

**Enquadrando o início da TV:** projeções cinematográficas sobre a surgente televisão e o alerta do filme *S.O.S. tidal wave* (1939) acerca de fake news em telejornalismo.

**Framing the start of TV:** cinematographic projections on the emerging television and the warning of the film *S.O.S. tidal wave* (1939) about fake news in telejournalism.



BUSETTO, Áureo\*

 <https://orcid.org/0000-0002-0145-4544>

**RESUMO:** Enfoque e análise de produções cinematográficas exibidas no Brasil que, notadamente produzidas por Hollywood e muitas definidas como Filmes B, incorporam como elementos de seus roteiros tecnologias televisivas ou a TV aberta. Filmes dotados de projeções acerca da operação, dos usos e possíveis impactos de tais tecnologias e do meio de comunicação na sociedade, refletindo avanços destes no correr dos anos 1920 e 1930. Projeções remontadas e analisadas historicamente à luz de intrincadas interseções entre dimensões da tecnologia, comunicação social, cinematográfica e política. Perspectiva investida ao filme *S.O.S. tidal wave* (1939), cuja trama aborda a produção do surgente telejornalismo, contemplando alerta sobre riscos deste em transmitir o que hoje tem sido chamado de *fake news*, bem como seus nocivos efeitos à sociedade.

**ABSTRACT:** Focus and analysis of cinematographic productions shown in Brazil that is notably produced by Hollywood and many defined as B Films, incorporate television technologies or open TV as elements of their scripts. Films be endowed with projections about the operation, uses and possible impacts of such technologies and the means of communication on society that is reflecting their advances during the 1920s and 1930s. Projections reassembled and analyzed historically in the light of intricate intersections between dimensions of technology, communication, cinematographic and politics. Perspective invested in the film *S.O.S. tidal wave* (1939) whose plot addresses the production of the emerging telejournalism, contemplating a warning about its risks in transmitting what now has been called fake news, as well as its harmful effects on society.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; Filme B; televisão; telejornalismo; fake news.

**KEYWORDS:** cinema; B-movie; television; telejournalism; *fake news*.

*Recebido em: 16/02/2022*  
*Aprovado em: 10/04/2022*

---

\* Docente do Departamento de História da FCL-UNESP, campus Assis, e do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP, desenvolvendo pesquisa da história da TV no Brasil. E-mail: [a.busetto@unesp.br](mailto:a.busetto@unesp.br)



## Entre telas do cinema e páginas da imprensa – tecnologia televisiva e a TV aberta

Em parte da década de 1920 e em toda a de 1930, o público brasileiro de cinema em geral tinha a experiência de vislumbrar (ou sonhar) o que pudesse vir a ser a televisão e entrar em contato com diversas especulações/projeções quanto ao emprego do meio na vida cotidiana. Isso era possível devido à distribuição de conjunto de filmes a incorporar em seus roteiros a tecnologia televisiva ou a TV aberta, cuja ciência e operação eram incompreensíveis à população em geral quanto despertava nessa enorme curiosidade.

Mormente, os filmes são produções de Hollywood, os quais eram distribuídos de maneira preponderante no Brasil, inclusive, o país se tornara o seu terceiro maior mercado no correr dos anos 1930 e 1940 (MENEGUELLO, 1996, p. 33). Seus roteiros se ancoram, sobremaneira, em gêneros como aventura e/ou ficção científica, muitos protagonizados por heróis ou super-heróis, por vezes, formatados como filmes seriados, alcançando, inclusive, filmes de desenho animado. Ainda que não sejam poucos os casos de filmes inscritos nos gêneros romances, comédias, terror,<sup>1</sup> musicais e, mesmo, *westerns*, quando não na interseção de vários gêneros. Primeiramente, a tecnologia televisiva era acoplada a telefones, telescópios e rádios ou a funcionar como circuito fechado de TV. Elementos que guardavam proximidade à realidade científica e técnica da época, dado que protótipos de telefone com imagens e de aparelhos de televisão mecânica eram buscados nos dois âmbitos; sem, contudo, prosperarem industrialmente. Na tela eram exibidos, em regra, dispositivos cenograficamente montados com materiais precários e/ou reciclados de filme para filme, além de pouco conformes ao alcançado nível técnico e ao existente *design* da aparelhagem televisiva; logo, à mercê de “invencionices” da parte de escritores, roteiristas, cenógrafos e diretores. Com o avanço da tecnologia televisiva obtido em meados da década de 1930, algumas equipes de produção buscavam reproduzir cenograficamente a aparelhagem televisiva o mais próximo à realidade em curso ou alugar parte desta. Ademais, crescia o número de filmes a integrar a TV aberta em seus roteiros, portanto, a operação do meio para a comunicação social (KOSZARKI, 1988, p.128-130).

A maioria desses filmes era produzida por modestas companhias hollywoodianas, a funcionarem com apertados orçamentos, como a *Mascot*, *Monogram*, *Liberty Films*, *Studio City*, *Chesterfield Pictures* e *Invincible Pictures*, as quais se uniram formando, em 1935, a *Republic Pictures Corporation*, dinamizando a produção e distribuição dos

---

<sup>1</sup> Para perspectiva analítica da interseção entre camadas temporais e estéticas nos gêneros cômicos e *vamps* na filmografia clássica, ver: Zanatto (2022).

chamados Filmes B ou “caça-níqueis” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 196). Estes produzidos literalmente em série, chegando algumas companhias a lançarem perto de centenas deles por ano. Em regra, filmes assim definidos contemplam roteiros confusos e incoerentes, cenas descuidadamente editadas, cenografia restrita a ambientes fechados e de precária montagem, textos/diálogos rasos e truncados, interpretações dramáticas pouco elaboradas. Dirigidos à grande demanda de estabelecimentos de cinema menos exigentes, mas, comumente, a colherem muito boa bilheteria, a compensar em muito os restritos montantes investido às suas produções. Grandes companhias cinematográficas - como *Metro*, *Fox*, *Warner*, *Paramount* e *RKO* (Idem, p. 196) – mantinham-se ao máximo afastadas de filmes com roteiros a incorporar a tecnologia televisiva, posto grandes incertezas que envolviam o desenvolvimento e aplicação dela. Ao contrário, as operadas com modestos orçamentos não temiam o ridículo em abordar de maneira pouco ou nada crível a tecnologia televisiva. E, provavelmente, o típico público de seus filmes não esperasse convencionalidade ao enfoque de tais tecnologias, até porque experimentos e avanços relativos a elas se dessem distante do conhecimento geral da população. Por fim, tal produção filmica ganhava verniz de atualidade, pois ligada à onda noticiosa e à crescente curiosidade geral sobre a televisão (KOSZARSKI, 1988, p.137). Deve-se atentar, porém, que a tecnologia televisiva e a operação da TV aberta são incorporadas, também, a roteiros/tramas de alguns filmes elaborados por companhias cinematográficas de outras nacionalidades, notadamente europeias, bem como rodados por vezes pelas três, então, pequenas hollywoodianas - *Universal*, *Columbia* e *United Artists* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.195). Parte do conjunto desses filmes contempla qualificados roteiros, apuros técnicos e estéticos, inclusive, alguns se tornaram clássicos do cinema mundial.

De qualquer forma, seja o pequeno número de filmes mais elaborados técnica e esteticamente sejam os muitos Filmes B a incorporarem a tecnologia televisiva ou a TV aberta em suas tramas, tais produções filmicas constituem um fértil manancial de fontes históricas a permitir ao pesquisador conhecer projeções sobre os possíveis usos e operação daquela tecnologia e do meio antes mesmo do início de sua operação no território brasileiro.<sup>2</sup> E no caso da pesquisa em História do Brasil permite o conhecer e analisar tais projeções que, veiculadas em tempos de início da expansão da cultura dos EUA no país, via política externa da Boa Vizinhança, eram relativas à operação e ao uso da TV bastante próprios à organização social estadunidense, mas a influírem quando da

---

<sup>2</sup> Formulação da temática deste artigo, pesquisa documental desenvolvida para a sua consecução e análises apresentadas no texto se pautam na perspectiva de dotar de historicidade relações entre o cinema e a televisão, tendo como base em Koszarski (1988); Wagner, Maclean (2008); Koszarski, Galili (2016).

implantação do meio no Brasil, a partir da década de 1950. Isso em total detrimento do modelo estabelecido em países europeus, como demarcados por alguns filmes de tal origem exibidos no país. Projeções por certo calcadas e atravessadas por fantasias, porém, ressonantes ou a espelharem fatos/acontecimentos da vida política, social, econômica e cultural do período, bem como do quadro comunicacional existente, fossem relativos a âmbitos nacionais fossem internacionalmente. Muitas vezes meandradas por projeções acerca das possibilidades e dos impactos da tecnologia televisiva na sociedade, assim como o regramento legal da operação da TV aberta, emanadas de diversos e distintos círculos sociais, como o científico-tecnológico, empresarial, educacional, da política e do Estado, quer dos EUA quer de países da Europa.

