

## Circuito audiovisual implicado: apoio do empresariado à ditadura brasileira a partir de um documentário nos 150 anos da Independência (1972)

**Fernando Seliprandy**

Universidade Federal do Paraná  
Curitiba, Paraná, Brasil

**Recebido em:** 15 maio 2024

**Aprovado em:** 09 set. 2024

**Publicado em:** 31 dez. 2024

### Resumo

O audiovisual também foi meio do apoio do empresariado à ditadura brasileira. O artigo faz um estudo de caso de *A terra de todos nós* (Thomas Somlo, 1972, 30 min, color.), documentário institucional de média-metragem financiado pela indústria tabagista Souza Cruz em homenagem aos 150 anos da Independência do Brasil (1972). A análise desenvolve a hipótese da formação de um circuito audiovisual implicado na sustentação simbólica do regime na virada dos anos 1960 para os 1970. O método vem da área história e audiovisual, integrando a análise fílmica atenta ao levantamento de fontes extrafílmicas que permitem uma reconstituição da trajetória de produção e circulação do artefato audiovisual. A argumentação passa pelo relato do resgate de rolos com fragmentos do documentário no arquivo; pela forma de representação a-histórica do berço esplêndido “modernizado”; pelo patrocínio da Souza Cruz e o audiovisual no varejo da produtora Filmotec; e pela circulação do filme de exportação na escala nacional e internacional, na interface com a diplomacia cultural governamental. Conclui-se que *A terra de todos nós*, sendo de iniciativa privada, também se situa entre a propaganda oficial e o adesismo civil.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Ditadura. Propaganda. Sesquicentenário. Independência.

Este artigo resulta de pesquisa de pós-doutorado, realizada com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – Processo n.º 2021/07062-8) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob supervisão do Prof. Eduardo Morettin.

\* Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Departamento de História. Doutor, Mestre e graduado em História Social pela Universidade de São Paulo. E-mail: seliprandy@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0001-8657-2525>

 <http://lattes.cnpq.br/1873999604154644>

## Implicated audiovisual circuit: support from the business sector to the Brazilian dictatorship through a documentary on the 150th anniversary of Independence (1972)

**Fernando Seliprandy**

Federal University of Parana  
Curitiba, Parana, Brazil

**Received:** 15<sup>th</sup> May 2024

**Approved:** 09<sup>th</sup> Sept. 2024

**Published:** 31<sup>st</sup> Dec. 2024

### Abstract

The audiovisual medium also served as a means of support from the business sector to the Brazilian dictatorship. This article presents a case study of *A Land of Many Worlds* (Thomas Somlo, 1972, 30 min, color.), a medium-length documentary financed by the tobacco industry Souza Cruz in homage to the 150 years of Brazil's Independence (1972). The analysis develops the hypothesis of the constitution of an implicated audiovisual circuit in the symbolic support of the regime during the transition from the 1960s to the 1970s. The method draws from both history and audiovisual studies, integrating attentive film analysis with the examination of extracinematic sources that allow for a reconstruction of the production and circulation trajectory of the audiovisual artifact. The argumentation revolves around the retrieval of film reels containing fragments of the documentary in the archive; the ahistorical representation of the "modernized" splendid birthplace; Souza Cruz's sponsorship and the retail audiovisuals produced by Filmotec; and the circulation of the export film on a national and international scale, interfacing with governmental cultural diplomacy. It is concluded that *A Land of Many Worlds*, being a private initiative, also straddles the line between official propaganda and civilian support.

**Keywords:** Audiovisual. Dictatorship. Advertisement. Sesquicentennial. Independence of Brazil.

This article is the result of post-doctoral research, carried out with funds from Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – Process n. 2021/07062-8) at University of São Paulo, under the supervision of Prof. Eduardo Moretin.

\* Professor at the Federal University of Paraná, Human Sciences Sector, History Department. PhD, MA and BA in Social History from the University of São Paulo. E-mail: seliprandy@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0001-8657-2525>

 <http://lattes.cnpq.br/1873999604154644>

## 1. Introdução: circuito audiovisual implicado

O apoio do empresariado à ditadura brasileira (1964-1985) também passou pelo setor audiovisual. Este artigo parte do estudo de caso do documentário institucional *A terra de todos nós* (Thomas Somlo, 1972, 30 min, color), média-metragem financiado pela indústria tabagista Souza Cruz em homenagem aos 150 anos da Independência do Brasil, celebrados em 1972. Com imagens assépticas da transformação da natureza pela técnica, o filme monta uma ode à modernização conservadora e autoritária (Motta, 2014) sem, contudo, nomear seus agentes e beneficiários.

O artigo tem dois objetivos principais. De um lado, decodificar, pela análise fílmica, os canais de expressão audiovisual que tentavam fazer do “milagre” econômico uma força a-histórica. Por outro, e contrariando a vagueza das imagens, o levantamento de fontes extrafílmicas ligadas à produção e à circulação de *A terra de todos nós* vai dar nomes aos atores econômicos e culturais por trás do documentário institucional. O caso específico serve de porta de entrada para uma reflexão, na escala macro (Ginzburg, 2007), sobre uma faceta adesista do setor audiovisual atuante na década de 1970 no Brasil.

Os festejos do Sesquicentenário da Independência tiveram ampla ressonância naquele ano de 1972, com o regime ditatorial, em seu período mais violento, capitalizando a efeméride cívico-patriótica para celebrar o chamado “milagre” (Almeida, 2009; Cordeiro, 2015). As iniciativas abrangiam diversas frentes, incluindo eventos esportivos (Rei, 2020), publicações (Sosnoski, 2013), exposições (Cerveira, 2013), filmes etc., tendo como ponto alto o périplo dos despojos mortais de D. Pedro I pelo país (Cerri, 1999; Schiavinatto, 2002).

A análise desenvolvida nestas páginas deve ser lida dentro de um quadro de pesquisa mais abrangente. Este artigo adiciona uma nova peça em um mapeamento que vem lidando com distintos formatos curtos de não ficção encontrados nos arquivos audiovisuais. Uma cartografia que tem avançado na reflexão acerca das conexões entre operadores privados do setor audiovisual e órgãos do Estado autoritário naquele início dos anos 1970. Os resultados publicados até agora tentam dar conta das formas e dos graus de vinculação entre os entes oficiais da propaganda ditatorial e o mercado audiovisual do “milagre”, adotando a temática dos 150 anos da Independência como eixo. Um primeiro texto se debruçou sobre a edição n. 19 do cinejornal *Brasil Hoje*, da Agência Nacional, de produção diretamente estatal (Seliprandy, 2022). Em seguida, as análises abordaram os filmetes de um minuto da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República (Aerp), cujo modelo de produção envolvia uma espécie de licitação na qual o órgão da publicidade oficial do regime contratava empresas do mercado criativo (Seliprandy, 2024b). Depois, a atenção se voltou para um documentário de Amaral Netto intitulado *Brasil ano 150* (Amaral Netto, 1972, 16 min, color), título que, vindo da produtora Plantel, foi encampado pela comissão oficial responsável por organizar os festejos daquela efeméride (Seliprandy, 2024a). Agora, o objeto é o documentário *A terra de*

*todos nós*, uma produção de iniciativa privada, financiada pela Souza Cruz e encomendada à produtora Filmotec Serviços Jornalísticos Ltda., cujo enunciado elusivo camufla um alinhamento de base de segmentos do empresariado com o regime autoritário. Todos esses são estudos de caso levantados em arquivos audiovisuais, compondo um panorama multifacetado da propaganda da ditadura em seus nexos com a esfera civil.

A hipótese global que vem sendo explorada é que a “modernização” do setor audiovisual brasileiro da virada dos anos 1960 para os 1970 favoreceu, no mesmo impulso, a articulação de um *circuito audiovisual implicado* na sustentação simbólica do regime. O emprego da palavra “implicado”, neste contexto, inspira-se livremente na noção de “sujeito implicado” formulada por Michael Rothberg (2019, p. 1. Tradução nossa):

Os sujeitos implicados ocupam posições alinhadas com o poder e o privilégio sem serem eles próprios agentes diretos do dano; eles contribuem, habitam, herdaram ou se beneficiam de regimes de dominação, mas não originam ou controlam tais regimes. Um sujeito implicado não é nem uma vítima nem um perpetrador, mas sim um participante em histórias e formações sociais que geram as posições de vítima e perpetrador – e, ainda assim, na maioria das vezes, as pessoas não ocupam esses papéis de forma tão claramente definida. Menos “ativamente” envolvidos do que os perpetradores, os sujeitos implicados tampouco se encaixam no molde do espectador (*bystander*) “passivo”. Embora indiretas ou tardias, suas ações e omissões ajudam a produzir e reproduzir as posições de vítimas e perpetradores.

