projeto propagandístico e educativo do Estado Novo (1937-1945). In: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24, 2007, São Leopoldo. Anais 24º Simpósio Nacional de História. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.24/ANPUH.S24.1085.pdf>

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. *ArtCultura*, Uberlândia – Minas Gerais, v.15, n. 26, p. 187-203, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Apresentação: Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SIMILI, Ivana. Mulher e política: *A trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. São Paulo. Editora Unesp, 2008.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação, 1889-1945*. São Paulo: Annablume, 2003.

\_\_\_\_\_. Eleições e cinema brasileiro: do fósforo eleitoral aos santinhos eletrônicos. *Revista USP*, n. 22, p.155-165, 1994.

\_\_\_\_\_. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: questões & debates*, Curitiba – Paraná, n. 38, p. 43-62, 2003.

TEIXEIRA, Clara Alves. *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no estado novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*. Belo Horizonte, Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

VARGAS, Alzira. *Getúlio Vargas, meu pai*. Rio de Janeiro, 2017.

VARGAS, Getúlio. *O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país*. Rio de Janeiro, 25 jun, 1934. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf/view>.

VELLOSO, Monica. Os intelectuais e a política cultural do estado novo. *Revista de Sociologia e Política*, n° 9, p.57-73, 1997.

## Jornais

*Diário Oficial*, Rio de Janeiro, 20 maio. 1940. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_02&pesq=%22cine%20jornal%20brasileiro%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=149](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=%22cine%20jornal%20brasileiro%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=149). Acesso em: 26 fev. 2025.

ORLANDO Silva na hora do Brasil. *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 dez, 1939. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970\\_03&pasta=ano%20193&pesq=orlando%20silva&pagfis=69506](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_03&pasta=ano%20193&pesq=orlando%20silva&pagfis=69506)

SAMBAS e marchas num cortejo sensacional. *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 dez, 1939. Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970\\_03&pasta=ano%20193&pesq=orlando%20silva&pagfis=69486](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_03&pasta=ano%20193&pesq=orlando%20silva&pagfis=69486)

## **Filmografia**

### **Edições mencionadas**

*Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n.46. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1939.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.01, n. 90. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1939.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.112. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.113. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.114. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.128. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.133. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.181. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1941.

*Cine Jornal Brasileiro*, v.02, n.89. Brasil: Departamento de Imprensa e Proapaganda (DIP), 1941.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.02, n.101. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.

### **Edições analisadas**

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.018. Brasil: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), 1939.

*Cine Jornal Brasileiro*.v.1, n.052. Brasil: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), 1939.

*Cine Jornal Brasileiro*.v.1, n.065. Brasil: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), 1939.

*Cine Jornal Brasileiro*.v.1, n.081. Brasil: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.094. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.111. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1940.

*Cine Jornal Brasileiro*.v.1, n.146. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1940.

- Cine Jornal Brasileiro*. v.1, n.167. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1940.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.068. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1941.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.089. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1941.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.102. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*, v. 2, n. 105. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.106. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.152. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.161. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.163. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.166. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1942.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.2, n.178. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1943.
- Cine Jornal Brasileiro*. v.4, n.001. Brasil: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 1944.