Há que se considerar que aquelas projeções ao uso e à operação das tecnologias televisivas, expressadas nos filmes, tendessem a ser mais facilmente percebidas pelo espectador estadunidense ou seus congêneres europeus cujos países registravam notáveis avanços no âmbito televisual. Coisa, talvez, mais difícil ao espectador brasileiro em média, uma vez que o Brasil, em termos de comunicação social, ainda se via às voltas como os primeiros passos da expansão do rádio. Embora ele pudesse ler em jornais e revistas brasileiras notícias/matérias que, publicadas entre meados da década de 1920 e o correr dos anos de 1930, informavam sobre avanços e inventos no setor televisivo nos EUA, Grã-Bretanha, Alemanha, França e, por vezes, na antiga URSS. Além de tomar conhecimento de tais informações, como tantas outras, quando elas deixavam as páginas dos periódicos e alcançavam conversas cotidianas. E não se deve esquecer que o espectador de cinema pudesse, também, ouvir aquelas informações no recém-criados radiojornais, dado que, à época, eram literalmente lidos muitos noticiários de jornais e revistas.<sup>3</sup> E, por fim, a frequência aos cinemas lhe proporcionasse contato com informações sobre o assunto nas edições de cinejornais, fossem os importados fossem os produzidos no Brasil, esses a iniciarem certa expansão nos anos 1930.<sup>4</sup>

Assim, a pesquisa aos conteúdos sobre a operação e uso da radiodifusão (rádio e TV) veiculados pela imprensa brasileira do período se constitui em exercício fértil em termos de se conhecer o manancial de noticiário/informações disponíveis acerca do assunto que pudessem ser acessados pelo espectador de cinema em geral e/ou reverberados em outros meios ou espaços sociais. Material e informações de grande valia, uma vez que as produções cinematográficas, a incorporarem a tecnologia televisiva e a TV aberta em seus roteiros, não traziam, mesmo de maneira breve, elementos

---

<sup>3</sup> Para relação rádio e imprensa no Brasil dos anos de 1930, ver: Teixeira (2015).

<sup>4</sup> Para historicidade da produção e papel de cinejornais no Brasil, ver: Archangelo (2015).

explicativos sobre modelos de operação, usos e regramentos legais investidos ao funcionamento do meio. Até porque sua lógica de produção era o entretenimento, portanto, sem nenhuma ancoragem em finalidades didáticas, pelo menos não pensada diretamente. Ausência a começar pela não menção de que o uso e a operação da radiodifusão eram equacionados, como ainda o são, com base nas relações entre sociedade e Estado, mediadas pela ação política.

Algumas soluções de tal equação por diferentes nações, sempre a pautar-se pela fórmula anteriormente aplicada à operação do rádio, eram noticiadas pela imprensa brasileira, ainda que de maneira esparsa e fragmentária. Com o Estado Novo, o noticiar e comentar sobre modelos de operação da radiodifusão de países estrangeiros era o que restava à mídia impressa brasileira, uma vez que, sob censura, ela se via impedida de analisar/criticar o uso político do rádio pela ditadura de Vargas; como, de resto, fazia sobre tantos outros assuntos, sobretudo os da política nacional. No entanto, era possível encontrar, por vezes, nas suas páginas, desde os anos 1920, a informação que, por convenção internacional, o Estado detinha a propriedade do espaço eletromagnético; esse necessário ao tráfego das ondas hertzianas (BUSERO, 2017, p.134).

De igual maneira, a imprensa brasileira informava que Alemanha e Grã-Bretanha operavam a radiodifusão (rádio e TV) como serviço público estatal e os EUA como serviço explorado pela iniciativa privada mediante concessão do Estado. Em relação ao uso/emprego da surgente televisão, divulgava dados e informações sobre o caso alemão, britânico e estadunidense. No caso da Alemanha, a partir da ascensão de Hitler ao poder, era indicado que - não exatamente com igual termo - se tratar de televisão de governo, uma vez que funcionava a serviço da difusão de opinião única; tal qual se dava com o rádio, então, amplamente expandido. Em relação à Grã-Bretanha, era destacado se tratar de uma televisão pública - muitas vezes, em meio ao embaralhar dos termos público e estatal -, posta a funcionar sob o princípio de prestação de serviço estatal de radiodifusão na observância restrita dos interesses da sociedade como todo, sendo operada sob garantias institucionais e estatutárias que a mantinha a salvo de pressões de governos/governantes; igualmente acontecia com o rádio britânico. No caso dos EUA, jornais e revistas brasileiros informavam sobre o modelo de televisão comercial que fora estabelecido naquele país pela Lei de Comunicação de 1934, no primeiro Governo Roosevelt, ou seja, a transmissão de conteúdos televisivos a cargo da iniciativa privada, sob outorga de concessão de serviço público pelo Estado, a incorporar o estabelecido anteriormente ao rádio, via Lei do Rádio, de 1927. Essa a servir de inspiração à legislação para o setor radiofônico brasileiro estabelecida por Vargas em 1931 e 1932, ainda no seu governo provisório. Mas aquela legislação de Roosevelt instituíra o Conselho Federal de

Comunicação (FCC na sigla em inglês), o qual era incumbido, e ainda hoje o é, de fiscalizar o funcionamento legal e o acompanhar da veiculação dos conteúdos de rádio e TV, sem, contudo, censura prévia, sendo constituído por certa representatividade social.

E, por fim, nas páginas dos periódicos brasileiros era possível, também, tomar conhecimento da contraposição entre a missão/finalidade investidas à televisão britânica e à dos EUA, geralmente, quando do noticiar/reportar pontualmente alguns de seus programas exibidos. Sobre a britânica, era informado que a sua finalidade de produção e transmissão de conteúdos firma-se em três pilares: o cultural-educativo, a informação e o entretenimento; esse sem perder de vista o caráter do primeiro pilar. Da estadunidense, era destacado a sua primazia em produzir/transmitir programação de entretenimento.

Experienciado num misto de entretenimento e vislumbrar “coisas do estrangeiro”, notadamente “o modo de vida americano”, atributos potencializados com a sonorização dos filmes, o cinema provavelmente impactava muito mais à população brasileira, quando comparado ao conteúdo da imprensa nacional, em termos de adesão a noções sobre o que era ou projeções do que pudesse vir a ser a tecnologia televisiva e a TV aberta. E as tramas filmicas projetavam possíveis usos e implicações daquela tecnologia e do meio em grande gama de dimensões da vida social, desde a esfera da vida privada, passando pelo mundo do crime e de o seu combate, bem como o das relações entre organização social e mando político, até o universo comunicacional.

### **Projeções na tela do cinema - usos e operação da tecnologia e do meio televisivos**

O impacto da tecnologia televisiva na vida privada/íntima das pessoas, então, cada vez mais tocada por costumes e comportamentos próprios à urbanidade e invadida pelo consumo dos bens industrializados, é focalizado em dois filmes hollywoodianos. O primeiro é *Up to ladder* (1923, direção de E. Sloman, produzido pela *Universal* – no Brasil distribuído sob o título *Quando a felicidade sorri*, lançado em junho 1925), drama romântico em que o inventor do *Televionscope* (telefone com imagens) tem sua infidelidade conjugal revelada quando sua esposa faz uma chamada via vídeo-telefone a uma amiga, vislumbrando, na tela do aparelho, a presença do marido no quarto dessa.<sup>5</sup> Koszarski (1988, p.130-131) considera que o filme talvez possa ter sido o primeiro a demarcar nitidamente a tecnologia televisiva como elemento a influir na trama, além de

---

<sup>5</sup> Sobre exibições no Brasil: *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro, abr.1923, p.87; *Pelo Mundo*, Rio de Janeiro out. 1923, p.07; *Scena Muda*, Rio de Janeiro, 04 dez.1924, p.17; *Ilustração Moderna*, Rio de Janeiro, 21 fev.1925, p.36; *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 11 jun.1925, p.67; *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 jun. 1925, p.12; *Para Todos*, Rio de Janeiro, 13 jun.1925, p.55.

salientar que o roteiro do filme é incomum à época, uma vez que tal tecnologia é posicionada “fora de uma estrutura fantasiosa ou de ficção científica”. E o segundo trata-se de *Once a sinner* (1931, G. McClintic, Fox - *Escrava do passado*, agosto 1931), também, um drama romântico com triângulo amoroso, envolvendo inventor de rádio dotado de tecnologia televisiva, com o qual capta imagens da intimidade de outros personagens, gerando confusões à vida de todos (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.12).<sup>6</sup>