*A terra de todos nós* não deixa de se inserir em uma tradição do documentário institucional no Brasil. Porém, a ideia de circuito audiovisual implicado quer sugerir uma especificidade desse tipo de realização nos anos 1970. No campo da produção, a hipótese é que esse setor se diversificava e se estruturava na esteira do “milagre” econômico, atraindo outros realizadores além dos “cavadores” de sempre – Primo Carbonari, Carlos Niemeyer, Jean Manzon e I. Rozemberg, por exemplo (Bernardet, 2009, p. 41; Cardenuto, 2010). Em outras palavras, um “audiovisual no varejo” se dinamizava, e o uso do termo “varejo” serve aqui para delinear uma distinção entre esse circuito e o mercado cinematográfico de longas-metragens. Além disso, *A terra de todos nós* – ao lado de outros títulos analisados nesta pesquisa (Seliprandy, 2024a) – faz pensar também em certo influxo no estilo do filme institucional, um esforço de inventividade conservadora, em cores, que desse expressão à modernização autoritária celebrada nas imagens.

A ideia é abarcar a complexidade desse circuito, sem reduzir a questão ao lugar-comum da propaganda manipuladora ou do filme “chapa branca” (Fico, 1997; 2014; Souza, 2007). É nesse sentido que se revela frutífera a prospecção de formatos curtos de não ficção nos arquivos audiovisuais do período da ditadura, captando a transição entre formas tradicionais (cinejornais, documentários institucionais ou educativos) e então emergentes (filmetes

publicitários, telerreportagens). Porque esses filmes “menores” descortinam uma zona menos nobre da produção da época, esse audiovisual no varejo situado “abaixo” do prestígio da obra ou da autoria cinematográfica (Bernardet, 2009, p. 43-44; Souza, 2007, p. 117-119). Um audiovisual que está distante, também, da cultura de resistência, ficando ainda um passo atrás mesmo do jogo de acomodações (Motta, 2014). De fato, a resistência e as tensas aproximações costumam ser a tônica dos estudos em torno das relações entre cultura e Estado na última ditadura (Amancio, 2000; Autran, 2013; Calabre, 2009; Malafaia, 2007; Miceli, 1984; Napolitano, 2017; Ramos, 1983; Simis, 2015). A hipótese do circuito audiovisual implicado desloca esse prisma de análise para lançar um olhar crítico para a adesão ao regime. Pois ainda é preciso sondar os lastros da cultura conservadora brasileira, compreendendo a diversidade de formas e graus de alinhamento de setores sociais com governos autoritários.

Os diálogos com a bibliografia se dão aqui na interdisciplinaridade entre história e audiovisual, cruzando debates normalmente mantidos em paralelo. Partindo da historiografia da ditadura brasileira, este artigo se vincula a uma tendência de revisão acadêmica do passado recente que tem explorado o espectro de posturas da sociedade civil perante o autoritarismo, desde a colaboração aberta até as cumplicidades mais difíceis de distinguir na zona cinzenta (Napolitano, 2015; Reis; Ridenti; Motta, 2004; Rollemberg; Quadrat, 2011). Essa pauta permite uma discussão sobre a “cavação”, tópico clássico da historiografia do cinema brasileiro, aqui retomado à luz das dinâmicas audiovisuais da época da ditadura. O termo “cavação” remonta à década de 1920 e designava os filmes interesseiros elogiando as elites políticas e econômicas, filmagens feitas sob encomenda dos próprios elogiados, e que garantiam a sobrevivência financeira do produtor cinematográfico.<sup>1</sup> Na década de 1970, a palavra foi recuperada em estudos seminais sobre o cinema brasileiro do início do século XX, primeiro por Maria Rita Galvão (1975) (Souza, 2007, p. 117), depois sendo tema de um capítulo de Jean-Claude Bernardet (2009), em livro publicado originalmente em 1979. Bernardet falava da cavação do passado, mas tinha os olhos atentos ao presente no qual estava inserido quando escrevia, a década de 1970. Ele enxergava “prolongamentos” daquela fase (*ibidem*, p. 41), velhos produtores de cinejornais e documentários que praticavam aquilo que seria uma espécie de cavação residual. A articulação proposta das problemáticas dos adesismos civis e da cavação cinematográfica quer sugerir que a “modernização” conservadora e autoritária dos anos 1960 e 1970 deu impulso a um novo ciclo da cavação. Uma cavação sistêmica e *high-tech*,

1 O sentido da palavra “cavação”, na década de 1920, pode ser apreendido nesta feroz crítica publicada em *Cinearte*, em 28 de abril de 1926, tendo como alvo *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (Cornélio Pires, 1925), um filme típico do cinema silencioso nessa chave. O crítico, decepcionado, diz que fora ao cinema na esperança de ver: “alguma coisa que não fosse feita por espírito de cavação, alguma coisa que não se parecesse com as xaropadas – oficiais ou semioficiais – que nos mostram, de vez em quando, sempre a mesma coisa: a caçada da onça, o *raid* de ‘seu’ fulano de tal, em Ford, de São Gabriel da Pindaioba ao raio que o parta (eles, filmes) – só dizendo assim – ou então – o que é pior – pretensos filmes patrióticos, nos quais o trabalho do operador não vai além do de colecionador de cenas velhas, cavadas com este ou aquele indivíduo” (“Cartas para o operador”, *Cinearte*, 1926).

para empregar uma expressão condizente com a imaginação tecnológica daquele passado. Ou melhor: um circuito audiovisual implicado.

*A terra de todos nós* traz em seu núcleo esse elogio da técnica, tendo sido financiado por uma gigante da indústria tabagista nacional, a Souza Cruz; que contratou uma produtora cinematográfica, a Filmotec; a qual, por sua vez, também prestava serviços audiovisuais para o Estado autoritário. Essas dimensões do média-metragem serão exploradas pela conjugação de duas diretrizes metodológicas do campo história e audiovisual, mantendo a coerência com os demais textos já publicados com resultados desta pesquisa (Seliprandy, 2022; 2024a; 2024b). A “análise fílmica imanente” é a primeira diretriz (Morettin, 2007; Napolitano, 2006), prestando atenção aos recursos estilísticos identificáveis mesmo nas imagens de produtos do varejo audiovisual, independentemente de critérios de valoração estética ou gostos pessoais. A segunda diretriz se encaminha para a “trajetória extrafílmica do artefato audiovisual”, situando concretamente, a partir de fontes textuais correlatas, as instâncias de produção, circulação e preservação, com suas instituições e seus atores econômicos e culturais (Lindeperg, 2007; Meneses, 2012, p. 254-255). Se, em *A terra de todos nós*, as imagens do “progresso” se atêm a uma vagueza a-histórica, rastrear os agentes responsáveis pelo filme adesista é uma tarefa crítica fundamental.

O artigo está organizado do seguinte modo. A seção 2 relata a busca pelo filme nos arquivos, incluindo: fontes escritas sobre sua existência; localização dos rolos no Arquivo Nacional; digitalização dos rolos até então inacessíveis; informação sobre cópias em outros idiomas na Cinemateca Brasileira. A seção 3 analisa a linguagem audiovisual empregada no filme no elogio da paisagem brasileira transformada pela técnica e pelo “progresso”. A seção 4 aborda a produção do documentário, mobilizando: fontes sobre o financiamento da Souza Cruz; e sobre as relações comerciais da Filmotec, a produtora do média-metragem, com órgãos do regime. A seção 5 rastreia a circulação de *A terra de todos nós*, passando pelas escalas nacional e internacional, e pelas esferas privada e estatal. Terminado o percurso, as considerações finais desdobram a hipótese do circuito audiovisual implicado, sugerindo a necessidade de uma abordagem da propaganda audiovisual da ditadura mais atenta às conexões entre entes estatais e privados.

