

Bianca Melyna Negrello Filgueira

**LUZ, CÂMERA... (DOU)TRIN)AÇÃO?
OS FILMES PREMIADOS PELO DEPARTAMENTO DE
IMPrensa E PROPAGANDA (DIP)**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção
do Grau de Mestre em História
Cultural
Orientador: Prof. Dr. Alexandre
Busko Valim

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Filgueira, Bianca Melyna Negrello

Luz, câmera... (doutrin)ação? [dissertação] : os filmes
premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)
/ Bianca Melyna Negrello Filgueira ; orientador, Alexandre
Busko Valim - Florianópolis, SC, 2012.

219 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Cinema nacional. 3. Estado Novo. 4.
Departamento de Imprensa e Propaganda. I. Valim, Alexandre
Busko. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos:

A CAPES, pela concessão da bolsa que me permitiu dedicar os últimos sessenta meses à pesquisa.

A Cinédia, por oferecer a possibilidade de aquisição de dois dos três filmes analisados; aos amigos que colaboraram financeiramente para isso; e a Cinemateca Brasileira, por permitir o visionamento dos filmes.

Ao Museu Lasar Segall / Biblioteca Jenny Klabin Segall e ao CPDOC, por disponibilizarem digitalmente as revistas *Cinearte*, *A Scena Muda* e *Cultura Política*, respectivamente.

A Flora Christina Bender e a Cristina Souza da Rosa, por responderem às minhas dúvidas sempre com boa vontade e simpatia.

Ao professor Alexandre Busko Valim, pela acolhida e pela orientação, determinantes para meu amadurecimento intelectual.

A professora Clélia Mello, por compartilhar seu conhecimento, prestar valiosas contribuições nas bancas de qualificação e de defesa. Mas, sobretudo, por nunca economizar em amizade.

Ao professor Rafael Hagemeyer e a professora Sheila Schvarzman, pelas pertinentes observações feitas no exame de qualificação e na banca de defesa, respectivamente.

Ao professor Adriano Luiz Duarte, pelas devidas contribuições desde a concepção do tema até a etapa final do trabalho, estando presente tanto na banca de qualificação quanto na banca de defesa.

A Helena Ferreira, por se dispor a ler carinhosa e atentamente esse trabalho.

Aos amigos que conseguiram me tirar de casa nos momentos de exaustão mental. Aos amigos que nem tentaram me tirar de casa nos momentos de produção.

A minha mãe amada e ao Moisés Pacheco de Souza, meu amor e companheiro.

Ao Kafka, sempre ao meu lado.

Ao Esteves, o dono da Tabacaria, que chegou à porta e sorriu.

“O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.”

(Getúlio Vargas, 1934)

RESUMO

Nas últimas décadas se alargaram no campo das Ciências Humanas e Sociais as discussões acerca da utilização do Cinema não apenas como um produto social, mas também como um produtor de sentidos sociais. Dentro dessa perspectiva, propõe-se uma tentativa de superação de concepções puramente formalistas, descritivas e estéticas, para se alinhar, então, a uma História Social do Cinema. Essa abordagem propõe um relevo no contexto de produção fílmica, que envolve variáveis como distribuição, crítica e recepção, e uma investigação no que se refere ao impacto social dos filmes que se pretende analisar. Os três filmes analisados, *Aves sem ninho* (1939), *Pureza* (1940) e *24 horas de sonho* (1941), todos filmes de enredo, ficcionais, de longa-metragem e realizados por produtoras privadas, foram premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, em atenção ao Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Por essa razão, a relação desses filmes - e, evidentemente, toda a rede que os compõem - com o Estado desdobra o conjunto de variáveis da pesquisa, que perfaz parte da trajetória da cinematografia brasileira dos anos 1930 e início dos 1940 em termos legais, organizacionais e paradigmáticos, detendo-se, também, nos estigmas gestados naquele contexto. Os modelos supostamente adotados, os debates entre intelectuais e Estado, as leis promulgadas, o ideário do regime estadonovista e sua própria dinâmica são subsídios para se refletir sobre as mensagens que os filmes pretendiam passar, mas, sobretudo, sobre as mensagens que efetivamente passaram, impactando ou não aquela sociedade, justificando ou não sua premiação.

Palavras-chave: Brasil. Cinema. Estado Novo. Concurso DIP.

ABSTRACT

In the last decades much has been discussed in the Social and Human Science areas on the use of Cinema, not only as social product, but also as a social sense producer. Within such perspective, the present work aims at a try of overcoming the purely descriptive, formalistic, and aesthetic concepts, towards the Cinema Social History. This approach proposes a variation in the film production context, which involves variables as distribution, critics, and reception; and an investigation regarding the social impact of films to be analyzed. The three assessed films, *Aves sem ninho* (1939), *Pureza* (1940), and *24 horas de sonho* (1941), are all story, fictional, full-length films, carried out by private producing companies, which were awarded by the Departamento de Imprensa e Propaganda (Advertisement and Press Department) - DIP, concerning the Law 1.949, 30th December 1939. For such reason, the connection of those films - and, evidently, all the network within - with the State makes available the set of variables of the research, composing part of the Brazilian cinema timeline in the early 30's and late 40's, in legal, organizational, and paradigmatic terms, also looking at stigmas presented then. The supposedly adopted systems, the debates between scholars and the State, the enacted laws, the ideal of the estadonovista regime (new state) and its own dynamics are grants to reflect on the messages intended in the films, but, above all, on the messages themselves, causing an impact or not in that very society, justifying or not their awards.

Keywords: Brazil. Cinema. New State (Estado Novo). Competition DIP.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 ORGANIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1930.....	29
2.1 OS DEPARTAMENTOS DE PROPAGANDA E DIFUSÃO CULTURAL NOS ANOS 1930.....	29
2.2 CINEMA, ESTADO E INTELLECTUALIDADE: ENTRE O INCENTIVO E A INTERVENÇÃO.....	38
3 PARADIGMAS ESTRANGEIROS VS. NACIONALISMO.....	71
3.1 DELINEANDO UM ESTIGMA.....	71
3.2 DELINEANDO UM PARADIGMA.....	88
3.3 'REVISTANDO' O CINEMA BRASILEIRO: CINEARTE, A SCENA MUDA E O SISTEMA DE ESTRELAS CADENTES.....	112
4 A MISE-EN-SCÈNE DO ESTADO NOVO.....	123
4.1 O CONCURSO DE CINEMA BRASILEIRO DO DIP.....	124
4.2 A CINÉDIA DE ADHEMAR GONZAGA E RAUL ROULIEN PRODUÇÕES.....	128
4.3 AVES SEM NINHO (1939).....	136
4.3.1 Crítica e recepção.....	138
4.3.2 Análise.....	145
4.4 PUREZA (1940).....	150
4.4.1 Crítica e recepção.....	152
4.4.2 Análise.....	161
4.5 24 HORAS DE SONHO (1941).....	176
4.5.1 Crítica e recepção.....	178
4.5.2 Análise.....	181
CONCLUSÃO.....	195
REFERÊNCIAS.....	201
APÊNDICE A - Levantamento de filmes premiados pelo DIP	215
ANEXO A - Levantamento de filmes em longa-metragem produzidos entre 1939 e 1945.....	217

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas se alargaram no campo das Ciências Humanas e Sociais as discussões acerca da utilização do Cinema não apenas como um produto social, mas também como um produtor de sentidos sociais. Notadamente nos anos 1980, quando se instalou a chamada crise de produção do cinema brasileiro, tornou-se evidente a ausência de um discurso histórico que a explicasse e indicasse possíveis saídas. Sentiu-se, então, a necessidade urgente de elaboração de discursos críticos sobre o Cinema brasileiro e de abandono das abordagens centradas apenas na história dos filmes e dos cineastas.

É a partir de tais perspectivas que muitos trabalhos vêm propondo a superação de concepções puramente formalistas, descritivas e estéticas realizadas ao longo do século XX. Esse é o lugar onde se pretende situar essa dissertação. O objetivo é, partindo dos critérios mencionados na legislação vigente no decurso da década de 1930 e início da década de 1940, contextualizar a análise de três filmes de enredo, ficcionais, de longa-metragem, realizados por produtoras privadas e premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP com questões que pululavam no cenário do Estado Novo, como nacionalismo, trabalhismo e desenvolvimentismo, cernes do ideário desse regime. Os modelos supostamente adotados na cinematografia (na organização, produção e estética), os debates entre intelectuais e Estado e a contextualização dos sujeitos envolvidos também compõem essa investigação. Desse modo, procura-se refletir sobre a mensagem que os filmes pretendiam passar, mas, sobretudo, sobre a mensagem que efetivamente passaram e que estratégias, variáveis e sujeitos (ou redes) estiveram envolvidos nesse processo, coroado com a premiação oficial. Busca-se, enfim, observar se essa premiação justifica-se pelo suposto caráter doutrinário dos filmes, ou mesmo se esse caráter inexistia nas narrativas.

Até o final da década 1990, os filmes de ficção não eram vistos como documentos relevantes para a compreensão desse período histórico. Maria Dora Genis Mourão afirmava que,

não havendo uma estrutura montada, uma coesão ideológica no meio cinematográfico que o amparasse das investidas do cinema estrangeiro e da intervenção estatal, o cinema brasileiro estava muito mais voltado para uma luta pela criação de uma indústria cinematográfica que pudesse trabalhar mais sistematicamente e desse condições ao meio de sobreviver, do que voltado para preocupações mais criativas ou mais engajadas politicamente. Portanto os filmes não possuíam uma unidade ideológica que pudesse nos levar a detectar a presença de uma ideologia oficial.¹

Discordando da autora, interessa empreender um estudo sobre os filmes de ficção em longa-metragem produzidos no referido período, já que, até então, apenas os Cinejornais e os filmes educativos foram consistentemente estudados por pesquisadores brasileiros.²

Os filmes a serem analisados não eram filmes oficiais, mas filmes de enredo, aparentemente produzidos para divertir. Porém, como estão inseridos no intrincado contexto de

¹ MOURÃO, Maria Dora Genis. O cinema brasileiro e o populismo na década de 30. In: José Marques de Melo (org.). **Comunicação e populismo**. São Paulo: Cortez, 1981, p. 150.

² Essa menção refere-se especificamente ao período que corresponde à atuação do DIP (1939-1945) e a filmes de enredo que não faziam parte do circuito de Cinema educativo. Evidentemente, é possível citar outros trabalhos primorosos que abordam outros filmes de longa-metragem produzidos na década de 1930, antes, porém, da instituição do DIP. Entre eles, SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. Trabalhos sobre a produção de Humberto Mauro no INCE também enriquecem o debate historiográfico brasileiro. Entre eles, MORETTIN, Eduardo Victorio. **Cinema e História: uma análise do filme *Os Bandeirantes***. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1994 - além dos trabalhos do mesmo autor sobre o filme **Descobrimento do Brasil**, de Humberto Mauro - e ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999.

desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, que necessitava do apoio do Estado, acredita-se ser possível identificar, nos filmes, temáticas que agradavam ao regime estadonovista e que, assim, poderiam servir à doutrinação do público. O contrário também é possível, ou seja, a identificação de temas transgressores e outras representações que não estavam afinadas com os ideais do governo.

Para Leif Furhammar e Folke Isaksson,

os filmes de ficção não têm a aura de autenticidade dos documentários (e os conseqüentes problemas morais). Por outro lado, os recursos dos diretores de ficção são em princípio ilimitados, já que ele literalmente cria a realidade do filme de acordo com seus objetivos. Qualquer falta de credibilidade pode ser compensada com a adição de intensidade - e a propaganda de ficção se protege contra reações ambivalentes através da procura das respostas humanas mais fundamentais, dos juízos de valor mais básicos, das emoções mais elementares.³

A escolha da fonte cinematográfica deve-se ao fato de que

qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas. [...] Os filmes são destinados, e interessam às multidões anônimas. Filmes populares - ou para sermos mais precisos, temas de filmes populares - são

³ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 148.

supostamente feitos para satisfazer os desejos das massas.⁴

O grande interesse pelo Cinema encontra-se, também, no fato dessa mídia ter o poder de atingir o plano simbólico e atuar na construção de modelos, reproduzindo padrões e valores desejáveis para o convencimento das massas e possibilitando a indivíduos heterogêneos uma condição de pertencimento a uma totalidade.

Para iniciar a dissertação, optou-se por uma discussão em torno da organização e do desenvolvimento do Cinema brasileiro no decurso da década de 1930. Para tal, procura-se primeiramente discorrer sobre a constituição dos departamentos de propaganda e difusão cultural no Brasil, tendo em conta que no referido decênio o país atravessou momentos políticos distintos, embora não tenha havido mudança de governante. No entanto, longe de querer dar conta dos acontecimentos políticos de um período tão longo e complexo, pretende-se concentrar nos aspectos que se referirem especificamente à propaganda e à difusão cultural, onde se assenta o Cinema.

Ainda nesse capítulo, serão expostos e discutidos os dispositivos legais que regeram a cinematografia brasileira no decurso da década de 1930, promovendo uma discussão sobre a relação entre Cinema, Estado e intelectualidade⁵. Desde o início

⁴ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 17. Embora se reconheça as preciosas contribuições de Kracauer ao destacar o aspecto social do Cinema, admite-se os cuidadosos limites que se deve ter ao apropriar-se da teoria do autor, sobretudo pela tênue linha que estabelece entre ficção e realidade, ao afirmar que “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta”. A perspectiva que se procura adotar aqui é a de que os filmes, especialmente por toda a rede que se formula em seu contexto de produção, podem fornecer informações valiosas sobre a mentalidade daquele período e lugar, mas estão longe de refletirem qualquer coisa.

⁵ Muitos debates cercam o termo ‘intelectuais’ e sua definição. Jean François Sirinelli assinala duas acepções de ‘intelectual’: uma mais ampla e social, referente à atividade profissional, abarcando os criadores

do século XX, intelectuais, como Olavo Bilac, já prognosticavam a influência que o Cinema teria sobre a velocidade da informação e sobre a possibilidade de revelar ‘outros mundos’ ao espectador, à massa, como poeticamente indicou Ribeiro Couto:

A este modesto cinema de arrabalde
vêm as famílias burguesas da vizinhança,
todas as noites,
para ver costumes, para ver terras, para ver
povos,
para ver esse mundo distante, vago,
telegráfico,
que fica além dos navios de passagens
caríssimas [...].⁶

No contexto do Estado Novo essa relação entre Estado e intelectuais revelou-se ainda mais premente. Como afirma Álvaro Andreucci, “o Estado procurou gerenciar essa elite cultural que buscava, de maneira um tanto quanto inquieta, uma identidade para a cultura nacional, antecipando a possibilidade de um espaço para a sua produção mediante alianças com o Estado”.⁷ E, da mesma forma, supõe-se que o Estado procurava reprimir

e mediadores culturais, e outra mais específica, baseada na noção de engajamento. Assim, não ignorando tais debates, a concepção que se adota nesse texto refere-se àqueles que “elaboram ou debatem um conjunto de ideias”, nesse caso, o debate em torno da cinematografia. Cf. LAERA, Alejandra. Cronistas, novelistas: la prensa periodica como espacio de profesionalización em la Argentina (1880-1910). In: ALTAMIRANO, Carlos (direc.). **Historia de los intelectuales em America Latina**: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz, 2008, p. 495.

⁶ COUTO, Ribeiro. Cinema de arrabalde. **Klaxon**: mensário de arte moderna, n. 06, out. 1922.

⁷ ANDREUCCI, Álvaro. **O risco das ideias**: intelectuais e a polícia política (1930-1945). São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2006, p. 45-46.

aqueles que se posicionavam de forma crítica ou contrária ao regime.⁸

Nessa pesquisa, optou-se por dar voz especificamente aos intelectuais ligados a atividades cinematográficas, notadamente diretores de Cinema, críticos, colaboradores e editores das revistas especializadas em circulação na época.

Dessas primeiras reflexões, decorre a necessidade de debater, no capítulo seguinte, sobre os paradigmas estrangeiros que, de acordo com importantes pesquisadores que serão oportunamente mencionados, teriam influenciado a criação e organização dos departamentos de propaganda e difusão cultural brasileiros na década de 1930, favorecendo, assim, a perpetuação de um estigma 'totalitário'⁹ – a despeito do caráter nacionalista que se atribui ao primeiro governo varguista. Nessa discussão, procurar-se-á preservar no horizonte a atenção aos limites que tais influências tiveram sobre a constituição dos órgãos responsáveis pela propaganda e difusão cultural, principalmente levando-se em conta que o Cinema era visto como um instrumento de potencial sem precedentes no que diz respeito à divulgação de um "Brasil brasileiro". De acordo com Anita Simis, "o cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos da nação e cuja solidariedade é garantida por meio dos fatores éticos, geográficos e culturais".¹⁰

Essa frequente associação que se faz na historiografia brasileira entre os regimes ditos 'totalitários' e a produção cultural da ditadura varguista motiva uma breve reflexão sobre

⁸ Porém, deve-se pensar com cuidado na questão da censura e da repressão por parte do Estado Novo, no sentido de uma não fetichização do regime. Isso porque não são raras as circunstâncias que sugerem a existência de espaços de negociação entre intelectuais e produtores de cultura e Estado, o que remete também à discussão que se fará mais adiante em torno dos termos 'totalitarismo', face ao autoritarismo.

⁹ Conforme mencionado, esse termo será oportunamente problematizado no capítulo 2. Pelos limites que apresenta, sempre que aparecer nesse texto virá acompanhado de aspas simples.

¹⁰ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 27-28.

como, de modo amplo, cineastas atuantes nesses países lidaram com as técnicas disponíveis no contexto dos anos 1930 e 1940, pontuando também alguns direcionamentos estético-narrativos, adotados para alcançar determinados objetivos, principalmente com fins propagandísticos. Por outro lado, em função de todo o processo de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos – que já vinha acontecendo desde os anos 1920 e que, assim, pode ter afetado o sistema brasileiro de propaganda –, a cinematografia estadunidense não pode deixar de ser mencionada.¹¹ Por fim, a observância de alguns traços da cinematografia brasileira, em face às demais, pode revelar aproximações e distanciamentos úteis ao esforço de procurar identificar qual ou quais os

¹¹ Apesar da ausência de menção específica à cinematográfica soviética, porque se prioriza a reflexão sobre o Cinema produzido nos países com os quais se relaciona o estigma ‘totalitário’ dos órgãos brasileiros gestores da cultura nas décadas de 1930 e 1940, não se deve deixar de salientar que algumas das cinematografias aqui mencionadas se relacionaram sobremaneira com aquela: “Goebbels, como Hitler, estava interessado no cinema e em duas ocasiões chegou a recomendar *O encouraçado Potemkin* como excelente exemplo a ser seguido pelos realizadores alemães. Era uma grande obra de arte e um fabuloso trabalho de propaganda”. Goebbels chegou a afirmar em certa ocasião que quem não tivesse uma ideologia firme, poderia se tornar bolchevista assistindo ao *Encouraçado*. Cf. FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 42. Não se deve deixar de considerar, outrossim, que sobre o regime soviético também recai o adjetivo ‘totalitário’, mas com características diferentes daquele ‘totalitarismo’ de direita dos regimes nazista e fascista, como é possível depreender da leitura de ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Em relação à cinematografia francesa, optou-se por não aprofundá-la porque o período de circulação dos filmes analisados nessa pesquisa coincide com a ocupação nazista na França. Porém, recomenda-se a leitura de TAVERNIER, Bertrand. **Le Cinéma français sous l’occupation**. 2004. Disponível em:

<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/enjeux-internationaux/cooperation-culturelle-et-medias/cinema/promotion-du-cinema-francais/diffusion-non-commerciale/collections/le-cinema-francais-sous-l/>.

paradigmas estrangeiros que mais a influenciaram naquele período.

Nesse momento, cabe ainda refletir sobre *Cinearte* e *A Scena Muda*, revistas especializadas em Cinema que circularam durante o período e estabeleceram-se como o espaço mais conveniente para a expressão de intelectuais ligados às atividades cinematográficas e discussões estéticas, técnicas e legais sobre a cinematografia brasileira. O interesse no breve exame dessas publicações justifica-se porque, por meio delas, é possível identificar os paradigmas estrangeiros que ditavam moda, comportamento e consumo para a sociedade brasileira, pelo menos para a parcela letrada que tinha acesso à leitura e às revistas.

O terceiro capítulo discorrerá primeiramente sobre o concurso de Cinema do DIP, cujas edições referentes aos anos de 1940 e 1941, premiam os três filmes que serão posteriormente analisados. Pretende-se, também, situar social e historicamente a produtora Cinédia, responsável pela produção de dois filmes analisados, e da Raul Roulien Produções, produtora do terceiro. As seções subsequentes destinam-se à análise e à apresentação da crítica e recepção dos filmes *Aves sem ninho* (1939), *Pureza* (1940) e *24 horas de sonho* (1941). Nesse momento, por meio da identificação de eixos temáticos e tendo como norte a legislação vigente e a práxis estadonovista, buscar-se-á observar o que motivou a concessão de prêmios e favores pelo DIP, assim como discutir sobre as possíveis contradições e transgressões presentes nos filmes e sobre elementos que porventura forneçam pistas sobre o impacto social que esses filmes podem ter provocado, ainda que, em tese, tenham sido produzidos para diversão.

Essa organização foi adotada a fim de se empreender uma análise com foco numa História Social do Cinema, partindo do pressuposto, expresso por Alexandre Busko Valim, de que “os estudos culturais não podem ser feitos sem uma teoria social e que precisamos entender as estruturas e a dinâmica de uma determinada sociedade para entender e interpretar sua cultura”.¹²

¹² VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas**: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Tese apresentada ao

O mesmo autor chama a atenção, ainda, para a complexidade das produções cinematográficas, “que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção no meio político e nas relações sociais em que são criados, veiculados e recebidos”¹³, aspectos que não podem ser desconsiderados quando se pretende fazer uma História Social do Cinema.

A metodologia utilizada consistirá numa espécie de ‘decupagem reversa’, considerando-se o conceito de decupagem clássica, definido por Ismail Xavier como “o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos”¹⁴ e que antecede a montagem. De posse dessa informação, acredita-se que tal procedimento pode ser recriado em sua trajetória inversa, partindo-se do filme, que é o produto final. De acordo com Xavier, a decupagem clássica, um “sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica”, resulta “num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível”, neutralizando as descontinuidades.¹⁵

Segundo David Bordwell, de todos os sistemas estéticos da cinematografia, a decupagem clássica apresenta-se como o mais codificado em regras. Bordwell afirma que “a confiança num determinado eixo de ação orienta o espectador com relação ao espaço, e a sucessão de cortes mostra escolhas paradigmáticas claras entre diferentes tipos de *raccord*”.¹⁶ Como se pretende

Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de doutor. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 18.

¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 27

¹⁵ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 1984, p. 24.

¹⁶ *Raccord* é o termo utilizado “para designar normas de montagem próprias ao estabelecimento da continuidade espaço-temporal na narrativa clássica”. BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão

observar se os filmes a serem analisados apresentam elementos próximos à estética hollywoodiana (ou a outras, que também serão caracterizadas), a decupagem clássica, típica do universo cinematográfico de Hollywood, mostra-se um conceito bastante útil para este estudo.

Mas, a fim de garantir a fluidez das análises, a metodologia mencionada não será apresentada no texto de forma estanque e sistemática. Em outras palavras, não se referenciará os planos, cenas e sequências que não se mostrarem relevantes para essa reflexão. Isso porque, como afirma Marc Ferro,

o filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.¹⁷

Nas análises, o som não será em absoluto desprezado. De acordo com Ismail Xavier, essa ênfase “corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema”.¹⁸

Associadas ao visionamento dos filmes e à decupagem, e compondo as determinações sociais que podem ser analisadas

Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005, p. 293.

¹⁷ FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 87.

¹⁸ XAVIER, Ismail, 2008, *Op. Cit.*, p. 37.

quando se trata de fontes dessa natureza, encontram-se crítica e recepção. No caso dos filmes aqui mencionados, tal levantamento foi feito consultando-se as mencionadas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*¹⁹, que circularam durante o Estado Novo.

A escolha dessas revistas deve-se ao fato de terem assumido o Cinema como única temática desde sua criação e de terem resistido à efemeridade comum a outros periódicos. Além disso, o acesso digital à quase todos os números também foi um fator a ser considerado.

Ambas as revistas, ainda que utilizassem a publicidade de filmes estrangeiros como fontes de renda – notadamente os filmes produzidos em Hollywood –, não deixaram de mencionar reiteradas vezes as produções nacionais da época, discutir os problemas que assolavam a indústria cinematográfica brasileira, sua dormência e suas tentativas de consolidação.

As revistas, que de modo geral foram criadas dentro da lógica do *star system* hollywoodiano, não demoraram a perceber que seria útil forjar um sistema semelhante no Brasil. Os artistas brasileiros, a exemplo do que já acontecia nos Estados Unidos, circulavam entre Rádio e Cinema, e as revistas procuraram acompanhar esse movimento.

Tenciona-se tentar detectar o direcionamento das revistas e tornar visíveis os conflitos do campo em sua relação com o Estado, a fim de compreender as críticas (ou sua ausência) em seu devido contexto. Como afirma Bourdieu, “o campo jornalístico tem uma particularidade: é muito mais dependente das forças externas que todos os outros campos”.²⁰

¹⁹ Em abril de 1941, *A Scena Muda*, atendendo à uniformização ortográfica pelo processo de simplificação da língua, decretado pelo Governo Federal, passa a se chamar *A Cena Muda*. No entanto, nesse trabalho, as referências serão mantidas utilizando-se a primeira grafia, a fim de não destoar da própria base de dados na qual se encontram as revistas. Já no que se refere às citações dessa e de outras revistas de época consultadas, optou-se por adaptar a escrita aos padrões atuais, a fim de garantir uma leitura mais fluida.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. **A influência do Jornalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 76.

Nessa pesquisa, serão analisados 350 números da revista *A Scena Muda*, publicados entre os anos de 1939 e 1945. Na base onde se encontram os arquivos, alguns números não estão disponíveis para pesquisa, possivelmente porque não compõem a coleção do Museu Lasar Segall/Biblioteca Jenny Klabin Segall. No ano de 1942, por exemplo, dos 52 números publicados, constam 41 na base. Já a coleção da revista *Cinearte* encontra-se completa até 1942, ano em que a publicação foi interrompida por conta da guerra. De 1939 a 1942, foram publicados 60 números e todos serão analisados.

Os artigos de interesse foram separados em três eixos. O primeiro compreende os filmes brasileiros analisados nessa pesquisa. O segundo, artigos e notas sobre outros filmes brasileiros realizados no período. O terceiro, por fim, abarca artigos sobre a situação da cinematografia brasileira, principalmente no que dizia respeito à intervenção do Estado.

Embora contasse com críticos especializados, *A Scena Muda*, por exemplo, criou, em março de 1940, a seção “Mande também sua crítica”, na qual os leitores analisavam os filmes lançados recentemente. Assim, torna-se possível encontrar muitos relatos de leitores acerca dos filmes aqui analisados, como este de *Pureza*:

O filme pode, no entender de muitos, não ser cópia fiel do livro daquele festejado escritor patricio, nem ser, tampouco, uma obra-prima cinematográfica, mas, curioso é que é um filme nacional a que o mais intransigente espectador assiste de começo a fim, e, no final das contas, tem mais de que elogiar do que censurar.²¹

Uma questão importante a ser considerada ao se utilizar as revistas cinematográficas de circulação nacional naquele período refere-se ao alcance e ao caráter das classes que as liam. Tal questionamento deve ser feito considerando que o próprio Cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX passara de

²¹ FIGUEIREDO, Zoroastro G. Mande também sua crítica. In: *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1940, n. 1032, p. 10.

um divertimento popular em espaços rústicos para uma forma de lazer voltada para um público mais elitizado, agora acomodado em requintadas salas de projeção. De acordo com Sheila Schvarzman,

desde meados dos anos [19]20 jovens jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos* e *Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, procuram incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. Assim, o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos [19]20 era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na frequência, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência nas salas.²²

Da mesma forma, não se pode ignorar a grande parcela de iletrados que compunha a população brasileira e que, mesmo que estivesse entre os frequentadores das salas de Cinema, provavelmente não estaria entre os leitores das revistas. Na década de 1940, o Brasil possuía cerca de 16,4 milhões de analfabetos, ou seja, 56,8% da população maior do que 10 anos de idade.²³

²² SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, vol.25, n. 49. São Paulo, Jan./June 2005.

²³ Estudo revela 60 anos de transformações sociais no país. **IBGE**. Disponível em:

Mas é claro que uma massa intermediária também se apropriara desses espaços de projeção, principalmente nos cinemas de subúrbios, como era observável na cidade do Rio de Janeiro:

[...] a maior concentração de salas, além da região central, dá-se nos bairros do subúrbio. Elas eram duas vezes maior que o número de salas localizadas em Copacabana, Botafogo, Catete, Tijuca, Estácio e Ipanema. Os dados atestam a popularidade alcançada por essa forma de divertimento em cerca de três décadas. [...] Analisando a abertura de noventa e cinco novas salas de cinema nos anos que vão de 1927 a 1942, observamos a predominância do subúrbio e das “áreas industriais”, onde surgiram cinqüenta e um espaços no período, enquanto apenas trinta foram abertos na região central da cidade.²⁴

A respeito das publicações, Hernani Heffner afirma que *A Scena Muda* foi a primeira revista de Cinema editada no Brasil de caráter realmente popular. De acordo com o mesmo autor, “o êxito comercial de *Cinearte* ultrapassou de muito o de suas concorrentes, chegando a tiragens de 100.000 exemplares semanais no final dos anos [19]20”. Além desses dados, que apontam para um grande alcance de público, sabe-se que as revistas, além das críticas tecidas por seus próprios colaboradores, faziam também uma espécie de *clipping*, publicando críticas originalmente publicadas em jornais nacionais – esses, sim, de circulação e alcance mais amplo entre as classes.

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=892&id_pagina=1. Mas, apesar desses dados, é preciso ressaltar o caráter elitista que se procurou imprimir no Cinema – notadamente em São Paulo – como foi assinalado na Introdução dessa dissertação.

²⁴ LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte**: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005, p. 51.

Um último elemento que fornece pistas sobre o alcance das revistas são as cartas de leitores, oriundas das mais variadas partes do país. Porém, há nessas fontes uma questão que deve ser problematizada no capítulo que tratará das revistas: seriam as cartas escritas mesmo por leitores, ou eram forjadas pelos redatores das revistas?

Além das revistas especializadas, a utilização da revista *Cultura Política* traduz-se na tentativa de contrapor as revistas comerciais, afinal, por ser diretamente vinculada ao DIP, era considerada a revista oficial do governo: “por ocasião do quarto aniversário do Estado Novo, o próprio presidente Vargas enfatizou a importância de seu caráter doutrinário na construção das diretrizes do Estado Nacional”.²⁵

Trata-se de uma volumosa publicação mensal, editada pelo DIP de março de 1941 a outubro de 1945, voltada aos “estudos brasileiros”, como no seu subtítulo homônimo. A revista, dividida em diversas seções, dedicava uma delas à “evolução artística” do Brasil, onde se inseria um subitem sobre Cinema. Todas as edições correspondentes ao período de sua publicação foram previamente consultadas, mas em algumas, principalmente nos anos que já assinalavam a decadência do Estado Novo, a seção sobre Cinema não estava presente.

Da imbricação teórico-metodológica sobre a relação entre elementos como Cinema, História, Propaganda, Estado e Intelectualidade, localizada nas reflexões que se buscará fazer sobre o Cinema produzido durante o Estado Novo e, especialmente, os filmes premiados pelo DIP, emergem algumas perguntas: que elementos atuam como mecanismos legitimadores do *status quo* estadonovista? Quais aspectos, intencionais ou não, o transgridem? A qual paradigma correspondem? Quais fatores podem ser apontados como determinantes para a concessão do prêmio pelo DIP? Espera-se, ao final dessa dissertação, apontar caminhos para a resolução dessas e de outras questões.

2 ORGANIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1930

“Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica, mas a situação básica nunca se alterou”.