A tecnologia televisiva posicionada a serviço do crime ou no combate desse é um mote constante de muitos filmes, a refletir o aumento da criminalidade e violência, notadamente via máfias, decorrentes da Lei Seca nos EUA (1920/1933) e depressão econômica aberta com a quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929. Primeiramente vieram: *The thirteenth hour* (de 1927, C. Franklin, Metro - *O abutre noturno*, março de 1928), trama detetivesca com protagonista a utilizar sistema fechado de TV em sua casa; *The third eye* (1929, M. Rogers, Graham-Wilcox), com ladrões de banco empregando circuito fechado de TV para descobrir combinação secreta de cofre; *The lone wolf's daughter* (1929, A.S. Rogell, Columbia – *Atração do alheio*, outubro 1929), ex-criminoso frustra roubo de joias com auxílio de circuito fechado de TV (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.06-09).<sup>7</sup> Depois, mormente formatados como seriados, eram lançados: *Whispering shadow* (1933, C. Clark e A. Herman, Mascot - *A visão fatal*, outubro de 1934), criminoso controla sua gangue por meio de tecnologias sem fio e TV; *The miracle rider* (1935, B. R. Eason e A. Schaefer, Mascot – *O cavaleiro alado*, março de 1937), com o herói Tom Mix na luta contra a expulsão de nativos de suas terras por industriais munidos de aparelhagem televisiva empregada para vigilância; *The fighting marines* (1935, B. R. Eason e J. Kane, Mascot - *Guerreiros da Marinha*, agosto de 1937), luta de fuzileiros navais dos EUA contra cientista louco a se comunicar com seus comparsas via aparelho televisivo; *Werewolf of London* (1935, S. Walker, Universal – *O lobisomem de Londres*, dezembro de 1935), cientista/lobisomem dispõe de laboratório equipado com circuito fechado de tevê; *Shadow of Chinatown* (1936, R. Hill, Victory Pictures – *O mistério do bairro chinês*, dezembro de 1937), cientista insano usa sistema de vigilância de TV para atemorizar comerciantes chineses; *The amazing exploits of the clutching hand* (1936, A. Herman, Weiss Productions - *A mão que aperta*, outubro de 1936), vilão se comunica com seus capangas e suas vítimas por televisão de mão dupla; *The phantom creeps* (1939, F. Beebe e S. Goodkind, Universal - *Sombra destemida*, abril de 1940), cientista louco dispõe de

---

<sup>6</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre ago.1931-nov.1932. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN)

<sup>7</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas nos períodos de mar.1928/nov.1929 e out.1929/jan.1930. Disponíveis no acervo da HDBN.

aparelhagem de TV para alertar de ação policial (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.25-48).<sup>8</sup> Chama a atenção nas tramas a significativa presença de personagens cientistas mentalmente insanos a controlar a tecnologia televisual na prática de atos de vilania. Coisa que pode ser compreendida pela vigência do Código Hays,<sup>9</sup> o qual, dentre outras orientações, desaprovava a glamourização do mundo do crime.

No gênero ficção científica e/ou aventura há filmes que projetam o uso da tecnologia televisiva a civilizações extraterrestres ou lugares recônditos e isolados na Terra. Na década de 1920, há registro da exibição nos cinemas brasileiros de *Radio-Mania* (1922, R. W. Neill, *Television e Hodkinson – Radiomania*, agosto de 1923), com inventor de sistema de rádio que consegue se comunicar com Marte, cujos habitantes se valem de tecnologia de comunicação televisual (KOSZARKI; GALILI, 2016, p. 09).<sup>10</sup> Tendência registrada em vários filmes da segunda metade dos anos de 1930, ainda que a TV aberta estivesse prestes a se tornar possível ou se transformar em realidade a poucos terráqueos em algumas metrópoles. Nessa direção, chegaram às telas: *The phantom empire* (1935, O. Brower e B. R. Eason, *Mascot – O império dos fantasmas*, fevereiro de 1937), híbrido entre *western*, musical e ficção científica exibindo império subterrâneo que, localizado abaixo de um rancho, dispõe de comunicação televisual; *The lost city* (1935, H. Revier, *Sherman S. Krellberg - Cidade infernal*, setembro de 1937), civilização avançada perdida na selva e governada por cientista louco com sistema de vigilância por TV; *Undersea kingdom* (1936, B. Reeves Eason e J. Kane, *Republic - O império submarino*, fevereiro de 1937), líder tirano dos atlantes a se valer de dispositivo televisivo também como sistema de vigilância. Pela *Universal* vieram os populares seriados: *Flash Gordon* (1936, Frederick Stephani – com mesmo título no Brasil, junho de 1936), aventuras espaciais do herói a combater inimigo que se vale de dispositivo televisivo contra ataques aéreos; *Flash Gordon's trip to Mars* (1938, F. Beebe e R. Hill – *Flash Gordon no planeta Marte*, setembro de 1938), o herói enfrenta trama marciana contra a Terra e se valendo de tecnologia televisiva em comunicação interplanetária; e *Buck Rogers* (1939, F. Beebe e S. Goodkind – com igual título no Brasil, agosto de 1939),

---

<sup>8</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de mar.1934-out.1940. Disponíveis no acervo HDBN.

<sup>9</sup> Código de Produção do Cinema que, elaborado por Will H. Hays, se constituía num conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos e aplicado à produção das companhias cinematográficas, com vigência entre 1934 e 1968. Cf. Green, Karolides (2005, s/n).

<sup>10</sup> Sobre exibições no Brasil: *Para Todos*, Rio de Janeiro, 29 ago.1923, p.25; *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 out. 1924, p.08, *O Dia*, Curitiba, 13 mar.1925, p.05.

herói a combater, no século XXV, governante tirânico com sistema de TV a vigiar os ilhéus (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.27-43).<sup>11</sup>

Apesar dos gêneros em que se inscrevem, os filmes na lista acima espelham as apreensões mundiais com a ascensão do nazifascismo na Alemanha, cuja natureza totalitária era noticiada pela imprensa internacional, inclusive, o emprego das mídias para propaganda política do regime. Ademais, o país se posicionava dentre as nações na dianteira de avanços tecnológicos com a TV aberta, operada regularmente, a partir de 1935, via Centro Nipkow, inclusive, a realizar o feito de televisionar os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 a algumas cidades alemãs. Evidente, o caráter amplamente fantasioso de tais filmes conseguia driblar possíveis barreiras censórias à sua distribuição em países como em que o nazismo e o fascismo se apossavam do poder, assim como no Brasil, sob a vigência da ditadura varguista de inspiração fascista.

Acompanhado de perto pelo Estado, o avanço da tecnologia televisiva era, assim, dotado da noção que pudesse servir a fins bélicos. Não foi outra a expectativa explorada pelo roteiro do filme *Television spy* (1939, E. Dmytryk, *Paramount– Espionagem por televisão*, junho de 1940). A trama gira em torno de jovem inventor que cria sistema de TV a transmitir seus sinais nacionalmente e objetiva entregá-lo ao governo dos EUA, enfrentando risco de roubo do invento por espões estrangeiros (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.39).<sup>12</sup> Porém, em um mundo que testemunhara a Primeira Guerra Mundial e receava pela sua repetição, o emprego de tecnologias televisas em um possível segundo conflito bélico entre as nações constaria nos enredos de dois filmes. O primeiro, a empregá-la em comunicação bélica, o segundo, a serviço da paz; contudo, ambos emblemáticos por seus roteiros posicionarem o início daquele conflito no ano de 1940. São eles: *High treason* (1929, M. Elvey, *Gaumont-British* - distribuído com igual título apenas no carioca Serrador, fevereiro de 1930), com uso do telefone com imagem para comunicação interpessoal e seu emprego pelo presidente do fictício Estados Unidos da Europa para declarar guerra ao igualmente Império dos Estados Atlânticos; *Men must fight* (1933, E. Selwyn, *Metro – Lição ao mundo*, junho de 1933), trama desenrolada sob clima de declaração de guerra dos EUA a fictício país da Eurásia, com exibição de transmissão de manifestação pacifista via televisão (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.14-22).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de fev.1937/mar.1941. Disponíveis no acervo da HDBN.

<sup>12</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período set.1940/mar.1940. Disponíveis no acervo da HDBN.

<sup>13</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de jun.1934/jan.1939. Disponíveis no acervo da HDBN.