## **2. Encontrando os rolos nos arquivos: rastros documentais e fragmentos em película**

O acesso a filmes depositados em arquivos está longe de ser uma questão colateral em uma pesquisa. Ao contrário, os passos e percalços no caminho até os rolos de película são determinantes para os resultados finais de uma investigação. Os levantamentos em instrumentos de pesquisa; as buscas em bases de dados; a confirmação da possibilidade ou não de visionamento (diretamente da película ou via cópias de acesso); o trato com direitos patrimoniais; os elevados custos de duplicação digital. Esses são aspectos que costumam ser

mantidos nos bastidores da operação historiográfica. Porém, eles são constitutivos da pesquisa, condicionando aquilo que se pode ou não visionar e, portanto, analisar. Incluir esse lado avesso do trabalho nos arquivos audiovisuais em artigos, capítulos e livros publicados significa, no fundo, explicitar para o/a leitor/a as bifurcações e barreiras que direcionaram a investigação até este ponto da redação dos resultados. Defende-se aqui que o texto historiográfico deve, sim, incorporar os vaivéns nos arquivos audiovisuais. E não por mero exercício de reflexividade, mas porque essas contingências muitas vezes impõem as condições de possibilidade daquilo que está sendo apresentado na forma de um texto lapidado.

O caminho até as imagens de *A terra de todos nós* demandou trabalho de arquivo. Começando pela identificação de fontes documentais que testemunhavam sua existência. O título é mencionado de passagem na tese de Adjovanes Thadeu Silva de Almeida (2009, p. 98) sobre o Sesquicentenário. Seguindo essa pista, foram levantadas notícias de imprensa sobre o título publicadas em jornais de várias cidades brasileiras, primeiro na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional ([2024]), depois, presencialmente, no Arquivo Nacional, no fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil.<sup>2</sup> Salvo algumas exceções, em geral esses textos jornalísticos sobre o média-metragem repetiam frases e dados, dando a impressão de terem seguido algum release de imprensa. Seja como for, com esse material, foi possível ter contato com informações preliminares acerca de *A terra de todos nós*. Alguns aspectos eram sempre destacados: o patrocínio da Souza Cruz; o foco no público-alvo estrangeiro; a trilha sonora regida pelo maestro Isaac Karabtchevsky e especialmente gravada, em Londres, pela Orquestra Sinfônica Brasileira; o lançamento previsto para julho de 1972, em Brasília; a intenção do filme de comemorar o Sesquicentenário.<sup>3</sup> Antes do lançamento do filme, uma matéria do *Jornal do Brasil* de 18 de maio de 1972 dava mais detalhes:

O tema principal e único é o Brasil. Todas as cinco regiões brasileiras estão sendo filmadas por duas equipes de cinegrafistas há mais de quatro meses para montar o painel do que será *A terra de todos nós*, um documentário-homenagem ao Sesquicentenário da Independência. A preocupação da equipe de produção – Thomas Somlo, diretor; Édson Batista, fotógrafo; Rubens Marques, roteiro; e Isaac Karabtchevsky, direção musical – é a de

2 Notação BR RJANRIO 1J, dossiê BR RJANRIO 1J.0.0.122, Filmes sobre o Sesquicentenário-Pasta 77.

3 Documentário a cores de 30 minutos. *Diário da Noite*, São Paulo, 15 mar. 1972a; Documentário do Brasil com música de Karabtchevsky. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1972b; Documentário vai mostrar o Brasil na década de 70. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1972d; Filme mostrará a imagem do progresso brasileiro. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 mar. 1972a; Filme sobre o Brasil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 mar. 1972b; Filme sobre o Brasil. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 mar. 1972c.

definir em imagens fortes o que existe de mais importante na vida do povo brasileiro (No cinema... *Jornal do Brasil*, 1972).

Instigada pelas notícias de que se tratava de uma iniciativa empresarial de “documentário-homenagem”, a pesquisa localizou no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian), no fundo da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (BR RJANRIO FS), dois rolos de 16 mm, em cores, com fragmentos da versão em português de *A terra de todos nós*. Foi então realizado agendamento para visionamento presencial direto das películas, em mesa enroladeira, na Divisão de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais e Sonoros (Didas) do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro/RJ. Por um lado, constatou-se ali a pertinência dos rolos para a pesquisa. Por outro, a mesma tarefa de visionamento deixou claro que, naqueles dois rolos, o média-metragem estava incompleto. Sendo mais específico, os dois rolos do fundo da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa visionados foram estes: o de notação BR RJANRIO FS.0.FIL.4208, com 08 min 58 seg; e BR RJANRIO FS.0.FIL.385, 02 min 53 seg. Isto é, somados, os rolos encontrados no Arquivo Nacional continham cerca de doze minutos de um média-metragem originalmente de trinta minutos. Eram fragmentos, portanto. Cabe registrar de passagem uma hipótese em torno da presença fragmentária de *A terra de todos nós* no fundo da Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (BR RJANRIO FS) do Arquivo Nacional, porque isso diz respeito ao caminho das imagens dentro dos próprios acervos. Conforme informação oral de servidores da Didás,<sup>4</sup> o fundo da TV Educativa em geral contém sobras de película, e não programas completos. Assim, trechos do filme em algum momento podem ter sido cortados e utilizados em outros programas televisivos, restando as sobras nos dois rolos encontrados no fundo da TV Educativa.

O visionamento de películas em mesa enroladeira é feito fotograma a fotograma, em mesa de luz e com lupa, portanto, sem acesso ao movimento das imagens e à banda de áudio. Dado o interesse despertado por *A terra de todos nós*, decidiu-se investir na digitalização dos dois rolos, mesmo se tratando de fragmentos. Para isso, foram empregados recursos da Reserva Técnica da bolsa da Fapesp que financiou o pós-doutorado. Na prática, esse filme era até então inacessível, e o “resgate” de *A terra de todos nós*, mesmo que incompleto, não deixa de ser um resultado desta pesquisa a ser destacado.<sup>5</sup>

Posteriormente, uma consulta feita ao Núcleo de Atendimento da Cinemateca Brasileira, em São Paulo/SP, revelou que aquela instituição possui um rolo de 16 mm com a

---

4 Aproveito para registrar meu agradecimento à equipe da Didás do Arquivo Nacional, que colaborou de maneira crucial na tarefa de localização, visionamento e compreensão do paradeiro de rolos fílmicos utilizados nesta pesquisa.

5 Como contrapartida, cópias dos arquivos digitais com o conteúdo dos dois rolos (BR RJANRIO FS.0.FIL.4208 e BR RJANRIO FS.0.FIL.385) foram entregues ao Arquivo Nacional e serão disponibilizadas ao público em geral via Sian.

íntegra dos 30 minutos do filme em seu acervo, provavelmente em sua versão em inglês. Contudo, ali o visionamento direto de películas não é a praxe, tampouco existia alguma cópia de acesso do item em outros suportes. O custo do escaneamento em alta definição de um rolo de 30 minutos (o laboratório da Cinemateca Brasileira não trabalha com telecinagem, método de digitalização mais econômico) forçou a investigação a se contentar com os fragmentos do Arquivo Nacional. É a esse tipo de situação que a abertura desta seção fazia referência quando falava em percalços e bifurcações da pesquisa em arquivos audiovisuais. Fique, portanto, o/a leitor/a consciente de que as cópias incompletas do Arquivo Nacional utilizadas neste artigo foram aquelas possíveis de serem providenciadas com os recursos disponíveis. Isso, claro, tem impacto nos resultados, mas algum resultado haverá. Pois os rolos resgatados no Arquivo Nacional, embora fragmentários, de algum modo dão a ver imagens de um filme que até então era inacessível.