(Paulo Emílio Sales Gomes)

2.1 OS DEPARTAMENTOS DE PROPAGANDA E DIFUSÃO CULTURAL NOS ANOS 1930

Para se compreender como se constituíram as bases do Cinema nacional, é necessário fazer um percurso por toda a década de 1930 iniciando por seu limiar, quando Getúlio Vargas assumiu o governo provisório do Brasil, e analisar a parte da estrutura governamental responsável pela produção e difusão cultural no país.²⁶

Após a Revolução de 1930, o governo carecia de um órgão adequado para gerenciar os meios de publicidade oficial. Assim, buscando sistematizar tal atividade, Vargas assinou os Decretos nº 20.033 e nº 20.138, em 25 de maio de 1931 e 22 de junho de 1931²⁷, respectivamente, criando e estabelecendo o Departamento Oficial de Publicidade – DOP, sob a superintendência do diretor da Imprensa Nacional e vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Esses atos visavam a uma remodelagem nos serviços da Imprensa Nacional e Diário Oficial.

A atuação do DOP estava, então, mais associada à radiodifusão. Cabia ao órgão o fornecimento de informações

²⁶ Embora se procure pensar a constituição desses departamentos ao longo dos anos 1930, não se ignora os diferentes momentos políticos que marcaram essa década. Além disso, a recorrência de decretos, leis e criação de órgãos de natureza semelhante também aponta para uma ineficiência do Estado em assegurar proteção ao Cinema brasileiro e gerir as atividades de difusão cultural de forma competente.

²⁷ Todos os decretos aqui citados podem ser lidos integralmente no portal da Câmara dos Deputados, disponível em: <http://www2.camara.gov.br>, e por isso não serão individualmente referenciados no rodapé.

oficiais à imprensa, mas também, dessa forma, um proto-controle das atividades de imprensa no Brasil. Isso porque, para esse governo, “o povo era considerado uma espécie de matéria bruta a ser elaborada pelo saber das elites. Baseado nesse raciocínio, o governo justificava seu controle e fiscalização sobre as mais diversas expressões culturais”.²⁸

Em 4 de abril de 1932, Vargas assinou o Decreto nº 21.240, promulgado a fim de nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos e criar a “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular”. A comissão que discutiu e elaborou o decreto tinha como membros Adhemar Gonzaga, representando os interesses dos produtores nacionais, Adhemar Leite Ribeiro, representando os exibidores afinados com as companhias estrangeiras, Mário Behring, diretor da Biblioteca Nacional e diretor da revista *Paratodos*, Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, e demais educadores e profissionais ligados ao Ministério da Educação.²⁹

As considerações iniciais desse decreto chamam a atenção por se referirem especificamente ao Cinema e por demonstrarem a preocupação do governo com esse meio de difusão cultural:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado; Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter; Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico,

²⁸ **Educação, Cultura e Propaganda**. CD-ROM A Era Vargas - 1º Tempo - dos anos 20 a 1945. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC (Centro de Pesquisas e Documentação de História Contemporânea do Brasil).

²⁹ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 119.

literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos.

Observa-se, ainda, a atenção que o governo despendia aos modelos internacionais e à questão da unidade da nação:

Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país.

Da mesma maneira, o texto demonstra como o germe da censura já vinha se desenvolvendo antes mesmo da instauração do Estado Novo, e vinha atender uma demanda de vários grupos ligados ao universo cinematográfico.

Parágrafo único. Em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos à outra qualquer censura ou revisão.

[...]

Art. 7º Em cada exame a Comissão decidirá:

- I. Se o filme pode ser integralmente exibido ao público.

- II. Se deve sofrer cortes, e quais.
- III. Se deve ser classificado, ou não, como filme educativo.
- IV. Se deve ser declarado impróprio para menores.
- V. Se a exibição deve ser inteiramente interdita.

Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

- I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
- II. For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.
- III. Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
- IV. Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
- V. Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

A Comissão de Censura Cinematográfica, criada por meio do Decreto nº 21.240, era composta por sete membros: um representante do Chefe de Polícia, um representante do Juízo de Menores, o diretor do Museu Nacional, um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública - MES e uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação. Envolvidos na comissão estavam: Jonatas Serrano e João Rangel Coelho, representantes do Ministro da Educação; Carlos Magalhães Lébeis e Plácido Modesto de Melo, representantes do Juiz de Menores do Distrito Federal; Sílvio Júlio de Albuquerque Lima, Eduardo Pacheco de Andrade e José Pinto de Montojas, representantes do Chefe de Polícia do Distrito Federal; Armanda Álvaro Alberto, representante da Associação Brasileira de Educação; Ademar Leite Ribeiro, representante da Associação

Brasileira Cinematográfica; Antônio Camilo de Oliveira e Gastão Paranhos Rio Branco, representantes do Ministério das Relações Exteriores; Benedito Lopes e Clóvis Martins, Eduardo Pacheco de Andrade e Gastão Soares de Moura Filho, suplentes; Edgar Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, ocupando a posição de presidente da comissão, substituído por Alberto Betim Paes Leme em 1935. A relação dos filmes censurados era publicada no Diário Oficial e repassada à imprensa.

Mas não se deve esquecer que a aprovação do Decreto nº 21.240 de 1932 representava, em parte, não só a preocupação do governo com o impacto social dos filmes como veículos de propaganda, mas também uma forma de cooptação de intelectuais em prol das diretivas estadonovistas.³⁰

Três anos depois, em 14 de junho de 1934, por meio do Decreto nº 24.651, cria-se o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural - DPDC, também ligado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Segundo o decreto, o órgão estaria destinado a

- a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelegrafia e demais processos técnicos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais;
- d) orientar a cultura física.

³⁰ ROSA, Cristina Souza da. **Para além das fronteiras nacionais**: um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945). Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008, p. 239.

O DPDC ficou inicialmente sob o comando de Sales Filho, também diretor da Imprensa Nacional. Em 22 de julho de 1935, passou à direção de Lourival Fontes e sofreu também uma mudança de nome, sendo chamado então de Departamento Nacional de Propaganda - DPN. Essa mudança, no entanto, nunca teve existência legal, funcionando, como afirma José Inácio de Melo Souza, como uma “marca-fantasia”.³¹

Um ano antes da extinção do DPDC, Vargas criou mais um órgão destinado ao desenvolvimento cultural. Trata-se do Conselho Nacional de Cultura, instituído pelo Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho de 1938 e ligado ao MES. Dentre as atividades dispostas no Decreto destaca-se “a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual” (entre elas, o cinema); “a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias; e a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas”.

De modo geral, o mote do governo, ao assinar esses decretos, era a tentativa de sistematização e difusão de seu ideário para a sociedade e o controle dos organismos culturais de caráter privado. É importante esclarecer que, aqui, ‘ideário’, ‘ideologia’ ou ‘doutrina’ estadonovista refere-se a um conjunto de ideias que, de maneira geral, caracteriza esse projeto político-ideológico, mas sem perder de vista que “o Estado Novo não poderia ser caracterizado como portador de uma ‘doutrina oficial’ compacta, isto é, homogênea [...]”.³² O Estado Novo possuía diretrizes que norteavam seu discurso, mas nem sempre eram seguidas à risca na prática.

Evidentemente, não se ignora o fato de que a assinatura dos decretos atravessa momentos politicamente distintos da década

³¹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo.** Dissertação de mestrado apresentada à ECA/USP. São Paulo, 1991, p. 121.

³² GOMES, Angela Maria de Castro. O redescobrimento do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **Estado Novo: ideologia e poder.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 110.

de 1930.³³ Da mesma forma, compreende-se que a recorrência da promulgação de tantas leis praticamente com os mesmos fins demonstra a inépcia do Estado em sistematizar e controlar os agentes de difusão cultural.

Os departamentos de difusão cultural criados ao longo da década de 1930, pelo menos no que se refere à tentativa de centralização dos tentáculos culturais e propagandísticos, foram, paulatinamente, criando as condições de existência do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, órgão censor do Estado Novo instituído em 27 de dezembro de 1939 por meio do Decreto-Lei nº 1.915.

O decreto que instituiu o DIP promoveu uma grande reforma na estrutura da máquina de propaganda e censura. Além de extinguir o DPDC e a Comissão de Censura Cinematográfica, ampliou sobremaneira as atribuições do departamento que substituíra. Conforme o decreto, ao novo departamento cabia algumas tarefas como as de centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de rádio-difusão, da literatura social e política e da imprensa, estimular a produção de filmes nacionais, classificar os filmes educativos e os nacionais para concessão de

³³ A abordagem sistemática desses momentos políticos não será empreendida por dois motivos. Primeiro, pelos limites que essa pesquisa apresenta e quem a realiza. Não se tem a pretensão de dar conta de uma bagagem cultural semelhante à de pesquisadores que se dedicam a mais de década ao estudo desse período. Nesse sentido, recomenda-se a consulta de obras de referência sobre a década de 1930 e o Estado Novo, onde aspectos que não serão trabalhados nessa pesquisa - ou serão mencionados *en passant* - encontram-se diluídos e aprofundados. Convém consultar autores como Angela de Castro Gomes, Adriano Luiz Duarte, Alcir Lenharo, Helena Bomeny, Sérgio Miceli, Maria Helena Capelato e Nelson Jahr Garcia, ainda que haja algumas discordâncias em relação a alguns aspectos presentes nas obras de alguns desses autores. O segundo motivo refere-se ao fato de que tais momentos políticos, acredita-se, podem não afetar diretamente o olhar sobre a indústria cinematográfica. Essa indústria parece ter sido mais afetada por questões exteriores, que serão oportunamente mencionadas.

prêmios e favores, assim como “conceder, para os referidos filmes outras vantagens que estiverem em sua alçada”.

Além do grande leque de atribuições do DIP, chama igualmente a atenção naquele decreto a preocupação do governo para com a imagem do Brasil projetada no exterior e, ligadas a isto, outras questões que remetem ao lugar que o país vinha assumindo no panorama internacional. Em seis dos dezesseis itens do Decreto-Lei nº 1.1915, é possível observar demandas como a política de boa vizinhança e a arquitetura de uma identidade nacional norteando suas disposições:

- i) colaborar com a imprensa estrangeira no sentido de evitar que se divulguem informações nocivas ao crédito e à cultura do país;
- j) promover intercâmbios com escritores, jornalistas e artistas nacionais e estrangeiros;
- k) estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras, podendo, para isso, estabelecer e conceder prêmios;
- l) incentivar a tradução de livros de autores brasileiros;
- m) proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral;
- n) promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, concertos, conferências, exposições demonstrativas das atividades do Governo, bem como mostras de arte de

individualidades nacionais e estrangeiras.

Aprovado pelo Decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939, o regimento do DIP organizava oficialmente sua estrutura. O órgão constituir-se-ia, então, de seis divisões: Divisão de Divulgação, Divisão de Rádio-difusão, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Turismo e Divisão de Imprensa, além de serviços auxiliares de Comunicações, Contabilidade e Tesouraria, Material, Filmoteca, Discoteca e Biblioteca. Cada divisão possuía um diretor que respondia ao diretor-geral, Lourival Fontes – diretor do extinto DPDC. O departamento, porém, era diretamente subordinado ao Presidente da República.

O Capítulo III do referido decreto especificava as competências de cada Divisão. À de Divulgação (Art. 6º), por exemplo, cabia, entre outras atribuições:

- a) a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileiras;
- b) interditar livros e publicações que atentem contra o crédito do país e suas instituições, e contra a moral;
- c) combater por todos os meios a penetração ou disseminação a qualquer ideia perturbadora ou dissolvente da unidade nacional;
- d) fornecer, aos estrangeiros e brasileiros, uma concepção mais perfeita dos acontecimentos sociais, culturais e artístico: da vida brasileira.

A criação de todos esses órgãos, instituições e comissões nesse curto período de tempo que culminou com o Estado Novo mostra que o governo estava longe de ter as atividades de propaganda e difusão cultural – e, em seu interior, o Cinema – plenamente organizadas e centralizadas. Expandia-se esse raio principalmente na tentativa de encontrar fomento ao Cinema

nacional, mas também de controlar sua produção. Em 1944, o governo tomava mais uma medida nesse sentido. A pedido do Departamento Administrativo do Serviço Público - DASP, designava mais uma comissão, composta por elementos desse órgão, do DIP e pelo diretor do INCE, “com o objetivo de estudar acuradamente a legislação protecionista do cinema e os meios mais seguros de atrair para a cinematografia brasileira capitais suficientes, fomentando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das pequenas indústrias já existentes”.³⁴

2.2 CINEMA, ESTADO E INTELECTUALIDADE: ENTRE O INCENTIVO E A INTERVENÇÃO

A relação entre os aspectos conjunturais e os filmes premiados pelo DIP durante o Estado Novo devem ser pensados em conjunto com o estabelecimento dos mecanismos legais para o desenvolvimento do Cinema no Brasil na figura do Estado e sua ligação com a intelectualidade brasileira. Desde a década de 1920, cineastas e intelectuais já vinham lutando pela instituição desses mecanismos. Para Jean-Claude Bernadet, essa campanha dos intelectuais pela intervenção do Estado nas atividades cinematográficas era motivada pela necessidade de combater a voracidade do Cinema estrangeiro hegemônico no Brasil:

na posição indefesa em que se encontravam os produtores diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro.³⁵

³⁴ Diário Oficial **apud** MAURO, Humberto. Figuras e gestos. In: **A Cena Muda**, n. 20. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1944, p. 23.

³⁵ BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 52.

Desse modo, interessa observar, no discurso desses intelectuais, como se lidou com a linha tênue entre o incentivo e a intervenção de viés autoritário.

Grande parte dos intelectuais ligados à atividade cinematográfica procurou se expressar por meio das revistas especializadas. A revista *Cinearte* se destaca nesse sentido por ter dado visibilidade à questão do Cinema nacional desde sua criação, em 1926. Uma estratégia utilizada pelos editores da revista, como meio de reivindicar medidas protecionistas para o Cinema nacional, foi chamar a atenção do governo para o seu enorme potencial como formador de consciências e verdadeiro instrumento de persuasão:

O cinema é atualmente, o mais importante veículo de propaganda e de instrução. É uma força crescente de cultura e de nacionalismo. Diverte educando. Encurta as distâncias. Nação sem Cinema, é Nação sem imprensa. Dêem-me todos os Cinemas do Globo e eu transformarei a opinião do Mundo – já disse Gustave Le Bon.³⁶

Le Bon, em *Psicologia das massas*, procurou refletir sobre o papel das multidões nas grandes transformações das sociedades. Em síntese, o sociólogo escreveu sobre essas transformações como consequência de mudanças profundas na mentalidade dos povos. Alertava que a crença moderna no poder das multidões modificava sobremaneira a política tradicional dos Estados. Porém, para ele, as multidões só poderiam exercer um papel destrutivo e, por isso, sublinhava a importância de seu estudo para os legisladores e homens de Estado.³⁷

Pensando na teoria social ‘le boniana’ e em outras difundidas na época, quando comparado a outras formas de manifestação artística, tinha-se convicção de que o Cinema como formador de mentalidades era o que havia de mais eficiente e

³⁶ *Cinearte*, n. 165. Rio de Janeiro, abril de 1929, p. 4 e 32.

³⁷ LE BON, Gustave. *Psicologia das massas*. Lisboa: Ésquilo Edições e Multimedia, 2005.

promissor. Ainda assim, em termos de incentivo técnico, burocrático e financeiro, o Cinema ficava em segundo plano, se comparado a outras manifestações culturais: “enquanto o Ministério da Educação subvenciona as companhias de comédia, a título de estimular o teatro brasileiro, o cinema brasileiro definha por falta de capitais e de outros estímulos”.³⁸

Como é possível observar por meio da leitura das revistas especializadas em Cinema, no meio intelectual o seu reconhecimento como instrumento de grande potencial para a educação e instrução da população tinha muitas adesões.

Em fevereiro de 1941, criava-se o Clube dos Fãs Cinematográficos, com o objetivo de congregar interessados em Cinema e “colher os melhores frutos dessa sociedade de cujo seio poderão sair artistas, críticos, diretores e produtores, todos eles com uma cultura cinematográfica suficientemente perfeita e sincera”.³⁹ O Clube de Fãs foi o responsável pela promoção de diversas palestras sobre Cinema, todas realizadas no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro, em que se destacava a importância das produções em longa-metragem, trazendo como conferencistas renomados diretores e produtores de Cinema como Raul Roulien, Oduvaldo Vianna e Moacyr Fenelon.

No meio político, esse reconhecimento foi acontecendo paulatinamente ao longo da década de 1930. Antes ainda, em 1928, Fernando de Azevedo, então diretor geral da Instrução Pública do Distrito Federal, propôs uma reforma inovadora no ensino, e que incluía o cinema educativo.⁴⁰ Pouco tempo depois, em 1931, Joaquim Canuto Mendes de Almeida publicou *Cinema contra Cinema*, no qual se levanta definitivamente a bandeira do Cinema educativo no Brasil.⁴¹

³⁸ Cinema e teatro. **Cinearte**, n. 550. Rio de Janeiro, agosto de 1941, p. 11.

³⁹ ALENCAR, Renato de. Crônica: a palavra de Oduvaldo Vianna. In: **A Cena Muda**, n. 1041. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1941, p. 3.

⁴⁰ SIMIS, Anita, 1996, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴¹ É da mesma época a publicação de *Cinema e Educação*, de Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano.

Foi somente nessa década [1930] que a atividade cinematográfica brasileira foi legalmente instrumentalizada. A primeira ação deu-se pela publicação do Decreto-Lei nº 21.240, de 4 de abril de 1932 – mas que só foi publicado no Diário Oficial em 1934 –, que, conforme já mencionado, previa a nacionalização do serviço de censura dos filmes cinematográficos e criava a “Taxa Cinematográfica para a educação popular”.

Essas determinações trouxeram consigo a “lei do *short*”⁴², que tornava obrigatória a exibição de um filme nacional de curta-metragem aprovado pela censura em todas as sessões de todas as salas de Cinema do país.⁴³ Nas décadas anteriores à lei, esses filmes eram chamados de *naturais* e, no momento da lei, de *complementos*. Inicialmente, caracterizaram-se pelas imagens ‘não posadas’, que se contrapunham ao filme de enredo. Os temas variavam desde jogos de futebol a funerais de figuras ilustres, festas religiosas a construções de estradas, de paisagens do sertão a vistas da cidade. Filmes de educação popular em 35mm produzidos pelo INCE também eram exibidos nos cinemas como complementos nacionais.

A obrigatoriedade da exibição de complementos nacionais era uma velha demanda da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – ACPB, fundada em 1933. A multa para os infratores era de apenas duzentos réis por sessão, o que, associado à deficiente fiscalização inicial, encorajava os exibidores ao descumprimento da lei.⁴⁴

Cabe observar o decreto que aprovou o regimento do DIP, assim como o que dispôs sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional. No primeiro, Decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939, interessa observar o

⁴² Também conhecida como a “Lei dos 100 metros”.

⁴³ SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (org.) et alii. **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 159.

⁴⁴ No entanto, após alguns anos da instituição da lei, a fiscalização passou a ser executada por fiscais do Imposto de Consumo e Coletorias, após reivindicação da ACPB junto ao Ministério da Fazenda. Cf. **A Cena Muda**, n. 1001. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1940, p. 18-19.

que o Art. 8º do Capítulo III dispôs sobre as atividades ligadas ao Cinema:

- a) instituir, permanentemente, um cine-jornal, com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão na programação;
- b) incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores de filmes em geral;
- c) censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da D.C.T.;
- d) proibir a exibição em público de filmes sem certificado de aprovação da D.C.T.;
- e) publicar, no Diário Oficial, a relação dos filmes censurados, suas características e o resumo do julgamento da D.C.T..

Já o Decreto nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, dedicou o segundo capítulo especificamente ao Cinema. O Art. 14, determinava que “nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D. I. P.”. Desse modo, legalmente o DIP concentrava poder total de fiscalização e coerção sobre as produções cinematográficas nacionais. Já o artigo seguinte chama inteiramente a atenção por sintetizar parte do ideário estadonovista, fortemente pautado em valores nacionalistas:

Art. 15. Não será permitida a exibição do filme que:

- I. contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- II. contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- III. divulgar ou induzir aos maus costumes;

- IV. for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- V. puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- VI. for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- VII. ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- VIII. induzir ao desprestígio das forças armadas.

No entanto, o que mais interessa nesse decreto encontra-se no Capítulo IX, referente aos “prêmios e favores”. Essa parte do decreto relaciona-se diretamente com essa pesquisa porque dispõe sobre o concurso que premiou os filmes que serão analisados no capítulo 3. Os Art. 121 e 122 decidiam que:

Art. 121. Da renda da “taxa cinematográfica para educação popular” será retirada anualmente a importância nunca inferior à 200:0000\$ para:

- a) premiar aos 3 melhores filmes nacionais de mais de 1.500 metros, censurados durante o ano anterior;
- b) premiar os 10 melhores filmes nacionais de 100 a 400 metros, nas mesmas condições;
- c) subvencionar os produtores nacionais que tenham sido classificados entre os premiados da primeira ou última categoria, para aquisição e confecção de cópias de filmes nacionais destinados à filmoteca do D. I. P.

§ 1º Os filmes de produção estrangeira, naturais, dramáticos, documentários, sempre que a ação se realize no Brasil, ou que seu entrecho contenha ou focalize aspectos comprovadamente brasileiros, ficarão, a juízo do D. I. P., isentos da taxa cinematográfica

instituída pelo artigo 42, do presente decreto-lei, gozando dos mesmos favores os de igual procedência, que sejam dobrados na língua nacional do Brasil.

§ 2º A escolha dos três (3) melhores filmes nacionais de longa metragem, dos dez (10) melhores filmes curtos, será feita em maio de cada ano, adotando-se como critério o sistema de pontos, de 1 até 10, para cada uma das seguintes particularidades da película:

- 1 - argumento;
- 2 - som;
- 3 - direção;
- 4 - interpretação;
- 5 - música;
- 6 - fotografia.

Parágrafo único. O valor de cada filme será determinado pela soma dos pontos relativos às diversas particularidades.

Art. 122. Dentro das leis e regulamentos em vigor, o Governo poderá conceder aos produtores de filmes nacionais favores especiais, de modo a facilitar o maior desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

Porém, por mais que os filmes ficcionais de longa-metragem estivessem contemplados nesse decreto, foram as produtoras de complementos as mais favorecidas.⁴⁵ Além da premiação prevista, o DIP lançou ainda diversos concursos paralelos para a premiação de complementos nacionais. Um deles, lançado no final de 1939, premiaria mensalmente os melhores complementos ao longo de 1940. Poderiam participar

⁴⁵ Apesar de as produtoras de complementos terem atraído a atenção do governo com a instituição da “lei do *short*”, da premiação prevista no Decreto nº 1.949 e dos concursos paralelos lançados pelo DIP, é importante ressaltar que, ainda assim, as recompensas materiais eram insatisfatórias. Por cada dia de exibição de complemento, as produtoras recebiam de cinco a dez réis dos cinemas. Cf. **A Scena Muda**, n. 1001. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1940, p. 30.

quaisquer produtores e inscrever até três trabalhos inéditos a cada mês. Os assuntos preferenciais seriam administração pública, turismo, forças armadas, história e geografia pátrias. Filmes de atualidades, porém, eram vetados. Os prêmios de um conto de réis para o terceiro e segundo colocados e de três contos para o primeiro, eram pagos com a renda do Cinejornal, editado pelo DIP.⁴⁶

Cabe observar como os novos dispositivos legais para o desenvolvimento do Cinema foram recebidos e interpretados por intelectuais⁴⁷ e crítica especializada. Em termos estéticos, esperava-se que tais incentivos pudessem redundar em avanços técnicos e temáticos, especialmente após as especificações previstas pelo DIP no sentido de exigir a boa qualidade dos filmes. O órgão qualificava como de má qualidade os filmes que continham “propaganda comercial, industrial ou particular, [...] salvo se essa propaganda for de interesse nacional, a juízo do DIP”.⁴⁸ Acerca dessa determinação, o cronista Renato de Alencar, d’*A Scena Muda*, escreveu em janeiro de 1940: “agora parece que acertamos definitivamente”. Cinco meses depois, porém, publicava em sua crônica:

Quando o Governo da República ampliou a legislação sobre a produção de filmes nacionais, inclusive os “shorts”, e instituiu prêmios aos melhores do ano, houve um clarão de esperança na melhoria dos nossos complementos nacionais. Dizia-se que, de então em diante, [...] os “shorts” seriam

⁴⁶ **A Scena Muda**, n. 978. Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1939, p. 21.

⁴⁷ Acerca do termo *intelectuais*, parece coerente identificar-se com a concepção postulada por Norberto Bobbio, na qual considera dois tipos de intelectuais: os ideólogos, que fornecem as ideias gerais sobre os objetivos a perseguir, e os expertos, “possuidores de conhecimentos técnicos específicos sobre campos singulares do saber”. Desse modo, toda vez que o termo for empregado aqui, será visando à segunda categoria. Cf. ANDREUCCI, Álvaro, 2006, *Op. Cit.*, p. 33.

⁴⁸ ALENCAR, Renato de. Afugentando o cabotinismo. In: **A Scena Muda**, n. 982. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1940, p. 5.

produzidos na direção da cultura nacional, sem comprometer ou esquecer a divulgação do Brasil, naquilo que ele tem de mais digno a ser visto – cenários e realizações objetivas. Mas... ao que parece, os complementos persistem naquele mesmo critério: banquetes, vistas de procissões, grupinhos escolares [...]. Não sei se seria ingenuidade minha perguntar ao DIP a razão por que não se acaba com os “shorts” puramente pictóricos, sem nenhuma significação, passando-se a produzir complementos de natureza cultural, com enredo visando à divulgação do Brasil, seu potencial, seu patrimônio artístico, suas realizações e possibilidades. Vamos ser objetivos, minha gente.⁴⁹

É interessante observar como *A Scena Muda* procurou dar visibilidade a opiniões antagônicas, como se depreende da crônica de L. S. Marinho, publicada na revista um mês antes da crônica de Renato de Alencar:

É sumamente irritante para as pessoas equilibradas, as cenas que se verificam em muitos cinemas do Brasil, quando se observa a ojeriza do público pelos complementos nacionais. São brasileiros que, dentro do Estado Novo, condenam sumariamente a lei de obrigatoriedade do Dr. Getúlio Vargas sobre os complementos nacionais, os quais ensinam brasilidade a inúmeros brasileiros que não conhecem a sua pátria [...].⁵⁰

Em outro número da revista, publicado dois anos depois, o embate persistia, como se nota nas ácidas palavras de Renato de Alencar: “[...] começaram a reopontar aqui e ali, diversas empresas

⁴⁹ ALENCAR, Renato de. Crônica. In: **A Scena Muda**, n. 1003. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1940, p. 3.

⁵⁰ MARINHO, L. S. Crônica. Complemento nacional. In: **A Scena Muda**, n. 949. Rio de Janeiro, 30 de maio de 1939, p. 5.

de complementos. Hoje, a ‘Coitadinha Filmes’, amanhã a ‘Abacaxizinho Filmes’, depois a ‘Deus me acuda Filmes’ e assim por diante, inundando o mercado de tudo quanto é extravagância cinematográfica”.⁵¹

A *Cinearte* também colocou em pauta essa discussão. Em uma republicação da revista literária *A Nota*, lê-se observações semelhantes, mas que não deixaram de atentar para os benefícios que traria a proliferação de complementos nacionais:

O complemento nacional, bom ou mau, tem sua utilidade quando é assistido com alto espírito de análise, voltado para a cena que objetiva, embora através de uma fotografia imperfeita. Um compêndio de história, ou uma corografia jamais dariam percepção aproximada aos aspectos que nos são mostrados pelos complementos nacionais. [...] O espectador ao receber uma aula animada de um ponto de corografia do Brasil (que os têm excelentes), está com isso corroborando para a formação de uma equipe de técnicos cinematográficos. [...] O nosso cinema será um propagandista que leva os seus próprios “produtos” para mostrá-los lá fora [...]. Essa é a função do complemento nacional, que não escapou à percepção arguta do Presidente Getúlio Vargas.⁵²

Vargas parece mesmo ter percebido a relevância dessas produções. Um indício disso foi o prêmio concedido pelo DIP no primeiro concurso de complementos nacionais, realizado em janeiro de 1940, ao documentário *Um vespertino moderno*.⁵³ Com duração de dez minutos, o documentário produzido pela Rossi-Rex Film, mais do que premiado, foi escolhido pelo presidente

⁵¹ ALENCAR, Renato. Turismo desorientado. In: **A Cena Muda**, n. 1003. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1942, p. 3.

⁵² **Cinearte**, n. 508. Rio de Janeiro, abril de 1939, p. 4.

⁵³ Cinema brasileiro. *A Cena Muda*, n. 991. Rio de Janeiro, 19 de março de 1940, p. 21.

brasileiro para ser exibido nos Estados Unidos. Lá, foi refeito e, sob o título *Brazil Gets the News*, foi exibido no *The Museum of Modern Art* - MOMA “a um seletto grupo de proprietários e diretores de empresas de publicidade, jornais, cinema e de emissoras de rádio dos Estados Unidos”.⁵⁴

A opinião dos intelectuais especializados sobre a situação da cinematografia nacional e as medidas de proteção ao Cinema brasileiro ocupava algumas páginas de *Cinearte* e *A Scena Muda* em quase todas as edições. Numa edição de maio de 1944 d’*A Scena Muda*, Humberto Mauro, que integrava a equipe do INCE, escrevia sobre a aprovação da comissão sugerida pelo DASP no mesmo ano:

Essa aprovação é mais uma demonstração da grande boa vontade que o Presidente tem tido com tudo o que diz respeito aos problemas do nosso Cinema. Vamos, pois, tratar de prestigiar por todos os meios a Comissão, fornecendo, se necessário, dados, sugestões e informações úteis, com sinceridade, com honestidade. Entendo, afinal de contas que só os técnicos podem saber que material técnico falta ao cinema brasileiro. Que só quem fez filmes sabe quais são as dificuldades da indústria. No Brasil, acontece uma coisa muito engraçada com essas questões de Cinema e Rádio: Todo mundo entende... [...] Mesmo em torno dessa notícia do DASP já apareceram comentários que demonstram, infelizmente, completa

⁵⁴ DUARTE, Adriano Luiz; VALIM, Alexandre Busko. *Brazil at War: Modernidade, liberdade e democracia nos filmes produzidos pelo Office of Interamerican Affairs*. In: SILVA, Francisco C. T.; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge. (Org.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. 1 ed. Rio de Janeiro: Multifoco/TEMPO UFRJ/FINEP/CNPq, 2010, v. 1, p. 723-744.

ignorância dos problemas do nosso Cinema por parte do comentador.⁵⁵

Os comentários aos quais Humberto Mauro se referia possivelmente diziam respeito à intervenção do Estado na indústria cinematográfica nacional e sua conseqüente utilização como arma política. Numa edição de *Cinearte*, bem anterior à crônica do cineasta, já era possível perceber o receio que isso causava em alguns intelectuais e críticos da área, tendo como exemplo a cinematografia dos países nazi-fascistas:

Não vamos defender a intervenção do poder público na sétima arte. Absolutamente. Isso não traria o menor resultado prático ou econômico. A Alemanha, a Itália, o Japão, são exemplos flagrantes. As injunções político-ideológicas não se enquadram na sublime arte. [...] O cinema nasceu para representar a vida em torno dos seus diferentes contornos. Proibi-lo dessa nobre e alta missão seria negar a sua razão de ser, seria impedi-lo de objetivar seu primacial *desideratum*. Porém, parece que os Estados Totalitários fazem exatamente isso. Para eles a cinematografia é uma nova e poderosa arma política.⁵⁶

O que o autor do artigo deixou de mencionar é que nos Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, o Cinema foi tão explorado como arma política quanto nos “Estados Totalitários”.⁵⁷

⁵⁵ MAURO, Humberto. Figuras e gestos. In: **A Scena Muda**, n. 20. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1944, p. 23.

⁵⁶ A alta expressão da indústria cinematográfica. **Cinearte**, n. 509. Rio de Janeiro, abril de 1939, p. 4.