E há dois filmes cujos roteiros localizam o emprego da tecnologia televisiva em sociedades distópicas em futuro bem longínquo; ambos grandiosos filmes europeus, um deles tornado clássico do cinema mundial. O primeiro é o filme expressionista alemão *Metropolis* (1927, Fritz Lang, UFA – com igual título no Brasil, outubro de 1928), enfocando trama que, desenrolada no ano 3.000, tem-se o poderoso senhor do mundo acima do solo a se comunicar via *Picturephone* com trabalhadores das oficinas subterrâneas, além do televisionamento, em grande tela disposta em espaço público, daquele líder a discursar (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.12).<sup>14</sup> O filme britânico é *Things to come* (1936, W. C. Menzies, *London Film – Daqui a cem anos*, fevereiro de 1937), cuja trama, baseada no livro homônimo H. G. Wells, enfoca guerra mundial que, empreendida nos anos de 1950, dividira o mundo em duas partes, as quais são encenadas na trama no correr de meados do século XXI, sendo uma evoluída científica-culturalmente e posicionada como pacifista, a outra retrocedida a estágio pré-industrial e belicosa. Contempla cena de transmissão televisiva em fachadas de edifícios e a de televisor doméstico (chamado "aparelho no qual as imagens aparecem"), com veiculação de conteúdo educativo-cultural (KOSZARKI; GALILI, 2016, p.31-32).<sup>15</sup>

Por conta da sua nacionalidade, *Daqui a cem anos* projeta a noção de que a televisão devesse servir à transmissão de conteúdo educativo e/ou cultural, espelhando o que ia sendo realizado pela emissora de televisão da BBC (*British Broadcasting Corporation*). Com o posicionar da operação da TV aberta à parte evoluída da sociedade encetada na trama, o filme conota outro elemento do roteiro a espelhar a emissora britânica, qual seja: modelo de transmissão televisiva a serviço da sociedade como um todo. De antemão, modelo contraposto ao uso da TV alemã e duplamente contrário ao modelo da TV nos EUA, por essa ser comercial e veicular consideravelmente entretenimento.

A intersecção entre avanços da tecnologia televisiva com os de outras áreas técnicas não faltou às telas do cinema. Em 1921, do cinema italiano chegava o filme de ficção científica *L'Uomo Meccanico*, idealizado, dirigido e com atuação do francês Andre Deed, produzido para a *Milano Filme*. Sua trama interconectava a tecnologia televisiva à robótica, uma vez que exibia dois gigantescos autômatos teleguiados por espécie de aparelhagem de TV (KOSZARKI, GALILI, 2016, p.08-09). Sob o título *O Homem Mecânico*, o filme de Deed fora exibido apenas em cinemas paulistanos, em julho de 1929,

---

<sup>14</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas, respectivamente, nos períodos mai.1928/fev.1931 e abr-mai1927. Disponíveis no acervo da HDBN.

<sup>15</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período fev.1937/set.1939. Disponíveis no acervo da HDBN.

coincidentalmente, quando eram apresentados ao mundo dois protótipos de robôs.<sup>16</sup> Outro é o caso do filme de ficção-científica *The tunnel* (1935, M. Elvey, *Gaumont British - Túnel transatlântico*, maio 1936), cuja trama, desenrolada na década de 1950, alia a televisão a avançadíssimo estágio da engenharia civil e dos transportes. Ao focar a construção de túnel submarino a ligar Europa e EUA, contempla cenas com tela, em praça pública, a televisar aquela construção, além de o uso de telefone com imagens (KOSZARKI, GALILI, 2016, p. 29).<sup>17</sup> Sob enredos divertidos: *The last man on Earth* (1924, J. G. Blystone, *Fox - O último verão da Terra*, março 1925), comédia/ficção científica sobre o único homem adulto a sobreviver a uma epidemia a atingir a população masculina, cuja trama se passa entre 1940 e 1954, com cena a exibir televisor de parede transmitindo edições de jornais e revistas; *Just imagine* (1930, D. Butler, *Fox - Fantasias de 1980*, maio de 1931), comédia musical de ficção científica, ambientada em uma Nova Iorque futurista de 1980, exibindo cenas de jovens festivos a se comunicarem via telefone com imagens; e *My lips betray* (1933, John Blystone, *Fox - Meus lábios revelam*, outubro de 1933), romance musical ambientado em um país imaginário da Europa, apresentando carro equipado com televisor portátil a transmitir desenho animado do Mickey Mouse (KOSZARKI, GALILI, 2016, p. 08 e 22-24).<sup>18</sup> Em contraposição, Charles Chaplin em seu clássico *Modern times* (1936, *United Artists - Tempos modernos*, maio de 1936) posiciona a tecnologia televisual a serviço da vigilância do trabalho fabril, enfim, a favorecer a extração do lucro privado pela alienante produção industrial em série. Como se vê em cena que, integrada à sequência desenrolada na fábrica, mostra o personagem a se refugiar no banheiro da veloz, repetitiva e extenuante linha de montagem, sendo sua deliberada gazeta flagrada pelo patrão via circuito fechado de TV (KOSZARKI, GALILI, 2016, p.32).<sup>19</sup>

Embora sob uma realidade estadunidense desfavorável à instalação e operação da TV aberta pela iniciativa privada, uma vez que para tanto era exigido grande monta de capital, coisa impraticável em tempos de recessão econômica, algumas tramas de filmes se desenrolam sob o enfoque da concorrência comercial por tecnologia a servir à

---

<sup>16</sup> Sobre exibições no Brasil e notícias acerca de protótipos de robôs, respectivamente: *Diário Nacional*, 02, 05,18/07, 21/12/1929; edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período jan.-jul.1929. Disponíveis no acervo da HDBN. Destaque-se que o filme de Deed foi tido como totalmente perdido por décadas, até que alguns rolos de cópia foram encontrados nos acervos da Cinemateca Brasileira, sendo recuperados por projeto em conjunto entre essa e a Cinemateca de Bolonha, Itália.

<sup>17</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período mai.1936/jun.1938. Disponíveis no acervo da HDBN.

<sup>18</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre jan.1928/jun.1929. Disponíveis no acervo da HDBN.

<sup>19</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período mai.1936/jun.1940. Disponíveis no acervo da HDBN.

transmissão televisiva aberta. São exemplos: *International house* (1933, E. Sutherland, *Paramount - Torre de Babel*, outubro de 1934), comédia em que inventor chinês do “radioscópio” – a transmitir filmes e programas televisivos – promove demonstrações em hotel de cidade na China para interessados em comprar o aparelho, com grande interesse de empresário dos EUA na sua aquisição (KOSZARKI, GALILI, 2016, p.28);<sup>20</sup> e *Murder by television* (1935, Clifford Santforth, *Cameo Films – Assassinado pela televisão*, outubro de 1936), filme de suspense em que há disputa da parte de duas emissoras televisivas e “governo estrangeiro”, com lances de ilicitudes, para obtenção de inovadora tecnologia à operação da TV aberta, cujo roteiro exhibe cenas com aparelhagem real de transmissão do meio, ademais, a projetar à tevê função de arma letal (BUNETTO, 2020, p.114-115).

E, por fim, há filmes cujos roteiros projetam noções sobre o que pudesse ser a programação televisiva, ainda que essa existisse em número diminuto a servir de inspiração a escritores e roteiristas. Situação vigente tanto na Grã-Bretanha e Alemanha, as quais contavam com transmissões televisivas regulares, quanto nos EUA, onde, até meados de 1939, funcionavam emissoras de TV em caráter experimental e quando, então, fora instalada a primeira emissora a transmitir regularmente, isto é, a NBC (*National Broadcasting Company*); sendo a pioneira no mundo a operar sob o modelo comercial. Independente de nacionalidade e modelo de operação, emissoras de TV ofereciam programação adaptadas à do rádio, daí, alcunhada, à época, de “rádio com imagens”.

Assim, do cinema britânico chegaram: *Elstree calling* (1930, A. Charlot, J. Hulbert, P. Murray e Alfred Hitchcock, *British Intl.*), composto por telemusicais, inclusive com cena de família a sintonizar o conteúdo no seu televisor; e *Radio parade of 1935* (1934, A. B. Woods, *Associated British Pictures* – exibido com igual título em mostra de filmes europeus no Rio de Janeiro, maio de 1935), comédia musical sobre um recém-nomeado diretor de emissora de TV que tenta recrutar talentos do rádio a programa televisivo. E de Hollywood saíram: *Believe it or not n° 4* (1930, A. Hurley, *Warner - Parece incrível*, outubro de 1932), com partes de programa televisivo de curiosidades realmente transmitido em caráter experimental por emissora, alternando, na tela do cinema, imagens do apresentador no estúdio e de família assistindo-o pelo televisor; *The big broadcast of 1936* (1935, N. Taurog, *Paramount - Ondas sonoras de 1936*, maio de 1936), comédia musical, com proprietário de emissora radiofônica às voltas com operação do “rádio com imagem”; *Manhattan merry go-round* (1937, C. F. Riesner, *Republic - Artistas*

---

<sup>20</sup> Sobre exposições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período out.1934/jun.1936. Disponíveis no acervo da HDBN.