### **3. Berço esplêndido modernizado: a técnica como força a-histórica de transformação da paisagem**

O que se vê nessas imagens resgatadas? Os rolos têm trechos interrompidos e interpolados, algo perceptível pelos saltos abruptos na montagem e na banda sonora. Como se disse, foi a cópia possível de adquirir. Em uma pesquisa, obstáculos desse tipo demandam soluções inventivas. Se o caminho até as imagens é feito de percalços, a busca de atalhos permite uma abordagem do objeto por outros lados. Foi nesse impulso que o levantamento de fontes correlatas contactou novamente o Arquivo Nacional, agora na unidade de Brasília (DF), para conseguir o processo de censura de *A terra de todos nós* no fundo textual da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O processo (notação BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601) foi adquirido digitalmente e a sorte desta vez colaborou com o trabalho: a papelada da censura costuma ir além do parecer, e neste caso constava ali o roteiro integral de *A terra de todos nós*, com colunas tanto de imagem quanto de texto de locução ([Marques], [1972]).<sup>6</sup> Ou seja, os rolos digitalizados sabidamente estão incompletos, mas agora, com o roteiro em mãos, era possível ter uma ideia global do média-metragem, situando as sequências no fluxo narrativo, compreendendo saltos e inversões da película disponível. Fazer história, afinal, é isso: lidar com lacunas e montar quebra-cabeças a partir dos vestígios encontrados.

O rolo com maior metragem (BR RJANRIO FS.0.FIL.4208) contém as sequências iniciais de *A terra de todos nós*, com pequenos saltos – a sequência de abertura, com os créditos iniciais,

6 O roteiro de *A terra de todos nós* é creditado a Rubens Marques em fontes de época (No cinema..., *Jornal do Brasil*, 1972) e na Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira, [2024a], [2024e]), embora seu nome não conste na cópia entregue à censura em papel timbrado da Fimotec ([Marques], [1972]).

começa após 30 segundos de projeção de cenas deslocadas. A análise fílmica vai se concentrar nessas sequências iniciais, porque elas oferecem uma boa amostra do dispositivo retórico global do média-metragem. Uma panorâmica mostra uma falésia, a trilha incidental é suave. A voz *over* do locutor, que atravessa todos os trechos assistidos, afirma que o “Homem é uma nova força, capaz de modificar a natureza”. Sobreposta à tomada da falésia, surgem legendas em letras vermelhas com uma citação bíblica: “tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra [...] Gênesis, cap. I, Vers. 26”. Um *zoom out* vai finalizando o movimento em panorâmica, abrindo o quadro. Surge o crédito “Filmotec apresenta”. E, em seguida, o título *A terra de todos nós*, sobreposto a um grande plano geral no qual se vê falésia, mar e linha do horizonte.

Terminada a sequência dos créditos de abertura, partindo do gancho do mar, as imagens e a voz *over* da próxima sequência vão tecendo variações em torno do tema da água como recurso vital. Na tela, sucedem-se tomadas de pessoas em lazeres aquáticos: esqui, passeio de lancha, passeio de veleiro. E barcos pesqueiros. A virada do lazer para o trabalho vem com o elogio, pela voz *over*, de “técnicas modernas” e “embarcações bem equipadas” que “permitem hoje a localização exata dos cardumes e o semiprocessamento ainda a bordo”. Os planos se sucedem: um timoneiro fala ao rádio; pescadores recolhem as redes do mar; uma linha de produção fabril de processamento de peixes. Outra virada: homens negros remam uma canoa. A voz *over* situa: “Mas a pesca é tão antiga quanto o próprio Homem”, falando dos “métodos mais primitivos” e seu “misto de aventura e poesia”. Um belo plano de uma jangada ao mar surge na tela.

Corta: uma tomada aérea mostra rios caudalosos cercados de florestas. A locução prossegue: “Nos mares e lagos, nos caminhos caprichosos dos rios, a água oferece também paisagens de grande beleza, algumas vezes, exótica e selvagem”. *Travellings* filmados desde um barco em movimento mostram as margens de igarapés. Nesse ponto há uma lacuna da película em relação ao roteiro, ou melhor, uma inversão: o segmento que deveria estar aqui, abordando o curso grandioso dos rios, encontra-se deslocado nos segundos iniciais da projeção do rolo. Mas o quebra-cabeça da película rapidamente retoma o fluxo do roteiro. Continuando a sequência, vê-se uma panorâmica sobre cachoeiras. A voz *over*: “O Homem descobriu que toda aquela beleza podia ser transformada em fonte de riqueza. Ele percebeu também que, na vertigem de sua queda, a água das cachoeiras lhe ofe[recia] um elemento vital para seu progresso e bem-estar: a energia”. Sucodem-se panorâmicas e grandes planos gerais das cachoeiras do Iguaçu.

O rolo acompanha o roteiro, pode-se então identificar o início de uma nova sequência, na transição do elemento água para o elemento terra. Surge o plano fechado no solo árido em *plongée*, ou seja, com ângulo de cima para baixo, fazendo um movimento panorâmico. A voz *over* reforça a virada: “Mas a natureza é contraste, que vai da exuberância à total escassez. Calcinadas pelo sol, essas terras são a própria imagem da esterilidade. No entanto, ricas em potencial, contêm sais minerais em maior quantidade...”. Nessa altura ocorre um pequeno salto na película, mas a sequência continua. Tomadas de canais, diques e comportas sendo

abertas por um homem usando chapéu de couro de vaqueiro nordestino: a água chega àquela terra seca. A trilha incidental ganha andamento. Corte direto para um canal sendo irrigado. A locução reitera: “Irigadas, essas terras resultam em verdadeiros milagres de produtividade” Tomada panorâmica de um parreiral, plano detalhe de cachos de uva. Agora homens embalam melões cuidadosamente em caixas. A narração: “Assim como o homem descobriu que podia irrigar a terra, descobriu também que podia torná-la mais fértil. Do simples adubo animal, chegou aos modernos laboratórios agrícolas”. Surge um plano geral no interior de um laboratório, pessoas de jaleco branco trabalham entre equipamentos e tubos de ensaio.

Essas duas sequências iniciais, dedicadas à água e à terra, dão a ver o dispositivo básico que se repetirá ao longo do filme, como se nota nos demais fragmentos e pode ser conferido no roteiro ([Marques], [1972]). Cada tema dá ensejo a variações entre natureza e técnica, primitivo e progresso, com respiros entre lazer e trabalho. Por sua vez, o encadeamento das variações vai conduzindo ao próximo tema, em uma montagem fluida: da água à terra; depois da terra à agricultura; desta à pecuária; passando pela mineração; pela siderurgia; pelos setores energéticos (petróleo, gás, carvão, urânio, hidrelétricas); por diversos setores industriais (segmento que ocupa boa parte do segundo rolo de menor metragem, com notação BR RJANRIO FS.0.FIL.385); e ainda transporte; educação; habitação; vida urbana (também com fragmentos de imagens no rolo BR RJANRIO FS.0.FIL.385); chegando a “Brasília, a capital da ‘Terra de todos nós’: o Brasil”, como se lê no roteiro (*Ibidem*, p. 9).

*A terra de todos nós* atualiza uma velha tradição do cinema brasileiro de não ficção. Eis uma hipótese que vem do quebra-cabeça desta análise fílmica. Paulo Emílio Salles Gomes (1986), refletindo sobre “a expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro” produzido entre 1898 e 1930, formula uma categoria que é operacional para se pensar este média-metragem de 1972. No texto citado, o intelectual identifica duas linhas de força da produção documental do início do século XX: “o ritual do poder” e, a que interessa mais de perto aqui, o berço esplêndido. É intrigante notar que a definição de Paulo Emílio Salles Gomes (1986, p. 324) já lidava com o binômio paisagem-atraso: “O Berço Esplêndido é o culto das belezas naturais do país, notadamente a paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensação para o nosso atraso”. Mais curioso ainda é constatar que o intelectual publicou esse trecho originalmente no ano de 1974, aproveitando anotações preparadas para um curso ministrado em 1966 (Zanatto, 2022). Talvez não seja mera coincidência que essas suas formulações seminais sobre o cinema do passado tenham sido elaboradas sob o impacto da euforia do “milagre” econômico.

A figuração do berço esplêndido em *A terra de todos nós* tenta equacionar a questão do “atraso” ao redirecionar o elogio. No filme de 1972, não é bem a natureza que é cultuada, e, sim, a técnica que a transforma rumo ao *télos* do progresso e da produtividade. Antes que fotogênica, a paisagem é fonte de recursos. Menções ao “primitivo” durante o média-metragem são meros trampolins do arco narrativo, o ponto de partida “em estado bruto” que serve para demonstrar a conquista da máxima eficiência. Tal é a especificidade dessa cavação

*high-tech* em *A terra de todos nós*: a ode ao berço esplêndido enfim modernizado.