⁵⁷ É preciso se ter em mente o que se entendia por ‘totalitarismo’ ou ‘Estado Totalitário’ naquele período. O termo começou a ser utilizado no meio político na década de 1920, mas se popularizou com uma conotação positiva na década seguinte, com os escritos de Giovanni Gentile, teórico do fascismo. Em *La dottrina del fascismo*, Gentile afirma: “[...] Para o fascista, tudo está no Estado, e nada de humano ou espiritual

Em outras edições de *Cinearte* e *A Scena Muda*, é possível perceber mais sintomas dessa preocupação que provocavam as medidas protecionistas. Dizia-se que algumas dessas medidas, se

existe, muito menos tem valor, fora do Estado. Neste sentido o fascismo é totalitário, e o Estado fascista, síntese e unidade de todos os valores, interpreta, desenvolve e potencia toda a vida do povo". Esse conceito era útil ao anti-individualismo atribuído ao Liberalismo, que exaurira sua função histórica de reação ao Absolutismo. Mais adiante, Gentile chama a atenção para o fato de que "um partido que governa totalitariamente uma nação é um fato novo na história", sempre estabelecendo comparações com outros regimes que poderiam tirar do fascismo o título de precursor do 'totalitarismo', como o socialismo soviético - movimento 'pressentido' por Gentile e materializado por Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo* (1951). Esse conceito em disputa demonstra o prestígio histórico e político que tal ideologia parecia conferir naquele período. Evidentemente, após o holocausto e a derrota do Eixo, o termo assumiu uma conotação diametralmente oposta, principalmente com a publicação da referida obra de Arendt, na qual a autora apresenta um quadro completo do que seria a organização 'totalitária', como se deu sua implantação - no caso nazi-fascista com a luta de raças e no soviético com a luta de classes -, como se estruturava a propaganda nesses regimes e o modo como manipulou as massas e se apropriou do Estado visando à 'dominação total'. "Para Arendt, o totalitarismo era a 'loucura da turba', o 'rebotelho de todas as classes', caindo sob a liderança de intelectuais *declassés*. A turba queria fundir-se a algo maior do que ela mesma, renunciar a seu individualismo para pertencer à massa". MALIK, Kenan. O espelho da raça: o pós-modernismo e a louvação da diferença. In: FOSTER, John Bellamy & WOOD, Ellen. **Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 139. Não é demais salientar que, partindo de qualquer uma dessas concepções, não se acredita que qualquer regime político em qualquer tempo possa ser considerado totalitário, ainda que alguns possam ter assumido *aspectos autoritários* que *visassem* ao totalitarismo. Justamente por isso, hoje o conceito de 'totalitarismo' está morto, admitindo-se, no máximo, uma mudança de rótulo para 'totalizante'. Cf. SEGRILLO, Angelo. O Fascismo como "totalizante": uma (herética) tentativa de inflexão marxista em um conceito eminentemente liberal. **Revista Intellector**. Rio de Janeiro, jan/jul./2006, v. II, n. 4. Por todos os motivos apresentados, o termo 'totalitário' sempre aparece entre aspas no presente texto.

culminassem numa produção oficial sistematizada, como aconteceu em outros países, entrariam a marcha da indústria cinematográfica. A ideia de submeter o Cinema à burocracia e aos ‘órgãos competentes’ muitas vezes não era vista com bons olhos. A necessidade de importação de mão de obra técnica especializada também não entrava em consonância com o protecionismo e a defesa do nacional, que deveria incluir o capital humano.

A falta de garantia de capital também foi tema debatido por intelectuais especializados. Em crônica originalmente publicada n’*O Jornal* e posteriormente em *Cinearte*, é possível depreender uma síntese do problema:

Uma empresa de produção de filmes do Brasil, só com a instalação de eficiente laboratório, gasta no mínimo mil contos de réis! Precisa, portanto, de garantias do seu capital empatado, além das despesas com técnicos importados, num assunto que o mais interessado é o governo, tanto estadual como federal. Quem se arrojará a isso, com um departamento que ainda cobra taxa de censura desses filmes e dá os mesmos direitos perante o próprio Departamento e perante a lei, igualmente aos que produzem de verdade e aos que são amadores, ou ao que é pior, aos “cavadores” que por aí andam à solta, filmando os interventores falando em microfones de madeira e com máquinas de corda, sem emprego de capital algum, mas recorrendo à ajuda de laboratórios mambembes, que os ajudam na cavação.⁵⁸

Os ‘cavadores’ a que *Cinearte* se referia eram os produtores de filmes ‘naturais’ em curta-metragem, que tratavam de assuntos locais e paisagens brasileiras à semelhança de um pequeno documentário. Essa modalidade foi denominada por

⁵⁸ Pílulas de vida para o cinema brasileiro. *Cinearte*, n. 513. Rio de Janeiro, junho de 1939, p. 5.

Paulo Emílio Salles Gomes de “berço esplêndido”. Outra modalidade era aquela destinada a mostrar os “rituais do poder” – outra expressão de Paulo Emílio –, geralmente financiada por políticos.⁵⁹ Observa-se que a ‘cavação’ era uma prática repudiada pela *Cinearte* desde sua criação, pois “o cinema não encenado escapava ao controle e compunha outras imagens, outras histórias, em que as coisas se mostravam sem uma ordenação prévia. O Brasil se dava a ver sem retoques”.⁶⁰ Porém, não se pode negar que essa prática foi a grande responsável pela sustentação do Cinema nacional nas primeiras décadas do século XX:

Parece que, por enquanto, a exportação de fitas indígenas só serve para dar aos estrangeiros uma ideia mesquinha desse país. [...] Não é preciso dizer aos leitores quais são esses filmes. São estes “álbuns” do Amazonas e Mato Grosso, feitos por cavadores, que teimam em mostrar o Brasil como país de índios e exploram os instintos do baixo público com a nudez das índias... e outras cousas mais... Já representa uma grande esperança vermos alguém voltendo a atenção para este estado de cousas. Precisamos de filme de enredo, filme que mostre um Brasil moderno, forte, adiantado, belo e civilizado!⁶¹

O desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira foi um desejo não só dos produtores nacionais, mas também do Estado. No entanto, a concessão de prêmios e favores para o desenvolvimento da atividade cinematográfica visava influenciar e controlar a própria produção nacional, “para que ela sirva não

⁵⁹ Cf. CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

⁶⁰ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 34.

⁶¹ ALMEIDA, J. C. Mendes de. Filmagem Brasileira. In: **Cinearte**, n. 17. Rio de Janeiro, junho de 1926, p. 4.

apenas aos interesses particulares das empresas, mas também e sobretudo à cultura do país”.⁶² Por meio disso, o governo estabeleceu bases que facilitariam a difusão de uma fotogenia moderna, patriótica e sadia do Brasil.

Por mais que se auto-proclamasse “industrialmente incapaz”⁶³ de produzir filmes, o Estado ia se constituindo um forte concorrente às produtoras privadas:

Várias companhias produtoras fecham suas portas a partir do final dos anos 1930, devido ao chamado “*boycott dos trusts*” e à concorrência do Estado. Este, apesar das sucessivas concessões legais e da abertura de um espaço no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e, depois, no DIP para a discussão dos problemas do meio, em matéria de cinema praticava o contrário do que pregava. Embora agisse como instância protetora do cinema nacional, o Estado não se impedia de entrar, ele próprio, no mercado para se tornar um forte concorrente [...].⁶⁴

Em síntese, a relação entre essas duas forças estava longe da harmonia: de um lado, o Estado, “industrialmente incapaz”, dependia estruturalmente das produtoras privadas (estúdios, laboratórios etc); as produtoras privadas eram afetadas pelo boicote dos trusts⁶⁵; dependiam do Estado para que legislasse em seu favor, mas, ao mesmo tempo, tinham que lidar com a concorrência estatal.

Essa situação foi observada pela revista *A Scena Muda*, de 28 de julho de 1942. Naquela ocasião, clamava-se para que o novo

⁶² Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV *apud* SCHVARZMAN, Sheila, *Op. Cit.*, p. 118.

⁶³ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV *apud* SCHVARZMAN, Sheila, *Op. Cit.*, p. 118.

⁶⁴ SOUZA, Carlos Roberto de In: BOMENY, Helena, 2001, *Op. Cit.*, p. 174-175.

⁶⁵ Os trusts se referem especificamente ao mercado distribuidor/exibidor.

diretor do DIP, o major Antonio José Coelho dos Reis, assegurasse uma maior fiscalização quanto ao cumprimento dos decretos que garantiam a exibição de filmes nacionais, mas, principalmente, mantivesse o governo reservado ao direito de disciplinar e fiscalizar a produção cinematográfica brasileira, sem que o DIP entrasse no campo da produção propriamente dita. Como destacou Renato de Alencar, “como está, é o DIP verdadeiro juiz em causa própria, aprovando seus próprios filmes, classificando-se como de primeira qualidade”.⁶⁶

Para mediar as relações entre os produtores brasileiros e o Estado, foi criado em outubro de 1939, ou seja, dois meses antes da instituição do DIP e do agravamento do problema da concorrência estatal, o Sindicato dos Industriais do Filme Cinematográfico. A primeira diretoria eleita contava com representantes da Cinédia, da Sono Film e da Filmoteca Cultural.⁶⁷

Além desse ciclo que se impunha entre um cinema estatal e um cinema privado, pairava na atmosfera cinematográfica uma enorme tensão entre produtores/distribuidores e exibidores. Dentre as principais razões estava a resistência dos exibidores em promover sessões de filmes nacionais de longas-metragens. Sabe-se que no ano de 1942, por exemplo, a produção de longas foi baixa em função da guerra e da falta de filmes virgens. Essa era uma das justificativas dos exibidores, que alegavam que não havia filmes a serem exibidos. Uma alternativa, apontada pelo crítico Celestino Silveira n’*A Scena Muda* de 17 de novembro daquele ano, seria que os exibidores reprisassem os filmes nacionais de maior qualidade técnica e prestígio junto ao público:

Assim como se exibem pela segunda vez os filmes estrangeiros, assim também o público admitiria a volta de filmes nacionais, pelo menos os que não fizeram triste figura na primitiva. Algumas vezes chegam-nos apelos de quem desejaria rever “João Ninguém”,

⁶⁶ ALENCAR, Renato de. Major! Salve o Cinema Nacional! In: **A Scena Muda**, n. 1114. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1942, p. 3.

⁶⁷ **Cinearte**, n. 520. Rio de Janeiro, outubro de 1939, p. 5.

“Favela de meus amores” e outros filmes brasileiros ainda mais antigos. Destarte, a lei seria cumprida, senão no todo, em parte. Os produtores, animados pelo novo rendimento de seus filmes antigos, cuidariam de novas tarefas – e o cinema brasileiro teria de fato amparo nas leis em vigor.⁶⁸

Essa alternativa da reprise era encorajada pelas autoridades do DIP, que tinha plenos poderes para mediar e harmonizar os impasses com os exibidores. Um exemplo disso foi uma situação ocorrida entre o Cine-Metro e os produtores do filme *Entra na farra*, da Regia-Filme. Em função de um desentendimento entre as partes, a casa não incluiu o filme em sua programação e provocou discussões acerca do descumprimento da lei de obrigatoriedade. De acordo com *A Scena Muda*, o responsável pelo Departamento de Cinema e Imprensa do DIP, Israel Souto, esclarecia que “se à lei cabia o direito de obrigar a exibição de um filme nacional por ano, à mesma lei não era dado o direito de forçar que esse filme fosse à revelia do exibidor”.⁶⁹

É possível que essa resistência do setor de exibição em relação ao filme nacional refletisse a preferência do público pelos filmes estrangeiros. Esses eram os filmes que geravam maior receita. A aceitação do público no que refere aos filmes brasileiros não pode ser mensurada estatisticamente porque o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE só foi criado em 1942.

Para Jean-Claude Bernadet, se a exibição compulsória ajudou comercialmente a produção brasileira, não necessariamente facilitou o contato mais intenso com o público.⁷⁰ Por outro lado, em artigo para a revista *Cinearte*, Celso Kelly chama a atenção para o prestígio que ao menos as produções teatrais gozavam entre os espectadores:

⁶⁸ SILVEIRA, Celestino. O cinema nacional à sombra das leis. In: **A Scena Muda**, n. 1130. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1942, p. 3.

⁶⁹ ALENCAR, Renato de. O Governo socorre o Cinema. In: **A Scena Muda**, n. 1091. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1942, p. 3.

⁷⁰ BERNADET, Jean-Claude, 2009, *Op. Cit.*, p. 100.

Embora não sendo das melhores a nossa literatura dramática, as peças mais representadas e com maior aceitação pelo público são as brasileiras, não logrando as traduções, mesmo de peças de maior repercussão universal, o êxito que alcançam as boas produções nacionais. Isso traduz, não um nacionalismo surdo e jacobino, mas um anseio legítimo de ver desenrolados em cena, os assuntos que se ajustam à nossa sensibilidade. Uma reivindicação natural do direito de ser brasileiro.⁷¹

É possível que o trânsito de renomados artistas teatrais entre os palcos e as telas tenha despertado o interesse do público para essas produções cinematográficas, além da adoção pelos cineastas de técnicas e estilo narrativo semelhante ao Cinema hollywoodiano, conhecido e consolidado. A leitura das diversas cartas de leitores da *Cinearte* e d'*A Scena Muda* indica que, no mínimo, o público brasileiro não desconhecia sua cinematografia e, de modo geral, procurava acolhê-la, conforme demonstra artigo da *Cinearte*:

[...] A boa vontade do público, o sentimento de simpatia com que acolhe sempre as produções nacionais, até mesmo aquelas que não têm outro mérito além da boa intenção, é outro forte estímulo cujos efeitos acabarão por fazer-se sentir, infundindo brilho e valor aos verdadeiros cinematografistas - aqueles que não olham apenas o aspecto industrial da atividade, mas se preocupam principalmente com o merecimento artístico de sua obra.⁷²

⁷¹ KELLY, Celso. O cinema e sua influência na formação social do indivíduo. In: **Cinearte**, n. 516. Rio de Janeiro, agosto de 1939, p. 7.

⁷² Estímulo ao cinema brasileiro. **Cinearte**, n. 555. Rio de Janeiro, janeiro de 1942, p. 9.

Outra questão que gerava conflitos entre exibidores e produtores/distribuidores referia-se aos lucros das produções. Quando cumpriam a lei da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, a receita proveniente das sessões era majoritariamente absorvida pelos exibidores. Em uma crônica d' *A Scena Muda*, lê-se que o exibidor, "Moloch devorador das receitas do produtor, [...] além de aproveitar-se do suor alheio, ainda retém o dinheiro do aluguel dos filmes e só presta contas quando quer!".⁷³ Foi para atenuar tal tensão que se estabeleceu o Convênio Cinematográfico Nacional, composto de todos os produtores e distribuidores dos principais pólos cinematográficos do Brasil e presidido pelo Diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP. Na ocasião de seu estabelecimento, *A Scena Muda* assim se pronunciava: "A *Scena Muda* se congratula com os formadores do Convênio e faz um apelo ao Dr. Lourival Fontes, Diretor Geral do DIP, para que apóie a ação dos prejudicados, na certeza de que está prestando à nação um dos mais louváveis serviços".⁷⁴

Em decorrência desse Convênio, Getúlio Vargas assinou, em 29 de janeiro de 1942, o Decreto-Lei nº 4.064, que criava o Conselho Nacional de Cinematografia. O conselho tinha caráter consultivo e ficava oficialmente vinculado à Divisão de Cinema e Teatro do DIP. Constituía-se de um representante de cada uma das organizações envolvidas: produtores cinematográficos brasileiros; distribuidores de filmes nacionais; sindicato de exibidores; e importadores de filmes estrangeiros.

Em suma, ao Conselho Nacional de Cinematografia competia:

- I. Estabelecer normas para os produtores, importadores, distribuidoras, propagandistas o exibidores de filmes cinematográficos, regulando as relações entre os mesmos.
- II. Promover, regular e fiscalizar:

⁷³ Crônica. *A Scena Muda*, n. 1064. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1941, p. 3.

⁷⁴ *Idem*.

- a) a produção, o aprimoramento, a circulação, a propaganda e a exibição das películas cinematográficas brasileiras, em todo o território nacional;
- b) congressos, convenções e acordos entre produtores, distribuidores e exibidores cinematográficos, em benefício da cinematografia nacional;
- c) o barateamento e as facilidades de transporte das películas cinematográficas nacionais.

Após a assinatura do decreto, os aluguéis de películas de longas-metragens estariam na base de 50% da receita bruta arrecadada pelo exibidor. Cada complemento nacional deixaria, nos cinemas de primeira linha, de 100 a 125\$000 por dia. Isso, em tese, já seria o suficiente para desafogar os produtores e estúdios.⁷⁵

Entretanto, sem a devida fiscalização, verificou-se a ocorrência de diversas fraudes no cumprimento do estabelecido pelo Convênio:

[...] distribuidores que possuem filmes próprios, os estão alugando a preços inferiores ao prescrito no Decreto; outros, recorrem a esses processos de fraude: compram complementos e os lançam com nomes de firmas falsas, cousa de última hora! Nenhum distribuidor apresentou ainda o quadro de filmes em estoque, nem tampouco a relação dos cinemas em que exhibirá os filmes, cujo pagamento tem que ser feito integralmente antes do dia 15 de cada mês. Inúmeros produtores estão recebendo balancetes com aluguéis de filmes exibidos em janeiro e fevereiro, com os preços antigos. Há produtores que estão vendendo seus

⁷⁵ ALENCAR, Renato de. Crônica: Boas perspectivas. In: **A Scena Muda**, n. 1090. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1942, p. 3.

filmes a exibidores que criam uma série enorme de novas empresas fantásticas, as quais nada mais são do que os próprios exibidores ou distribuidores com seus testas de ferro.⁷⁶

Além disso, não se pode ignorar que, se os Estados Unidos eliminaram os trustes em seu território, continuaram a praticá-los em outros países. O *Sherman Anti-Trust Act*, de 1890, permitia esse escape à ‘descartelização’ no estrangeiro. Na indústria cinematográfica brasileira, o truste parece ter sido comum no mercado de exibição. Desde seus primórdios em 1926, a revista *Cinearte* colocou o assunto em pauta diversas vezes.

A acusação de truste recaiu também sobre a Distribuidora de Filmes Brasileiros - DFB, um departamento da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros responsável pela distribuição de filmes.⁷⁷ Datada de outubro de 1940, a denúncia feita junto à 3ª Delegacia Auxiliar do Rio de Janeiro pelo Sindicato dos Industriais de Filmes, foi veiculada por vários jornais e Renato de Alencar, cronista d’*A Scena Muda*, também não deixou de comentar. Segundo Alencar,

o Sindicato dos Industriais de Filmes Cinematográficos Brasileiros alega como fundamento de sua queixa que a DFB está infringindo a Lei de Economia Popular incidindo em monopólio, cartel de produção,

⁷⁶ O Convênio Cinematográfico dos Produtores Brasileiros. *A Scena Muda*, n. 1098. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1942, p. 30.

⁷⁷ Sabe-se que, em 1934, a DFB era responsável pela distribuição de filmes de 14 produtoras de São Paulo, Rio de Janeiro e Manaus, ou seja, 80% da produção nacional. Além disso, distribuía os filmes do DIP, do Departamento de Educação e do Departamento de Propaganda do Estado de São Paulo. Cf. “Suplemento de *Cinearte*” em visita a D. F. B. *Cinearte*, n. 404. Rio de Janeiro, dezembro de 1943, p. 22 e *A Scena Muda*, n. 1001. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1940, p. 30.

trust, especulação, artifício, usura, *dumping* de preços (?) e coação moral e econômica.⁷⁸

Para Alencar, a gravidade da denúncia entregue à Procuradoria do Tribunal de Segurança Nacional, sem demonstrar ter consistência jurídica a ponto de produzir efeitos legais, provavelmente se dissolveria “em mera briguinha entre dissidências de campanário”. E prosseguia:

A D.F.B. é uma Sociedade Anônima que recebeu de sua antecessora um plano de ação discutido e julgado bom pelos próprios acionistas e demais interessados no comércio de filmes a distribuir. Na diretoria antiga estavam homens de valor técnico e de moral inatacável como Adhemar Gonzaga [...]. Por suas mãos passaram as primeiras normas de existência da D.F.B., normas essas que, se modificadas, tiveram primeiro o *imprimatur*, o consentimento, a aprovação dos interessados reunidos em assembleias e sessões a portas abertas!⁷⁹

Numa edição de 1948 d’*A Scena Muda*, portanto bem posterior, o nome da DFB ainda aparecia envolvido na questão dos trustes.

Outro aspecto a ser observado refere-se ao pouco incentivo que os produtores tinham para a produção de filmes de ficção – se comparado à produção de documentários, *shorts*, complementos e produções do INCE –, além do reduzido mercado. Como observou Humberto Mauro, “o filme brasileiro de enredo, mesmo realizado com absoluta perfeição, só pode contar com o mercado brasileiro. E o mercado brasileiro é pequeno”.⁸⁰ Humberto Mauro chamava a atenção para as

⁷⁸ ALENCAR, Renato de. Uma queixa cinematográfica. In: **A Scena Muda**, n. 1022. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1940, p. 3.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ MAURO, Humberto. Figuras e gestos. In: **A Scena Muda**, n. 20. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1944, p. 23.

peculiaridades dos problemas que afetavam o Cinema brasileiro, ou, mais especificamente, à quase total impossibilidade de distribuição fora do Brasil:

O Paraguai, por exemplo, é um país pequeno. Todo o território paraguaio possui menos cinemas que o Distrito Federal. Pois bem, o Paraguai pode industrializar um cinema de filmes grandes mais depressa que o Brasil. Porque, em toda a América, [...] terá ele 19 nações que falam a sua língua e que constituem excelentes mercados para os seus filmes. Poderá o filme brasileiro de enredo ser exibido fora do Brasil? Onde? Daria lucros ou mesmo seria possível [...]? [...] Tudo isto quer dizer que os problemas do cinema brasileiro nada têm a ver com os problemas do cinema americano, argentino, francês ou inglês.⁸¹

Como já mencionado, com os filmes educativos a situação era diferente, como é possível constatar observando-se os dados do INCE: “de um total de 233 filmes produzidos no período [1936-1945] – cerca de 25% em 35mm e o restante em 16mm –, 53 eram de vertente especificamente instrutiva”.⁸²

As numerosas produções desses filmes em caráter informativo, educativo e até mesmo doutrinário, em geral pareciam atender aos anseios estadonovistas no que se refere ao papel sociopolítico da indústria cultural, a exemplo do que já vinha sendo feito nos Estados Unidos e nos regimes ditos ‘totalitários’ europeus. Indício disso, como já mencionado, foi a tentativa de incorporação do INCE ao DIP, em 1942.

Associado ao incentivo à produção de filmes educativos, o governo procurava, igualmente, formas de facilitar sua circulação. Em 24 de janeiro de 1940, Vargas assinou o Decreto nº 5.184, promulgando a convenção formada em outubro de 1933 e

⁸¹ *Idem.*

⁸² SOUZA, Carlos Roberto de In: BOMEY, Helena, 2001, *Op. Cit.*, p. 169.

firmada em 1938 em Genebra, a qual o Brasil integrava. A comissão dispunha:

Convencidos da grande utilidade que há em facilitar a circulação internacional dos filmes educativos de qualquer gênero, que contribuem para a compreensão mútua dos povos, de acordo com os objetivos da Liga das Nações, e assim favorecem o desarmamento moral, ou que constituem meios particularmente eficazes de progresso físico, intelectual e moral;

Constatando que os filmes educativos são insuficientemente conhecidos e que sua circulação internacional encontra ainda numerosas dificuldades;

Considerando que os direitos alfandegários são frequentemente um obstáculo sério para a produção e a circulação desses filmes, sem que disso resulte, nenhuma vantagem financeira apreciável para os Estados, os quais depois de haverem comunicado seus plenos poderes, achados em boa e devida forma, convieram nas disposições seguintes:

Artigo 1º - A presente Convenção aplica-se aos filmes que têm, segundo os métodos didáticos, um fito eminentemente educativo internacional, e estão dentro das cinco seguintes categorias:

- a) Filmes destinados a dar conhecimento da obra e dos objetivos da Liga das Nações assim como dos outros organismos internacionais geralmente reconhecidos pelas Altas Partes contratantes;
- b) Filmes destinados ao uso do ensino em todos os graus;
- c) Filmes para a formação e a orientação profissional, incluindo os filmes de técnica industrial assim como os filmes que visem a orientação científica do trabalho;

- d) Filmes que tratem de pesquisas científicas ou técnicas, ou de vulgarização científica;
- e) Filmes de higiene, de educação física, de previdência, e assistência social.

O potencial do Cinema no sentido de contribuir para um projeto nacionalista, de formação da ideia de nação – integrando o sertanejo e o cidadão⁸³ – e brasilidade, logo reverberou no governo estadonovista. Isso porque o Cinema era o meio pelo qual se podia atingir, além da parcela letrada da população, a grande massa de analfabetos: “o cinema é o livro dos que não sabem ler, o jornal que lhes falta, o professor que não tiveram, a emoção que a vida cotidiana lhes recusa [...]”.⁸⁴ Conforme já mencionado, na década de 1940, o Brasil possuía cerca de 16,4 milhões de analfabetos, ou seja, 56,8% da população maior do que 10 anos de idade.⁸⁵

Diversas potencialidades do Cinema foram destacadas num artigo publicado no *Diário Carioca* e republicado na 505ª edição da revista *Cinearte*, no ano de 1939. O artigo, intitulado *Propaganda pelo Cinema*, revela-se como uma excelente fonte porque o autor aborda questões ligadas ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica de uma forma ufanista e ingênua, mas, pelo que se tem observado nas páginas dessa e de outras revistas especializadas, bastante representativa.

O primeiro aspecto explorado pelo autor refere-se ao potencial econômico do Cinema como indústria. Argumenta que

⁸³ Essa temática é sugestionada pelo filme *Pureza*, e será abordada no capítulo 3.

⁸⁴ LEMOS, Pinheiro de. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 18. Rio de Janeiro, agosto de 1942, p. 361.

⁸⁵ Estudo revela 60 anos de transformações sociais no país. **IBGE**. Disponível em:

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=892&id_pagina=1. Mas, apesar desses dados, é preciso ressaltar o caráter elitista que se procurou imprimir no Cinema – notadamente em São Paulo e Rio de Janeiro – como foi assinalado na Introdução dessa dissertação.

o interesse dos Estados Unidos em agradar ao público brasileiro era um interesse eminentemente econômico. Afirma que, segundo estudos, uma indústria cinematográfica nacional poderia reter no país cerca de cento e cinquenta mil contos de réis por ano. Não obstante, reconhece que esse era o aspecto menos relevante para o desenvolvimento do Cinema nacional. Antes, ressalta seu grandioso potencial propagandístico e o novo – e contraproducente – conceito de multidão que emergia em face do Rádio e do Cinema:

A coletividade, hoje, não tem a mesma psicologia observada por Le Bon. A multidão dissolveu-se, reduziu-se, individualizou-se numa verdadeira dispersão. Escutando o rádio em sua casa, isolado, só com sua consciência e com as reações de seu pensamento o homem de hoje é a síntese da multidão. Somente agora deve ele deliberar por si só e não pelo tropo, pela palavra inflamada dos oradores, pelo entusiasmo fácil das massas. A multidão de hoje não se dirige mais pelo entusiasmo, pela inconsciência dos gestos coletivos. A propaganda técnica vai buscá-la em sua casa para convencê-la com o argumento decisivo, com a lógica dos fatos, com a verdade, com a certeza das coisas. E o cinema é a grande e maior arma pra isso.⁸⁶

Nesses termos, talvez não seja coerente comparar a experiência do Rádio à experiência do Cinema. Isso porque, enquanto o Rádio poderia contribuir, de fato, para essa individualização da informação, do pensamento e da formação de opinião, o Cinema atuava de maneira contrária, já que era e é experienciado coletivamente. Por outro lado, essa nova concepção de diálogo com as massas estava diretamente ligada ao estatuto de verdade que o autor do artigo atribuía ao Cinema:

⁸⁶ DUARTE FILHO, João. Propaganda pelo cinema. In: **Cinearte**, n. 505. Rio de Janeiro, março de 1939, p. 7.

Quando o sr. Getúlio Vargas visitou S. Paulo os jornais de todo o Brasil se mobilizaram para descrever-lhe a excursão, falando em milhares de pessoas entusiasmadas pela sua presença. Publicaram-se discursos e centenas de fotografias [...]. Mas o que demonstrou a espontaneidade das manifestações e a massa enorme de centenas de milhares de homens que nela tomaram parte foi a fotografia móvel do cinema apresentando a todas as plateias do Brasil, ruas imensas cheias de gente e decoradas em grandes extensões, de bandeiras e dísticos patrióticos. O que demonstrou, como um documento incontestável, a solidariedade do paulista ao chefe do governo, foi o grito de todas aquelas multidões resumido na voz do cinema falado. Porque a palavra pode sofrer contestação, a fotografia pode sofrer truques, mas o cinema, este, é apanhado ao vivo, no movimento coletivo que é espontâneo e que permanece sempre, na fita do celuloze, como um atestado e como uma prova que não se contesta.⁸⁷

Em conferência proferida em 1939, na Associação Brasileira de Educação, o jornalista e professor Celso Kelly, analisando a influência do Cinema nas modernas sociedades, mostrava a necessidade de se ter um Cinema brasileiro que pudesse traduzir o “drama brasileiro”. Apontava para um Cinema como instrumento de formação social do indivíduo. Para uma pretendida História Social do Cinema, suas palavras são preciosas, sublinhando como se deve considerar a influência dessa mídia no que se refere aos costumes: “ele vive, como toda boa obra de arte, o meio em que foi produzido. A semelhança do romance, os temas de que se trata são vividos na sociedade em que o filme é criado”.⁸⁸

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ KELLY, Celso. In: **Cinearte**, *Op. Cit.*, p. 7.

As noções que Kelly apresentou na conferência podem ser adotadas como um lastro para as pesquisas que percebem o Cinema como produtor e produto de sentidos sociais. Dizia ele que o homem de letras, bem como o diretor de Cinema, o cenarista ou qualquer outro profissional envolvido com a ficção, são homens que perscrutam o meio social e, consciente ou inconscientemente, se fazem comentadores de fatos e acontecimentos oriundos desse meio. Ou, na lógica de uma História Social do Cinema, se fazem produtores e produtos desses fatos e desse meio.

Um aspecto do que foi descrito acima se encontra nas inquietações que o Cinema pode provocar, possibilitando contato com outros meios sociais, outras estruturas, outras lógicas de mundo; inquietações muitas vezes geradoras de mudanças – positivas ou não. E, nesse sentido, Celso Kelly assinalava:

Aos olhos do espectador desprevenido, os dramas da vida humana de outros povos passam a habitar a retina de nosso público, determinam em consciências fracas e até em espíritos formados as mais cruéis dúvidas, constituem pontos de partida para mudança no comportamento de inúmeras pessoas. Nós assistimos, diariamente, a invocações que só poderiam ter tido inspiração na cinematografia estrangeira. Não só na família, em outras instituições também. [...] O romance é, em geral, lido por pessoas de uma certa cultura, que sabem discernir com propriedade, assumindo uma posição crítica que não as prejudica. Mas o público dos cinemas é de todas as classes, daquelas que não sabem repelir uma insinuação e daquelas que sofrem, desde logo, a influência estranha.⁸⁹

É claro que o tom impresso pelo conferencista parece, hoje, um tanto 'le boniano'. No entanto, lembrando o estudo de

⁸⁹ *Idem.*

Douglas Kellner em *A cultura da mídia*, quando o autor, discutindo os efeitos do filme *Rambo* sobre a sociedade estadunidense da época e descrevendo uma série de casos policiais que foram direta e comprovadamente influenciados pelo filme⁹⁰, as palavras de Celso Kelly ganham um tom de coerência, por mais que os contornos ‘le bonianos’ ainda se deixem entrever: “[...] um sistema permanente de esclarecimento deve acompanhar o adulto em toda a sua vida, para evitar as massas cegas e inconscientes, de cujo delírio de tudo se pode esperar”.⁹¹

Assim, da mesma forma como se reconhecia o caráter educativo do Cinema, não se ignorava os efeitos perniciosos que poderia provocar. No Brasil, não foi diferente. Por esse motivo, como já mencionado, Vargas encarregou o DIP de fiscalizar o conteúdo cinematográfico produzido e importado pelo Brasil - e, como é possível observar nas páginas de *Cinearte* e *A Cena Muda*, o órgão por vezes se fazia presente já na etapa de produção e filmagem: “amanhã à tarde, vai ser iniciada a filmagem de ‘*Moleque Tião*’, o primeiro celulóide de longa-metragem realizado pela Atlântida, em associação com a Cooperativa de Produtores

⁹⁰ “O Los Angeles Times noticiou um assassinato em que foi utilizada uma faca similar à do Rambo, o suspeito possivelmente teria sido inspirado pelo filme (16 de agosto de 1985)”. “Um homem que se fantasiava de Rambo para adolescentes fãs do herói foi preso sábado, acusado de fazer ‘lavagem cerebral com os garotos’ utilizando táticas de guerra para convencer uma criança a matar seus pais. Wilmer Leonard McClinton Jr., 32, foi detido na prisão de *Mobile County*, sem direito à fiança, pelas acusações de venda de armas de fogo para menores, por influenciá-los a cometer assassinato, posse ilegal de explosivos e por contribuir para a delinquência de menores... Lee disse que na busca à casa de McClinton, em Satsuma, na sexta-feira, foi descoberto que o local se tornou uma fábrica de facas, pólvora e flechas explosivas. A polícia disse que ele usou as armas e a munição real para ensinar táticas militares para garotos de idade entre 11 e 15 anos. ‘Ele levou alguns dos garotos para assistirem ao filme do Rambo mais de 10 vezes’, afirmou o Sgt. James Huey, da Unidade juvenil” (tradução livre). KELLNER, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern**. London and New York: Routledge, 1995, p. 72.