*em folia*, maio de 1939), musical em que estúdio é tomado por gângsteres, aos quais é apresentado "aparelho de televisão de curta distância"; *Five of a kind* (1938, direção desconhecida, Fox – *Cinco do mesmo naipe*, fevereiro de 1939), comédia em que dois radialistas disputam empresariado de conjunto musical de gêmeas quintuplas, cuja apresentação é televisionada graças à "companhia elétrica americana e seu sistema de televisão recentemente aperfeiçoado". A disciplina em termos da organização da grade de programas televisivos é expressada no filme *The singing cowboy* (1936, M. Wright, Republic – *O Cowboy Cantor*, abril de 1938), musical western de banda musical intitulada "Trovadores da Televisão" em turnê pelos EUA, a qual transmite, em grande tela, programas televisivos de diferentes gêneros, sem, contudo, especificar a origem das transmissões (KOSZARKI, GALILI, 2016, p.15-41).<sup>21</sup> Entretanto, ao exibir anúncio de marca de café, patrocinadora da caravana, a trama explicitava a presença da publicidade na TV aberta; tal qual o rádio nos EUA e no Brasil.

Mas o primeiro filme a trazer para a tela do cinema trama desenrolada no ambiente do telejornalismo fora produzido pela *Republic Pictures*. Em tempos iniciais da acirrada concorrência entre jornais/revistas e o rádio no serviço de noticiar, a história do filme projetava uma sombra ao jornalismo realizado por aquelas duas mídias. Intitulado *Exiled to Shangai*, dirigido por Nick Grinde, rodado com base na história escrita por Wellyn Totman e lançado nos cinemas estadunidenses em dezembro de 1937 - porém, sem distribuição no Brasil -, trata-se de drama romântico em que dois repórteres cinegrafistas disputam o amor de uma mesma garota em meio à corrida para solucionar problema na divulgação atrasada de notícias nos cinejornais da produtora que trabalham. Da parte de um deles surge a ideia de associar a produtora a uma emissora de televisão, para que conjuntamente produzissem e transmitissem telejornal exibidos, ao mesmo tempo, em salas de cinemas. Em meio a reviravoltas na consecução da associação, o repórter criador da ideia é transferido à China para cobrir a retomada do conflito sino-nipônico, conseguindo transmitir, ao vivo, cenas do campo de batalha (KOSZARKI, GALILI, 2016, p.39). O filme não deixa dúvida ao público sobre o potencial do jornalismo televisivo a transmitir notícias sobre fatos e acontecimentos ao vivo e conjugando imagem e som, projetando, assim, as condições à superação do jornalismo impresso e radiofônico e, fantasiosamente, inovando na forma de se produzir cinejornais. E tal projeção ganhava luzes extras, dado que o filme, de maneira pensada, fora lançado uma

---

<sup>21</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas nos períodos out.1932/dez.1940 e abr.1938/nov.1939. Disponíveis no acervo da HDBN.

semana depois do início do chamado Massacre de Nanquim, à época, capital chinesa e novamente invadida pelas tropas japonesas.

Mas se *Exiled...* projetava uma sombra no universo da difusão da notícia da época, dois anos depois, a *Republic* lançava outro filme cujo roteiro trazia alerta sobre o maior perigo a rondar a produção de telenotícias.

### **Alerta ao risco de *fake news* no telejornalismo**

Lançado nos cinemas estadunidenses em 2 de julho de 1939, dirigido por John A. Hauer, com roteiro do trio Gordon Khan, Stanley Rauh e Maxwell Shane, rodado em preto e branco e com duração de 65 minutos, o filme *S.O.S. tidal wave*<sup>22</sup> era exibido no Brasil a partir de 24 de janeiro de 1941, sob o título *S.O.S na onda tidal*. Costumoso longo atraso na distribuição dos filmes da Republic, devido a companhia dispor de reduzida quantidade de cópias para comercializar. A estreia do filme se dera, concomitantemente, em cinemas da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, com temporada de exibição até meados de maio daquele ano, entre estabelecimentos do centro da cidade e os localizados em subúrbios, embora pudesse ser encontrado em cartaz até meados de 1943 em cinemas de outras capitais estaduais,<sup>23</sup> dada a morosa distribuição pelo país.

A divulgação de *S.O.S na onda tidal* na imprensa diária da época não foi além das costumeiras propagandas de estabelecimentos de cinemas a anunciarem estreias dos filmes e/ou suas programações, seguidas de curtas matérias jornalísticas que, igualmente aos anúncios comerciais, destacavam o maremoto anunciado no título e a destruição de Nova Iorque pelo cataclisma. Com destaque às “impressionantes cenas” do maremoto a devastar a metrópole, cujos clichês ilustravam onda marítima gigantesca a engolir arranha-céus desmoronando; reprodução da arte do pôster de promoção do filme.<sup>24</sup>

Tanto no material publicitário quanto no jornalístico dedicado ao filme, uma exceção e uma constante chamam a atenção. Apenas duas matérias do carioca *Diário de Notícias* informavam que, na trama encetada, o maremoto era televisionado e se tratava de falsa ocorrência; ainda, assim, publicadas, respectivamente, na edição do dia do lançamento do filme e na do dia seguinte. Tal exceção levanta pistas a possível existência

---

<sup>22</sup> Para visualização e decupagem do filme se utilizou cópia integral disponível em: <https://m4uhd.tv/watch-movie-sos-tidal-wave-1939-230928.html>. Acesso 10 mar. 2021.

<sup>23</sup> Sobre exibições no Brasil: edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas nos períodos jan.1941/mar.1943. Disponíveis no acervo da HDBN. E as edições de: *Folha da Noite*, 24 a 27 jan. 1941, p.09; *O Globo*, 27 e 28 jan. 1941, p.06.

<sup>24</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 jan. a 24 jan. 1941, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 a 24 jan. 1941; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 a 25 jan. 1941; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1941; *Folha da Noite*, São Paulo, 24 e 27 jan. 1941; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1941; *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27, 28 e 30 jan.1941.

de um esquema de divulgação do filme que, promovido pela sua distribuidora, pretendesse manter ao provável espectador o suspense de que o maremoto transmitido pela tevê se tratava de uma *fake news*; segredo desvelado somente nas cenas derradeiras da trama. Deve-se destacar que a direção desse suposto esquema, entretanto, diferisse dos rumos dados à divulgação de filmes que incorporavam/enfocavam em seus roteiros a tecnologia televisiva e a TV aberta, uma vez que tais elementos eram ampla e destacadamente anunciados. Recurso a funcionar como chamariz de público, ávido por ver o meio em ação; isso desde meados dos anos 1920. A constante encontrada no material da imprensa se tratava da classificação do gênero cinematográfico atribuída ao filme: “drama romântico”, apesar de nenhuma linha cuidar em detalhar o romance encenado na trama. É interessante notar que o filme fora classificado como “drama” quando de sua liberação, em dezembro de 1940, pelo Departamento de Propaganda e Imprensa (DIP)<sup>25</sup>; órgão ocupado com o trabalho censório, além da propaganda do Estado Novo e de Vargas.

Editado em três sequências, *S.O.S na onda tidal* é iniciado com cenas do cotidiano de trabalho do repórter/protagonista Jeff Shamon (interpretado pelo ator Ralph Byrd) ocupado com a produção de telejornal transmitido por emissora de TV de uma pequena cidade, localizada no entorno de Nova Iorque, sem que o nome seja mencionado. Outrora reconhecido repórter de um jornal da localidade, Jeff ganha notoriedade com seu trabalho de telejornalista. Ele se ocupa quase sozinho de todo o processo de produção e apresentação das telenotícias, desde o correr à cidade, durante o dia, atrás da informação, a se locomover com viatura disposta de aparelhagem de filmagem, manipulada pelo cinegrafista Peaches (Frank Jenks), passando pela edição, até apresentação do telejornal.

Com a política local agitada pela aproximação da eleição a prefeito, chega a Jeff denúncia anônima sobre esquema de corrupção a envolver o prefeito (Ferris Taylor) e poderoso empresário (Marc Lawrence). Em disputa à reeleição, o prefeito, com a ajuda de o empresário, se vale de espúrios expedientes na campanha eleitoral que se desenrola. O telejornalista evita colocar a sua celebridade televisiva no combate aquela vilania política. Posição mantida mesmo após seus dois grandes amigos o convocarem para denunciá-la. São eles: Tio Dan (George Barbier) – senhor bonachão a apresentar programa infantil na mesma emissora de TV que Jeff trabalha – e Mike (Oscar O’Shea) – proprietário do jornal em que o telejornalista outrora trabalhara como repórter.

---

<sup>25</sup> *Diário Oficial da União*, Seção 01, 20 dez. 1940, p. 25.