A principal aposta estilística é a montagem fluida, que vai encadeando tema e variações, setor a setor da economia. É como se a edição de *A terra de todos nós* tivesse encontrado uma forma propriamente audiovisual para expressar a inexorabilidade do fluxo do progresso. É claro que não há ali o menor sinal da tempestade catastrófica que sopra arrastando o anjo da história benjaminiano (1994, p. 226). Embalada pela trilha incidental harmoniosa, a pretensão poética do texto de locução vai alinhavando a justaposição de planos bem-compostos da paisagem sendo transformada pelas técnicas modernas. Da água até Brasília, em trinta minutos, é um mundo que se cria. A epígrafe bíblica citando o livro de Gênesis oferece essa chave de leitura da Criação, para além da legitimação cristã da exploração dos recursos naturais.

A voz *over* é sempre genérica em seus enunciados, evitando fazer a apologia direta do regime. No arco narrativo que vai da água à terra e assim sucessivamente, a locução vai falando do Homem, da natureza, da técnica, e jamais do governo, da autodenominada “revolução”, do empresariado ou algo que o valha. Sequer os lugares mostrados na tela são situados, nenhum local é nomeado, o reconhecimento depende do espectador. Para o público-alvo estrangeiro do filme, uma eventual identificação dos lugares é sabidamente improvável. A exceção é Brasília, que surge no final do roteiro como marco que enfim “revela” que aquela terra é o Brasil.

Na matéria sobre a produção publicada no *Jornal do Brasil* de 18 de maio de 1972, o próprio roteirista do filme, Rubens Marques, opina sobre o estilo que seria adotado. Ao que parece, ele estabelecia um contraponto entre a fluidez de seu roteiro e a fórmula dos documentários de tom mais sociológico: “evitamos soluções padronizadas, os clichês bem arrumados, mas completamente esgotados. Dentro dessa linha de roteiro, *A terra de todos nós* só passa a apresentar dados estatísticos nos três minutos finais, depois que as cenas chegam a Brasília” (No cinema..., *Jornal do Brasil*, 1972). Depois, no dia da *avant-première* do filme em Brasília, em 25 de outubro de 1972, o articulista do *Correio Braziliense* fazia questão de elogiar sua forma, em contraste com outras tendências da época:

*A terra de todos nós* é um bom exemplo do que o cinema documental brasileiro procura alcançar em seus novos rumos: nem o intelectualismo hermético do interesse e agrado de uma plateia limitada, nem os objetivos publicitários dos documentários que chegam ao grande público como complemento de programas comerciais.

[...] Baseado num roteiro de Rubens Marques, *A terra de todos nós* consegue manter uma linha de unidade constante e, explorando a diversificação geográfica e humana do Brasil, procura levar o espectador a pensar que se trata de um filme rodado em diversas partes do mundo. Na verdade, o texto só menciona diretamente o Brasil nos últimos três minutos do filme, uma síntese do país e seu povo. Uma vez que o filme se dirige principalmente ao

exterior, esses aspectos são bastante importantes para que o público estrangeiro assista ao documentário sem qualquer preconceito (A terra... *Correio Brasiliense*, 1972).

Era de se esperar que a censura aprovasse efusivamente o filme. No parecer redigido em 6 de setembro de 1972, lê-se:

As maravilhas paisagísticas de nossa terra desde Amazonas ao Rio Grande do Sul, as nossas novas técnicas industriais e agrícolas em verdadeiros milagres de produtividade, uma apoteose da nossa terra, que deverá ser vista não só pelos brasileiros como pelos estrangeiros que admirarão a pujança da nossa pátria.<sup>7</sup>

Maravilhas, milagre, apoteose. Com efeito, no média-metragem, predomina uma retórica transcendente. A conjuntura fica em suspensão, o motivo de orgulho era a força genérica do “Homem” para modificar uma natureza igualmente genérica – hoje, essa mesma força tem sido apontada pelo pensamento sobre o Antropoceno e afins como a razão da catástrofe climática (Chakrabarty, 2013). Aquela terra de todos é um berço esplêndido cuja composição harmônica é ditada pelo progresso e pela técnica. Estes, sim, tantas vezes nomeados, são a força motriz que costura as imagens do berço esplêndido. Sequer o patriotismo está em pauta. Antes que uma pátria, o que se vê é uma paisagem cuja transformação técnica não tem agentes identificáveis. O progresso e o desenvolvimento fluem na montagem como forças a-históricas da transformação. O regime de força fica de fora das imagens. O empresariado, como classe, também.

#### **4. Audiovisual no varejo: produção de filmes “menores” alinhados ao regime de força**

Cabe, entretanto, indagar: Quais são os atores históricos por trás da atualização do berço esplêndido em *A terra de todos nós*? Quais são os agentes econômicos que lucravam com a modernização celebrada no filme? Incluindo a própria indústria que patrocinou *A terra de todos nós*. Incluindo a Fimotec, produtora cinematográfica contratada para realizar o média-metragem. O objetivo da análise, nesta seção, é subverter a impessoalidade da imagem de berço esplêndido mostrada em *A terra de todos nós*. E isso pela nomeação dos agentes

---

7 AN-BsB. Parecer [de censura do documentário *A terra de todos nós*]. Rio de Janeiro: [Departamento de Polícia Federal], 6 set. 1972 (assinatura ilegível). Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601.

econômicos e culturais responsáveis pelo título.

O financiamento do filme pela indústria tabagista Souza Cruz não era nenhum segredo. Ele está registrado no processo de censura, no qual a empresa consta como “proprietária” do documentário.<sup>8</sup> Mais do que isso, esse patrocínio ia estampado nos jornais. A repercussão do gesto da Souza Cruz é reveladora quanto às relações entre sociedade e governo ditatorial. Nas notas de imprensa levantadas pela pesquisa, há aquelas que fazem uma menção objetiva ao fato, limitando-se a registrar que *A terra de todos nós* era uma iniciativa da Souza Cruz em comemoração ao Sesquicentenário (Documentário..., *O Jornal*, 1972c; Katucha, 1972; No cinema..., *Jornal do Brasil*, 1972). Já outras notas sobre o média-metragem, com pequenas variações na redação, dão mais destaque ao papel da empresa Souza Cruz naquele cenário de efeméride: “Essa iniciativa da Souza Cruz coloca-se entre as de maior importância que estão sendo tomadas pelo empresariado nacional, no sentido de colaborar com as comemorações dos 150 anos da Independência” (Documentário..., *Diário da Noite*, 1972a; Documentário..., *O Jornal*, 1972d). Formulações muito similares são encontradas em outras notas (Filme..., *Diário de Notícias*, 1972a; Filme..., *Diário de Pernambuco*, 1972b; Filme..., *Jornal do Commercio*, 1972c), algo que, junto com certa repetitividade dos títulos, reforça a desconfiança de que muito do que saiu nos jornais sobre o filme se pautou por um provável *release* de imprensa.

Por sua vez, a nota publicada no *Diário do Grande ABC* de 29 de fevereiro de 1972, intitulada “Uma ideia digna de ser copiada”, faz um elogio entusiasmado da iniciativa. Vale a citação, pela franqueza do articulista na defesa da colaboração com o governo:

Já se afirmou que na fase em que se encontra o Brasil todos devem colaborar para que o desenvolvimento chegue cada vez mais depressa; assim, não se deve esperar que só o governo desenvolva esforços em tal sentido. Cada um deve dar a sua colaboração.

Aí está o exemplo de uma grande empresa que tomou a si a responsabilidade da elaboração de um filme documentário de trinta minutos, onde são mostrados os múltiplos aspectos da vida brasileira, realçando-se o que o país dispõe quanto à atração turística, seu avanço tecnológico e industrial, além de outros. É contribuição de empresa privada às comemorações do Sesquicentenário da Independência brasileira. [...]

Aí está iniciativa digna e que deveria ter seguidores: como não faltam os que estão sempre dispostos a denegrir [sic] o país, como se viu recentemente na revista *Der Spiegel*, é indispensável que alguém se lembre de mostrar, no exterior, as muitas coisas que o Brasil tem de bom. E, também nesse caso, não

8 AN-BsB. Requisição de censura. Rio de Janeiro: Filmotec, 5 set. 1972. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601.

se deve esperar tudo só do governo. Que apareçam, pois, outras iniciativas como essa do filme colorido (Uma ideia..., *Diário do Grande ABC*, 1972).