⁹¹ KELLY, Celso. In: *Cinearte, Op. Cit.*, p. 7.

Cinematográficos. [...] Essa primeira filmagem será feita com a presença dos diretores do DIP [...]”.⁹² Essa prática era comum no sistema de censura da Itália fascista, onde a *Direzione Generale per la Cinematografia*, segundo Cristina Souza da Rosa, compôs uma comissão responsável por analisar o roteiro e o tema dos filmes antes do início das filmagens e do financiamento do governo, dotando a censura de “um caráter mais cultural e menos repressor”.⁹³ No Brasil, porém, tal prática nunca foi sistematizada.

Havia, pois, os que não acreditavam no poder das imagens – ou, talvez, reacionários que se empenhavam em diminuí-lo apenas porque o Cinema afetava diretamente o prestígio de sua atividade. Sobre tal tema, André Lang, jornalista e dramaturgo francês, declarava:

[...] haverá um, um só [filme], entre todos aqueles que pudemos ver e ouvir [...] e que nos tenha dado uma emoção comparável àquelas que nos trazem espontaneamente um bom livro ou uma boa peça, emoções duráveis que povoam e enriquecem nosso espírito e nossa memória?⁹⁴

Lang afirmava que o ambiente das salas de Cinema favorecia a dispersão emocional, sendo o Cinema incapaz de exercer uma influência durável sobre o espírito dos espectadores. Além disso, destacava a perda de valor humano da obra, considerando todos os filtros técnicos pelos quais passam a voz e a imagem antes de chegar ao público.

Mas o ponto mais interessante da perspectiva de Lang diz respeito à divisão dos espectadores em duas categorias principais: os que já estão convencidos de algo e não podem ser demovidos e os que se colocam antecipadamente contra

⁹² Cock-tail de cinema e rádio. **A Cena Muda**, n. 20. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1943, p. 19.

⁹³ ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 237.

⁹⁴ LANG, André *apud* LYS, Edmundo. A influência do cinema. In: **Cinearte**, n. 532. Rio de Janeiro, abril de 1940, p. 7.

determinada ideia e entram no Cinema apenas para ampliar sua hostilidade: “as posições estão tomadas antes de entrar e tenho certeza de que nenhum espectador sai da sala influenciado, isto é, com um sentimento diferente daquele que ele tinha duas horas antes, ou suscetível de se modificar em seguida”.⁹⁵

Argumentando sobre o Cinema de propaganda, André Lang ainda acrescenta que nos países autoritários não são os filmes que influenciam, “mas a uniformidade de todos, a identidade de suas tendências, a paridade de suas ambições, a convergência, os seus esforços, mais ou menos habilmente disfarçados para um mesmo fim”.⁹⁶

Edmundo Lys, sobre as declarações de André Lang, argumentava:

Há o caso do mediatismo e do imediatismo das impressões, das influências, todo um complicado mecanismo de sugestões, de consciente e de subconsciente. Não é oportuno talvez generalizar como Lang, porque estamos para nós em que se o filme não influi logo, cria uma mentalidade, uma predisposição individual ou coletiva, um clima. Essa influência às vezes degenera, se transmuda, age remotamente. Mas que ela existe, a partir da linguagem, da maneira de falar, de vestir, até a de sentir e agir, é incontestável.⁹⁷

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, acreditando no potencial artístico e doutrinário do Cinema - porque é provável que intelectuais ligados a essa atividade também partilhassem de uma série de valores propalados pelo Estado Novo -, algumas produtoras privadas, como a Atlântida Cinematográfica, a Sono Film, a Cinédia e a Raul Roulien Produções Cinematográficas, entre outras, dedicaram-se ao

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

investimento em produções ficcionais. Os filmes a serem analisados nesse trabalho exemplificam esse fenômeno.

3 PARADIGMAS ESTRANGEIROS VS. NACIONALISMO

“O Brasil não é inglês nem alemão. É um país soberano, que faz respeitar as suas leis e defende os seus interesses. O Brasil é brasileiro”.

(Getúlio Vargas, 10 de março de 1940).

Quando se estuda os departamentos de imprensa, propaganda, difusão cultural e congêneres que, ao longo da década de 1930, foram criando as condições de existência do DIP, adensa-se a discussão sobre os modelos estrangeiros que supostamente serviram de inspiração para a estruturação dos referidos órgãos brasileiros. O conflito deve-se ao fato de se tratar de um período no qual a tônica do discurso governamental brasileiro era nacionalista⁹⁸, mas também ao fato de esses modelos estrangeiros corresponderem a regimes pouco sujeitos a simpatias a partir do pós-guerra, como o nazismo e o fascismo. Como o Cinema ficava sob responsabilidade dos órgãos responsáveis pela imprensa, propaganda e difusão cultural, existe esse interesse em, dialogando com pesquisas e fontes, dimensionar a influência de determinados modelos estrangeiros sobre tais organismos, suas estratégias de atuação e os produtos socioculturais gerados nesse contexto, notadamente o Cinema.

3.1 DELINEANDO UM ESTIGMA

A tensão acerca dessa suposta influência de organismos estrangeiros responsáveis pela imprensa, propaganda e difusão cultural em seus países sobre os departamentos brasileiros de atividades congêneres, intensifica-se ao se examinar a

⁹⁸ A política de nacionalização do Estado Novo foi sistematicamente iniciada em 1938 com a nacionalização do ensino, ampliada em 1939, expandindo-se para o campo religioso e cultural e recrudescida em 1942, com a entrada do Brasil na II Guerra. Buscava-se neutralizar a influência das comunidades de imigrantes estrangeiros radicados no Brasil e forçar sua integração junto à população brasileira. Os maiores alvos foram as comunidades japonesas, italianas e germânicas. A nacionalização também ocorreu em outros âmbitos, como a nacionalização dos recursos do subsolo e de empresas estrangeiras.

constituição do DPDC, antecessor direto do DIP. A presença de Lourival Fontes à frente do DPDC é um dado que, frequentemente, é interpretado como prova da adoção efetiva do modelo nazi-fascista. Sabe-se que, em 1931, Lourival Fontes fundou e dirigiu a revista *Hierarquia*, de tendência fascista e subvencionada pela embaixada italiana, sendo assim conhecidas suas simpatias políticas.

O programa apresentado na posse de Lourival Fontes e a nova denominação do órgão - DNP, conforme já mencionado - são elementos que reforçam essa interpretação. Como se pode observar, o programa de Fontes destoava enormemente da essência do decreto de instituição do DPDC: "o Departamento Nacional de Propaganda superintenderá os seguintes serviços: Imprensa Nacional, Turismo, Informação nacional e estrangeira, Esporte, Radiofonia, Teatro e Cinematografia".⁹⁹

Confrontando o programa de Lourival Fontes com um texto de Ronald de Carvalho, secretário da presidência, compreende-se por que na historiografia brasileira, em geral, considera-se que a criação e atuação dos departamentos de propaganda ao longo da década de 1930 estiveram majoritariamente associadas a experiências autoritárias em países europeus. Carvalho apontava para a conversão do DPDC num

[...] organismo de cultura, no sentido germânico da expressão. Dirigido por um grande cérebro e agrupando um núcleo selecionado de escritores dedicados aos assuntos de propaganda racional do país, o departamento constituirá uma arma poderosa ao serviço da unidade espiritual do Brasil.¹⁰⁰

Apesar dessas investidas, segundo José Inácio de Melo Souza, mesmo com o endurecimento político pós-1935, não houve um alargamento no espectro de ação de Lourival Fontes. Uma

⁹⁹ SÁ, Victor **apud** SIMIS, Anita, 1996, *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰⁰ CARVALHO, Ronald *apud* SOUZA, José Inácio de Melo, 1991, *Op. Cit.*, p. 112-113.

experiência análoga à nazista efetivamente não se reproduziu no Brasil. O *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, Ministério da Propaganda alemão, tinha as atividades relativas à cultura plenamente centralizadas e sob seu controle, diferente do DPDC.

Da mesma forma, o diretor do *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda*, órgão que substituiu o *Ufficio Stampa del capo di governo* após o contato dos fascistas com os nazistas em 1934, gozava de plenos poderes para baixar decretos e tomar decisões dentro do órgão. É plausível admitir que o DPDC brasileiro apresentava algumas semelhanças com o *Ufficio*, mas também é preciso reconhecer que esse órgão italiano parece ter sido muito menos autoritário do que o seu substituto.¹⁰¹

Analisar a atuação dos departamentos de difusão cultural brasileiros ao longo da década de 1930 e início da década de 1940, principalmente na identificação de atores, requer um exame cuidadoso. Observe-se, por exemplo, essa afirmação de Cláudio Aguiar Almeida: “[as] iniciativas, no âmbito da cultura e da propaganda, impressionavam os cineastas brasileiros e autoridades do regime varguista em suas viagens de reconhecimento pela Europa”.¹⁰² Ora, é sabido que havia uma ala no governo varguista que era declaradamente anti-germanófila e pró-Estados Unidos, assim como uma grande parcela da intelectualidade ligada à incipiente indústria cinematográfica brasileira. Assim, de que cineastas se está falando? E de que autoridades?

Na mesma direção aponta Nelson Jahr Garcia, quando, analisando os componentes ideológicos que constituíram o pensamento autoritário da década de 1930, afirma que “os

¹⁰¹ Segundo Cristina Souza da Rosa, o *Ufficio* “não era um ministério e dividia a propaganda de governo com o Partido Nacional Fascista, com os Ministérios e, até, com as organizações culturais e juvenis”. A autora observa, também, que “no Fascismo propaganda e doutrinação não aparecem como coisas dissociadas, pois para os fascistas não poderia haver doutrinação sem aceitação”. ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 233-234.

¹⁰² ALMEIDA, Cláudio Aguiar, 1999, *Op. Cit.*, p. 79.

intelectuais, principalmente da classe média, participavam ativamente da corrente”¹⁰³ de orientação política fascista, monarquista e corporativista. Novamente, cabe a pergunta: de que intelectuais se está falando?

Mas é na apresentação da versão eletrônica de *O Estado autoritário e a realidade nacional*, obra escrita originalmente em 1938 por Azevedo Amaral, que Garcia realmente problematiza:

A obra desenvolve inúmeras linhas para explicar que o regime do Estado Novo era autoritário mas não totalitário que, no caso, não fazia a mínima diferença. Trechos enormes se esmeram em esclarecer que o Estado Novo não sofreu influência do fascismo italiano ou do nazismo alemão. Sofreu sim. Era uma cópia “tupiniquim” que restringiu a liberdade dos cidadãos, extinguiu as instituições democráticas. [...] Em suma, trata-se de uma obra de inestimável valor histórico, mas mentirosa e, por que não dizer, beirando o cinismo.¹⁰⁴

O objetivo de Azevedo Amaral com essa obra era o de apagar quaisquer semelhanças que pudesse haver entre o Estado Novo e o Fascismo. Sua argumentação é, porém, bastante escarpada, e apresenta muitos limites. A distinção conceitual entre autoritarismo e totalitarismo proposta por Amaral é rechaçada por Nelson Jahr Garcia. Ambos os termos são, no entanto, utilizados distintivamente por outros pesquisadores.

Maria Helena Capelato se refere a regimes de “tendência totalitária”¹⁰⁵, o que minimiza o problema em torno da utilização

¹⁰³ GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo**: ideologia e propaganda política. São Paulo: Loyola, 1982, p. 55.

¹⁰⁴ GARCIA, Nelson Jahr. Apresentação. In: AMARAL, Azevedo. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Fonte Digital: <http://www.ngarcia.org>

¹⁰⁵ CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998, p. 66.

do termo ‘totalitário’, embora não o da influência excessiva desses regimes sobre o Estado Novo, como se verá adiante. Capelato define essa “tendência totalitária” principalmente pelo monopólio dos meios de comunicação, que permite exercer censura e manipulação rigorosas sobre o conjunto das informações.¹⁰⁶

Cássio dos Santos Tomaim apresenta uma perspectiva um tanto contraditória. Tendo o totalitarismo como uma exacerbação do autoritarismo, acredita que este se aplica ao Estado Novo “apenas em planos ideais e propagandísticos”.¹⁰⁷ Se o termo ‘totalitarismo’ semanticamente quer aludir à convergência total e sistemática à figura do Estado, não permitindo quaisquer espécies de divisões, como poderia um regime ser ‘totalitário’ apenas em determinado aspecto?

Para Anita Simis, situada num outro pólo da discussão, a criação do DPDC dificilmente pode ser entendida como produto da influência do órgão de propaganda alemão, e para defender tal afirmação, utiliza três argumentos. O primeiro refere-se ao fato de que o órgão havia sido idealizado ainda em 1932 para explorar os aspectos educativos do cinema. O segundo argumento remete ao texto do próprio decreto, que especifica sua ação apenas no âmbito cinematográfico, diferente do órgão alemão. Por fim, coloca em cheque a ideia de que o órgão brasileiro teria a propaganda como prioridade.¹⁰⁸

O segundo argumento de Simis evoca a distinção feita por Roquette-Pinto entre cinema instrutivo e cinema educativo. Para ele, o cinema instrutivo restringia-se aos filmes destinados a serem exibidos em salas de aula, diferente do educativo que “é outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral”, já que educação, segundo ele, é “ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene, de

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da Alma**”: Cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006, p. 27.

¹⁰⁸ SIMIS, Anita, 1996, *Op. Cit.*, p. 50-51.

sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadição”.¹⁰⁹ De qualquer forma, seria ingênuo pensar que mesmo os filmes instrutivos não traziam o germe da propaganda que viria a se intensificar no Estado Novo.

Ao se debruçar sobre o estudo das técnicas de propaganda adotadas por regimes contemporâneos ao Estado Novo, Maria Helena Capelato reconhece que o varguismo não se define como um fenômeno fascista, mas que a inspiração nas experiências nazista e fascista é patente. À parte disso, a autora apresenta uma interessante perspectiva, pouco explorada pela historiografia: “os nazistas acreditavam nos modernos métodos de comunicação de massa e, segundo Hannah Arendt, muito aprenderam com a propaganda comercial norte-americana”.¹¹⁰ Capelato, no entanto, não se aprofunda nessa questão e, ao invés disso, dedica-se mesmo a demonstrar que

no varguismo, não apenas as técnicas de manipulação destinadas a provocar mudanças de sensibilidade e exaltação dos sentimentos, mas também as formas de organização e planejamento dos órgãos encarregados da propaganda política revelam identidade com a proposta nazista.¹¹¹

Sérgio Cabral aponta para a mesma direção, lembrando que a máquina de propaganda do Estado Novo em muito se assemelhava à de Goebbels.¹¹² O mesmo autor assinala que o uso do Rádio por Getúlio Vargas se deu nos moldes de Hitler, ignorando o uso extensivo desse meio de comunicação por Roosevelt já a partir de 1933. Com a política do *New Deal*, “o país

¹⁰⁹ SOUZA, Carlos Roberto de. In: BOMENY, Helena, 2001, *Op. Cit.*, p. 168.

¹¹⁰ CAPELATO, Maria Helena, 1998, *Op. Cit.*, p. 63.

¹¹¹ CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 168.

¹¹² CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a MPB. In: **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro, Inúbia, 1975, p. 39.

adquiriu a feição de uma imensa família reunida em torno de um 'pai' que, a propósito, entrava em contato com os lares americanos semanalmente, por meio dos *fire side chats* que Roosevelt fazia pelo rádio".¹¹³ O perfil de Vargas e do Estado Novo tem muito em comum com esse modelo estadunidense, pautado na correspondência entre Pátria e família, chefe de Estado e pai; a face militarista do líder no modelo alemão não encontra muitos realces no Estado Novo.

Em termos de censura e protecionismo, a revista *Cinearte* sublinhou algumas semelhanças entre o modelo estadunidense e nazi-fascista: "na própria América do Norte, o rigorismo excessivo e doentio da censura prejudica, não raras vezes, produções de larga envergadura [...]"¹¹⁴, como uma produção de 1939 estrelada por Charles Boyer. Esses elementos de aproximação entre modelos antagônicos mostram indícios de quê: havia uma intensa comunicação e circularidade de ideias entre esses países, embora posicionados em lados opostos; regimes autoritários podem ter se inspirado nos Estados Unidos no que se refere à organização do sistema de propaganda, difusão cultural e censura. Isso permitiria fazer um exame acerca do amálgama que foi a propaganda varguista a partir de uma perspectiva diferente, quase inexplorada pela historiografia brasileira.

Ainda mais preponderante para este estudo é observar o que a historiografia brasileira discute acerca do DIP e o estigma supostamente 'totalitário' que o circunda. Anita Simis afirma que se tratava de um órgão de primeiro escalão, que por estar diretamente subordinado a Getúlio Vargas, "subtraía as influências pró-nazistas de Francisco Campos, ministro da

¹¹³ "Literalmente, 'conversa ao pé do fogo'. Tratava-se de mensagens radiofônicas, muitas vezes transmitidas diretamente da sala onde se localizava a lareira principal da residência de Roosevelt em Hyde Park, Nova York". TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 38 e 197.

¹¹⁴ A alta expressão da indústria cinematográfica. **Cinearte**, n. 509. Rio de Janeiro, abril de 1939, p. 4.

Justiça, a quem o Departamento anterior se subordinava”.¹¹⁵ Em termos de propaganda, Francisco Campos, aliás, não exatamente se alinhava com o exagero dos regimes autoritários europeus, mas acreditava no equilíbrio entre esse e a permissividade dos regimes liberais.¹¹⁶

Maria Helena Capelato considera o sistema de censura e propaganda alemão a inspiração maior para a organização do DIP: “[o Estado Novo] lançou mão de todos os recursos das novas técnicas de persuasão que estavam sendo usadas em diversos países, especialmente na Alemanha de Goebbels”.¹¹⁷ Se a própria historiadora concorda com Hannah Arendt ao afirmar que a gênese da propaganda nazista estava nas técnicas estadunidenses, logo, parece coerente examinar as influências do DIP também a partir de outros paradigmas, sugeridos, por exemplo, por indícios da aproximação entre a poderosa máquina de propaganda *yankee* e o Brasil, mesmo antes deste último romper relações com o Eixo.

Entretanto, algumas diferenças entre o DIP e os departamentos estrangeiros podem ser delineadas, especialmente no que se diz respeito ao Cinema. Na Alemanha e na Itália, os departamentos responsáveis pela difusão cultural criaram severas restrições à exibição de produções estrangeiras. Nos Estados Unidos, barreiras semelhantes foram impostas. Já o Brasil, que ainda contava com uma indústria cinematográfica frágil, não poderia autorizar tal medida, tendo em vista que, como afirma Cláudio Aguiar Almeida, “o desenvolvimento do cinema brasileiro necessitava da contribuição financeira, técnica e até mesmo estética trazida pelos filmes estrangeiros”.¹¹⁸

Outros indicativos disto podem ser observados nas revistas cinematográficas de editoração e circulação nacional na época. A *Cinearte* reiteradas vezes discutiu as numerosas e eficientes estratégias utilizadas pelos departamentos dos países europeus

¹¹⁵ SIMIS, Anita, 1996, *Op. Cit.*, p. 55.

¹¹⁶ CAPELATO, Maria Helena in PANDOLFI, Dulce, 1999, *Op. Cit.*, p. 170.

¹¹⁷ CAPELATO, Maria Helena, 1998, *Op. Cit.*, p. 69.

¹¹⁸ ALMEIDA, Cláudio Aguiar, 1999, *Op. Cit.*, p. 83.

face à omissão das autoridades brasileiras e, dessa maneira, realçou as diferenças entre ambos. “Diversos cineastas ansiavam pelo aparecimento de um *Führer* brasileiro que, lançando mão de seus poderes autoritários, contribuísse para a consolidação da tão ansiada indústria cinematográfica nacional”.¹¹⁹ Colocações como essa corroboram com a ideia de que o aparato brasileiro estava muito longe de ser comparado ao alemão, tanto em abrangência e centralização quanto na capacidade efetiva de persuasão.

Esse mesmo estigma ‘totalitário’ repousa também sobre outros órgãos ligados ao Cinema, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, instituído por meio do Art. 40 da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Isso porque a criação do órgão foi precedida de uma viagem do presidente do instituto, Edgar Roquette-Pinto, à Itália e Alemanha, onde estudou detidamente a estruturação dos organismos europeus responsáveis pela produção de filmes educativos. Na ocasião, Roquette-Pinto enfatizou, no entanto, que não copiara a organização de nenhum dos organismos visitados na Europa.

Cláudio Aguiar Almeida afirma que o INCE, “inspirado em organizações congêneres com sede na Europa, [...] procurava também ampliar o poder de intervenção do Ministério da Educação e Saúde sobre os meios de comunicação”¹²⁰ – poder este anteriormente esvaziado do Ministério pela concentração de tais assuntos em outro Ministério, o da Justiça e Negócios Interiores. Tendo em vista esse alargamento interventivo do Ministério da Educação e Saúde, posteriormente o DIP não poupou esforços para incorporar o INCE e assim mantê-lo sob sua regência:

Não foram, porém, até agora, colhidos resultados plenos dessa orientação centralizadora, por isso que continuam existindo, nalguns Ministérios, serviços em manifesta duplicidade com este Departamento, o que, não fora o espírito de cooperação dos órgãos em causa, estaria seriamente comprometida a unidade

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 91.

necessária. Por outro lado, o desempenho de suas atribuições precípuas requer, deste Departamento, a instalação de oficinas e laboratórios de aparelhagem e material custoso e de difícil obtenção nas circunstâncias atuais [...]. No entanto, a simples reunião dos elementos dispersos daria solução ao problema. Mas, a consideração decisiva pela incorporação neste Departamento, dos citados serviços de execução está na possibilidade de, com ela, permitir-se-lhe o controle e a coordenação efetiva dos planos ministeriais de propaganda.¹²¹

Sem que o DIP alcançasse seu objetivo de absorver o INCE e assim dar mais um passo em direção à centralização da propaganda, o que se configurou foi uma certa tensão entre os dois órgãos. Apesar de, no discurso, o INCE ter procurado se mostrar longe da propaganda estadonovista, na prática o instituto produziu 28 filmes oficiais entre 1936 e 1940, cobrindo eventos cívicos e políticos geralmente ligados ao Ministério da Educação e Saúde, mas não somente, como atestam *Armamentos de Infancia* e outras produções.¹²² Dessa forma, o INCE ocupava um espaço que, após a lei de 1939, era do DIP e, ao mesmo tempo, tirava das mãos de Lourival Fontes o controle absoluto sobre a produção de imagens do regime. Segundo Sheila Schvarzman, o INCE só não interveio nos eventos ligados à ritualística do Estado Novo, como o 3 de Outubro, o 10 de Novembro e o 1º de Maio; especificamente nesse *locus*, “entende-se que a imagem do presidente cabia então ao DIP”.¹²³ O DIP, por sua vez, não tinha capacidade técnica para produzir filmes:

¹²¹ O documento refere-se à exposição de motivos redigida por Lourival Fontes, poucos dias antes de demitir-se, em 1942. Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 241.

¹²² Apesar do número elevado de produções oficiais, Humberto Mauro não se interessava por esse tipo de filmagem. *Ibidem*, p. 247.

¹²³ *Ibidem*, p. 240.

Para realizar seus filmes, dependia de estúdios como a Cinédia, a quem encomendava a execução do “Cine Jornal Brasileiro”. [...] O DIP só terá equipamentos e um laboratório cinematográfico próprio em 1945, no ocaso do sistema que representava.

124

Diferente do *LUCE*, cuja tentativa de incorporação pela *Direzione Generale per la Cinematografia*, do *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda*, se deu pelo fato do instituto inicialmente não fazer uma propaganda positiva do governo fascista¹²⁵, as investidas do DIP sobre o INCE aconteceram, além da questão da centralização, porque sua produção estava, em geral, bastante afinada com as diretivas do Estado Novo.¹²⁶ Embora no discurso de Roquette-Pinto o INCE não tivesse ligação com a propaganda estadonovista, os ideais higienistas e de valorização da cultura brasileira, propalados pelo instituto, correspondiam àquela. Como afirma Sheila Schvarzman, “o ideário do INCE se confunde com o do próprio Ministério, do qual acaba por documentar inúmeras atividades: do funcionamento de escolas à inauguração de hospitais”.¹²⁷

É possível crer que um dos motivos pelos quais o INCE não se absteve da propaganda foi porque só assim poderia garantir investimento contínuo por parte do governo. A mudança das instalações do instituto demonstra um pouco disso:

Um dia destes, precisando falar com Humberto Mauro [...], fomos procurá-lo no Instituto de Cinema Educativo. Ainda o julgávamos no instituto, naquela bisonha instalação da rua Alcindo Guanabara,

¹²⁴ *Ibidem*, p. 238.

¹²⁵ LAURA, Ernesto G. *apud* ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 237.

¹²⁶ Ainda assim, há notícias de material cujas imagens não exaltavam o governo. É o caso de *Dia da Pátria* (1936). Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 210.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 236.

quando pelo telefone viemos a saber da sua transferência para o prédio do governo, localizado na Praça da República.¹²⁸

Agora melhor instalado, o INCE compartilhava o edifício com a Rádio Ministério da Educação, primeira emissora de rádio do Brasil, fundada por Roquette-Pinto em 1922 com o nome de Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e doada ao governo em 1936, quando passou a Rádio MEC.

Apesar de ter sido instituído pelo governo e de servir a um Ministério, o distanciamento do INCE em relação ao DIP suscita algumas questões. Como observa Sheila Schvarzman, o fato do INCE, ao contrário dos congêneres italiano e alemão, não ter sido absorvido pelo departamento responsável pela propaganda,

parece indicar não apenas o prestígio de Gustavo Capanema e seu Ministério, ou o carisma de Roquette-Pinto, mas as faces múltiplas do Estado Novo, já que num regime autoritário seria de esperar que a propaganda levasse a melhor. Que isso não tenha acontecido no Brasil, ao longo dos anos decisivos posteriores a 1937, e apesar das pressões de Lourival Fontes, chama a atenção não apenas para as fraturas do poder central, mas também para a crença partilhada pelo próprio presidente nos poderes modeladores da educação e no respeito pelo saber consagrado, ao contrário do desprezo que devotam à cultura, por exemplo, os nazistas.

¹²⁹

A maior correspondência entre o INCE e órgãos estrangeiros de mesmo caráter situa-se fora do eixo 'totalitário'. Pelo menos no que se refere aos objetivos de Roquette-Pinto, a França pode ser paradigmática, mas poucos pesquisadores têm

¹²⁸ SILVEIRA, Celestino. Um convite aos fãs. In: **A Cena Muda**, n. 17. Rio de Janeiro, 27 de abril de 1943, p. 3.

¹²⁹ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 243.

dado relevo a ela. A preocupação desse país estava em utilizar o Cinema para usos pedagógicos e científicos, exatamente como propalava o diretor do INCE. Desde muito antes da criação do Instituto, Roquette-Pinto se empenhava na divulgação e popularização das investigações científicas, primeiro com o projeto da *Sciencia - Revista de Vulgarização Científica*, não colocado em prática, depois com a programação da PRA-2 Rádio Sociedade, com o Museu Nacional, onde organizou o maior acervo de filmes científicos do Brasil, e com a *Revista Nacional de Educação*.¹³⁰

No INCE, Roquette-Pinto conseguiu viabilizar parcerias com institutos de pesquisa, como o Oswaldo Cruz e o Carlos Chagas, disponibilizando seus estúdios para a filmagem e documentação de descobertas científicas de professores e pesquisadores, para fins de divulgação no Brasil ou em congressos internacionais: “é assim que, desde o início, o INCE tem em seu catálogo um número considerável de obras sobre botânica, medicina, saúde pública, entre outras [...]”.¹³¹

Tecnicamente, o INCE também adotou procedimentos empregados no *Centre de Production du Film Scientifique*:

Roquette-Pinto observa que o uso do som nos filmes educativos não era uma unanimidade, sobretudo pelo custo elevado dos novos projetores e pela crença de que o professor deveria contribuir para explicitar aquilo que era mostrado aos alunos. Seguindo as diretivas de Jean Painlevé, o antropólogo acreditava que o som deveria ser usado

¹³⁰ Roquette-Pinto foi professor de História Natural na Escola Normal do Distrito Federal. Na *Revista Nacional de Educação*, “seguiram-se textos de biologia, astronomia, zoologia, história, comentários sobre cinema educativo. [...] Havia um quê dos almanaques farmacêuticos nas questões pertinentes ao homem do campo e do interior, a preocupação higienista, mesclada à alta cultura e civilização – cerâmica grega, Idade Média na Rússia – com os avanços científicos, técnicos e questões pedagógicas”. *Ibidem*, p. 125.

¹³¹ *Ibidem*, p. 207.

quando servisse ao assunto mostrado, eliminando as legendas, procedimento seguido nos filmes do INCE [...].¹³²

Os filmes realizados por Painlevé, a partir de experiências com microcinematografia e cinematografia submarina, influenciaram a produção de filmes do INCE - que, posteriormente, foram adquiridos pelo *Centre*.¹³³

Ao contrário do que se consolidou na historiografia brasileira sobre a influência de institutos estrangeiros de inspiração nazi-fascista sobre o INCE, há indícios do movimento inverso. Humberto Mauro, na coluna *Figuras e Gestos* da edição de 23 de março de 1944 d' *A Scena Muda*, declarou que

o Instituto Alemão do Filme Educativo, depois da última viagem que fez à Europa o Prof. Roquette-Pinto, passou a empregar na realização dos seus filmes as normas adotadas pelo INCE. Já agora, Institutos de outros países, sobretudo Sul-Americanos, vão seguindo o mesmo caminho. Alguns deles têm, mesmo, enviado ao Brasil, técnicos para estudar a orientação do nosso Instituto. Assim, os postulados do INCE lá vão, pouco a pouco, se espalhando pelo mundo afora.¹³⁴

No projeto original do INCE, idealizado por Roquette-Pinto, constavam disposições que, de uma forma localizada, dariam poderes de censura cinematográfica¹³⁵ ao instituto:

¹³² *Ibidem*, p. 204.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ MAURO, Humberto. Figuras e gestos. In: **A Scena Muda**, n. 12. Rio de Janeiro, 23 de março de 1944, p. 25.