Inclusive, Mike faz notar a Jeff a ausência no jornalismo que ele leva à TV do seu ímpeto e firme compromisso com a verdade quando militava no jornalismo impresso.

Após Tio Dan e Mike insinuarem, em matéria de jornal, a vilania política em curso na cidade, o primeiro recebe ameaça anônima de morte, levando Jeff a tomar partido. Assim, ele se coloca em ação para providenciar reportagem sobre a corrupção e vilania do prefeito e empresário. No interim entre a edição e apresentação do telejornal, o empresário-vilão procura o telejornalista, formulando a esse, tacitamente, ameaça de morte à sua família, situação que faz Jeff desistir de seu intento telejornalístico, levando ao ar outra telereportagem. Tio Dan e Mike se veem frustrados com a atitude dele.

Mesmo percebendo o motivo do recuo de Jeff, Tio Dan não se intimida e prossegue com o seu propósito em denunciar o esquema de corrupção política, inclusive, angariando provas contundentes sobre o esquema de corrupção do prefeito e empresário. De maneira incauta, Tio Dan anuncia, via jornal, que exibira, na próxima edição de seu televisivo infantil, provas de ilícitos a ocorrer na cidade. O que não ocorre. Ele é morto em acidente automobilístico intencionalmente provocado por capangas do empresário. Sinistro em que Buddy (Mickey Kuhn), filho de Jeff, é gravemente ferido, posto o garoto e sua mãe, Laurel (Kay Sutton), terem pegado carona no automóvel de Tio Dan. Num misto de raiva pelo sucedido e de enorme culpa por sua omissão, Jeff decide colocar seu telejornal no combate à vilania e corrupção política. Agora, devidamente em posse das provas colhidas por Tio Dan; encontradas em meio a material gravado do infantil de TV.

Na manhã do dia do pleito, a televisão local passa a emitir alertas à população sobre maremoto a tragar Nova Iorque e transmitir cenas da destruição da metrópole pelo cataclisma. Pela telinha dos televisores - dispostos em lares, lanchonetes, vitrines de lojas, escritórios de empresas, hospital e, mesmo, sala de aula de escola primária - a população se desespera ao ver imagens destruidoras que, continuamente transmitidas, fornecem tomadas panorâmicas de enormes ondas tragando arranha-céus novaiorquinos, assim como a engolirem a Estátua da Liberdade e inundarem as ruas da metrópole, arrebatando violentamente multidões, carros e bondes; além de transatlântico a sagrá-las em meios a destroços. Closes exibem, entre desabamentos e inundações de casas e edifícios, pessoas feridas. Conjunto de cenas que na tela do cinema são intercaladas por outras a exibirem o pânico e caos instalados entre a população, temerosa da chegada da inundação à cidade - multidão aos gritos, desesperadamente em fuga, deixando às pressas afazeres, crianças chorando, pessoas pisoteadas, acidentes de trânsito.

Jeff ao tomar ciência da transmissão corre para o estúdio de seu telejornal, se deparando com capangas do empresário que, após invadir a emissora de TV, trataram de transmitir cenas editadas de um antigo filme em que a trama contempla cenas de um maremoto sobre Nova Iorque. Cópia do filme alugada pelos vilões para compor a falsa cobertura telejornalística de inexistente catástrofe, na tentativa de impedir a realização do pleito que ocorreria naquele dia. Ao vencer a luta corpo-a-corpo contra os capangas, Jeff consegue colocar no ar o seu telejornal e informar a população sobre a *fake news* que até então era transmitida, além de denunciar os mandantes da falsa cobertura telejornalística e apresentar as provas de esquema de corrupção deles, que são presos pela polícia. A cidade volta à normalidade e dá prosseguimento ao ato cívico da votação. Eleitores podem, agora, escolherem livremente, sem qualquer pressão e sob a verdade revelada, o melhor candidato à prefeitura.

Não há dificuldade em se perceber que o mote da história de *S.O.S. na onda tidal* fora inspirado na transmissão feita pela rádio CBS (*Columbia Broadcasting System*), levada ao ar na noite de 30 de outubro de 1938, véspera de Halloween. Sob interrupção de programa musical e chamada para “notícia em edição extraordinária”, era reportada aos ouvintes a invasão de centenas de marcianos à pequena localidade do estado de New Jersey. Contudo, tal irradiação era uma dramatização radiofônica do livro de ficção-científica *A Guerra dos Mundos*, de autoria do escritor britânico H.G. Wells, publicado em 1898. À frente da adaptação, produção e direção do livro para aquela irradiação estava Orson Welles, então jovem e ainda pouco conhecido ator/diretor de Hollywood. Durante a hora em que a peça foi transmitida, parte dos ouvintes tomara a irradiação do drama como edição extraordinária de radiojornalismo e, assim, entram em pânico, buscando em desespero por fuga, levando o caos a algumas cidades de New Jersey, além de parte de Newark e de Nova Iorque. Fato reportado mundo afora (SCHWARTZ, 2015, p.32-35).

Não é difícil imaginar que os escritores da história de *S.O.S na onda tidal* se despertassem para a questão: o que aconteceria se uma notícia falsa de ameaça à vida humana fosse televisionada, no formato de uma edição extraordinária de telejornal, sendo que, ao contrário do rádio, a população além de ouvir pudesse ver a catástrofe no seu desenrolar? Impossível saber em que fase de a pré-produção do filme e qual o motivo que levou à definição de que a falsa ameaça à vida a ser televisionada na trama seria um maremoto. Mas o certo é que, como todo Filme B, a produção de *S.O.S...* se impunha a parcimônia nos custos. No caso em tela, a equipe de produção da Republic conseguiu economizar horas de trabalho e custos com salários simplesmente por comprar os negativos de um filme que, anteriormente produzido, centrava a sua trama

em torno de maremoto a abater Nova Iorque. Tratava-se de *Deluge*, dirigido por Felix E. Feist, lançado em 1933 pela *RKO* (UCLA LIBRARY, 2017, s/n); no Brasil distribuído sob o título *Dilúvio*, com estreia iniciada em abril de 1934.<sup>26</sup> De posse dos negativos, o único trabalho da equipe de produção foi recortar os cinco minutos de fotogramas do filme da *RKO* contendo cenas do cataclisma a devastar Nova Iorque e encaixá-los na edição de *S.O.S...* Enfim, o roteiro do filme imitava expediente utilizado no seu processo de produção: uso de filme produzido anteriormente para compor/integrar um outro conteúdo filmico, no caso da trama, conteúdo televisivo. Ao espectador aficionado por cinema não era difícil perceber a semelhança das cenas do maremoto exibidas pelo filme da *RKO* e o da *Republic*. Ao contrário da transmissão radiofônica de Orson Welles, a se constituir ela própria em experimento sobre o potencial de recepção via meio massivo do velho hábito de narrar acontecimentos, a transmissão televisiva da *fake news* em *S.O.S...* e o seu motivo integravam à trama filmica, além de espelhar relações entre política e mídia existentes.

Mas para a história de *S.O.S na onda tidal* funcionar fora necessário aplicar grande dose de inverossímeis tecnologias e expedientes relativos à operação da TV e à produção de seus conteúdos, além de forjar a abrangência do meio na vida social de então, a começar pela fantasia da série de atividade desempenhadas quase unicamente pelo protagonista na produção, edição e apresentação das telenotícias. Ainda que, à época, o organograma a envolver o fazer do telejornalismo não fosse tão amplamente conhecido que pudesse servir de inspiração a escritores/roteiristas, a atribuição das multitarefas ao telejornalista obedecia à lógica da economia de custos, no caso, menos cenários e atores.

Se, de um lado, aparelhagem para gravação de externas exibidas na trama de *S.O.S. na onda tidal* se ajustava à realidade, posto o uso em cena de câmera de filme 35 mm, igualmente às utilizadas pelo cinema, de outro, avançava-se bastante no tempo ao exibir de algo parecido a equipamento portátil de sincronização de som. Notável é que o enredo do filme projeta a organização da grade de programas segundo critério da faixa etária dos telespectadores visados para o conteúdo. Assim, o telenoticiário, voltado ao público adulto, é exibido na grade noturna, o programa infantil, cujo público-alvo já vem especificado no gênero, sendo veiculado vespertinamente. Curiosamente, a cena de transmissão do infantil televisivo, como Tio Dan e seu boneco de ventríloquo, exhibe um grupo de crianças em total quietude e compenetração ao que ia pela telinha do televisor.

---

<sup>26</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1934, p.35; *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 07 jun.1934, p.06; *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 nov. 1934, p.05.

Prenúncio de que a TV pudesse servir como babá-eletrônica; a lembrar epíteto atribuído ao meio a partir de sua expansão na segunda metade do século XX.