Noticiada com sobriedade ou com entusiasmo, o fato é que a colaboração da Souza Cruz não causava nenhuma espécie de estranhamento. Note-se que a palavra “colaboração” era usada com naturalidade naquele momento para designar a relação entre empresariado e governo, ainda sem a carga semântica trazida pelos debates historiográficos sobre os colaboracionismos com a ditadura (Rollemberg; Quadrato, 2011).

O papel da Filmotec Serviços Jornalísticos Ltda. merece ser examinado a partir de um prisma mais específico. A Filmotec, claro, também era uma empresa, mas uma empresa do ramo audiovisual. Alguém poderia supor que se tratava de uma simples produtora contratada pela Souza Cruz para realizar seu documentário institucional adesista. Fato é que a Filmotec entregou o documentário, inclusive com certo apuro estilístico, há que se reconhecer. A escala econômica, no caso da empresa produtora, não era a do grosso trato da Souza Cruz, indústria tabagista nacional de grande porte. A Filmotec vendia o audiovisual no varejo. Ela prestou esse serviço para a Souza Cruz, como prestava tantos outros serviços audiovisuais de propaganda diretamente para órgãos do Estado, não custa recordar, autoritário.

São vários os rastros dessa atuação da Filmotec no varejo audiovisual da época: contratos publicados no *Diário Oficial da União*; documentos de empenho de verbas encontrados no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (Sian); listas da filmoteca da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República (Aerp); rótulos com sua razão social em latas antigas depositadas no Arquivo Nacional; catálogos do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Embrafilme; fichas técnicas da Filmografia Brasileira. Os exemplos não são exaustivos, as fontes são dispersas, justamente por conta do caráter de varejo dessas transações audiovisuais.

Aqui, um documentário para a Souza Cruz comemorando o Sesquicentenário. Ali, um filme didático sobre corte de cabelo feito para o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) (A perfeição... *Jornal do Brasil*, 1972). Acolá, para a Aerp, um filmete para a campanha “Povo desenvolvido é povo limpo” (Santos, 1973),<sup>9</sup> com o qual Thomas Somlo, como diretor da Filmotec, chegou a ser premiado com o Troféu Imprensa na categoria Melhor Comercial do Ano (Frydman, 1973, p. 172). E ainda um documentário sobre a Amazônia em convênio entre

9 Pela descrição do teor da campanha na citada nota de imprensa, com toda probabilidade esse filmete da Aerp produzido pela Filmotec é o F-113 – Limpeza de rua (Presidência da República, 1991b), produzido em 1972 (Cf. Seliprandy, 2024b).

a mesma Aerp e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá).<sup>10</sup> Um filme educativo sobre Duque de Caxias para o Instituto Nacional de Cinema (INC).<sup>11</sup> Outro documentário curto sobre a Amazônia, abordando a presença das unidades de fronteira do Exército, agora tendo como cliente o Centro de Relações Públicas do Ministério do Exército.<sup>12</sup> Novo filme para o Exército, desta vez tematizando o serviço militar, e com ingerência da Aerp (Silva, 1976). Esses são alguns produtos do varejo da Filmotec que a pesquisa conseguiu levantar em fontes extrafílmicas da década de 1970.

Ao lado da Filmotec de Thomas Somlo,<sup>13</sup> havia outras produtoras cinematográficas atuando no mesmo ramo, tendo no Estado um cliente central. Apenas para mencionar algumas daquele período: Plantel; Persin Perrin Produções; Cinesul; Kinart; Jodaf; Angra Filmes; entre outras (Fico, 1997, p. 185-188, Anexo 5).<sup>14</sup> A tônica dos títulos produzidos era cívico-patriótica, em um diapasão alinhado com o ideário propalado, ou melhor, contratado pelo Estado ditatorial.

Esse varejo audiovisual conectando empresas cinematográficas e órgãos do regime configura um circuito. Não eram empresas vendendo bens materiais para o Estado – por exemplo, material de escritório –, e sim empresas vendendo bens simbólicos (Ortiz, 2006, p. 114). Filmes cuja carga ideológica era patentemente pró-regime. E é esse circuito audiovisual que vem sendo chamado aqui de “implicado” (Cf. Rothberg, 2019), no sentido de uma implicação de alguma natureza (o adesismo aberto, o alinhamento de fundo, o interesse econômico, entre outras variáveis) na sustentação simbólica da ditadura.

10 *Amazônia, o grande desafio*. In: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira. [2024b]; Presidência da República (Brasil), Departamento de Documentação. Divisão de Arquivo. Memória de documentários: relação n. 4. 1991a; Termo de convênio entre o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) e a Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República para a difusão de documentários sobre a Amazônia. *Diário Oficial da União*, Brasília, ano 15, n. 69, Seção I, Parte II, p. 1064, 10 abr. 1973.

11 *Um homem chamado Luiz*. In: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira [2024d]; FUNARTE, Departamento de Pesquisa e Documentação. Catálogo de filmes Funarte. Pesquisa de Angela Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1996; INC diz quem faz filmes educativos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 16.110, Escolar, 21 set. 1974.

12 *Sentinelas da Amazônia*. In: Cinemateca Brasileira, Filmografia Brasileira [2024c]; Documentário do Exército. Cidade de Santos, Santos, n. 2.319, p. 11, 11 fev. 1974; FUNARTE, Departamento de Pesquisa e Documentação. Catálogo de filmes Funarte... 1996, p. 122.

13 Em documentos mais oficiais, a grafia do nome é Tamas Somlo, de origem húngara, conforme se lê em sua Ficha Consular de Qualificação, na qual consta ainda a profissão “operador cinematográfico” (AN-RJ. República dos Estados Unidos do Brasil. Ficha Consular de Qualificação, Tamas Somlo. Buenos Aires: Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 21 dez. 1949. Fundo Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras, BR RJANRIO OL.0.FCN, RTE.003406047)

14 FUNARTE, Departamento de Pesquisa e Documentação. Catálogo de filmes Funarte... 1996; Departamento de Documentação. Divisão de Arquivo. Memória de documentários: relação n. 4. 1991a.

## 5. “A Companhia Souza Cruz [...] tem a honra de convidar”: circulação do filme de exportação

Quando *A terra de todos nós* começa a ser exibido ao público, essa rede fica ainda mais intrincada. As fontes extrafílmicas levantadas nessa frente permitem o mapeamento de duas escalas de circulação do média-metragem: uma nacional, outra internacional. De fato, o título foi pensado, desde a origem, como um filme de exportação, voltado primordialmente à plateia estrangeira. A paisagem desterritorializada, a “terra de todos nós” progredindo genericamente, todos esses são artifícios estilísticos que buscam ampliar o alcance geográfico e a aceitação política da mensagem veiculada. As escalas nacional e internacional, por sua vez, estão entrelaçadas com as esferas privada e oficial da circulação, indo do mundano ao diplomático, como se verá. Os meios são igualmente relevantes neste âmbito, entre o cinema e a televisão. Já se sabe que o circuito audiovisual implicado tem seus financiadores e produtores. Agora é o momento de explorar seus vetores de difusão.

Iniciando pela escala nacional. A *avant-première* de *A terra de todos nós* ocorreu em Brasília em 25 de outubro de 1972. A sessão era beneficente, em prol da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), organizada por Vera de Almeida Silveira, presidente da CEI e primeira-dama do Distrito Federal. A história às vezes supera os melhores ironistas: um filme que proclama que a terra é de todos nós servindo de mote para uma campanha de erradicação de invasões. A exibição do média-metragem, claro, era um oferecimento da Souza Cruz, acompanhada, na mesma sessão, do longa-metragem *Macbeth* (Roman Polanski, 1971). A *avant-première* mobilizou a “boa sociedade” brasiliense, devidamente nomeada na coluna social (Katucha, 1972). E também suscitou uma crítica bastante elogiosa, esta mais atenta às imagens do que aos convidados (*A terra... Correio Brasiliense*, 1972).