¹³⁵ Sheila Schvarzman demonstra como, ainda antes da criação do INCE, Roquette-Pinto, por meio da participação da comissão que discutiu e elaborou o Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, fez convergir para o Museu Nacional, do qual era diretor, todos os tentáculos do seu projeto cultural com o objetivo de manter tais atividades sob seu controle: “praticamente todas as iniciativas vinculadas ao decreto incidem em

“examinar e aprovar os filmes educativos do mercado, exigindo neles as alterações úteis ou necessárias”.¹³⁶ Porém, o projeto inicial foi alijado por opositores e homologado sem tais disposições, cabendo-lhe, afinal, as seguintes atribuições:

- a) Manter uma filмотeca educativa, para servir aos institutos de ensino oficiais e particularmente nos termos desta lei;
- b) Organizar e editar filmes educativos brasileiros;
- c) Permutar cópias dos filmes editados ou de outros, que sejam de sua propriedade, com estabelecimentos congêneres municipais, estaduais e estrangeiros;
- d) Editar discos ou filmes sonoros, com aulas, conferências e palestras de professores e artistas notáveis, para venda avulsa ou aluguel;
- e) Permutar discos ou filmes sonoros de que fala a letra “d”;
- f) Publicar uma revista consagrada à educação pelos modernos processos técnicos: Cinema, Fonógrafo, Rádio etc.¹³⁷

Outra diferença entre o INCE e os institutos estrangeiros refere-se à estrutura do órgão. É provável que isso se devesse à carência de recursos, mas o fato é que o instituto brasileiro estava

realizações centradas no Museu Nacional. Na redação de execução do decreto que organizava a censura nacional e estimulava a produção e exibição de filmes, as ações práticas revertem em benefício do fortalecimento de uma estrutura que centralizava a censura, a filмотeca, a edição da revista [Nacional de Educação], os futuros cursos de aperfeiçoamento, a compra e empréstimo de filmes no Museu Nacional, que paulatinamente viria a se tornar centro do ‘Instituto de Cinema Educativo’ que o decreto menciona”. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 121.

¹³⁶ INCE. **Exposição de motivos**. CPDOC/FGV, acervo pessoal Gustavo Capanema – GC 1935.00.00/2.

¹³⁷ BARRETO FILHO, Mello. **Anchieta e Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, p. 146-147.

longe de ter uma equipe bem formada, como observou a revista *Cinearte* acerca do *short* comemorativo ao centenário de Machado de Assis:

Foi ele [Humberto Mauro] o diretor de cena, fotógrafo, técnico de som e de laboratório, cenarista e coordenador de “A agulha e a linha”. Lamentamos ter de discordar radicalmente dessa orientação. Cinema, talvez a mais complexa de todas as indústrias, resulta, sobretudo, do trabalho de conjunto. Não admite individualismo. Demais, não seria tempo do Instituto Nacional do Cinema Educativo ter organizado a sua equipe de técnicos? ¹³⁸

Ao se analisar as aproximações e distanciamentos entre os departamentos estrangeiros e os órgãos brasileiros responsáveis pela propaganda e difusão cultural nos anos 1930, observa-se que um estigma ‘totalitário’ foi se delineado em torno desse objeto. Porém, ideias estruturais inspiradas em modelos de “tendências totalitárias”¹³⁹, por mais eficientes que fossem em seus países de origem, não tinham garantia alguma de anuência do governo varguista. Um exemplo disso é apontado por Maria Helena Capelato quando a autora analisa os principais veículos de propaganda no Estado Novo:

Lourival Fontes, diretor do DIP, apresentou ao governo um plano para a criação de uma grande rádio estatal com objetivos propagandísticos, no estilo da que existia na Alemanha de Goebbels, mas a proposta não teve acolhida. ¹⁴⁰

¹³⁸ Machado de Assis e o cinema nacional. *Cinearte*, n. 517. Rio de Janeiro, agosto de 1939, p. 4.

¹³⁹ CAPELATO, Maria Helena, 1998, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁴⁰ CAPELATO, Maria Helena in PANDOLFI, Dulce, 1999, *Op. Cit.*, p. 177.

Da mesma forma, o projeto de Genolino Amado para a utilização maciça do Rádio na propaganda do Estado Novo também não foi considerada pelo chefe do governo.

Apesar da consolidação desse estigma, é interessante observar outras possibilidades que se delineiam. Boris Fausto observa que,

comparado com o nazismo, o Estado Novo tem uma política no campo estético que nada tem a ver com aquele. Enquanto o nazismo acaba com a chamada arte-degenerada, o regime estado-novista convoca – tratando de cooptar, por certo – a vanguarda modernista, que representa um ponto alto e muitas vezes irreverente da cultura do país.¹⁴¹

A cooptação de intelectuais pelo Estado Novo é um assunto delicado e que deve ser apurado mediante documentação e pesquisa com foco específico no tema, mas a reflexão de Fausto sobre a estética nazista e estadonovista vem de encontro ao que tem sido defendido até aqui.

É difícil determinar conclusivamente, como têm feito diversos pesquisadores brasileiros, que os órgãos brasileiros inspiraram-se na experiência nazi-fascista e não, por exemplo, na estadunidense, quando há indícios de que aquela mesma se constituiu a partir da observação das estratégias empregadas nos Estados Unidos.¹⁴² Ou ainda, como já observado, seria imprudente descartar a experiência francesa como maior inspiração no caso dos filmes educativos. Mas, embora tais indícios se revelem no que se refere à organicidade, é preciso refletir se eles se manifestam também na cinematografia propriamente dita.

¹⁴¹ FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (org.), 1999, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁴² Uma ressalva pode ser assinalada apenas em relação ao INCE, que entrou em contato com a experiência estadunidense somente por correspondência Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 201.

3.2 DELINEANDO UM PARADIGMA

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”.

(Paulo Emílio Sales Gomes, p. 90)

A fim de tentar compreender quais modelos estrangeiros foram paradigmáticos para a cinematografia brasileira nas décadas de 1930 e 1940 – e, portanto, para os filmes aqui analisados –, considera-se necessário observar breve e despretensiosamente o quê, de modo geral, caracterizava esses modelos e, em alguma medida, como eles dialogaram entre si.¹⁴³ Por se relacionarem com o estigma dos órgãos de propaganda e difusão cultural brasileiros, delineado anteriormente, iniciar-se-á com a cinematografia nazi-fascista.

A organização das atividades cinematográficas no regime nazista foi bastante peculiar, mesmo dentro do eixo dito ‘totalitário’. Desde o início do governo Hitler, iniciou-se também um processo de absorção das produtoras privadas, que culminou em 1942 com a total institucionalização da produção cinematográfica alemã. Assim, os filmes industriais e de propaganda ficavam sob a responsabilidade do Ministério da Propaganda e da Informação Pública (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*). Evidentemente, o Cinema educativo também entrou nesse processo de controle institucional com a criação do Instituto Nacional do Filme Didático (*Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*), subordinado ao Ministério da Ciência, Educação e Ensino Público (*Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*).

Desde antes do início da II Guerra, o Ministério da Propaganda do Terceiro Reich já utilizava largamente os Cinejornais para disseminar mensagens de propaganda nazista. Siegfried Kracauer aponta três princípios que nortearam a confecção dos Cinejornais alemães. Essas questões interessam na

¹⁴³As cinematografias francesa e soviética estarão excluídas dessa reflexão pelos motivos expostos na nota 11 desse trabalho.

medida em que se sabe que muitos filmes de longa-metragem foram constituídos quase que inteiramente por material jornalístico. Mais do que os Cinejornais, tais princípios orientaram, então, toda uma cinematografia.

O primeiro princípio refere-se ao fato de que os filmes alemães tinham que 'refletir' a realidade. Quando se tratava de filmes de campanha, ao invés de recorrerem a cenários construídos, utilizavam tomadas feitas no *front*. O objetivo era dar ao espectador a sensação de ser uma testemunha ocular das batalhas. No entanto, Kracauer alerta que os alemães "não tentaram extrair a realidade de um conjunto de tomadas sem significado, mas cortaram pela raiz qualquer real significado que seu trabalho objetivo da câmera pudesse realizar".¹⁴⁴

O segundo princípio dizia respeito à metragem. Nos anos de guerra, os Cinejornais alemães sofreram um inchaço que, de acordo com Kracauer, "tornou possível produzir no cinema quase todos os efeitos obtidos através da insistente repetição de recursos".¹⁴⁵

O terceiro princípio era a velocidade. A ideia era ilustrar os acontecimentos de guerra o mais rápido possível a fim de que pudessem repercutir ao máximo e não viessem a cair num precoce esquecimento.

Segundo Kracauer, "todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda - mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política". De acordo com o autor, seguindo a diretriz de Goebbels na qual os filmes deveriam atingir pessoas de todas as camadas, "dentro da Alemanha propriamente dita ninguém podia escapar deles".¹⁴⁶

Tematicamente, os nazistas se concentraram em dois eixos: a exaltação do caudilhamento (*Führerprinzip*) e a superioridade racial ariana (*Urbarmensch*), esse último frequentemente

¹⁴⁴ KRACAUER, Siegfried, 1988, *Op. Cit.*, p. 319; 338.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 320.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 319-320.

representado de forma indireta, mostrando a inferioridade dos demais povos.¹⁴⁷

De acordo com Furhammar e Isaksson, a propaganda alemã externa era idêntica à destinada ao consumo doméstico: “tinham seus ritos, suas comemorações e seus símbolos mágicos, mas isso não surtia efeito à distância. Era um anestésico que funcionava para seu povo, mas não servia como argumento ou contra-argumento”.¹⁴⁸

Durante a II Guerra, os nazistas, como os fascistas, também aderiram a uma espécie de ‘escapismo cinematográfico’, posto que o público dava maior audiência aos filmes ‘apolíticos’. A temática política vinha, algumas vezes, difusa nos filmes de enredo, garantindo assim a audiência. A partir dos dados levantados por Furhammar e Isaksson, observa-se que a produção cinematográfica diretamente relacionada ao Ministério da Propaganda nazista entre 1933 e 1945 não chegava a 9% do total de filmes produzidos.

No que se refere à técnica cinematográfica, os alemães lidaram com os recursos de edição e de truques sutis de forma diferenciada em relação ao Cinema produzido nas nações democráticas:

[...] Sua propaganda não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua plateia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade da compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema. Em vez de sugerir através da informação, a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava num instrumento de sugestão propagandística.¹⁴⁹

O que marcou a cinematografia alemã foi a extrema habilidade em orquestrar os três tipos de mídias existentes no

¹⁴⁷ ESPAÑA, Rafael de. Guerra, cinema e propaganda. In: **Olho da História**, n. 3. Salvador, dezembro de 1996.

¹⁴⁸ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁴⁹ KRACAUER, Siegfried, 1988, *Op. Cit.*, p. 321.

Cinema: narração, imagem e som. Essa polifonia era mais eficiente quando o desejo era de persuasão, e não de informação. A forma mais eficaz de se fazer isto era contrapondo a imagem à narração, potencializando o peso da primeira. Os alemães sabiam que imagem e narração consonantes assumiam um caráter apenas informativo.

Embora as ideias propagandísticas nunca fossem interrompidas, para evitar a exaustão do espectador os alemães operavam com a alternância de mídias. De acordo com Kracauer, “cada uma dessas mídias afeta a constituição psicológica do espectador de um modo diferente, sua habilidosa variação alivia continuamente diferentes regiões de sua mente”, mas sem liberá-lo do incessante impacto da propaganda.¹⁵⁰

As narrações em elipse, aliadas a imagens desconectadas, tinham ainda como objetivo o apagamento da realidade do inimigo e a fetichização das ações nazistas, surpreendendo o espectador distraído. O choque final, trazido pela verbalização do sucesso ou da vitória, tendia a neutralizar os questionamentos dos espectadores sobre os fatos propositadamente negligenciados na narrativa.

A música foi outro elemento utilizado com sagacidade pelos alemães, reforçando ou alterando o significado desejado. Os soviéticos, que em muitos aspectos inspiraram a estética cinematográfica alemã, já sabiam que “a função que o som tem no filme é muito mais significativa do que a de uma imitação escrava do naturalismo; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme”.¹⁵¹ De forma análoga ao que ocorre na narração, a música pode assumir uma condição de paralelismo (quando confirma o significado da

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 337.

¹⁵¹ PUDOVKIN, Vsevolod *apud* BELTON, John e WEIS, Elizabeth (eds). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University Press, 1985, p. 86.

unidade pictórica) ou de contraponto (quando contradiz a imagem).¹⁵²

Uma distinção importante entre a cinematografia alemã e a estadunidense, por exemplo, diz respeito à coletividade. Como será apresentado mais à frente, enquanto os filmes hollywoodianos retratavam questões nacionais por meio de uma biografia de algum personagem representativo, quase sempre um herói, os filmes alemães se preocupavam em reduzir o indivíduo em benefício de uma totalidade. De toda forma, “cada filme de propaganda, bem como cada herói e cada vilão, é *de per se* uma sinédoque”.¹⁵³

Embora o melodrama seja frequentemente associado à cinematografia hollywoodiana, os alemães também fizeram uso dessa estrutura narrativa em filmes de enredo com fins propagandísticos. Furhammar e Isaksson observam que a propaganda nazista “usava os dados emocionais das histórias de amor com grande consistência e clareza, para sugerir uma hierarquia de valores ligando amor e política”.¹⁵⁴ O que os diferencia dos romances hollywoodianos é o fato de, frequentemente, o amor romântico estar subordinado a algo maior - o amor à pátria e ao *Führer*, de modo que a figura do herói nem sempre estava associada àquele que lograva êxito nas relações amorosas, mas àquele que se ancorava no amor patriótico.

Relações amorosas podem ensejar erotismo, e é importante lembrar que, no início da década de 1930, quando o Nazismo ainda estava elaborando uma auto-imagem ideal, a aversão pelo sexo era bastante aguda. Para Furhammar e Isaksson, o erotismo e os tons libidinosos, na estética do poder, estavam expressos nos próprios símbolos do Nazismo.¹⁵⁵

¹⁵² Para uma discussão mais detalhada, consultar GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

¹⁵³ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 151.

A cinematografia italiana das décadas de 1930 e 1940 deve ser pensada à luz de uma ideia expressa no “Manifesto dos Intelectuais Fascistas”, de que “a cultura não poderia ser pensada fora da política”.¹⁵⁶ Esse estreitamento entre política e cultura no Fascismo norteou as ações do governo em relação à organização dessa última, e em seu interior, as atividades cinematográficas.

Na busca por estabelecer uma italianidade, buscou-se de pronto neutralizar as influências culturais estrangeiras. Para tanto, o governo fascista procurou ressignificar o papel da educação do povo, colocando-a em posição indissociável da propaganda. Como afirma Cristina Souza da Rosa,

[...] era necessário instrumentalizar alguns elementos como os símbolos, os rituais e a identidade nacional. Estes elementos deveriam ser introduzidos na vida das pessoas não de forma autoritária, mas de maneira natural. Sendo assim, o uso da propaganda no sentido educativo era uma forma de introduzir a cultura e a ideologia fascista sem imposição.¹⁵⁷

Perceber essa imbricação entre educação e propaganda no Fascismo é fundamental para se compreender como foi o desenvolvimento das atividades cinematográficas no período. Foi no governo de Mussolini que nasceu, em 1924, o Instituto *LUCE*, bastante importante no sentido de contribuir para a construção de uma identidade nacional italiana por meio da valorização da cultura popular e das tradições. Um ano depois de sua criação, o *LUCE* passou a ser vinculado ao Ministério do Exterior, tornando-se o primeiro instituto de cinema educativo do mundo organizado e controlado por um governo não comunista.¹⁵⁸

O controle das produções cinematográficas de ficção, a partir de 1934, ficava a encargo da *Direzione Generale per la Cinematografia*, do *Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la*

¹⁵⁶ ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 232.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 233.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 264.

Propaganda. De acordo com a lógica propagandística do regime, esse controle era necessário porque

enquanto o Estado procurava orientar todas as atividades nacionais sobre o mesmo plano e em perfeita sincronia e paralelismo, a cinematografia fugia a esta lei, revoltando-se contra o Estado com seus produtos danosos a moral e com seu pernicioso pessimismo.¹⁵⁹

Em 1937, o *Sottosegretariato* passava a ser *Ministero della Cultura Popolare*. Segundo Cristina Souza da Rosa,

durante os primeiros tempos da década de 1930, o termo foi ficando mal visto, pois indicava uma relação autoritária entre o governo e o povo. Assim, passaram a afirmar que propaganda era uma palavra que deveria ser abolida, pois nenhum povo queria ser alvo de propaganda, mas sim de informação.

¹⁶⁰

Diferente dos alemães, os italianos não silenciaram os países antagônicos na grande tela, nem tampouco os trataram abertamente como inimigos. Negociando com agências estrangeiras, souberam manipular muito bem as imagens exógenas em seus Cinejornais, priorizando temas banais como costumes, curiosidades e esportes. Além disso, costumavam noticiar desastres naturais ocorridos em outros países, pois estas imagens “demonstravam a desordem em que estavam imersas as nações liberais”¹⁶¹ e à qual a Itália estava imune; com isso, sutilmente reforçavam a propaganda fascista:

O tamanho e o valor do *Duce*, o progresso da Itália, o aumento da produtividade da

¹⁵⁹ Carta de Freddi a Dino Alfieri *apud* ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 235.

¹⁶⁰ ROSA, Cristina Souza da, 2008, *Op. Cit.*, p. 241.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 285.

indústria e os campos de trigo, o prestígio no campo internacional, são temas recorrentes em todos os Cinejornais. A Itália é o país onde se vive honestamente, onde todos trabalham, onde as famílias são numerosas e harmoniosas, onde tudo está bem.¹⁶²

Em termos técnico-estéticos, os Cinejornais fascistas distanciavam-se dos nazistas e aproximavam-se dos estadunidenses. Segundo Edward Tannenbaum, os Cinejornais produzidos na Itália, exceto pela insistência na temática esportiva e pela exaltação do Fascismo, guardavam uma série de traços em comum principalmente com os Cinejornais *Columbia Broadcasting System – CBS, The March of Time*, exibidos nos Estados Unidos de 1935 a 1951.¹⁶³

Embora na Itália fascista qualquer forma de regionalismo fosse interpretada como uma provocação ao governo, alguns filmes fascistas procuraram explorar essa questão trazendo à tona os dialetos, buscando, dessa forma, divulgar a ideia de unidade nacional pelo viés da integração das gentes de diferentes partes do país. Da mesma forma, os dialetos, notadamente o romanesco, foram utilizados como veículo de aproximação do povo. Mais uma vez, observa-se que os fascistas procuraram lidar com questões espinhosas de maneira diferente dos nazistas. Falar sobre essas questões a partir de uma perspectiva diferente foi uma estratégia de ressignificação que os fascistas souberam explorar.

O filme de longa-metragem fascista, num determinado momento, parece ter seguido a linha naturalista adotada por Hollywood. Até mesmo a estrutura da *Cinecittà* foi montada inspirada na 'Meca do Cinema'. Mesmo no período de maior aproximação com os nazistas, o governo fascista lidou com a

¹⁶² MAZZOCCHI, Maria Grazia. Il Cinema, grancassa del regime fascista. In: **Storia in network**, n. 43. Disponível em: <http://www.storiain.net/arret/num43/artic5.htm>

¹⁶³ TANNENBAUM, Edward. **La experiencia fascista**. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975, p. 309-310.

censura “mais como observador do que como senhor”.¹⁶⁴ Isso fica claro quando se pensa nas comédias que precederam o Neorealismo do pós-guerra, cuja preocupação do governo era apenas a de que não transmitissem mensagens antifascistas.¹⁶⁵

Os filmes declaradamente de guerra não agradavam ao governo fascista, tampouco ao público. Da mesma forma, filmes como os antibolchevistas eram desencorajados porque os fascistas “detectaram na descrição que se fazia do Estado totalitário bolchevista alguns paralelos com o próprio sistema”.¹⁶⁶ Isso impulsionou os produtores a investirem nas comédias banais ambientadas em lugares elegantes, os chamados filmes de *telefono bianco*. Esses filmes não compunham senão um cinema de evasão.

Durante a República de Salò (1943-1945), os filmes sem sentido político se proliferaram ainda mais, mas a reprodução de antigos clichês frequentemente desagradava ao público. De acordo com Tannenbaum,

a conclusão que parece a mais certa é que na Itália fascista, mais do que em nenhum outro país, com exceção da Alemanha nazista, os espectadores de cinema navegavam adormecidos em um falso sentimento de seguridade e de orgulho nacional, ao não ver-se enfrentados no cinema com nenhum dos problemas sociais do mundo real.¹⁶⁷

O modelo de filme produzido pelos italianos durante a II Guerra, segundo Maria Grazia Mazzocchi, era esteticamente

¹⁶⁴ MAZZOCCHI, Maria Grazia, *Op. Cit.*

¹⁶⁵ Entretanto, filmes de longa-metragem contrariando pilares do Fascismo não deixaram de ser produzidos durante o período da II Guerra. Um exemplo disso foi *I bambini ci guardano* (1942), “uma amarga e desmistificadora visão da instituição familiar, algo que a propaganda oficial considerava como um dos pontos sacrossantos da nação”. Cf. ESPAÑA, Rafael de, 1996, *Op. Cit.*.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ TANNENBAUM, Edward, 1975, *Op. Cit.*, p. 323.

inspirado em parte no teatro novecentista e em parte na literatura realista estadunidense. Isso demonstra em que grau os intelectuais e produtores de cultura dialogavam nesse período, desfazendo dicotomias que isolam as partes e resultam em estigmas que exigem um grande esforço empírico para serem iluminados.

Nos Estados Unidos, a concepção de propaganda proclamada era distinta da difundida pela Alemanha. Começando pela própria terminologia, vão-se delineando algumas diferenças fulcrais que merecem realce: para os estadunidenses, o que era feito nos Estados Unidos era informação; propaganda era coisa do inimigo.¹⁶⁸

Nos anos 1930 e 1940, pelos tentáculos de Hollywood, consolidava-se no Cinema o que mais tarde Jean-Luc Godard chamaria de “imperialismo estético”. Segundo o cineasta, o Cinema hollywoodiano hegemonizou uma cadeia de imagens impostas pela ideologia imperialista por meio de seus aparelhos: Imprensa, Rádio, Cinema, discos, livros. Para ele, todos os filmes se parecem.¹⁶⁹

De fato, o Cinema estadunidense investiu na criação de estereótipos que correspondiam à sua visão de “mundo do progresso”:

Homens magníficos, fortes, honestos, sentimentais e implacáveis. Mulheres independentes, maternais, sinceras e compreensivas. Sua estrutura de comunicação funciona graças a uma série de elementos: a utilização do estrelismo, a mecânica das intrigas, a fascinação dos gêneros e diversos truques publicitários.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Essa questão é amplamente discutida em LAURIE, Clayton D. Laurie. **The Propaganda Warriors: America's Crusade Against Nazi Germany**. Lawrence: University Press of Kansas, 1996.

¹⁶⁹ HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 25.

¹⁷⁰ ROCHA, Glauber *apud* HENNEBELLE, Guy. 1978, *Op. Cit.*, p. 25.

A 'receita' cinematográfica hollywoodiana estabeleceu-se a partir das diretrizes do Código de Produção da *Motion Picture Association*, que determinava que os filmes se detivessem em causas apoiadas, conjuntamente, por autoridades e sociedade.¹⁷¹

David Bordwell destaca alguns elementos que, em linhas gerais, caracterizam a concepção de narrativa adotada pelo Cinema hollywoodiano. Aponta como o filme hollywoodiano clássico apresenta personagens definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa epopeia, os personagens entram em conflito entre si e com circunstâncias externas. A história é geralmente finalizada com uma situação decisiva de vitória ou derrota, com a resolução do problema e com a clara consecução ou malogro dos objetivos.¹⁷²

Baseando-se no estudo de Bordwell, essa noção naturalista¹⁷³ de narrativa, segundo o autor herança do estilo "romanesco", pode ser sintetizada como: estado de equilíbrio, perturbação, luta e eliminação do elemento perturbador. Além disso, o personagem se caracteriza como o principal agente de causa e efeito, sendo constituído a partir de um protótipo básico que é ajustado de acordo com as necessidades de cada narrativa.¹⁷⁴

Mas é a estrutura da narrativa que permite a construção de zonas onde irão atuar a propaganda e a pedagogia. No caso da narrativa hollywoodiana, essa estrutura divide-se em duas linhas de enredo: uma que geralmente envolve um romance e outra que

¹⁷¹ FURHAMMAR, Leif.; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁷² BORDWELL, David in RAMOS, Fernão Pessoa, 2005, *Op. Cit.*, p. 278-279.

¹⁷³ Tal qual a perspectiva de Ismail Xavier, "o uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente [...]. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais'". XAVIER, Ismail, 2008, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 279.

focaliza uma esfera de ação distinta – guerra, missão, relações pessoais etc.¹⁷⁵

A onisciência da narrativa também é um aspecto que deve ser observado. De acordo com Bordwell, “a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente ‘o que vai acontecer a seguir’) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público”.¹⁷⁶

Uma característica marcante da narrativa hollywoodiana é o seu padrão de redundância. Em geral, os diálogos e fluxos de consciência dos personagens reiteram as informações fundamentais da história. As lacunas causais que porventura venham aparecer têm a função de envolver o espectador na construção da narrativa com tempo e espaço coerentes e consistentes, estabelecendo uma clara distinção entre o que é objetivo e o que é subjetivo (diferente do dito Cinema de arte).¹⁷⁷

Um último aspecto a ser destacado nessa cinematografia refere-se ao ritmo da montagem, minuciosamente estudado por Kulechov. Num artigo intitulado *As americanidades*, esse teórico observa que,

ao procurar, na medida do possível, diminuir a extensão de cada parte componente do filme, ou seja, a duração de cada plano obtido através de um posicionamento de câmera, os americanos descobriram um método simples de resolver a complexidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmera é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada passagem atinge ao espectador e é entendido por este de maneira mais rápida, simples e compreensível.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 280.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 285.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 290.

¹⁷⁸ KULECHOV, Lev *apud* XAVIER, Ismail, 2008, *Op. Cit.*, p. 46.

Guy Hannebelle amplia essa relação - e também o tom crítico - dos métodos pelos quais opera o Cinema hollywoodiano agrupando-os em quinze tópicos. Subtraindo o esforço retórico do autor, expresso pela repetição de determinadas características, alguns aspectos merecem ser destacados.

Segundo o autor, Hollywood produz um “envernizamento da realidade”, no qual o mundo real nunca é retratado com autenticidade e veracidade. Para tanto, Hollywood se utilizava de um arsenal linguístico e formal relativamente limitado e bastante convencional, narrativa elementar, adornos espetaculares, figuras do *star system*, uma “psicologia rudimentar” baseada no maniqueísmo simplista entre bem e mal e um artificialismo no que se refere às reações dos personagens, que nunca se parecem com os reflexos cotidianos do homem comum. Esse processo de embelezamento da realidade culmina com uma “taylorização estética” do trabalho artístico coletivo, produzindo uma mecanização da criatividade.¹⁷⁹

Como Bordwell, Hannebelle destaca o exacerbado individualismo característico dos personagens e enredos hollywoodianos, promovido pela perpetuação do sonho americano, no qual “todos os homens teriam, de saída, os mesmos trunfos para ter sucesso na vida, mas se dividiriam ao longo da escala social somente devido a sua coragem e competência”.¹⁸⁰

Hannebelle chama a atenção para a falsificação histórica, com a “supressão das coordenadas econômicas, sociais e políticas reais da representação das situações”, que caracterizam os enredos hollywoodianos. E, por fim, delinea o problema mais grave, que é a inadequação entre os temas tratados e as reais problemáticas do povo americano. Filmes psicológicos sobre pano de fundo social ou filmes sociais desvirtuados por intrigas psicológicas “se caracterizam pelo fato de ilustrar a solução

¹⁷⁹ HANNEBELLE, Guy, 1978, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 44.

individual de problemas coletivos que, para o cúmulo, são ainda mal colocados".¹⁸¹

O sistema de decupagem clássica, característico do filme clássico hollywoodiano, aliado aos outros aspectos mencionados, contribui para a compreensão de por que esse estilo torna invisíveis os mecanismos cinematográficos que, não sem objetivos estético-ideológicos, compõem a montagem dos filmes. De acordo com Bordwell, em cada filme há a recombinação de normas familiares em padrões previsíveis, conforme as exigências da trama.

Conforme Bordwell, o filme clássico possibilita ao espectador um fácil entendimento no que se refere aos elementos de estilo porque este estará orientado no tempo e no espaço. As figuras estilísticas serão interpretadas pelo espectador à luz de tal paradigma.¹⁸²

Para Furhammar e Isaksson,

uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes. Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política. O divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento.¹⁸³

Reforçando esse sistema de propaganda, raramente os filmes hollywoodianos mencionavam abertamente termos politicamente perigosos (como *nazista*), embora se posicionassem de forma clara e inequívoca.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸² BORDWELL, David in RAMOS, Fernão Pessoa, 2005, *Op. Cit.*, p. 294.

¹⁸³ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 52-53.

As novas tendências do Cinema hollywoodiano foram tema da edição de junho de 1940 da *Cinearte*, quando a revista publicou um artigo intitulado *Tabus e preconceitos de Hollywood*. Tal artigo oferece alguns elementos interessantes para uma incipiente observação dos aspectos paradigmáticos dessa atividade fora do eixo nazi-fascista. O articulista começa o texto comentando a coluna de Patterson Murphy, crítico da seção de Cinema do *Esquire*, de Chicago: “Murphy nos conta um ‘gag’ que é um achado de psicologia. Diz ele que o ‘slogan’ dos produtores é o seguinte: ‘como podemos fazer filmes inteligentes? O filme comum tem que ser feito para a inteligência comum que é, mais ou menos, a de um menino de 12 anos’”.¹⁸⁴

Pensar sobre o nível intelectual dos filmes estadunidenses e a que mentalidades eles buscavam atingir pode ser revelador se confrontado com toda a ideia de propaganda ideológica difundida na época. De fato, “de acordo com Parker Tyler, Hollywood considera todos os finais como ‘puramente formais, convencionais e, geralmente, como uma charada com lógica infantil’”.¹⁸⁵

Na mesma linha, Murphy questionava a exagerada afirmação de certos elementos, como o patriotismo e a democracia, que acabariam se convertendo em fetiches, “ridículos fetiches, de algumas verdades evidentes”.¹⁸⁶ Entretanto, se o Cinema hollywoodiano enfatizava sobremaneira esses aspectos, passava ao largo de outras importantes questões, principalmente algumas que diziam respeito à crítica social, como a situação dos afro-descendentes em território norte-americano.

Para Furhammar e Isaksson,

devido ao modo como se desenvolveu a propaganda, a capacidade para aumentar a tensão emocional se tornou mais importante do que o conhecimento político. Surpresa, ameaça, aventura, amor e morte – essas e

¹⁸⁴ Tabus e preconceitos de Hollywood. *Cinearte*, n. 536. Rio de Janeiro, junho de 1940, p. 44.

¹⁸⁵ BORDWELL, David in RAMOS, Fernão Pessoa, 2005, *Op. Cit.*, p. 283.

¹⁸⁶ *Cinearte*, n. 536, *Op. Cit.*

outras atrações absorventes do melodrama se desenvolvem, através da propaganda, formando uma base de apoio sólida para a mensagem.¹⁸⁷

O que os Estados Unidos sistematizou e disseminou de forma singular para outros países foi todo o aparato mercadológico e propagandístico em torno do Cinema, estabelecendo um ciclo que era alimentado e ao mesmo tempo alimentava as produções cinematográficas, criando um círculo comunicacional entre Cinema, mídia impressa e seus consumidores. Tal fenômeno ficou conhecido como *star system*.

Esse sistema visava à determinação de códigos de comportamento e consumo. De acordo com Margarida Adamatti, esse processo começava já na produção dos filmes, nos quais, por exemplo, “os figurinos já eram voltados para a divulgação e venda de produtos”.¹⁸⁸

O *star system* foi enormemente condicionante e condicionado pela existência de diversas publicações sobre Cinema. De acordo com Heffner,

o crescente poder dessas publicações para multiplicar a divulgação de um filme derivava de uma estrutura interna basicamente visual e do estímulo ao culto estelar. Isto forçou as companhias produtoras da Europa e dos Estados Unidos a constituírem departamentos de publicidade responsáveis pela sistemática produção de farto material iconográfico e noticioso. Foi a oferta gratuita contínua destes elementos a quem quisesse dispor deles que alavancou o mercado de imprensa cinematográfica em países como o Brasil que assumiram função

¹⁸⁷ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, *Op. Cit.*, p. 149.