As cenas da recepção da população da falsa cobertura telejornalística abusam na abrangência do consumo da TV pelos habitantes da cidade de *S.O.S na onda tidal*. Situação bastante distante tanto da realidade televisiva nos EUA quanto em países europeus. No território dos EUA prevalecia, como mencionado mais acima, transmissões experimentais de várias emissoras, as quais ainda se encontravam às voltas na busca de investimentos que viessem a permitir sua operação de maneira regular. Apenas quando do lançamento do filme, era instalada a primeira emissora com transmissão regular no país, a NBC, como acima referida. Por sua vez, a Grã-Bretanha e Alemanha, a operarem TV aberta regularmente, como acima destacado, cessariam as suas transmissões com a decretação da Segunda Guerra Mundial. Ademais, reinava ainda nos EUA muitas incertezas quanto o modelo de televisor mais viável à industrialização em série, decisão retardada por oferta de diversos modelos de aparelhos, mantendo-se, assim, preços proibitivos à maioria da população. E há que se considerar o exagero da presença do televisor em outros ambientes que não o doméstico; salvo as vitrines de lojas de aparelhos eletrônicos e bares/restaurante, por vezes, possível para fins de atração da clientela. No entanto, a disposição de tal aparelho em salas de aulas, escritórios e hospitais guardava proximidade a perspectivas de diversos agentes sociais que o meio pudesse vir a ser empregado nestes ambientes com finalidades, respectivamente, didáticas, organizacional-administrativa e tratamento a enfermos, como, inclusive, alguns filmes enfocaram em suas tramas; sem, contudo, serem distribuídos no Brasil.

Não deixa de chamar a atenção que na trama de *S.O.S na onda tidal* apenas um meio de comunicação social seja destacado ao lado da televisão: o jornal. Embora outro meio seja representado no roteiro via seu conteúdo: o filme cinematográfico. Entretanto, a ausência completa do rádio, sequer com uma menção rápida, causa espécie. Afinal, meio que, à época, tinha expandido suas irradiações e colhia cada vez mais público pelo mundo afora. Assim, tal ausência acaba a projetar noção de que o rádio tivesse ou logo fosse substituído totalmente pela TV. Mas, talvez, a falta de menção ao rádio na trama possa ser compreendida pela intenção ( vaidade?) dos autores da história de *S.O.S...em* demarcar a originalidade da trama em relação ao experimento radiofônico de Orson Welles. Porém, a mídia impressa dos EUA, quando do lançamento do filme, não deixou de vincular o roteiro do filme àquele evento radiofônico, a brasileira se portaria igualmente, embora definisse, geralmente, o acontecimento como “pilheria radiofônica”.

Em contrapartida, o jornalismo impresso não somente é focado em *S.O.S.na onda tidal* como é bem-posicionado no embate contra a vilania e corrupção políticas

encetadas na trama. Ademais, o diálogo entre o telejornalista e o proprietário do jornal, destacado na sinopse mais acima, fornece pista certa da positiva noção que o filme investia ao jornalismo impresso. No transcorrer da conversa, ainda que com base na atuação profissional do protagonista, percebe-se a suspeição do personagem proprietário de jornal quanto à possibilidade de autonomia no fazer jornalismo televisivo; lembrando que, no caso em tela, trata-se da autonomia em relação ao poder político e do capital, personificados nos personagens, respectivamente, do prefeito e empresário. Diálogo que somados a outras cenas não deixam de performar um alerta à necessária tomada de decisão do telejornalismo, por extensão à TV, em garantir a sua autonomia no difundir da informação em defesa dos interesses da sociedade como um todo, contrapondo-se a agentes sociais que se movimentam política e empresarialmente apenas por interesses próprios, quando não de forma inescrupulosa. Âmbito da política e do capital que, não custa reforçar, contavam, ou mesmo eram, como ainda o são, vitais ao modelo comercial de TV. O primeiro, responsável pela distribuição de concessões públicas para operação de emissoras; o segundo, manancial de verbas às finanças destas, via publicidade.

É certo que o denotar do compromisso do jornalismo impresso com a verdade e manutenção do bem da coletividade contra forças/agentes a se movem contrariamente a tais princípios, não fosse novidade na tela do cinema. Ele era demarcado num conjunto de filmes que, inscritos no gênero aventura ou policial, eram protagonizados por personagens a atuarem como dublês de repórteres de jornais e detetives. Enfim, filmes a performar que o bom jornalista se mune de expedientes próprios do investigador/detetive, logo, o jornalismo verdadeiro e útil à sociedade é o investigativo. Claro, tudo envolto em muita aventura, por vezes excessivamente fantasiosa, desempenhada por protagonistas destemidos, além de o emprego por eles de alguns recursos criativos. Logo, fica claro que a escolha do ator Ralph Byrd para protagonizar o telejornalista não se prendera ao seu talento na arte de representar, antes, pesara o fato de ele já ser amplamente conhecido pela sua atuação do personagem detetive Dick Trace, cujas aventuras contavam com três filmes até 1939; trio com distribuição no Brasil e boa aceitação do público.

Se, de um lado, inicialmente, o protagonista de *S.O.S. na onda tidal* ao adentrar no jornalismo televisivo se esquiva de pôr em causa o seu compromisso e destemor em difundir a verdade, tal como fazia quando militava no jornalismo impresso, de outro, no desenrolar da trama, lhe é cravado o peso da culpa pela consequência literalmente mortal de sua omissão como telejornalista no combate à mentira e/ou vilania dos poderosos. Culpa que o leva a recobrar consciência sobre o necessário e justo proceder

jornalístico, decidindo-se, inicialmente, em levar ao ar a reportagem-denúncia e, depois, investir em ação pessoal - inclusive, em luta corporal – para cessar o televisoramento da *fake news* e revelar a verdade à população. Enfim, a metáfora está posta: o compromisso com a verdade e sua necessária e justa divulgação pelo jornalismo se coloca em causa nos bastidores da produção da notícia, não sendo diferente à surgente TV.

Em termos da relação cinema e televisão, o roteiro de *S.O.S. na onda tidal* projeta uma relação entre filmes e a programação televisiva, pouco ou nada antevista pelos capitães/produtores de Hollywood. O televisorar de filme anteriormente produzido e fora de cartaz, a exibir cenas do maremoto, via aluguel de uma cópia dele, sugeria que a transmissão de filmes em igual condição poderiam integrar a grade de programas da TV. Expediente, à época, impossibilitado, dada a inexistência de tecnologia para tanto; mas a se tornar uma constante a partir da década de 1950, quer na TV nos EUA quer em vários outros países, configurando um nicho de lucro extra às companhias cinematográficas.

Mas a trama de *S.O.S na onda tidal* não deixou de espelhar conjuntura midiática a se desenrolar nos EUA quando da sua produção. A transmissão radiofônica de Orson Wells colheira uma onda de repúdio, acompanhada de pedidos de controle mais rigoroso do Estado sobre conteúdos radiodifundidos, causa encampada por vários políticos (SCHWARTZ, 2015, p.37). Situação que gerara o receio generalizado entre agentes envolvidos com a produção midiática que tal demanda pudesse despertar a sanha de políticos em ver implementada mecanismo oficial de censura. Muito provavelmente tal receio fosse nutrido pelos escritores e roteiristas da trama *S.O.S...* De qualquer forma, o enredo do filme oferece uma solução aos riscos da transmissão de *fake news* via televisão que não dependesse da ação do Estado. Sob tal direção é que deve ser vista a cena em que o telejornalista, por atitude pessoal e de bravura, coloca fim ao televisoramento da *fake news*, posto, assim, performar que para se evitar tal tipo de coisa bastasse agentes do próprio meio convictos do compromisso e necessidade na difusão da verdade. Perspectiva reforçada pelo fato de os únicos agentes do Estado que, na trama, se ocuparam em repreender os responsáveis pelo criminoso televisoramento são policiais, cuja ação se restringi a prender os vilões, ainda, assim, após o telejornalista denunciá-los pelo vídeo da TV. Ademais, a trama performa a noção de que a consecução daquela postura telejornalística exigisse distância e cuidados de ações voluntárias e/ou pueris sobre o fazer televisão/telejornalismo; já cobiçados por forças/agentes sociais a se movimentarem contra interesses coletivos. Não por acaso, o único personagem da trama a morrer foi o bonachão apresentador de programa infantil, nutrido de platitudes quando ao poder por si só do meio. Se sua morte serve à trama

para evidenciar a nefasta consequência do temer ou se omitir na difusão da verdade, ela performa o sepultar de qualquer inocência com relação ao operar da televisão.