Essa *avant-première* já estava prevista desde o início da produção, sendo divulgada nas primeiras notas sobre *A terra de todos nós* que surgiram na imprensa entre fevereiro e março de 1972 (Filme..., *Diário de Notícias*, 1972a; Filme..., *Diário de Pernambuco*, 1972b; Filme..., *Jornal do Commercio*, 1972c; Documentário... *Diário da Noite*, 1972a; Documentário..., *Diário de Notícias*, 1972b; Documentário..., *O Jornal*, 1972d; Uma ideia..., *Diário do Grande ABC*, 1972). Pode-se supor que o evento fazia parte de uma estratégia de divulgação planejada com antecedência. A previsão inicial era que a sessão fosse realizada em julho, não em outubro. Um articulista de Recife chegou até a ventilar a presença do “Presidente Garrastazu Médici” (Filme..., *Diário de Pernambuco*, 1972b), o que não aconteceu.

Ainda na escala nacional, *A terra de todos nós* foi inscrito no III Festival Brasileiro de Curta-Metragem, promovido pelo Jornal do Brasil em 1973 (Festival..., *Jornal do Brasil*, 1973). A pesquisa encontrou ainda, no acervo da Cinemateca Brasileira, um convite formal da parte da “Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio” para uma exibição do título realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), às 15h00 de 22 maio de 1974 ([Convite..., 1974).

Antes disso, às vésperas do Sete de Setembro do Sesquicentenário, a ponte de *A terra*

*de todos nós* para a televisão e para o exterior era estabelecida em um contrato assinado “entre os Srs. Edgell Jason Rigby e David Holland, respectivamente presidente e vice-presidente da Souza Cruz, e o Sr. Hélio Alvarez, representante da *Screen Gems*”. A nota do Jornal do Brasil, de 2 de setembro de 1972, continuava detalhando que o contrato previa a distribuição do filme “no Brasil e em todo o mundo”, por cinco anos, prazo “durante o qual poderá ser exibido em estações de televisão comerciais, governamentais, educativas ou por cabo (*Tv-cable*)” (Documentário..., *O Jornal*, 1972c).

Até este ponto, as iniciativas de difusão de *A terra de todos nós* são todas privadas, indo da *avant-première* beneficente à presença em um festival de curtas-metragens; daí a uma sessão especial na Cinemateca do MAM-RJ; até o contrato com uma distribuidora para a exibição em televisões de outros países. É quando entra na escala internacional que a circulação do média-metragem recebe apoio governamental direto. O relatório do Ministério das Relações Exteriores (MRE) referente às atividades do ano de 1972 é uma fonte essencial nesse sentido. No capítulo “Assuntos culturais”, a seção “Material informativo e de divulgação” discorre sobre os esforços do Itamaraty para “renovar o estoque das filmotecas de Embaixadas e Consulados”, destacando a distribuição de cópias de uma lista de filmes que inclui: “d) *A terra de todos nós*, (40 cópias) filme da Souza Cruz”.<sup>15</sup>

O filme de exportação era também um filme de *soft-power*. A montagem fluida, as imagens amenas, o enunciado elusivo, tal estilo parece talhado para a diplomacia cultural do governo ditatorial. Desde o início, a produção previa cópias em outros idiomas. A Filmografia Brasileira tem entradas de pelo menos duas dessas versões: uma em inglês, *A Land of Many Worlds* (Cinemateca Brasileira, [2024a]); e outra em espanhol, *Una tierra de muchos mundos* (Cinemateca Brasileira, [2024e]). A prática era recorrente nesse circuito audiovisual dos anos 1970 envolvendo órgãos estatais e produtoras cinematográficas privadas. Por exemplo, são vários os casos de títulos com versões em outras línguas na listagem de documentários da filmoteca da Aerp (Presidência da República, 1991a). Nas traduções do título *A terra de todos nós*, a terra que, para o público brasileiro, era “nossa”, para os estrangeiros se torna o Brasil Grande que contém “muitos mundos”.

No caso específico aqui estudado, a circulação do filme “de exportação” de iniciativa privada ganhou impulso via canais diplomáticos oficiais. A fluidez entre o oficioso e o oficial é o que se quer enfatizar neste ponto. Sem dúvida, é importante identificar claramente quem financia, quem produz e quem faz circular um documentário marcado pela vagueza no elogio à “modernização” promovida pela ditadura. Entretanto, é igualmente fundamental perceber as sobreposições entre as esferas empresarial e governamental, privada e oficial, civil e militar. Na trajetória de *A terra de todos nós*, encontra-se mais um caso, como outros relevados por esta pesquisa, que documenta o nexo empresarial-civil-militar-cultural atravessando o setor

15 MRE. Relatório 1972. Brasília: Serviço de Publicações da Divisão de Documentação Diplomática, 1974 [sic], p. 159.

audiovisual dos anos 1970.

## 6. Considerações finais: o audiovisual entre a propaganda oficial e o adesismo civil

A iniciativa de *A terra de todos nós* é privada na origem: um gesto de colaboração de uma grande indústria brasileira no elogio transcendente do “milagre”. Olhando-se apenas para o filme, chama atenção o estratagema do adesismo desinteressado, da ode à técnica como se fosse pura questão de técnica. Como se aquela “modernização” não fosse conservadora e autoritária (Cf. Motta, 2014). A pesquisa histórica com fontes extrafílmicas fez todo um esforço para mostrar a contraface dessa atualização *high-tech* do berço esplêndido. Associados à análise fílmica, os arquivos textuais descortinam um terreno de conexões concretas entre agentes do circuito audiovisual implicado. Nesse caso de iniciativa privada adesista, o nexos com o Estado (ao menos o nexos documentado) só se manifesta na adoção do filme pelo MRE como instrumento de “divulgação cultural”.

A conclusão geral da pesquisa se mantém válida: a propaganda audiovisual oficial do regime não era exclusivamente *estatal*. Insiste-se aqui nessa ideia porque ela abre um novo prisma historiográfico para o tema da propaganda em tempos autoritários. Por um lado, a constatação de que a propaganda não é um monólito unívoco de manipulação das “massas” já está razoavelmente consolidada no campo historiográfico (Fico, 1997). Por outro, a revisão do colaboracionismo e suas variantes insiste na necessidade de compreender – não justificar – posturas ambivalentes perante o autoritarismo (Cordeiro, 2015; Rollemberg; Quadrato, 2011). Tudo isso está correto, mas a questão vai além de uma multiplicidade em paralelo. As instâncias da propaganda oficial e dos colaboracionismos civis se cruzam em um circuito que esta pesquisa tem chamado de implicado (Rothberg, 2019). Quando se volta para esses filmes “menores”, quando resgata rolos “irrelevantes” nos arquivos, quando vence a má vontade estética ou ideológica, o olhar historiográfico consegue enxergar melhor essa zona não tão cinzenta do audiovisual implicado.

## Referências

### Fontes Audiovisuais

*A terra de todos nós*. Direção: Thomas Somlo. Roteiro: Rubens Marques. Direção de fotografia: Edison Batista. Assistência de câmera: Luis Straus. Fotografia 2ª unidade: Roberto Pace. Edição: Manoel Oliveira; Antonio Oliveira. Regente maestro: Isaac Karabtchevsky. Orquestra: Orquestra Sinfônica

Brasileira. [Rio de Janeiro]: Filmotec Serviços Jornalísticos Ltda.; Companhia de Cigarros Souza Cruz, 1972. (30 min), son., color, 16 mm.

## Fontes Impressas

### Periódicos

A perfeição de um corte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1972, 1º Caderno, p. 10. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/240060](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/240060). Acesso em: 15 maio 2024.

A terra de todos nós... *Correio Brasiliense*, Brasília, 25 out. 1972, Caderno 2, Cinema, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_02/28410](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/28410). Acesso em: 28 out. 2023.

Cartas para o operador. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1926, ano 1, n. 9, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/162531/296>. Acesso em: 28 out. 2023.

Documentário a cores de 30 minutos. *Diário da Noite*, São Paulo, 15 mar. 1972a. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

Documentário do Brasil com música de Karabtchevsky. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1972b. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

Documentário do Exército. *Cidade de Santos*, Santos, n. 2.319, p. 11, 11 fev. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/896179/38634>. Acesso em: 15 maio 2024.

Documentário sobre o Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 1972c, 1º Caderno, p. 12. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/243784](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/243784). Acesso em: 28 out. 2023.