¹⁸⁸ ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA/USP, 2008.

periférica na economia cinematográfica mundial.¹⁸⁹

Desde os anos 1920, o Brasil já vinha importando cultura estadunidense por meio desses materiais ofertados pelas agências dos Estados Unidos. Isso alimentou a preferência do público brasileiro pelos filmes hollywoodianos. Tal fenômeno certamente influenciou os produtores de filmes brasileiros, mesmo os que defendiam o Cinema nacional com motivos nacionais. Isso porque os produtores e diretores não deixavam eles mesmos de serem espectadores e, em grande parte, espectadores do Cinema hollywoodiano; não é possível mensurar em que grau essas duas experiências se dissociam quando um filme é concebido. Como afirma Jean-Claude Bernadet,

seria errôneo pensar que a atitude mimética representa sempre uma forma de cinismo, de oportunismo, uma deliberação consciente para fisgar o público. Não, pois os próprios cineastas têm o maior apreço por esse cinema [o hollywoodiano] [...], que representa para eles também, e não só para o público, o verdadeiro cinema.¹⁹⁰

Da mesma forma, deve-se considerar o acúmulo de experiências visuais de qualquer espectador, seja ele leigo ou envolvido com a atividade cinematográfica.¹⁹¹ Assim, é perfeitamente aceitável supor que produtores e diretores de

¹⁸⁹ HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. **Revista Filmecultura**, 2011. Disponível em: <http://filmecultura.org.br/01/2011/pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil/>

¹⁹⁰ BERNADET, Jean-Claude, 2009, *Op. Cit.*, p. 101.

¹⁹¹ De acordo com Renato de Alencar, baseado em números do Instituto Brasileiro de Estatística, 95% dos filmes exibidos no Distrito Federal na época era estadunidense, fazendo do Brasil possivelmente o maior mercado consumidor de Cinema daquele país. ALENCAR, Renato. Devemos organizar nosso Cinema. In: **A Cena Muda**, n. 1076. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1941, p. 3.

Cinema brasileiro procedessem conforme os estadunidenses porque, a partir desse acúmulo de experiências visuais, enormemente subsidiada pelo Cinema hollywoodiano, tinham os códigos e procedimentos desse Cinema bastante enraizados e internalizados, manifestando-os naturalmente em seus filmes.

Além disso, as próprias imagens ‘importadas’ muitas vezes faziam mais sentido do que as representações autóctones, como se observa nessa afirmação de Alex Viany: “para mim, quando criança, Tom Mix era muito mais real que Lampião, embora o cangaceiro vivesse nas primeiras páginas dos jornais. E se me tivesse preocupado com Lampião, certamente eu teria visto nele um êmulo colonial de Jesse James”.¹⁹²

Paulo Emílio Sales Gomes analisa o (sub)desenvolvimento da cinematografia brasileira sob o ponto de vista da relação entre ocupantes (estrangeiros) e ocupados (brasileiros). Nessa perspectiva, o autor assinala que a grande peculiaridade da cinematografia brasileira, comparando com outras em estado de subdesenvolvimento, está no fato de o Brasil ser um prolongamento do Ocidente em termos de terreno cultural: “o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante”.¹⁹³

Para Paulo Emílio, é na década de 1940 que o Brasil consegue empreender um rápido afastamento cultural em relação ao “ocupante”, reencontrando-se consigo mesmo. Os “filmusicarnavalescos”, para utilizar uma expressão de Alex Viany, deram origem aos filmes musicais, às chanchadas e aos seus híbridos, e embora ainda seguissem um modelo de espetáculo comum a todo o Ocidente, emanavam de um “fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência”, apreciado por um público “plebeu e juvenil”.¹⁹⁴

Os filmes musicais, já esboçados nas décadas anteriores a de 1940, propiciaram a aparição de cenários até então não

¹⁹² VIANY, Alex *apud* BERNADET, Jean-Claude, s/d, *Op. Cit.*, p. 112.

¹⁹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 89.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.

explorados pela cinematografia mundial. Foi o caso de *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, no qual 60% das imagens foram filmadas na favela da Providência, no Rio de Janeiro. Por esse motivo, inclusive, discute-se sobre o caráter neo-realista do filme antes mesmo do surgimento desse movimento na Itália. Como afirmou o próprio Mauro,

em 1938 [...] dei entrevista na Itália explicando que, enquanto nós fazíamos *Favela dos meus amores*, eles mostravam elefantes em *Ciprião, o africano*, ou filmavam *Os últimos dias de Pompéia*. Nós queríamos conhecer a vida da Itália como ela é. Muito tempo depois é que veio o neo-realismo.¹⁹⁵

Mas, em geral, a receita dos filmes musicais pouco tinha de brasileira. Sua inspiração estava no Cinema hollywoodiano, que já explorava muito bem o filão da imbricação entre Cinema e Rádio. No Brasil, as 'estrelas' se dividiam entre os palcos, as telas e os microfones.

Dois dos três filmes analisados aqui – *24 horas de sonho* e *Pureza* – atestam que muitos traços característicos da cinematografia hollywoodiana ainda estabeleciam uma relação de dominância no que se refere à cinematografia brasileira do período. Essa dominância diz respeito tanto à estrutura narrativa quanto às estratégias técnicas e estéticas dos filmes, mas também aos meios de divulgação (cartazes, anúncios em revistas etc) e à própria tentativa de criação de um *star system* extremamente rudimentar para retroalimentar a popularidade dos filmes e do seu universo de produção.

Jean-Louis Comoli, no nº 241 dos *Cahiers du Cinéma*, afirmou que a difusão do Cinema falado beneficiou de tal forma o desenvolvimento da indústria cinematográfica estadunidense e a propagação de sua estética que “os traços específicos de cada país dizem respeito essencialmente às línguas nacionais, enquanto a escritura dos filmes alinha-se pelas normas comerciais e formais

¹⁹⁵ Revista *Manchete* apud SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 88.

de Hollywood".¹⁹⁶ Evidentemente, tal perspectiva levada a rigor é imprudente, já que ignora todos os movimentos cinematográficos de contestação da uniformização hollywoodiana, como o Neorealismo italiano, a Nouvelle Vague e o Tercer Cine¹⁹⁷, como observa Guy Hennebelle. Porém, o autor chama a atenção para o fato de que "é na onipresença dos filmes *made in U.S.A.* nas telas que se deve procurar a razão da contaminação cultural", fenômeno este que não permite dissociar o imperialismo econômico do cultural.¹⁹⁸

Isso explica em parte por que a cinematografia brasileira, que até aquele momento não havia sido inflamada por nenhum movimento estético-ideológico verdadeiramente contestatório, procurava repetir, dentro de suas enormes limitações, as fórmulas hollywoodianas de se fazer Cinema. Por outro lado, é importante observar que, embora cineastas e intelectuais brasileiros ligados a atividades cinematográficas reproduzissem discursos nacionalistas a fim de garantir o apoio oficial para o desenvolvimento da sua indústria, o conteúdo discursivo parecia contradizer boa parte dos ideais estéticos defendidos pelas revistas onde publicavam seus textos técnicos e a própria plasticidade de seus filmes. De acordo com Bernadet, nisso consistia o mimetismo:

Já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, a ideia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de produzir no Brasil o produto importado. A oposição que cineastas brasileiros possam fazer aos filmes importados, nesse caso, não é tanto quanto aos valores estéticos, morais, políticos que eles possam incutir no público. Os produtores brasileiros dessa tendência estão de acordo com os filmes em si. Só não estão

¹⁹⁶ COMOLI, Jean-Louis *apud* HENNEBELLE, Guy, 1978, p. 31.

¹⁹⁷ E, possivelmente na esteira do Tercer Cine, o Cinema Novo.

¹⁹⁸ HENNEBELLE, Guy, 1978, *Op. Cit.*, p. 31.

de acordo na medida em que sua comercialização no Brasil prejudica o desenvolvimento da produção local.¹⁹⁹

O maior exemplo de teoria e prática divergentes está em *Cinearte* e em Adhemar Gonzaga. De acordo com Sheila Schvarzman, “os críticos da *Cinearte* chamam a atenção para as manifestações nacionais, formatando-as ao gosto do espectador de cinema de então, mimetizando o *star system* americano”.²⁰⁰ Conforme a mesma autora, Adhemar Gonzaga e seu grupo partilhavam ideais de riqueza, modernidade e juventude, “elementos, naquele momento, profundamente identificados ao americanismo”²⁰¹ e que podem ser facilmente identificados não só na revista, mas também nos filmes da Cinédia.²⁰² Ao mesmo tempo, teorizavam e defendiam sobre a concepção de um Cinema brasileiro com elementos tipicamente brasileiros. Assim, o fascínio pelo Cinema estadunidense empurrava esses cineastas e intelectuais para Hollywood, mas a busca pelo apoio estatal para o Cinema brasileiro os trazia de volta, gerando contradições em suas próprias obras.

Analisando-se dois discursos proferidos por Humberto Mauro em diferentes ocasiões, Paulo Emílio Salles Gomes observou que, no primeiro, datado de 11 de dezembro de 1929, o cineasta defendia um Cinema brasileiro pautado em suas peculiaridades, “porque ele é inconfundível e diferente”. Já na

¹⁹⁹ BERNADET, Jean-Claude, 2009, *Op. Cit.*, p. 101.

²⁰⁰ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 33.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² No entanto, é necessário observar uma questão importante, assinalada por Sheila Schvarzman, de que não se deve atribuir exclusivamente ao grupo de crítico de *Cinearte* “a visão ‘colonizada’ e eugênica que se quer do Brasil. Ao contrário, a *Cinearte* era um entre os vários focos em que a questão se colocava, catalisando para a imagem cinematográfica o conflituado embate pela definição de uma identidade nacional [...]”. Como indaga a autora, “que aspecto privilegiar: a imagem de uma sociedade de maioria branca civilizada nos moldes europeus ou uma sociedade original dos trópicos e miscigenada?”. *Ibidem*, p. 35 e 65.

segunda ocasião, seis meses depois, Mauro colocava-se a favor de um cinema “internacional”:

O filme brasileiro tem que agradar. Ainda que sejam bem pouco brasileiros os ambientes que se filmem aqui. Porque o segredo da vitória o americano sempre o teve. Fez filmes internacionais. *Quarteto do Amor*, por exemplo, mostrava Paris. Mas a Paris dos sonhos de todos os fãs e não a Paris real. [...] E é isto, justamente a causa do cinema alemão só agradar na Alemanha e o francês só na França. Porque são locais e não internacionais. [...] A Itália, por exemplo, tem 10 livros sobre organização cinematográfica. Mas de que adianta? Não tem cinema. [...] Os americanos abordam os assuntos mais escabrosos com tal fotogenia, que agradam e não revoltam. O mesmo não sucede com os europeus. É por isso que afirmo que o Brasil fará cinema, porque conhecemos isso e aplicamos isso.²⁰³

Paulo Emílio colocou em dúvida a sinceridade de Mauro nessa segunda ocasião. Na verdade, é difícil mensurar se as palavras do cineasta de Cataguases representavam uma mudança de paradigma em sua maneira de pensar e fazer Cinema, mas é evidente que seu discurso estava fortemente relacionado à dinâmica de sua relação com Adhemar Gonzaga.²⁰⁴

Talvez o mais notável desprendimento da cinematografia brasileira em relação à hollywoodiana tenha se dado em termos de temática. É possível inferir que o excesso de produções sobre a guerra que Hollywood fornecia ao mercado cinematográfico fez com que o público brasileiro se interessasse mais por sua própria cinematografia e seus próprios temas. Ao mesmo tempo, o ano de

²⁰³ MAURO, Humberto *apud* GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Ed. Perspectiva/ EDUSP, 1974, p. 456-457.

²⁰⁴ ALMEIRA, Cláudio Aguiar, 1999, *Op. Cit.*, p. 54.

1942, por exemplo, era apontado como um ano de escassez de produções estrangeiras com outras temáticas, sendo aquele o momento propício para alavancar definitivamente um Cinema brasileiro mais genuíno.

É difícil depreender a perspectiva do governo a respeito desses modelos e da adoção de seus elementos e estratégias pela cinematografia brasileira; isso porque, na seção de Cinema da revista oficial do regime estadonovista, geralmente os textos publicados eram de autoria de Pinheiro de Lemos, crítico e técnico de educação do Departamento Nacional de Educação. Na edição de maio de 1942, por exemplo, Pinheiro de Lemos celebrava a presença de Orson Welles em terras tupiniquins, mas porque, segundo o crítico, o diretor destoava do fazer cinematográfico hollywoodiano:

Welles viu que o que empobrecia e degradava o cinema era o lugar-comum, o convencionalismo, o respeito ao público que como bom freguês tinha sempre razão, conforme o “slogan” comercial, lamentavelmente aplicado à única arte que o século conseguiu criar. O seu primeiro filme foi um impiedoso massacre dos artificialismos e das fórmulas que sufocam o cinema. Observemos com tristeza que eles têm vida longa e uma capacidade de regeneração [...] que nos devem tirar a esperança de que esse simples ataque, por mais vigoroso que tenha sido, baste para dizimá-los.²⁰⁵

Para Pinheiro de Lemos, um dos grandes problemas da cinematografia brasileira estava nessa imitação do Cinema hollywoodiano:

Já revelaram alguma vez os nossos filmes esse sentido da pesquisa por uma expressão

²⁰⁵ LEMOS, Pinheiro de. O Brasil e Orson Welles. In: **Cultura Política**, n. 15. Ano 2. Rio de Janeiro, maio de 1942, p. 325.

própria brasileira, que deveria ser a nossa maior preocupação? Ou não progredimos porque permanecemos encalhados numa muda e vencida subordinação aos padrões de cinema americanos e, assim, não conseguimos dar aos filmes a espontaneidade, o sentido criador de que eles precisam para serem verdadeiramente filmes brasileiros?²⁰⁶

No que se refere ao Cinema educativo, em grande parte produzido pelo INCE e filmado por Humberto Mauro, observa-se que a técnica passava muito longe da empregada, por exemplo, na Alemanha. Mesmo os filmes oficiais, como *Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde* (1937), se comparados aos filmes oficiais alemães, como *Triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938), se distanciam em vários aspectos. Nos filmes alemães, “a concepção cinematográfica integra o próprio acontecimento, e o lugar das câmeras é rigorosamente pensado em conjunção com os movimentos realizados por aqueles que desfilam”. Daí, concordando com Sheila Schvarzman, se depreende que “Mauro não está nas paradas como ideólogo”, muito embora fosse funcionário de um órgão do governo.²⁰⁷

Em artigo escrito para a seção “Figuras e gestos”, da edição de 7 de março d’*A Scena Muda*, Humberto Mauro critica a estética propagandística do realismo socialista soviético. Sobre isso, afirmou: “quando se põe a arte a serviço da propaganda, seja ela comercial, política ou político-social, a propaganda ganha, mas a arte perde, fatalmente...”²⁰⁸

Conforme demonstrado no segundo capítulo da presente pesquisa, é conhecida a relação técnica e estética entre os filmes educativos brasileiros e franceses, mais centrados na microcinematografia, que muito convinha aos registros de

²⁰⁶ LEMOS, Pinheiro de. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 13. Ano 2. Rio de Janeiro, maio de 1942, p. 291.

²⁰⁷ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 247.

²⁰⁸ MAURO, Humberto. Figuras e gestos. In: **A Scena Muda**, n. 10. Rio de Janeiro, 7 de março de 1944, p. 30.

história natural, caros à Roquette-Pinto, do que na propaganda e nos registros oficiais.

Ao mesmo tempo, o Brasil passava ao largo da Alemanha em termos de equipamento. Tanto câmeras quanto filmes virgens eram importados dos Estados Unidos. A Cinédia, por exemplo, maior parque industrial cinematográfico da América do Sul no período, já importava quase todo o seu aparato dos Estados Unidos muito antes de o Brasil romper relações comerciais com a Alemanha, o que indica que importar tecnologia da 'América' foi uma escolha, não falta de alternativa.

3.3 'REVISTANDO' O CINEMA BRASILEIRO: *CINEARTE*, *A SCENA MUDA* E O SISTEMA DE ESTRELAS CADENTES

Durante toda a década de 1930 e parte da década seguinte, esteve ao alcance dos brasileiros interessados por Cinema as revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*, as primeiras do país a se dedicarem exclusivamente à Sétima Arte. Por questões principalmente mercadológicas, as revistas destinavam mais espaço ao Cinema estrangeiro do que ao brasileiro. Mesmo assim, por meio da sua leitura, ainda é possível acompanhar o debate em torno da organização e desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Além disso, as revistas revelam os paradigmas estrangeiros preponderantes em termos de estética, comportamento, consumo etc, divulgando no Brasil o *star system* hollywoodiano e criando condições para a criação de um 'sistema estelar' brasileiro. Por esses motivos, essas publicações merecem um espaço para reflexão nesse capítulo.

A revista *Cinearte*, embora desse destaque aos filmes estrangeiros, inicialmente dedicava duas páginas ao Cinema nacional e tinha a proposta de formar mentalidades cinematográficas. O periódico que nasceu da decisão de transformar a coluna de Cinema da revista *Para Todos* em uma publicação especializada no assunto, publicou 561 edições de 1926 a 1942.

Identificar os atores faz parte da tentativa de mapear o campo e examinar essas estruturas de sociabilidade que eram as revistas. Vale observar que Jean François Sirinelli define

estruturas de sociabilidade como “um agrupamento permanente ou temporário, qualquer que seja seu grau de institucionalização, do qual escolhemos participar”.²⁰⁹ Tais estruturas “constituem uma ferramenta explicativa para compreender [...] as filiações e as rupturas no espaço intelectual”.²¹⁰ Assim, procura-se refletir: editores, diretores e colaboradores dos periódicos congregavam em torno dos mesmos ideais?

Cinearte era uma publicação da Sociedade Anônima O Malho, cujo parque gráfico era o maior da época no Brasil. A editora pertencia a Luís Bartolomeu de Souza e Silva, que editava a revista homônima desde 1902. É importante lembrar que, em 1930, *O Malho* combateu a Aliança Liberal de Getúlio Vargas. Após a vitória da ala getulista, a revista sofreu retaliações: redação empastelada, sede incendiada e a publicação impedida de circular por um breve período. Voltou a ser publicada em 1935 subtraindo o conteúdo político e concentrando-se em notícias, costumes e literatura.²¹¹

Inicialmente, *Cinearte* ficou sob o comando de Mario Behring (falecido em 1933) e Adhemar Gonzaga, auxiliados pelo crítico Pedro Lima (que se desligou da revista em 1930).

Conforme Rosana Elisa Catelli e Poliana Ribeiro Alves, “seu sucesso foi atribuído ao projeto gráfico, muito inovador para a época e em relação às outras revistas que circulavam no mesmo período”.²¹² Já Ismail Xavier aponta que a revista diferenciou-se no mercado por ir além das resenhas e notas sobre produções, apresentando crítica de Cinema.

²⁰⁹ Tradução livre. SIRINELLI, Jean François. Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels. In: **Vingtème siècle. Revue d’Histoire**, v. 9, n. 9, 1986, p. 103.

²¹⁰ BEIRED, José Luis Bendicho. Vertentes da História Intelectual. In: **Cadernos de Seminário Cultura e Política nas Américas**, v. I, 2009, p. 90.

²¹¹ Cf. **Casa de Rui Barbosa**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/?lk=8>

²¹² ALVES, Poliana Ribeiro; CATELLI, Rosana Elisa. Do rádio ao cinema: convergências do audiovisual através do olhar das revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*. **Revista Iniciacom**, vol. 2, n. 1. São Paulo, 2010, p. 8.

Enviando Gilberto Souto aos Estados Unidos em julho de 1932, a *Cinearte* foi a primeira revista do mundo a contar com um correspondente efetivo em Hollywood.²¹³ Ampliando essa tendência, J. Alves da Cunha e Gabrielle Stork colaboravam respectivamente de Portugal e da França.

A partir do estudo de Taís Campelo Lucas sobre a *Cinearte*, delineiam-se três fases editoriais da revista. As duas últimas, delimitadas pela autora respectivamente como os períodos compreendidos entre 1933 a 1939 e 1940 a 1942 – nesse último intervalo, quando a revista passava a ser mensal –, são as fases que mais interessam nessa pesquisa. Porém, conforme Lucas, nesse período há um decréscimo dos artigos sobre Cinema nacional, além de se localizarem difusamente pela revista. Lucas afirma que esse fenômeno foi concomitante ao momento

em que sobressai a relação da revista com o cinema estrangeiro, ou melhor dizendo, com os vínculos estabelecidos com as grandes agências distribuidoras das produções norte-americanas, que também se configuram nos principais anunciantes de *Cinearte*.²¹⁴

Cinearte esteve sob o comando de Adhemar Gonzaga até 1941, quando assumiram Antônio A. de Souza e Silva e Oswaldo de Souza e Silva. A saída de Gonzaga traz à tona uma questão chave para este trabalho, que é a relação entre a revista e a Cinédia, produtora responsável por dois dos três filmes aqui analisados. A esse respeito, o idealizador da revista e proprietário da Cinédia afirmou:

Cinearte prejudicava muito a Cinédia. Diziam que em minhas críticas falava muito, mas a Cinédia era aquela porcaria. Então metiam pau na Cinédia e em seus filmes, porque em *Cinearte* eu falava dos outros filmes. [...] E a

²¹³ Gonzaga, um pioneiro. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nº 08, 1968, p. 60.

²¹⁴ LUCAS, Taís Campelo, 2005, *Op. Cit.*, p. 145-146.

Cinédia prejudicava muito a *Cinearte*. Diziam “Você não pode ser sério porque faz propaganda da Cinédia”.²¹⁵

No número 557, de março de 1942, o nome do educador Celso Kelly passa a figurar entre o dos diretores da revista. No número seguinte, porém, não mais aparece. E quatro números depois, a revista “interrompia” sua publicação em função da crise do papel imposta pela II Guerra – interrupção esta que acabou sendo definitiva e marcou o fim de *Cinearte*.

A revista *A Scena Muda*, propriedade da Companhia Editora Americana, surgiu em 1921 e durou até 1955, período no qual publicou 170 números. Inicialmente, sua equipe editorial era composta por Renato de Castro, Pery Ribas, Raimundo Magalhães Jr. e Leon Eliachar. Conforme Ana Luiza Martins, “o lançamento de *A Scena Muda*, em 1921, no Rio de Janeiro, sinalizava o avanço da sétima arte e o favoritismo do público para com o gênero”.²¹⁶ Ainda segundo a autora, um indicativo disso é a Estatística Intelectual do Brasil que, em 1930, computou dez títulos majoritariamente voltados para o Cinema.

De acordo com Hernani Heffner, o modelo imediato d’*A Scena Muda* era a revista *Photoplay*, lançada nos Estados Unidos em 1911. Heffner afirma que o segredo dessas revistas “foi o abandono paulatino do excessivo parnasianismo textual. O crescente poder dessas publicações para multiplicar a divulgação de um filme derivava de uma estrutura interna basicamente visual e do estímulo ao culto estelar”.²¹⁷ A partir de identificações como esta entre *Photoplay* e *A Scena Muda*, os Estados Unidos sentiram a necessidade de constituir um departamento de publicidade responsável por prover revistas estrangeiras de insumos culturais. *A Scena Muda* constituiu-se sobre estas bases,

²¹⁵ GONZAGA, Alice; AQUINO, Carlos. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 38.

²¹⁶ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2001, p. 405.

²¹⁷ HEFFNER, Hernani In **Filmecultura**, 2011, *Op. Cit.*

em geral reproduzindo material fornecido pelas agências estadunidenses.

Foi na década de 1930 que *A Scena Muda* reconfigurou-se esteticamente, abandonando os traços de folhetim novecentista e investindo não só em reportagens sobre os astros, mas em situações inusitadas ocorridas dentro da esfera de produção dos filmes. Além disso, soube integrar muito bem as novidades do universo radiofônico em sua pauta, acompanhando a imbricação entre Cinema e Rádio que vinha ocorrendo nas telas.

Em *A Scena Muda*, tese de doutoramento de Flora Bender, a autora apresenta um volume contendo uma série de entrevistas com personagens ligados à atividade cinematográfica e editorial, contemplando o período que o presente trabalho compreende. A partir da leitura da tese, é possível perceber o lugar ocupado pela revista nesse mercado, principalmente se comparada à *Cinearte*. Em menor grau, encontram-se vestígios das relações entre editores e colaboradores d'*A Scena Muda*. De qualquer forma, a leitura dessa tese é indispensável, e a contribuição de Bender para o tema, indiscutível.

Entre as décadas de 1930 e 1940, *A Scena Muda* era dirigida por Gratuliano Brito. Nas palavras de Armando Miguez, que foi também diretor da revista, "Gratuliano era só uma figura decorativa".²¹⁸ Miguez não contextualiza sua afirmação, mas é fato que o nome de Gratuliano raramente aparece associado ao Cinema, e frequentemente associado à política. Brito foi interventor do estado da Paraíba de 1932 a 1934.

Também a partir das entrevistas concedidas a Flora Bender, é possível se ter uma noção da efetiva penetração d'*A Scena Muda* e qual era o público que de fato a lia. Palavras de Luiz Alípio de Barros: "eu lia *A Scena Muda* muito mais do que a *Cinearte*, porque tinha mais penetração no interior do país. Sou de

²¹⁸ BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: USP, 1979. 5 v. Depoimento de Armando Miguez. A tese foi consultada na Cinemateca Brasileira e encontra-se organizada em cinco pastas que correspondem aos respectivos volumes. As entrevistas compõem o quinto volume. Não há numeração de página.

Maceió”.²¹⁹ Esse depoimento demonstra que a presença de Gratuliano Brito na direção da revista possibilitava seu escoamento para o nordeste brasileiro, enquanto que o domínio do centro-sul do país era da *Cinearte*.

Grande parte das referidas entrevistas assinalam o interesse pelo *star system* notabilizado por *A Scena Muda*, como o depoimento da jornalista Zenaide Andréia e do também jornalista Leon Eliachar, que dizia que, na época, garoto de colégio, queria se parecer com os astros de Hollywood.²²⁰

Alguns dos entrevistados por Bender mencionam que começaram a ler e colecionar *A Scena Muda* ainda crianças, revelando esse outro aspecto em termos de público-alvo. Borelli Filho, na época um adolescente de 13, 14 anos, declara: “*A Scena Muda* era uma espécie de leitura obrigatória, era uma janela para outros mundos, ela nos mostrava o que existia”. Antonio Moniz Vianna contou que “a primeira revista de cinema que eu li foi justamente *A Scena Muda*”, com 11 ou 12 anos de idade. Mas acrescentou que “o pessoal que lia *A Scena Muda*, na minha época, já era um público de cinema”.²²¹

Por mais que as duas revistas tivessem muitos elementos em comum, *A Scena Muda* e *Cinearte* constituíram uma espécie de ‘binômio editorial’; a primeira com uma abordagem tipicamente de mercado e a outra mais engajada política e culturalmente: “hoje é consenso entre os pesquisadores e historiadores que *Cinearte* representa a primeira grande inflexão ideológica do pensamento cinematográfico brasileiro, instaurando e defendendo o discurso a favor da industrialização do setor”.²²² Tal ‘binômio’ se configura, ainda, pela já mencionada penetração das revistas: *Cinearte* no centro-sul e *A Scena Muda* mais à nordeste do país.

Porém, para Ismail Xavier, a *Cinearte* foi constituindo seu discurso a partir da necessidade de se discutir o desenvolvimento

²¹⁹ Depoimento de Luiz Alípio de Barros. *Ibidem*.

²²⁰ Depoimentos de Zenaide Andréia e Leon Eliachar. *Ibidem*.

²²¹ Depoimento de Antonio Moniz Vianna. *Ibidem*.

²²² HEFFNER, Hernani In **Filmecultura**, 2011, *Op. Cit.*

da indústria cinematográfica brasileira face à penetração cultural *yankee*:

Longe de representar a iniciativa de um pequeno grupo que procura expor sua visão crítica, em nova arte ou em novos valores sociais, pondo no banco de réus um determinado mundo de exploração dominante da nova técnica, *Cinearte* é a manifestação integral e contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural.²²³

No exame de ambas as revistas para se pensar assuntos correlatos ao Cinema, algumas dificuldades e limites devem ser assinalados. Primeiro, a identificação das redes e intelectuais verdadeiramente afinados com o regime estadonovista é uma tarefa que pode facilmente resultar em equívocos. Isso porque a cooptação de jornalistas não se deu apenas por meio de pressões, mas também da aquiescência de alguns setores da imprensa com a política do governo. De acordo com Maria Helena Capelato,

por um lado, o autoritarismo do Estado Novo explica a adesão e o silêncio dos jornalistas; por outro, não se pode deixar de considerar que a política conciliatória de Getúlio Vargas, aliada à “troca de favores”, também surtiu efeito entre os “homens de imprensa”.²²⁴

As “trocas de favores” mencionadas pela autora se referem tanto a verbas oferecidas pelo governo quanto a leis há muito reivindicadas pelos jornalistas, como a regulamentação profissional que garantia seus direitos trabalhistas.

Outro fator que dificulta a tarefa é a presença de opiniões divergentes dentro da mesma revista. *A Scena Muda* exemplificou

²²³ XAVIER, Ismail. **Sétima Arte**: um culto ao moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 173.

²²⁴ CAPELATO, Maria Helena in PANDOLFI, Dulce, 1999, *Op. Cit.*, p. 175.

bem esse fenômeno, publicando textos que criticavam ações do DIP, como a concorrência que o órgão oferecia às produtoras privadas, ou a censura positiva de suas próprias produções, e, ao mesmo tempo, crônicas enaltecendo o chefe do governo e suas providências em relação ao Cinema brasileiro. Esses dois posicionamentos, inclusive, poderiam coexistir numa mesma edição.

Mas talvez a maior dificuldade no exame das revistas refira-se às cartas de leitores, no que diz respeito à legitimidade: teriam sido verdadeiramente escritas e enviadas por leitores, sendo, assim, úteis na análise da recepção dos filmes? Ou não passam de estratégia editorial, ou seja, textos escritos pelos próprios redatores das revistas a fim de aparentarem um fluxo que não existia? Ou, ainda, ambas as situações?

Na verdade, é impossível determinar, mas pode-se inferir que ambas as situações ocorressem, como demonstra Sheila Schvarzman:

Entre agosto de 1943 e setembro de 1944, Humberto Mauro realizou 48 “Palestras Radiofônicas” semanais na Rádio Ministério da Educação [...]. Essas palestras foram editadas em seguida pela revista *A Cena Muda*. Entretanto, conforme relato de Mauro vinte anos depois, a repercussão de suas palestras não foi das melhores. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, ele conta que as “inúmeras” cartas dos ouvintes, com consultas sobre o cinema, a que se refere durante as emissões, na realidade foram escritas por ele mesmo!²²⁵

Em contrapartida, tem-se depoimentos de leitores que, na época, escreveram cartas que foram de fato publicadas nas revistas:

²²⁵ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 222-223.

[...] eu li n'A *Scena Muda* que Renato de Alencar ia começar uma seção de colaboração dos leitores. E como eu gostava muito de fazer crítica a filmes, mandei para ele três críticas [...]. Ele aceitava toda crítica que fosse bem feita, não importava quem fizesse".²²⁶

Mesmo diante desse impasse, primando pela investigação de tudo – ou tudo o quanto possível – o que gravita em torno de uma produção cinematográfica, incluindo crítica e recepção, considera-se que as cartas não devem ser desprezadas, embora devam ser pensadas sem perder de vista essa prática do meio editorial de, em algumas situações, 'produzir' textos de leitores por questões mercadológicas, mas possivelmente também ideológicas. Pode-se imaginar que, desse modo, buscava-se ensejos para discutir determinados assuntos com um certo grau de descomprometimento, o que faria bastante sentido dentro de um regime autoritário. Além disso, se a parcela de falsas cartas não é capaz de revelar o que pensavam os leitores, revela, sim, as inquietações dos intelectuais que as produziam, o que, por si só, legitima sua permanência entre as fontes de pesquisa.