O televisionar da *fake news* a mando do prefeito e de grande empresário encetado na trama, como tentativa de ambos a evitar a eleição municipal e perpetrar esquema de corrupção, espelhava a conjuntura política dos EUA. Em 1937, Roosevelt, em seu segundo governo, se via premido do poder de ampliar medidas de direitos trabalhistas e auxílio assistencial ao combate da recessão econômica, dado, sobretudo, à atuação da Suprema Corte. Aliás, essa, integrada por magistrados conservadores, vetara, ainda no primeiro mandato de Roosevelt, medidas de igual teor empreendidas pelo presidente para impulsionar o seu New Deal, iniciado em 1933. Como solução, Roosevelt tentou aprovar proposta de lei a aumentar o número de membros daquele alta corte, o que criaria a possibilidade de ele indicar novos membros convergentes à sua política de atendimento social. Movimentação presidencial repudiada por republicanos e o grande empresariado, embora colhesse, também, oposição de democratas; fato que pesaria para a não aprovação daquela propositura de lei no Congresso. Com o crescimento acentuado dos índices recessivos em 1937 e 1938, além da eleição congressual a correr nesse último, políticos republicanos, apoiados por *lobbies* do grande empresariado, colocariam em ação campanha virulenta contra Roosevelt. Essa chegando a responsabilizá-lo pelo quadro recessivo, definindo-o como “autoritário e fascista” e, mesmo, “ladrão”. Tudo com amplo emprego de órgãos da imprensa e do rádio, colhendo facilmente significativa adesão da população às falácias lançadas por aquela campanha. O presidente reagira, em entrevista concedida ao rádio, imputando ao grande capital o perpetrar da recessão. Contudo, o Partido Republicano obtivera 72 cadeiras no Congresso; o melhor resultado eleitoral colhido pelo partido naquela década (NELSON, 1988, p.270-275).

Os escritores e/ou roteiristas de *S.O.S. na onda tidal* não baratearam em ilações da trama do filme à conjuntura política nacional, como se percebe nos fatos/elementos correspondente entre ficção e realidade: eleição municipal/eleição congressual; televisionamento de *fake news* com vista a influir na escolha de prefeito/campanha falaciosa contra Roosevelt que, veiculada amplamente em órgãos midiáticos, objetiva diminuir maioria democrata no legislativo; reação irrefletida da população local quanto à veracidade do maremoto/adesão pouco crítica de parte dos eleitores ao bombardeio de mentiras contra o presidente em que se encontrava submetida; associação entre prefeito e empresário para manutenção de esquema de corrupção a prejudicar a cidade/ Partido Republicano associado ao grande empresariado contra a política de reparação social do presidente democrata. Tais ilações talvez pudessem ser mais facilmente percebidas pelo espectador estadunidense de cinema, pelo menos aos relativamente informados da

conjuntura política nacional, ou, mesmo, ao seu congêneres de outras partes do mundo que dispusesse, também, de relativas informações sobre aquele quadrante político dos EUA, via noticiário internacional publicados em periódicos. Mas é possível que espectadores do filme de outros países, fossem eles desafortunados submetidos à política autoritária/totalitária fossem os que viviam sob o regime democrático, procedessem a uma outra ilação entre a ficção assistida e a realidade política internacional, qual seja: a sombra erguida no mundo contra as liberdades democráticas. Desde o ano de 1938, tal sombra se mostrava portentosa, a começar pelas movimentações de Hitler, ao renunciar ao pacto de não agregação da Alemanha à Polônia e ter anexado a Áustria à Alemanha, formando o poderoso III Reich. Regime e governante assentados num maremoto de mentiras e sistematicamente difundidas via meios de comunicação, inclusive a novata e ainda limitada TV. E dependendo do período de exibição de *S.O.S...* em cada país, a ilação do espectador podia se dar à luz da deflagração da Segunda Guerra Mundial (setembro de 1939) ou no longo decorrer de tal conflito, como no caso do Brasil.

Se *S.O.S. na onda tidal* fornecia, à sua maneira, elementos para que o espectador brasileiro de cinema pudesse ter alguma noção sobre a operação da TV aberta, em geral, e do telejornalismo, em específico, quadro comunicacional ainda inexistente no Brasil, o filme englobava, também, a ausência de uma dinâmica na vida política brasileira: eleições. Se era fácil aos espectadores brasileiros em geral perceberem diferenças entre realidade comunicacional estadunidense e a brasileira, talvez, fosse factível que alguma parcela deles - num átimo de tempo, no submergir do mergulho na ficção- se desse conta da grande diferença na forma de escolha dos mandatários nos EUA e a do Brasil. Mais ainda, poderia notar a brava/aguerrida defesa daquele sistema de escolha no país norteamericano levada à tela. Sistema que não era difícil saber extinto no Brasil e cuja menção e/ou defesa não alcançavam ouvidos e olhos do grosso da população, uma vez que impedidas de ampla e livre difusão pelo autoritarismo instituído pelo Estado Novo.

Contudo, ao ser aprovada pelos censores do DIP, a trama fílmica de *S.O.S. na onda tidal* era avaliada como isenta de qualquer má influência à ordem política vigente e ao seu líder máximo. Liberação que pode ser compreendida sob a ótica da excessiva confiança dos censores no poder hegemônico da propaganda estadonovista, enfim, subestimação da capacidade crítica das classes populares, público-alvo por excelência de Filmes B como *S.O.S...* Outra, entretanto, fora a posição do DIP com a contundente sátira ao nazifascismo do filme *The Dictador*, de Charles Chaplin que, produzido pela *Universal* e lançado nos EUA em 1940, fora inicialmente vetado, tal como ocorrido na Alemanha e países sob o fascismo. Sua liberação viria apenas em maio de 1942, sob o

título de *O grande ditador*, portanto, meses após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado das Forças Aliadas, devido acordos com o Governo Roosevelt (TOMAIN, 2006, p.42). Mas ao agir dentro das poucas brechas possíveis a criticar o Estado Novo, a redação do carioca *Diário de Notícias* publicara matéria que ao comentar o filme de S.O.S... trazia pequeno trecho a investir numa ilação entre a trama fílmica e a política vigente no Brasil. Vazado sob o signo da criatividade da pena, sem precisar declinar o nome da ditadura e do ditador - deveras propagandeados -, o trecho vinha com o destaque: “(...) filme sensacional que revela a razão de o *speaker* transmitir terrível irradiação. Trama tecida por políticos, no afã de afastar de um pleito os eleitores livres, que deviam derrotá-los”.<sup>27</sup> Ao leitor do jornal que assistiria ao filme tal trecho tinha o potencial de funcionar como a luz de um projetor de filmes a rasgar à escuridão em que a democracia se via relegada no Brasil.

#### Referências Bibliográficas:

ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1061)*. 2015. 413f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.

BUSETTO, Áureo. Por uma mirada internacional na história da TV no Brasil. In: \_\_\_\_\_(org.). *História antenada e plugada – estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

\_\_\_\_\_. Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão. *Revista Brasileira de História*, v.27, n.54, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. A televisão como arma: projeções sobre modelos de operação e uso do meio no filme *Murder by television (1935)*. *ArtCultura*, v.22, n.41, Uberlândia, 2020.

GREEN, Jonathon, KAROLIDES, Nicolas. *Encyclopedia of censorship*. New York: Facts File, Inc., 2005. Disponível em: <http://www.encyclopedias.biz/dw/Encyclopedia.Censorship.pdf>. Acesso em: 23 jan 2022.

KOSZARSKI, Richard. Coming next week: images of television in Pre-War Motion Pictures. *Film History*, v. 10, n. 4, Bloomington, 1988.

KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron. Television in the cinema before 1939: an international annotated database. *Journal of e-Media Studies*, v.5, n.1, Hanover, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo – viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

---

<sup>27</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1941, p.08.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas* – o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

NELSON, Michael. The President and the Court: Reinterpreting the Court-Packing Episode of 1937. *Political Science Quarterly*, v. 103, n. 2, Wiley, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2151184?origin>. Acesso em: 15 dez 2021.

SCHWARTZ, Brad. *Broadcast Hysteria* - Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News. New York: Hill and Wang, 2015.

TEXEIRA, Carla D. S. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1937*. 2015.168 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

TOMAIN, Cássio. *Janela da alma* – cinejornal e o Estado Novo. São Paulo: Annablume, 2006.

UCLA LIBRARY, Film & Television Archive. *S.O.S. Tidal Wave/False Faces*, 2017, s/n. Disponível em: <https://www.cinema.ucla.edu/events/2017/03/12/SOS-tidal-wave-false-faces>. Acesso: 20 mar 2021.

WAGNER, Jon Nelson; MACLEAN, Tracy Biga. *Television at the movies* – cinematic and critics responses to american broadcasting. New York/London: Continuum, 2008.

ZANATTO, Rafael Morato. Uma história transnacional do cinema? Revendo cômicos e *vamps* com Siegfried Kracauer. *Antíteses*, v. 14, n.28, Londrina, 2022.