Documentário vai mostrar o Brasil na década de 70. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1972d. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

Festival de curta-metragem inscreve filme sobre o país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 83, n. 129, p. 17, 1º Caderno, Arte, 15 ago. 1973. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015\\_1973\\_00129.pdf](https://memoria.bn.gov.br/pdf/030015/per030015_1973_00129.pdf). Acesso em: 15 maio 2024.

Filme mostrará a imagem do progresso brasileiro. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 mar. 1972a. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da

Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

Filme sobre o Brasil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 mar. 1972b. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

Filme sobre o Brasil. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 mar. 1972c. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

FRYDMAN, Liba. Troféu Imprensa: a TV brasileira ganha o seu Oscar. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.127, p. 170-172, 24 nov. 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/004120/137948>. Acesso em: 15 maio 2024.

INC diz quem faz filmes educativos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 16.110, Escolar, 21 set. 1974. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718\\_05/34090](http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_05/34090). Acesso em: 15 maio 2024.

KATUCHA. Sociais de Brasília. *Correio Brasiliense*, Brasília, 17 out. 1972, Caderno 2, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/028274\\_02/28079](http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/28079). Acesso em: 28 out. 2023

No cinema, um pouco de todos nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1972, Caderno B, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/235451](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/235451). Acesso em: 28 out. 2023.

SANTOS, A. As ligadas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 15.494, Televisão, p. 3, 29 abr. 1973. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718\\_05/24588](http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_05/24588). Acesso em: 15 maio 2024.

Termo de convênio entre o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e a Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República para a difusão de documentários sobre a Amazônia. *Diário Oficial da União*, Brasília, ano 15, n. 69, Seção I, Parte II, p. 1064, 10 abr. 1973. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/3010371/pg-1-secao-2-diario-oficial-da-uniao-dou-de-10-04-1973>. Acesso em: 15 maio 2024.

Uma ideia digna de ser copiada. *Diário do Grande ABC*, 29 fev. 1972. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro); fundo Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil; BR RJANRIO 1J.0.0.122; Filmes sobre o Sesquicentenário (Pasta 77).

*Documentos de Arquivo*

ARQUIVO NACIONAL – BRASÍLIA (AN-BsB)

[MARQUES, Rubens]. *[Roteiro de] A terra de todos nós*. Rio de Janeiro: Filmotec, [1972]. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601.

Parecer [de censura do documentário *A terra de todos nós*]. Rio de Janeiro: [Departamento de Polícia Federal], 6 set. 1972 (assinatura ilegível). Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601.

Requisição de censura. Rio de Janeiro: Filmotec, 5 set. 1972. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL.16601.

#### ARQUIVO NACIONAL – RIO DE JANEIRO (AN-RJ)

SILVA, Cel. Luiz Carlos Figuerôa Nepomuceno. Parte n. 039/FA/7. Brasília: Presidência da República, Estado Maior das Forças Armadas, Seção do Serviço Militar, 14 abr. 1976. Fundo Estado-Maior das Forças Armadas, BR DFANBSB 2M.0.0.551, v.3. Disponível em: [http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br\\_dfanbsb\\_2m/0/0/0551\\_v\\_03/br\\_dfanbsb\\_2m\\_0\\_0\\_0551\\_v\\_03\\_d0001de0001.pdf](http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_2m/0/0/0551_v_03/br_dfanbsb_2m_0_0_0551_v_03_d0001de0001.pdf). Acesso em: 15 maio 2024.

BRASIL. Ficha Consular de Qualificação, Tamas Somlo. Buenos Aires: Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 21 dez. 1949. Fundo Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras, BR RJANRIO OL.0.FCN, RTE.003406047. Disponível em: [https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=2935820&v\\_aba=1](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2935820&v_aba=1). Acesso em: 15 maio 2024.

#### BIBLIOTECA NACIONAL – RIO DE JANEIRO (BN-RJ)

Hemeroteca Digital. [2024]. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 14 maio 2024.

#### CINEMATECA BRASILEIRA – SÃO PAULO

*A Land of Many Worlds*. In: FILMOGRAFIA Brasileira. [2024a]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=032274&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 14 maio 2024.

*Amazônia, o grande desafio*. In: FILMOGRAFIA Brasileira. [2024b]

[Convite da Souza Cruz para exibição de *A terra de todos nós*]. Rio de Janeiro: Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio, 1974. Cinemateca Brasileira, D 728/1.

*Sentinelas da Amazônia.* In: FILMOGRAFIA Brasileira [2024c]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=031601&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 15 maio 2024.

*Um homem chamado Luiz.* In: FILMOGRAFIA Brasileira [2024d]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=031922&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 15 maio 2024.

*Una tierra de muchos mundos.* In: FILMOGRAFIA Brasileira. [2024e]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=048559&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 14 maio 2024.

#### FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE – RIO DE JANEIRO (FUNARTE)

Departamento de Pesquisa e Documentação. Catálogo de filmes Funarte. Pesquisa de Angela Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. Disponível em: <https://www.gov.br/ctav/pt-br/preservacao-e-difusao/catalogos>. Acesso em: 15 maio. 2024.

#### MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES – BRASÍLIA (MRE)

Relatório 1972. Brasília: Serviço de Publicações da Divisão de Documentação Diplomática, 1974. Disponível em: <https://www.funag.gov.br/chdd/images/Relatorios/Relatório%201972.pdf>. Acesso em: 15 maio. 2024.

#### PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA - BRASÍLIA

Departamento de Documentação. Divisão de Arquivo. Memória de documentários: relação n. 4. 1991a.

Departamento de Documentação. Divisão de Arquivo. Memória de campanhas institucionais: relação n. 7. 1991b.

### **Bibliografia**

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. *O Regime Militar em festa: a comemoração do Sesquicentenário da Independência brasileira (1972)*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, RJ: EdUFF, 2000.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (1940). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

CARDENUTO, Reinaldo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês. *ArtCultura*, v. 11, n. 18, 2010.

CERRI, Luis Fernando. 1972: "Sete bandeiras do setecentenário por mil cruzeiros velhos" ... *Estudos Ibero-Americanos*, v. 25, n. 1, p. 193-208, jun. 1999. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1999.1.25569>.

CERVEIRA, Talita Veloso. Memória da Independência em anos de chumbo: notas sobre a exposição comemorativa do Sesquicentenário da Independência no Museu Nacional de Belas Artes (1972). *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 45, p. 311-332, 2013.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. *Sopro*, n. 91, jul. 2013.

CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2015.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997.

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

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo; Rio de Janeiro: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

LINDEPERG, Sylvie. *"Nuit et brouillard": un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

MALAFIA, Wolney Vianna. O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena; *et al.* (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. *Revista de Administração de Empresas*, v. 24, n. 1, p. 27-31, 1984. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-75901984000100002>.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; *et al.* (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o Regime Militar Brasileiro. *Antíteses*, v. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n15esp9>.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REI, Bruno Duarte. *Celebrando a pátria amada: esporte, propaganda e consenso nos festejos do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários*. Vol. 2: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ROTHBERG, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. A praça pública e a liturgia política. *Cadernos Cedes*, Campinas (SP), v. 22, n. 58, p. 81-99, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622002000300006>.

SELIPRANDY, Fernando. Circuitos da propaganda oficiosa: Amaral Netto comemora os 150 anos da Independência (1972). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 82, 2024a.

SELIPRANDY, Fernando. O Monumento do Ipiranga no Sesquicentenário da Independência (1972): desconstruindo um cinejornal da ditadura. In: NAPOLITANO, Marcos; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Monumentos, memória e violência*. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

SELIPRANDY, Fernando. Publicidade oficial, patriotismo alusivo: filmetes da Aerp nos 150 anos da Independência do Brasil (1972). *Projeto História*, São Paulo, v. 79, p. 203-232, jan.-abr. 2024b. DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2024v79p203-232>.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

SOSNOSKI, Thaisy. *Historiografia e memória: Biblioteca do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972)*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: CAPELATO, Maria Helena; *et al.* (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

ZANATTO, Rafael Morato. A gênese do Ritual do Poder e do Berço Esplêndido nos filmes documentais: Paulo Emílio e o século XIX. *História*, São Paulo, v. 41, p. 1-19, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022019>.