Ambas as revistas concentraram-se em fomentar uma espécie de 'sistema estelar' no Brasil. O culto às estrelas de Hollywood deveria ensinar o público brasileiro a cultuar também suas próprias estrelas. Porém, de acordo com Adamatti, a mitificação, no caso brasileiro, falha em muitos aspectos:

Nas reportagens sobre as estrelas brasileiras, há geralmente apenas informações sobre as preferências de cor, comida, livros, estatura, peso e hobbies dos ídolos. As matérias são curtas. As brasileiras não dão conselhos às leitoras, não falam sobre sua grande felicidade, não ensinam o leitor a ser feliz. Tampouco sofrem com intensidade. Não mostram a decoração da casa.²²⁷

²²⁶ Depoimento de Dulce Damasceno de Brito Consiglio. BENDER, Flora, 1979, *Op. Cit.*

²²⁷ ADAMATTI, Margarida Maria, 2008, *Op. Cit.*, p. 203-204.

Além disso, a autora aponta que faltava repetição de matérias e reportagens sobre as mesmas atrizes e, principalmente, alimentar esse ciclo ininterruptamente. No Brasil, as estrelas só vinham à tona quando do lançamento de algum filme; depois, eram esquecidas.

Mesmo a exploração do par amoroso, estratégia mais difundida nas comédias carnavalescas da Atlântida, mas já insinuada pela Cinédia, não foi suficiente para alavancar esse 'sistema estelar'. Em suma, faltava ao Brasil estrutura para que tal aparato pudesse se constituir num autêntico sistema e para que as estrelas, enquanto não estivessem atuando em nenhum filme, pudessem ser mais do que estrelas cadentes.

4 A MISE-EN-SCÈNE DO ESTADO NOVO

“Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado”.

(Paulo Emílio Sales Gomes, p. 106)

Numa perspectiva de História Social do Cinema, é fundamental consubstanciar o estudo contextual com a análise de seus produtos culturais. Para tanto, serão analisados três filmes premiados pelo DIP durante sua vigência. É preciso lembrar que ao DIP pertencia não somente o poder da chancela como também, em alta medida, o da viabilização do sonho cinematográfico brasileiro. É nesse período que o Cinema passa a ser definitivamente utilizado para fins propagandísticos e doutrinários – conceitos que muito se confundem quando se trata desse regime. Como afirma Cláudio Aguiar Almeida,

grande parte das produções do período esconde, sob a aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para sua adesão aos ideais defendidos pelo Estado Novo.²²⁸

Assim, o escopo deste capítulo é observar empiricamente quais eram os elementos que agradavam ao DIP e motivavam a concessão de prêmios e favores, confrontando com a letra da lei, que assim se pronunciava:

Art. 21. Serão considerados educativos, a juízo do D. I. P., os filmes que divulguem conhecimentos instrutivos, morais ou artísticos, ou contribuam, de diversas maneiras, para aprimorar a formação espiritual, a educação social e o valor intelectual ou artístico da assistência.

²²⁸ ALMEIDA, Cláudio Aguiar, 1999, *Op. Cit.*, p. 22.

Art. 22. Poderão ser recomendados para menores, ou para a juventude, os filmes capazes de despertar os bons sentimentos as tendências artísticas, a curiosidade científica, o amor à pátria, à família e o respeito às instituições.²²⁹

Muitas vezes, o DIP justificava os “misericordiosos cortes” em textos e diálogos como uma tentativa de poupar o público de impropriedades e sequências mal feitas. Na edição de abril de 1943 da *Cultura Política*, Pinheiro de Lemos, técnico do Departamento Nacional de Educação, conclamava: “o que é necessário é que os produtores colaborem com os esforços da censura e procurem tornar os seus textos aceitáveis [...]”.²³⁰ É provável que Lemos estivesse se referindo não só aos padrões estéticos, mas também a questões ideológicas, que deveriam estar afinadas com o pensamento estadonovista.

É importante observar o lugar que a crítica ocupava desde os anos 1920. Para os críticos, a avaliação estética dos filmes quase nunca era dissociada das suas condições de exibição.²³¹ E, no caso dos críticos que publicavam na *Cultura Política*, adicionava-se ainda a crítica ideológica.

4.1 O CONCURSO DE CINEMA BRASILEIRO DO DIP

Considerando o Decreto nº 1.949, é importante assinalar que, embora o Capítulo IX previsse as premiações de dois filmes de longas-metragens por ano, nem sempre elas foram concedidas. Como é possível observar no Anexo I, tem-se notícia da premiação de cinco longas-metragens e cerca de 22 *shorts* após a instituição do decreto. Os curtas premiados referem-se quase

²²⁹ Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939.

²³⁰ LEMOS, Pinheiro de. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 26. Rio de Janeiro, abril de 1943, p. 172.

²³¹ Para saber mais, ver KOSZARSKI, R. **An Evening's entertainment: the age of the silent feature picture: 1915-1928**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1994 e SCHVARZMAN, Sheila in **Revista Brasileira de História**, 2005, *Op. Cit.*

todos ao ano de 1940, apenas dois a 1941, não se tendo notícia da premiação de outros filmes nessa modalidade nos demais anos de existência do DIP.

Numa edição de junho de 1943, *A Scena Muda* ironizou sobre a premiação esquecida: “maio de 43 foi aquele silêncio total. (A propósito: que foi feito dos prêmios que deviam ser dados aos filmes realizados nestes últimos dois anos? O gato comeu...)”.²³²

Muitas vezes, o incentivo à produção de longas-metragens vinha de outras fontes. Em meados de 1942, a revista *Cinearte* lançava um concurso de argumentos brasileiros para o Cinema norte-americano, argentino e nacional, convocando “os intelectuais patricios para essa curiosa e patriótica iniciativa”.²³³ Essa tentativa de envolver intelectuais de áreas distintas nos assuntos de Cinema fica explícita nessa invitation:

O cinema é uma área eminentemente intelectual. Os escritores, sociólogos e críticos são convocados a prestar seu precioso concurso à arte mais característica da atualidade. Correspondendo ao interesse que se sente em toda a América pelos assuntos e temas do Brasil, e atendendo à circunstância de que os filmes que aqui são exibidos devem incluir, também, motivos nossos, *Cinearte* abre um concurso entre os intelectuais brasileiros, [...] proporcionando-lhes, com isso, uma possibilidade de estabelecer relações com os produtores cinematográficos, abrindo-lhes um novo campo de atividade intelectual.²³⁴

Nesse concurso, a *Cinearte* comprometia-se a selecionar dez argumentos e pleitear sua filmagem em estúdios norte-americanos, argentinos e brasileiros, transferindo integralmente aos autores os direitos que viessem a ser pagos.

²³² Cock-tail de cinema e rádio. *A Scena Muda*, n. 23. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1943, p. 23.

²³³ *Cinearte*, n. 557. Rio de Janeiro, março de 1942, p. 14-15.

²³⁴ *Idem*.

Ações como essa deixam claro que, para a crítica especializada, era no Cinema de longa-metragem que se deveria investir, sobretudo em face do desejo de construir uma imagem fotogênica do Brasil. Como afirma Sheila Schvarzman, “o posado garantia, aos olhos de seus estimuladores, o controle das imagens. A câmera do repórter, que capta negros, pobreza, a natureza exotizada ou o descontrole asséptico, é rejeitada [...]”.²³⁵ A campanha pelo filme de enredo, posado e de longa-metragem, convertia-se, então, numa forma de produzir as imagens certas do Brasil certo.

A campanha pela produção de longas-metragens posados visava também a objetivos doutrinários. Essa busca por investimentos na seara do longa-metragem e seu potencial pedagógico fica evidenciada num texto de Edmundo Lys (pseudônimo de Antônio Gabriel de Barros Valle) em crônica especial para a *Cinearte*:

Acima da produção de “shorts” e “news-reel”, de documentário e de filmes de propaganda direta, [...] está, pois, a produção do filme longo, de enredo, é esse que é o cinema que atrai, que seduz as multidões, que as diverte e que atua no seu subconsciente. O cinema “nacional”, no sentido político do termo, não pode ser um cinema insensível e indiferente, de fotografias paisagísticas e reportagens encomiásticas. Precisa ser uma coisa emotiva, tocante, perturbadora. Para interessar e despertar sentimentos profundos.²³⁶

O autor chamava a atenção para a grande eficiência do sistema de propaganda indireta, do cinema dramático e do cinema sem critério partidário, em detrimento do cinema-propaganda ou de doutrinação direta, desinteressantes para o aparelho estatal moderno pela sua complexidade ideológica,

²³⁵ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 34-35.

²³⁶ LYS, Edmundo. Considerações sobre o Cinema e o Estado. In: *Cinearte*, n. 510. Rio de Janeiro, maio de 1939, p. 4.

principalmente com o “primado do nacionalismo e do internacionalismo, elementos ambos de difícil tratamento direto”.²³⁷

É possível afirmar que os filmes concorrentes aos prêmios do DIP encontram-se dentro das duas perspectivas de propaganda apontadas por Edmundo Lys. Os filmes de longa-metragem, notadamente os aqui analisados, tendem a representar a propaganda indireta, diferente do que acontece com os *shorts*. É o que se depreende da nota d’A *Scena Muda* sobre o concurso de 1940, no qual algumas deficiências no sistema de premiação foram detectadas e apontadas pela revista como “um ponto de interrogação no resultado”:

Alguns desses concorrentes são pessoas ligadas à administração pública, trabalhando para Ministérios que os mantêm justamente para filmagens documentárias oficiais. Ora, se esses elementos concorreram também com os particulares, trata-se de uma competição desigual, positivamente clamorosa. Se as pessoas que podem dispor do material e do laboratório do Governo, que não pagam impostos, estão concorrendo com aqueles que lutam com todas as dificuldades para a realização dos seus *shorts*, a finalidade do Decreto que estabeleceu a obrigatoriedade da exibição dos *shorts* e os prêmios de 5 contos (muito pouquinho, mas sempre serve) está automaticamente destruída.²³⁸

A premiação do DIP referente ao ano de 1941, no qual dois dos três filmes que compõe essa análise foram contemplados, foi assunto da edição de janeiro de 1942 da revista *Cinearte*:

A comissão nomeada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda para julgar os

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ Close-up. A *Scena Muda*, n. 1028. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1940, p. 10.

melhores filmes brasileiros de 1941, concluiu seu trabalho, classificando, entre os de longa metragem, para os três primeiros lugares, na ordem que se segue, *Pureza, Céu azul e Aves sem ninho*. [...] Sem entrar na apreciação do julgamento, queremos salientar agora, somente, a significação desse concurso como meio de que se valeu o governo para estimular a cinematografia nacional, distribuindo 150 contos de prêmio entre as melhores produções de cada ano, incluindo as de longa e as de pequena metragem. O governo não tomaria uma iniciativa dessa ordem, se não estivesse sinceramente interessado em ajudar o cinema brasileiro. Não são poucos os favores já outorgados a essa indústria, embora nem todas as medidas tenham produzidos os resultados previstos.²³⁹

4.2 A CINÉDIA DE ADHEMAR GONZAGA E RAUL ROULIEN PRODUÇÕES

Como dois dos três filmes aqui analisados foram produzidos pela Cinédia em sua ‘época de ouro’, é importante promover uma contextualização entre esse espaço de sociabilidade, onde circularam alguns dos principais nomes da cinematografia brasileira, e sua localização temporal.

A Cinédia nasceu do desejo de pôr em prática o que era teorizado nas colunas da revista *Cinearte*, editada inicialmente por Adhemar Gonzaga, que “frequentemente ouvia comentários como: ‘é muito fácil escrever; queria ver vocês, da Cinearte, fazerem um filme’. Ou: ‘por que vocês não pensam num argumento e aplicam dinheiro nele?’”.²⁴⁰

A primeira experiência prática da equipe da *Cinearte* aconteceu em *Barro Humano*, uma produção do Circuito Nacional

²³⁹ Estímulo ao cinema brasileiro. **Cinearte**, n. 555. Rio de Janeiro, janeiro de 1942, p. 9.

²⁴⁰ GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 9.

de Exibidores – CNE e da Benedetti Filmes. A equipe da revista foi conclamada a orientar principalmente o argumento e a escolha dos artistas.²⁴¹

A fundação da Cinédia ocorreu em 15 de março de 1930 e a primeira realização dos estúdios foi *Lábios sem beijos* (1930), dirigido por Humberto Mauro.²⁴² Nesse momento, a empreitada cinematográfica ainda se chamava Cinearte Estúdio. O nome foi mudado posteriormente para que não houvesse confusão com a revista.

Como os estúdios da Cinédia foram feitos para ser ocupados também por outras empresas brasileiras ligadas à cinematografia, sua construção representou o passo mais concreto para a industrialização do Cinema nacional. O propósito de seus criadores era o de “promover a atualização da técnica e estética brasileira, a fim de colocar o Brasil num novo patamar se comparado às produções estrangeiras. [...] Essa seria a tentativa de constituir uma ‘Hollywood Brasileira’”.²⁴³ De fato, a Cinédia era, no setor cinematográfico, o maior parque industrial da América do Sul.

É importante observar que a fundação da Cinédia foi precedida de diversas viagens de Adhemar Gonzaga aos Estados Unidos, cujas referências aparecem nas páginas da revista *Cinearte* entre 1929 e 1930. L. S. Marinho, primeiro correspondente da revista em Hollywood, declarou que

o Estúdio da Cinédia [...] é admirável, e olhem que visitei todos os estúdios da Califórnia. O da Tec-Art, onde foi feito *Ressurreição*, de Dolores Del Rio, e vários outros importantes filmes, nem se lhe compara em tamanho e perfeição. É um terreno gigantesco, uma verdadeira cidade,

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² Um ano antes, *Lábios sem beijos* teve uma versão inacabada. As gravações foram interrompidas por conta de um acidente com Carmem Santos, que compunha o elenco do filme.

²⁴³ ALVES, Poliana Ribeiro; CATELLI, Rosana Elisa, 2010, *Op. Cit.*, p. 5.

como uma organização já noventa por cento perfeita.²⁴⁴

O incremento da indústria cinematográfica brasileira com a fundação da Cinédia se dava não só no terreno da produção de filmes, mas também no da distribuição, controlada, naquele período, por empresas estrangeiras como a Paramount S. A.

O equipamento da Cinédia era todo importado dos Estados Unidos - à exceção do cinemicroscopia, fabricado na Itália sob encomenda - e os estúdios já se preparavam para a era do Cinema sonoro: “chegaram à Cinédia, a 7 de dezembro de 1932, os últimos caixotes com o mais moderno aparelhamento de gravação Movietone [...], o som de marca Rico, o primeiro no Brasil, adquirido por Adhemar Gonzaga, em agosto, nos E. U. A.”.²⁴⁵ Porém, o aparelhamento sonoro das salas de exibição impunha obstáculos para o Cinema sonoro produzido pela Cinédia e por outras produtoras.

Adhemar Gonzaga, que tinha uma grande preocupação com a propaganda, criou, junto com a Cinédia, um aparato de divulgação inspirado no modelo hollywoodiano. O *Atualidades Cinédia* foi concebido dentro dessa lógica, a fim de divulgar o Brasil e sua produção cinematográfica, tal qual faziam os grandes estúdios estadunidenses, como Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures e Twentieth Century Fox. Internamente, a ideia era criar uma expectativa no público em relação aos filmes que seriam lançados e aproximar o público dos artistas. Como observa Sheila Schvarzman, essa tentativa de *star system* havia sido iniciada pela *Cinearte*, quando Gonzaga ainda fazia parte da equipe de editores:

Os críticos da *Cinearte* chamam a atenção para as manifestações nacionais, formatando-as ao gosto do espectador de cinema de então, mimetizando o *star system* americano. Seus artigos falam dos incipientes atores e atrizes nacionais, que eles muitas vezes

²⁴⁴ GONZAGA, Alice, 1987, *Op. Cit.*, p. 10.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

encontravam e criavam nas fábulas sobre a vida deles, como vieram do interior e se tornaram astros, alimentando no público brasileiro a curiosidade e a empatia pelo seu próprio cinema, da mesma forma como se fazia com Rudy Valentino e Greta Garbo.²⁴⁶

A produção da Cinédia foi intensa na década de 1930, quando as atenções de outras produtoras estavam mais voltadas para os curtas-metragens. No ano de 1938, por exemplo, somente a Cinédia produziu longas-metragens: *Tereré não resolve*, *Aruanã*, *Maridinho de luxo*, *Alma e corpo de uma raça*, *Sedução do garimpo* e *Onde estás, felicidade?*. Foram mais produções nesse ano do que nos sete anos anteriores, desde sua fundação em 1930.

Além de suas próprias produções, outros filmes, iniciados por outras produtoras e interrompidos por razões quase sempre financeiras, foram concluídos nos estúdios da Cinédia. Foi o caso de *Eterna esperança* (1940), iniciado pela Companhia Sul-América Filmes.

Embora o foco da Cinédia fosse os filmes de enredo, a produtora não deixou de atender também para o bom nicho que eram os complementos:

Em setembro de 1941, o Cinédia jornal completava seu terceiro volume (cem números cada), atingindo assim 300 jornais em dez anos de existência. Criado antes da Lei de Obrigatoriedade, o Cinédia jornal viveu durante período regular por si mesmo, com um bom nível técnico, sem as vantagens decorrentes da medida oficial.²⁴⁷

Posteriormente, de acordo com Taís Campelo Lucas, a Cinédia voltou-se também à produção de filmes educativos com incentivo do governo, mesmo após a organização do INCE.²⁴⁸ Já

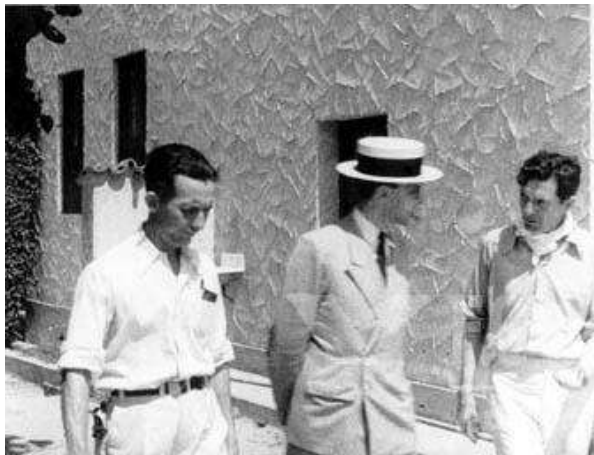
²⁴⁶ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 33.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁴⁸ LUCAS, Taís Campelo, 2005, *Op. Cit.*, p. 128.

em 1938 a Cinédia recebia a ilustre visita de Gustavo Capanema, possivelmente visando a essa aproximação.

Figura 1 - Visita de Gustavo Capanema à Cinédia. Rio de Janeiro, 1938.



Fonte: Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC. Identificação: GC foto 149.

Entre 1940 e 1941, a Cinédia dedicou-se às filmagens de *Pureza* e *24 horas de sonho*, ambos dirigidos por Chianca de Garcia e premiados pelo DIP.

Em dezembro de 1941, porém, várias produtoras cinematográficas foram atingidas pelos efeitos da guerra na Europa. A falta de matéria-prima, filmes virgens e produtos químicos, obrigaram diversas empresas do setor a encerrarem suas atividades. A Cinédia também foi afetada por essa crise e teve que, pela primeira vez, interromper as filmagens em andamento. Em carta não enviada ao presidente Getúlio Vargas, Adhemar Gonzaga escrevia:

A Cinédia nascera com a revolução de [19]30 [...], se equipou e permitiu a sobrevivência do Cinema brasileiro. A Cinédia, apesar da guerra e da luta contra os exibidores estrangeiros, foi o único estúdio brasileiro a funcionar sem interrupção. [...] A Cinédia

também formou equipes técnicas de brasileiros. [...] Sustentei uma luta sem tréguas, a que me levaram setores os mais estranhos e incompatíveis. Empreguei o meu patrimônio pessoal [...]. Os meus sacrifícios abalaram o meu conforto, a minha saúde e mesmo a minha felicidade. Sem ambição pessoal, no mais puro e sincero patriotismo.

249

A carta de Gonzaga, ainda que não enviada, revela a ênfase do produtor em demonstrar todas as ações de serviço à Pátria que prestou a Cinédia. Essa era uma estratégia comum entre os produtores de Cinema, que visavam a angariar as simpatias do governo a fim de receberem favores e incentivos.

Os três anos seguintes também foram marcados por inúmeras dificuldades. Mesmo assim, a Cinédia voltava a produzir *Samba em Berlim* e *Romance proibido*, cedia seus estúdios para a produção de *Brasileiro João de Souza*, de Bob Chust, e de *It's all true*, de Orson Welles. Em 1945 é que a Cinédia começou a superar a crise, produzindo cinco filmes de enredo: *Vidas solitárias*, *Gol da vitória*, *Não adianta chorar*, *Pif-paf* e *O cortiço*. De 1946 a 1949, a produtora atuou com uma média de três realizações por ano e algumas co-produções, até que em 1950, Adhemar Gonzaga resolveu fechar o estúdio.²⁵⁰

Em relação a Raul Roulien (Rio de Janeiro, 1905-2000), que produziu o outro filme que completa a documentação imagética discutida nessa pesquisa, as informações sobre sua atuação como diretor e produtor de Cinema são mais escassas; as fontes consultadas geralmente referem-se ao seu trabalho como autor de filmes hollywoodianos.

Raul Roulien foi uma figura importante para as artes dramáticas, para a música e para o Cinema. Na década de 1920, fundou a Companhia de Filmes Cênicos de Raul, com a qual

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁰ Em 1956, porém, Gonzaga reconstruiu o estúdio em Jacarepagua, onde a Cinédia voltou a produzir longas-metragens, novelas, comerciais e programas de televisão. Cf. GONZAGA, Alice, 1987, *Op. Cit.*, p. 15.

excursionou por todo o país. Na década seguinte, residindo em Nova Iorque, atuou em doze produções estrangeiras como ator, geralmente fazendo versões musicais em espanhol das produções da Fox Film.²⁵¹ Vale lembrar que Roulien foi o primeiro ator brasileiro a atuar em Hollywood, trabalhando ao lado de estrelas como Greta Garbo e Fred Astaire.

Sua carreira de diretor de Cinema foi marcada pelo sucesso dos únicos dois filmes nacionais de longa-metragem que dirigiu, *Grito da mocidade* (1936) e *Aves sem ninho* (1939), mas também pela infelicidade de ver dois trabalhos destruídos pelo fogo antes de seu lançamento. Um deles, intitulado *Jangada*, tinha argumento de Rachel de Queiroz e era considerado uma semi-superprodução, contando com mais de oito mil figurantes. Com ele, Roulien pretendia contar a história dos jangadeiros que lutavam contra a escravidão.

Esse viés social de seus filmes chamou a atenção de Getúlio Vargas e sua primeira-dama mais de uma vez – a exemplo de *Grito da mocidade* e *Aves sem ninho*, dos quais se falará mais adiante. No contexto da II Guerra, as boas relações entre Roulien e o governo estimulariam trabalhos com tônica oficial. Em edição de setembro de 1943, *A Cena Muda* noticiava:

Roulien, Rosina Pagã, Sadí Cabral e diversos outros elementos devem ter seguido neste princípio de semana, por avião, rumo aos Estados do Norte, onde vão trabalhar para os soldados brasileiros. Roulien disse-nos que leva todo o material de encenação para peças de vários gêneros. [...] Durante a viagem,

²⁵¹ Antonio Ríos-Bustamente aponta que os grandes estúdios hollywoodianos, como Paramount, RKO, Warner Brothers e Fox, criaram departamentos de filmes em língua espanhola, tendo produzido, entre 1928 e 1939, mais de cem versões em espanhol de filmes originalmente lançados em inglês. Nessas versões, estrelava um elenco de atores espanhóis e latino-americanos. RÍOS-BUSTAMANTE, Antonio *apud* GOULART, Isabella Regina Oliveira. Estrelismo à brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, cultural e estética entre Hollywood e o Brasil. In: **Rumores**, 9ª ed., jan./jul. 2011.

Roulien tomará vários aspectos cinematográficos para seu prometido filme sobre a aviação brasileira.²⁵²

O filme em questão se chamaria inicialmente *Asas gloriosas do Brasil*, depois alterado para *Asas do Brasil* (1940). Essa produção era um encômio ao Correio Aéreo Nacional e contava com a atuação de cadetes e pilotos da Aeronáutica, cuja participação foi autorizada pelo Ministério.²⁵³

O prestígio de Raul Roulien no meio musical, teatral e cinematográfico colocava-o como figura central na organização de eventos que, conclamando a uma mobilização em prol do nacional, ainda que restrita ao meio intelectual e à elite carioca, contavam com o respaldo – e possivelmente com a promoção – do governo. Esse foi o caso da “Tarde do Cinema Brasileiro”, divulgado pela edição de 22 de setembro de 1942 d’*A Scena Muda*:

Atendendo ao apelo de Raul Roulien, os artistas brasileiros de teatro, rádio e cinema, associando-se ao movimento nacional em prol das famílias das vítimas dos torpedeamentos de nossos navios, deliberaram realizar um espetáculo de grandes proporções artísticas, e que terá lugar no próximo dia 30, às 15 horas, no Teatro Municipal. Dirigirá a realização dessa festa, que tem o patrocínio da Cruz Vermelha Brasileira, [...] uma comissão composta dos senhores: cel. Costa Neto, drs. Israel Souto, Herbert Moses, Roquette-Pinto, Heitor Moniz, Bandeira Duarte, Fernando de Castro Rabelo e Sr. Raul Roulien.²⁵⁴

²⁵² Cock-tail de cinema e rádio. **A Scena Muda**, n. 39. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1943, p. 16.

²⁵³ Cf. Cock-tail de cinema e rádio. **A Scena Muda**, n. 29. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1943, p. 20.

²⁵⁴ A tarde do cinema brasileiro. **A Scena Muda**, n. 1122. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1942, p. 26.

4.3 AVES SEM NINHO (1939)²⁵⁵Figura 2 - Anúncio de *Aves sem ninho*.

Fonte: *A Scena Muda*, n. 1052. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1941, contracapa.

²⁵⁵ Ficha técnica - Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 98min, 2.700m, 24q, 1:1'37; Produção: Raul Roulien Produções Cinematográficas / D.F.B - Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda; Distribuição: D.F.B.; Argumento: Alejandro Casona; Roteiro: Raul Roulien; Diálogos: Eurico Silva; Estória: Baseada na peça teatral *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona; Direção: Raul Roulien; Direção de fotografia: Moacyr Fenelon; Câmera: Oswaldo Nunes, Carlos Felten; Iluminação: Moacyr Fenelon; Direção de som: Moacyr Fenelon; Sonografia: Nelson Schult; Cenografia: Ruy Costa; Arranjos musicais: Lirio Panicalli; Canções: *A Lenda do grilo* (Joracy Camargo), *Nunca diga adeus* (Mário Lago); Elenco: Déa Selva (Vitória), Rosina Pagã (Dóra), Rosita Rocha (Professora Jerusa), Lidia Matos, (Lídia), Celso Guimarães (Léo), Darcy Cazarré (Prof. Miranda), Tulio Berti (Mário), Nelso de Oliveira (Vadeco), Cora Costa (Luiza), João Cabral (Teodoro), Henrique Fernandes (Dr. Felipe), J. Caribé Rocha (Maurício), Juraci Penafirme (Diretora), Georgette Ravel (Flora), Magda Maria (A presidente), Justina Laverone (Mme. Leitão), Fernanda de Almeida (Tesoureira), Letícia Flora (Adjunta), Elza Mendes (Rapadura), Luiza Galvão, Dillon Barbosa (Antônio), Manoel F. de Araujo (Comendador Leitão), Dante Santoro e seu Regional, 120 estudantes, 350 asiladas. Censurado entre 16 e 31/05/1941; aprovado. Rio de Janeiro, 1939.

Aves sem ninho é um filme em longa-metragem produzido por Raul Roulien e pela Distribuidora de Filmes Brasileiros – DFB. Embora 1939 conste como ano de produção, tem-se notícia de que as filmagens só foram concluídas em dezembro de 1940²⁵⁶, e sua *avant-première* só aconteceu em 31 de maio de 1941. O filme foi premiado pelo DIP no concurso referente ao ano de 1941 como terceiro melhor longa-metragem.

A imagem do anúncio de *Aves sem ninho*²⁵⁷, publicada n’*A Scena Muda*, transmite mais do que supõe o observador incauto; para este, a imagem poderia sugerir uma história romântica, protagonizada pelo casal que a estampa. Porém, ao observador que se permite uma leitura além da superfície, a imagem oferece os olhares. Não é difícil reconhecer que se trata de olhares visionários, fitos no horizonte, muito diferente dos mútuos olhares apaixonados. Eis o mote do filme.

Na narrativa cinematográfica de *Aves sem ninho*, uma órfã consegue fugir do reformatório onde as internas recebem uma educação extremamente repressora. Na rua, é encontrada por um homem que lhe dá abrigo e a adota. Aos 24 anos, a jovem se forma em Ciências Sociais. Agora tem um nome: Vitória dos Santos, e sua preocupação é ajudar as moças que sofrem nos asilos da cidade, tal qual ela sofrera. Vitória é convidada a dirigir o reformatório de onde fugira e, aceitando o desafio, passa a imprimir um tratamento humanitário, entrando em conflito com as ortodoxas professoras.

O argumento da versão cinematográfica de *Aves sem ninho* corresponde à peça *Nuestra Natacha* (1935), do dramaturgo espanhol Alejandro Casona. Na peça, a narrativa é ambientada na Espanha e a protagonista é Natacha, que, nas telas, será Vitória.²⁵⁸

²⁵⁶ Cf. Close-up. *A Scena Muda*, n. 1031. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1940, p. 31.

²⁵⁷ Não se sabe se a imagem aqui apresentada corresponde ao cartaz oficial que circulou pelo país. A princípio, o que se sabe é que ela foi utilizada para divulgação do filme nas revistas especializadas em Cinema.

²⁵⁸ Na versão cinematográfica brasileira, Lalo será Léo. Outros personagens terão seus correspondentes, alguns com o mesmo nome dos

No filme, Roulien parece ter tentado preservar o tom reflexivo da peça, mas abrandando, substituindo e até mesmo eliminando algumas referências intertextuais demasiado eruditas.

Vale observar que o *Aves sem ninho* de Roulien pode ter também alguma relação com *Sparrows* (William Beaudine, 1926), filme mudo estadunidense que no Brasil foi batizado como *Aves sem ninho*. Isso porque, embora os argumentos tenham distinções, o filme estadunidense também aborda a temática da exploração e maus tratos a crianças abandonadas que, ao final, serão tiradas dessa condição de brutalidade por uma jovem e contestadora heroína.²⁵⁹

As filmagens de *Aves sem ninho* foram feitas num pavilhão da Escola Normal de Artes e Ofícios Wenceslau Brás, no Rio de Janeiro.

4.3.1 Crítica e recepção

Na edição de 20 de maio de 1941, o argumento de *Aves sem ninho* aparecia nas páginas d'*A Scena Muda*. Essa seção correspondia às antigas sinopses e ao futuro “Cine-romance”, que a revista alterou a fim de mudar o tom melodramático dos textos para uma chave mais próxima da radionovela contemporânea.²⁶⁰

personagens da peça, como Mário e Flora. O Reformatorio de las Damas Azules será, no filme, o Orfanato das Acácias.

²⁵⁹ Mais informações sobre *Sparrows* podem ser consultadas em **Internet Movie Database (IMDb)**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0017423>.

²⁶⁰ HEFFNER, Hernani In **Filmecultura**, 2011, *Op. Cit.*

Figura 3 - Argumento de *Aves sem ninho*.



Fonte: *A Cena Muda*, n. 1052. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1941, p. 4.

A crítica, por ocasião da *avant-première*, foi bastante positiva:

Na noite de 31 de maio passado tivemos a impressão de que assistíamos ao parto do Cinema Brasileiro. [...] *Aves sem ninho* pode ser considerado o primeiro filme de profundidade em toda a história de nossas tentativas cinematográficas. O argumentou avançou 25 anos em nossa frente, arrasando todo o irritante e negoide sambismo da tela brasileira. [...] Todo o *cast* provou que, dispondo-se de um diretor enérgico e conhecedor do ofício, poderemos fundar e manter a indústria do filme de longa metragem com enredos sérios, fugindo dessa intragável mediocridade de carnavales e sambadas, cada vez mais se abacaxizando e intoxicando o cinema nacional.²⁶¹

²⁶¹ Close-up: *Aves sem ninho*. *A Cena Muda*, n. 1055. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1941, p. 26.

A crítica reconhecia que em termos de fotografia²⁶² e sonorização os problemas persistiam, mas no que dizia respeito a argumento, concepção de arte e, principalmente, direção, os avanços eram patentes, como se vê em mais uma menção d'*A Scena Muda* ao filme:

[...] já se pode afirmar que, [...] no Brasil, se pode construir a indústria do Cinema como Arte. O feito de Roulien, tirando *Aves sem ninho* do nada: sem laboratório, sem estúdios, sem recursos financeiros suficientes, é um vigoroso “test” de que o mais difícil já possuímos: diretores.²⁶³

No número 551, a revista *Cinearte* informava que *Aves sem ninho* havia ganhado versões em francês, inglês e espanhol, um bom indício do êxito do filme.²⁶⁴

Dos três filmes aqui analisados, o realizado por Roulien parece ter sido o mais festejado. As revistas especializadas, acostumadas a publicarem entrevistas com as grandes estrelas internacionais, agora procuravam os inexperientes atores de *Aves sem ninho* para estamparem suas páginas. Na edição de 1 de julho de 1941, os holofotes d'*A Scena Muda* buscaram Lidia Matos, cuja entrevista em letra miúda ocupou três páginas da revista. Nas edições de 9 de setembro e 23 de dezembro, foi a vez de Rosina Pagã e Déa Selva responderem ao “questionário indiscreto”. Era

²⁶² O próprio diretor reconhecia as limitações técnicas a que era obrigado a se submeter. Indício disso é que seu filme anterior, *O grito da mocidade* (1937), embora tenha sido feito no Brasil, foi copiado na Argentina pela ausência de um laboratório completo em seu país de origem.

²⁶³ ALENCAR, Renato de. Fomos ouvir Moacyr Fenelon. In: **A Scena Muda**, n. 1058. Rio de Janeiro, 1 de julho de 1941, p. 3.

²⁶⁴ Impressões dum português sobre o Cinema Brasileiro. **Cinearte**, n. 551. Rio de Janeiro, setembro de 1941, p. 36.

uma tentativa de novelizar a vida das 'estrelas', como se fazia em Hollywood.²⁶⁵

Um pequeno comentário sobre *Aves sem ninho* no *Diário da Noite* de São Paulo exemplifica, de modo geral, como a imprensa se manifestou em relação ao filme:

Surgiu, finalmente, o verdadeiro cinema nacional. O cinema despretenso, livre de encenações ridículas e desempenhos teatrais. O cinema feito com intuito de provar aos brasileiros as enormes possibilidades de nossa indústria de filmes. Surgiu o real cinema nacional, de braços dados com Roulien e representado por *Aves sem ninho*. A película, que tenho a liberdade de chamar "a primeira realização cinematográfica nacional", em toda a acepção da palavra.²⁶⁶

É difícil precisar qual a relação do periódico ou do colaborador com outros renomados produtores nacionais, mas ao classificar *Aves sem ninho* como "a primeira realização cinematográfica nacional", o crítico parece procurar atingir diretamente a Cinédia, cuja principal característica em termos de produção, argumento e elenco era mesmo uma espécie de teatralização cinematográfica. À parte disso, o autor prossegue:

Aves sem ninho é um filme destinado a fazer crer os céticos. Possui a personalidade brasileira e seu enredo é uma patriótica e humana luta contra um dos cancros da sociedade: a má direção da adolescência órfã. *Aves sem ninho* é uma película boa, boa até demais como revelador do futuro de um real e estável cinema nacional.²⁶⁷

²⁶⁵ Sobre esse aspecto, consultar ADAMATTI, Margarida Maria, 2008, *Op. Cit.*

²⁶⁶ *Diário da Noite* apud **Cinearte**, n. 555. Rio de Janeiro, janeiro de 1942, p. 50.

²⁶⁷ *Idem.*

A opinião dos leitores das revistas também foi bastante positiva. Na edição de 15 de julho d'*A Scena Muda*, o filme recebeu um “muito bom” na seção “Mande também sua crítica”. Mais uma vez, a escolha de um argumento “eminente social e dos mais empolgantes” foi relacionada como a causa do êxito, além do mérito do diretor, com a “revelação de seus conhecimentos de ‘linguagem cinematográfica’, através de quase toda a narrativa” e o vislumbre de sua “sensibilidade poética”.²⁶⁸ Nas edições de 12 de agosto e 2 de setembro da mesma revista, outras críticas positivas cotavam o filme como “muito bom”. Nessa última, a espectadora/leitora dizia:

Fui assistir, num domingo, a este filme no São Luiz. Tive a grande surpresa de encontrá-lo cheio! Não esperava, pois cartaz nacional antes de ser visto já goza da fama de “abacaxi”. E, depois disso, “o que é do vizinho é sempre melhor”. [...] Duas personagens que muito me impressionaram: uma delas foi aquela pretinha do filme, de quem não me lembro o nome (única pretinha do filme). Que grande desempenho!²⁶⁹

Essa carta é importante porque chama a atenção para três aspectos interessantes. Primeiro, o estigma negativo que o Cinema brasileiro carregava consigo perante seu público patricio. Segundo, a imensa valorização do produto importado. E, por fim, a presença de uma única atriz negra compondo o elenco, como já apontado anteriormente.

Na edição de 25 de novembro de 1941, um leitor classifica o filme como os raios de sol da cinematografia brasileira, até então

²⁶⁸ MENDES, Messias Silva. Mande também sua crítica: *Aves sem ninho*. In: *A Scena Muda*, n. 1060. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1941, p. 10.

²⁶⁹ ALMEIDA, Eva. Mande também sua crítica: *Aves sem ninho*. In: *A Scena Muda*, n. 1067. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1941, p. 10.

marcada por produções ridículas e mesmo antipatrióticas, segundo o missivista.²⁷⁰

Apesar do sucesso aparentemente incontestável de *Aves sem ninho*, não se pode deixar de mencionar o envolvimento de membros da DFB com o DIP. Jayme de Andrade Pinheiro acumulava cargos que poderiam influenciar na indicação de *Aves sem ninho* à premiação do DIP: também diretor geral da Pan Filme do Brasil S. A., era tesoureiro da Associação de Produtores Brasileiros, vice-presidente da DFB e ocupou um importante cargo técnico na Divisão de Cinema do órgão censor do Estado Novo.²⁷¹

Mas o que se supõe ter sido determinante para a concessão do prêmio foi o fato de o filme ter recebido patrocínio da Casa das Meninas, instituição ligada à Darcy Vargas. A direção de *Grito da mocidade* foi o que despertou o interesse da então primeira-dama pelo trabalho de Roulien:

Filmado em tom realista, propõe-se a ser um chamamento idealista à juventude universitária brasileira, engajando-a espontaneamente em causas sociais. Elogiado pela fluência narrativa, logra atrair a atenção da primeira dama Darcy Vargas, que o incita a abordar o tema da infância desassistida.²⁷²

Por esse motivo, para Antônio Leão da Silva Neto, apesar de ter sido produzido por uma produtora privada, *Grito da mocidade* tinha um inegável tom oficial.²⁷³

Aves em ninho, no entanto, foi um caso em que o diretor utilizou-se do que Jean-Claude Bernadet chama de “espaço

²⁷⁰ CARVALHO, Etelvino. Pontos de vista: grandes realizações. In: **A Cena Muda**, n. 1079. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1941, p. 30.

²⁷¹ **A Cena Muda**, n. 1069. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1941, p. 23.

²⁷² RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 1997, p. 477.

²⁷³ SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: edição do autor, 2002, p. 93.

legal”²⁷⁴, caracterizado pela atuação numa área delimitada pelas condições de mercado e pelos mecanismos estatais. O filme correu sérios riscos de cortes e censura, e só porque Roulien soube transitar por esse espaço é que o filme foi não só lançado como premiado:

O filme faz graves críticas a um determinado sistema de ensino e, para que a censura do Estado Novo o aceitasse, foi necessário que o diretor sugerisse no final que o governo estava solucionando esse problema e fizesse uma referência à esposa de Getúlio Vargas.²⁷⁵

Porém, mais um indício do caráter não unívoco do regime estadonovista, já algumas vezes assinalado, foi a publicação de uma crítica negativa sobre o filme na revista oficial do governo que o premiara:

Nada se destaca aqui, a não ser de forma negativa, como o caso da velha diretora do orfanato, nem a direção, nem o trabalho dos artistas, que é falho, nem a fotografia, nem o enredo, que tantas discussões vem causando. Aliás, o tema lembra centenas de outros filmes no gênero, desde o famoso *Caminho da vida* soviético, em que garotos mais próximos da selvageria do que propriamente insubordinados, se convertem em anjos graças à intervenção de uma criatura humanitária, até as fitas alemãs e americanas do mesmo gênero, que tanto exploraram e exploram ainda essa nota que parece de especial agrado do público...²⁷⁶

²⁷⁴ BERNADET, Jean-Claude, 2009, *Op. Cit.*, p. 68.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ CARDOSO, Lúcio. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 6. Ano 01. Rio de Janeiro, agosto de 1941, p. 327.

4.3.2 Análise

As primeiras imagens do filme mostram o seguinte letreiro: “um poema simples para exaltação e estímulo da Mulher Brasileira de amanhã!” (19s). E o letreiro seguinte: “Minha causa é a causa dessas infelizes que nasceram desgraçadas dessas pobres ‘aves sem ninho’ que ansiosamente voejam e rodopiam até quebrarem as asas de encontro aos vidros opacos da felicidade que nunca lhes deixaram alcançar”. (1min 17s).

A primeira sequência propriamente dita é dedicada a mostrar o cotidiano do Orfanato das Acácias, onde jovens vivem sob um regime rígido, opressor e precário. A ‘pedagogia’ adotada pela diretora do orfanato é acintosamente dissimulada para a sociedade que o provê: “as garotas vivem em completa liberdade!” (4min 50s), diz a diretora ao comendador, após receber de suas mãos um cheque com generosa quantia.

As internas são tratadas por números e participam de um regime de trabalho compulsório, costurando uniformes para crianças ricas. Quando alguma das internas cometia alguma falta, era imediatamente confinada na cela de reflexão, um lugar frio e abjeto que muito se assemelhava a uma solitária. Foi nesse lugar que a interna número 27 foi encerrada quando, acidentalmente, queimou um dos uniformes com o ferro de passar roupas (07min 30s - 10min 25s). E foi também desse lugar que, aos 17 anos, a garota conseguiu fugir do orfanato (15min 7s). Seu nome, Vitória, ficaria gravado na parede, ao lado de tantos outros nomes escritos em noites de solidão e sofrimento. Sua história não menos.

O homem que a acolhe é Augusto, um professor universitário que vai proporcionar à Vitória educação e formação (17min 33s). Nessas sequências, Vitória aparece lendo livros de variadas áreas, como História Natural, Química, Pedagogia e Sociologia Educacional (20min 44 - 21min 20s). A educação pode ser então identificada como um eixo temático norteador da narrativa, determinando o destino da personagem, mas também da ‘*mise-en-scène*’ do próprio Estado Novo que, principalmente por questões econômicas e ideológicas, engajou-se no desenvolvimento dessa área. Entretanto, vale observar que, nesse

regime, a maior parte dos esforços, reformas e investimentos ocorreram no ensino técnico, que se associava à ideia de trabalho e, mais do que isso, trabalho pela Pátria. O ensino profissionalizante era, então, o caminho para o desenvolvimento de uma massa produtiva que seria benéfica para o desenvolvimento da própria nação. O ensino propedêutico e acadêmico eram aspirações de uma camada média e, em geral, urbana da população, que visava ascensão social e intelectual, o que não era causa prioritária do governo.

Diante da proposição de tese de Vitória, que tem total relação com os anos de sua adolescência, Augusto tenta demovê-la: “é preciso esquecer o passado”, argumenta (23min 20s). Essa frase, no contexto em que o Brasil se transformava num *estado novo*, ganha uma grande carga simbólica. Era preciso esquecer o passado de atraso, dependência e servidão para que a nação pudesse ascender a outro estágio. Mas, embora a frase fosse bastante condizente com esse momento histórico, essa relação não passa de uma reelaboração *a posteriori*, já que a fala foi parafraseada da peça que corresponde ao argumento do filme e não parece querer extrapolar os limites da narrativa.

Em suma, o objetivo da tese de Vitória era provar que, da forma como concebia, “todos os asilos, orfanatos e congêneres poderiam finalmente preencher a sua verdadeira finalidade de lares para a reconstrução social da mulher. Em lugar de antros onde se anulam implacavelmente todas as esperanças de uma ressurreição para a vida [...]” (22min 56s). A tese foi defendida na Universidade Nacional, e Vitória se torna a primeira doutora em Ciências Sociais e Educativas do Brasil (23min 43s).

Dos personagens secundários, o estudante de medicina e amigo de Vitória, Léo, é o que merece uma reflexão mais atenta. Em suas conversas com seus colegas, Léo se mostra satisfeito com a vida de eterno estudante, de *bon vivant* e apaixonado não pelo conhecimento acadêmico, mas pelo saber útil à vida cotidiana. É numa dessas conversas que Vitória o aconselha a renunciar à medicina (“O que ganharia o mundo tendo mais um mau médico?”, diz) e a dedicar-se ao trabalho social, levando seu otimismo e sua alegria, ensinando pobres, enfermos e trabalhadores a rir, “a cantar contra o vento e contra o sol”.

Sabe-se que, durante o Estado Novo, procurou-se combater o estereótipo do brasileiro *bon vivant*, embora muitas produções, com o respaldo da censura, o reforçassem. Léo, porém, é um personagem importante porque, mais adiante, provará que é possível transmutar frivolidade em algo frutífero para o indivíduo e para a pátria.

Retomando a narrativa, após receber o título de doutora, Vitória e seus amigos vão ao pic-nic universitário, no qual planejam uma viagem pelo Rio Amazonas. Nesse momento, o pic-nic é interrompido pela chegada de Felipe Nogueira, médico e secretário do Orfanato das Acácias, que procurava Vitória para convidá-la a assumir a direção da instituição (36min 17s). Ela pergunta se a direção do orfanato sabe quem é ela, e Felipe responde que sabe apenas que é a primeira doutora em Ciências Sociais e Educativas. Vitória deixa claro que só aceitará o convite se tiver garantida a absoluta liberdade de ação. Felipe aceita a condição e Vitória parte em seu automóvel, ao som dos versos “podes fazer esquecer, que eu fiquei a sofrer [...]” (40min 20s).

No orfanato, as professoras preparam as internas para as boas vindas à Vitória. Uma das garotas é repreendida por estar com as unhas pintadas e proibida de entregar as flores à nova diretora em sua chegada (42min 28s). Outra garota é designada a dirigir as boas vindas à Vitória. Chegado o momento, a garota procura-lhe a mão para beijá-la, mas Vitória simpaticamente diz: “mãos se apertam” (44min 50s), assinalando o tratamento de igualdade que pretendia inaugurar ali. Nesse instante, a garota das unhas pintadas observa “a diretora tem as unhas pintadas, como eu!” (46min 30s).

Vitória prontamente mostra que a instituição sofrerá grandes mudanças. A primeira refere-se à afirmação e fortalecimento da identidade das internas, onde os números dão lugar aos nomes (47min 09s). Depois, Vitória concede às meninas um desejo. Elas pedem para que não precisem mais ter aulas de matemática e Vitória atende. Indagada pela professora, Vitória justifica: “pretendo abolir as aulas, não a matemática” (51min 52s).

De fato, a matemática passa a fazer sentido no cotidiano das garotas. Vitória as autoriza a produzirem seus próprios

uniformes, tarefa que exigirá que as meninas calculem a metragem do tecido, o valor etc (54min 55s).

Na sequência em que as garotas fazem os cálculos, um detalhe curioso. Rapadura, a única garota negra do orfanato, bate na madeira. As demais lhe perguntam o que significava aquele gesto e ela responde: “quando tudo vai bem, eu chamo meu santo!” (55min 10s). Observa-se, assim, que a figura do negro, quando aparecia, nunca estava livre de estereótipos, como essa associação entre etnia e superstição, que quase se perde no meio da sequência. Mais uma vez, é preciso destacar que a quase inexistência de atores negros nos filmes brasileiros do período refletem a mentalidade de uma sociedade que, embora aspirasse à modernidade, ainda pautava-se nos padrões sociais e raciais do século anterior. De modo geral, tal fenômeno estava expresso em toda a fotogenia nacional, não sendo peculiar de um ou outro diretor ou produtor.

As próximas sequências mostram o novo cotidiano das garotas do Orfanato das Acácias, agora envolvidas em atividades lúdicas, na confecção de seus uniformes e livres da ameaça da cela de reflexão (51min 22s - 59min 6 s).

Porém, alguns reveses ocorrerão na gestão de Vitória. O mais sério refere-se à gravidez da garota Dora, resultado de uma noite em que fugira - antes de Vitória assumir a diretoria do orfanato - e fora embriagada por um rapaz e forçada a se relacionar sexualmente com ele. Esse fato é mostrado por meio de um *flash-back*, quando a garota faz a revelação à Vitória (83min 01s - 84min 21s).

O problema vem à tona durante uma apresentação teatral, considerada pela professora Jeruza como uma manifestação de “seres moralmente débeis”, interrompida pela chegada da presidente do orfanato. Nessa sequência, Vitória revela seu passado de ex-interna e choca a todos, inclusive a seus amigos, que desconheciam seu passado.

Esses acontecimentos acabam desencadeando uma crise administrativa. Vitória é afastada e a professora Jeruza é designada para assumir a direção do orfanato até segunda ordem (87min 49s). Naturalmente, revoga todas as decisões de Vitória e volta a imprimir o tratamento opressor e violento. Porém, as

garotas se rebelam bradando “queremos a professora Vitória, queremos a professora Vitória”, brado que logo se transforma em “queremos vitória, queremos vitória” (88min 50s), aludindo a um duplo sentido. As internas expulsam a professora Jeruza e a presidente do orfanato, confrontam-se com os disciplinadores e o saldo é a morte de Rapadura (a garota negra!) e a interdição do orfanato (93min 08s).

Em paralelo, Léo, amigo de Vitória, elabora um plano pedagógico baseado na tese da educadora e apresenta ao governo. O “Plano Vitória” é aceito (93min 41s). O jornal noticia a construção da cidade das meninas, onde todas têm a possibilidade de exercer uma profissão. É retomada, assim, a temática da educação e, sobretudo, do ensino profissionalizante, prioritário no primeiro governo Vargas. Os ofícios, que outrora eram vinculados à opressão e à exploração, agora ensinados em uma instituição legítima e comprometida com a educação, convertem-se numa possibilidade de, por meio do trabalho, proporcionarem às meninas um meio digno de sobrevivência.

Na última imagem, o letreiro: “e o coração da nacionalidade assim atende ao apelo da generosa alma” (95min 59s).

A menção à Cidade das Meninas é uma referência clara a então primeira-dama Darcy Vargas e à instituição criada por ela na fazenda São Bento, uma antiga sesmaria, em Duque de Caxias. Nesse local, foram construídos pavilhões para moradia, escolas e cursos profissionalizantes. A ideia era que, quando fossem se tornando adultas, as meninas obtivessem casas possivelmente ali mesmo.²⁷⁷ O DIP produziu um cinejornal referente à inauguração do primeiro grupo de casas do Lar Proletário.²⁷⁸

²⁷⁷ BRAGA, Ana Maria Cheble Bahia. **Contaminação ambiental por hexaclorociclohexano em escolares na Cidade dos Meninos, Duque de Caxias, Rio de Janeiro**. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Ciências na área da Saúde Pública. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Saúde Pública, da Fundação Oswaldo Cruz, 1996.

²⁷⁸ **Cinejornal Brasileiro**, v. 2, n. 085. Sonoro, não ficção, 35mm, BP, 8min, 215m, 24q. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Distribuição: DFB. Rio de Janeiro, 1941. Informações coletadas na base de dados “Filmografia” da Cinemateca Brasileira.

A referência à Darcy Vargas é explicitada nas palavras de Vitória: “bem vinda seja a criatura que ouve do alto os gritos dos pequeninos” (94min 50s). Configura-se um elemento comum aos grandes líderes mundiais daquele período: o líder como deidade, que do alto olha pelos seus.

Ao final, Vitória declama o poema do leiteiro inicial do filme (95min 00s). Aves voejam no céu (95min 59s), esmaecendo e dando lugar à imagem fotográfica da primeira-dama, Darcy Vargas (96min 07s).

4.4 PUREZA (1940)²⁷⁹

²⁷⁹ Ficha técnica - Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 100min, 2.740m, 24q; Companhia produtora: Cinédia S.A.; Produção: Adhemar Gonzaga; Distribuição: Cinédia S.A.; Hispania Filmes Ltda; Argumento: José Lins do Rêgo; Diálogos: José Lins do Rêgo; Adaptação: Milton Rodrigues, Chianca de Garcia; Estória: Baseada no romance *Pureza*, de José Lins do Rêgo; Direção: Chianca de Garcia; Assistência de direção: Fernando de Barros; Continuidade: Olyntho Marconi; Câmera: Aquilino Mendes; Assistência de câmera: Ruy Santos; Direção de som: Helio Barrozo Netto; Montagem: Hipolito Collomb; Roteiro de montagem: Adhemar Gonzaga; Cenografia: Chianca de Garcia; Maquiagem: Fernando de Barros; Música (Genérico): Dorival Caymmi; *É doce morrer no mar* (Dorival Caymmi); *É dengo*; *Quem parte leva saudade* (Francisco Scarambone); Orquestração: Luciano Perone; Regente Maestro: Radamés Gnatalli; Elenco: Procópio Ferreira (Chefe da estação), Sarah Nobre (Francisquinha), Conchita de Moraes (Empregada de Jorge), Sonia Oiticica (Maria Paula), Nilza Magrassi (Margarida), Sérgio Serrano (Dr. Jorge), Roberto Acácio (Chico Bem-Bem), Sadi Cabral (Cego Ladislau), Manoel Rocha (Coronel Jussara), Roberto Lupo (Segundo empregado do Cel. Jussara), Pedro Dias (Zé do Leme-Cabra), Bandeira de Melo (jogador), J. Silveira (Cabra Morim), Arthur Leitão (Maquinista), Reginaldo Calmon Jayme Pedro Silva (Joca), Júlia Vidal, Mendonça Balsemão, Zizinha Macedo, Janir Martins, Elias Celeste, Escola de Samba Paz e Amor. Certificado de Censura Federal 18.177 e 18.242. Rio de Janeiro: 1940.

Figura 4 - Cartaz de *Pureza*.

Fonte: Arquivo digital da Cinédia.

Numa tentativa de retomar uma tradição do cinema brasileiro em seus primeiros tempos, ou seja, o uso de roteiros extraídos de obras literárias, a história de *Pureza* começa a se construir apoiada no fato de basear-se no romance homônimo de José Lins do Rego. No cartaz publicado na revista *Cinearte*, o nome do romancista aparece em letras grandes, só não maiores do que as do nome de Procópio e do próprio filme. Porém, as narrativas literária e cinematográfica em quase nada se parecem. O argumento de *Pureza* não corresponde ao referido romance, como publicou *A Cena Muda* de 19 de novembro de 1940 (n. 1026, p. 10): “o argumento da película, mutilado, desfigurado, não é do romance de Lins do Rego, que lhe deu origem. [...] Lins do Rego não somente permitiu, como auxiliou a mutilação.”²⁸⁰

Procurando renovar os quadros técnicos, a Cinédia contratou profissionais portugueses, que integraram na equipe como diretor (Chianca de Garcia), assistente de direção e diretor de fotografia. *Pureza* foi considerado pelo Clube de Fãs Cinematográficos o melhor filme brasileiro de 1940 e premiado

²⁸⁰ *A Cena Muda*, n. 1026. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1940, p. 10.

com o primeiro lugar pelo DIP no concurso de 1941. O filme foi exportado para Portugal e colônias de língua portuguesa.

Na narrativa cinematográfica de *Pureza*, Antônio Cavalcanti (Procópio Ferreira) vive com sua esposa Francisquinha (Sarah Nobre) e suas filhas Margarida (Nilza Magrassi) e Maria Paula (Sonia Oiticica), trabalhando em uma estação de trem. Viciado em jogo, Cavalcanti é relapso em seu trabalho e, após muitos deslizes, é transferido para a estação de Pureza, levando sua família. No novo ambiente, a família envolve-se com o Dr. Jorge (Sérgio Serrano), que tem problemas com a polícia por causa da revolução.

4.4.1 Crítica e recepção

Ao ser entrevistado por *A Scena Muda*, Adhemar Gonzaga descrevia parte do aparato utilizado nas filmagens e tentava passar uma ideia de progresso técnico e instrumental da produção que consumiu em torno de setecentos contos:

Amanhã mesmo faremos uma filmagem exterior, em uma cachoeira situada a 46 metros de altura, nas Furnas da Tijuca. Para esta filmagem ocuparemos seis automóveis para locomoção do pessoal, um carro de conversor elétrico, um carro de dínamos, um sonorizador ambulante e um aparelho portátil para assegurar a homogeneidade do som. [...] Todo esse sacrifício será apenas para a filmagem de duas cenas do filme [...].²⁸¹

Durante as filmagens de *Pureza*, o filme foi tratado pela mídia como uma produção de boa envergadura, uma “autêntica produção” que faria o espectador esquecer “daqueles filmezinhos feitos entre quatro paredes, com dirigentes improvisados e um elenco laçado na porta do Café Nice”.²⁸²

²⁸¹ Os grandes surtos do cinema brasileiro. *A Scena Muda*, n. 996. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1940, p. 28-29.

²⁸² *Idem*.

Na edição de 2 de julho d'*A Scena Muda*, *Pureza* figuraria nas páginas da seção "Cine-romance", geralmente destinada a grandes produções hollywoodianas. Vale observar que, de 1939 a 1945, período no qual *A Scena Muda* publicou 365 números, apenas seis trouxeram filmes brasileiros na referida seção.

Figura 5 - Cine-romance - argumento de *Pureza*.



Fonte: *A Scena Muda*, n. 1006. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1940, p. 15.

No que se refere à crítica do filme, observa-se dois momentos distintos. O primeiro revela que os comentários tecidos durante e logo após a conclusão das filmagens, mesmo por especialistas que as acompanharam e já tinham uma ideia do resultado, eram positivos e cercavam a produção de uma atmosfera de expectativa:

Esta produção de Adhemar Gonzaga [...] granjeará por certo um lugar de destaque em nossa cinematografia [...]. Em todos os trabalhos que acompanhamos, não por curiosidade cerebral, mas sim com a pretensão honesta de investigar com absoluta isenção de ânimos para informar os nossos

leitores, pudemos constatar que essa película será, para gáudio de todos os brasileiros, a pedra angular do cinema nacional como indústria organizada.²⁸³

Declarações como essa destacam um nível de expectativa que extrapolava o simples desejo de que *Pureza* fosse um bom filme; traduzia-se, antes, no desejo de triunfo de toda uma indústria cinematográfica brasileira. O refinamento técnico e estético de *Pureza* significava, naquele momento, o avanço da própria cinematografia como um todo; era o repositório das esperanças no cinema nacional.

Dois meses após a publicação da reportagem “Fim de jornada”, n’*A Scena Muda*, o filme ainda não havia chegado às salas de cinema. Na edição de 17 de setembro de 1940, a revista publicava nota informando que algumas sequências seriam refilmadas. A despeito de alguns boatos mal intencionados que surgiam sobre o filme que demorava a ser lançado, *A Scena Muda* argumentava que a medida de Adhemar Gonzaga revelava “o bom senso do produtor, que, sem medir esforços nem despesas, procura aprimorar a sua película para oferecer ao público uma produção honesta que recomende o produtor honesto... E o filme será lançado ainda este mês, queiram ou não queiram os invejosos...”.²⁸⁴ No entanto, a estreia foi retardada ainda um pouco mais; o filme foi às telas paulistanas em 4 de novembro e às cariocas quatro dias depois. A primeira vez que o filme figurou na programação da Cinelândia foi na edição de 12 de novembro de 1940 d’*A Scena Muda*.

Porém, o prestígio de *Pureza* não resistiu à sua estreia. Na edição de 19 de novembro d’*A Scena Muda*, a crítica de Renato de Alencar, citando nominalmente o diretor e alguns atores, foi implacável:

²⁸³ Fim de jornada. **A Scena Muda**, n. 1008. Rio de Janeiro, 16 de julho de 1940, p. 25.

²⁸⁴ ROCHA, Walter. Close-up: *Pureza*. In: **A Scena Muda**, n. 1017. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1940, p. 27.

[...] a transmissão de pensamento se dá entre os espectadores e as figuras da tela! [...] Não é estupendo? [...] A comprovação do fenômeno se verifica numa sequência do filme, quando a “estrela”, depois de cenas lamentavelmente interpretadas, vira-se para o galã e lhe diz com a maior franqueza:

– Jorge, que papel ridículo nós estamos fazendo!

É precisamente isso o que todo mundo está pensando naquele momento...²⁸⁵

De fato, muitas esperanças haviam sido depositadas na equipe híbrida formada por técnicos da Cinédia, técnicos ‘importados’ da Tobis Portuguesa e, especialmente, pelo diretor português de *Aldeia de roupa branca*, Chianca de Garcia.

Ainda na edição de 19 de novembro, *A Scena Muda* estreava uma seção destinada à crítica cinematográfica, e estabelecia a seguinte classificação para os filmes analisados: *Abacaxi*, *Abacaxi Enfeitado*, *Goal* e *Campeão*. E *Pureza*, já no *début* da coluna, ganhava um grande *Abacaxi Enfeitado*. Além de criticar a mutilação do argumento “baseado” no romance homônimo de José Lins do Rego – e, segundo a crítica, com o auxílio do próprio autor –, a coluna trouxe observações ácidas sobre o figurino, atuação e outras inconsistências apresentadas na tela:

Tecnicamente o filme está bom na fotografia, embora se abusasse de cenas escuras em interiores; som perfeito. O fracasso, porém, cabe todo ao Sr. Chianca. Foi ele o cozeiro de *Pureza* e o guilhotinador de todos aqueles ingênuos estreantes. Tudo paradoxal: as filhas de Cavalcanti, tão pobres que a velha mãe ia vender confeitos num tabuleiro para aumentar a receita da casa, entretanto o Sr. Chianca de Garcia deixou que Maria Paula e Margarida trajassem, naquele fim de mundo,

²⁸⁵ ALENCAR, Renato de. Crônica: A maior descoberta do cinema. In: **A Scena Muda**, n. 1026. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1940, p. 3.

vestidos de baile iguaizinhos aos da alta roda nas “soirées” da Urca e usassem no banho capas e *maillots* como se estivessem em Copacabana. [...] Sonia Oiticica, material humano de primeira ordem, [...] se esforça para escapar à má direção, procurando fazer alguma coisa pessoal, mas se perde na voragem de tantos destemperos e chiancadas.²⁸⁶

Nestor de Holanda também chamou a atenção para tais equívocos estéticos do filme, em artigo especial para *A Cena Muda*, onde afirma categoricamente: “não temos estética cinematográfica”. Holanda retoma a questão do figurino das personagens, cosmopolitas demais para “mocinhas janelleiras” de um “lugar no oco do mundo”. Da mesma forma, o chaveiro da estação é representado no filme como um “gentilhomem, que não abandona a camisa de seda”.²⁸⁷ Porém, em determinados aspectos, a crítica de Holanda encontra-se muito pautada no imaginário criado pela narrativa de José Lins do Rego.

Na edição de março de 1941 da revista oficial do Estado Novo, *Cultura Política*, Lúcio Cardoso se refere à *Pureza* como “cinema artístico”, cheio de defeitos e qualidades, mas uma tentativa de se fazer algo diferente das produções saídas da esteira do rádio.²⁸⁸ Na edição de junho de 1942 da mesma revista, Pinheiro de Lemos, sem citar diretamente o título ou o diretor, mas certamente se referindo à *Pureza*, observou aspectos estéticos e técnicos que considerou inaceitáveis no filme, pois não poderiam ser justificados pela questão econômica:

Outro filme, bem mais recente, sofreu, entre outras coisas, da falta de uma “maquete” dos cenários, para guiar o diretor. A ação se

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 10.

²⁸⁷ HOLANDA, Nestor. A estética no cinema brasileiro. In: **A Cena Muda**, n. 1070. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1941, p. 27.

²⁸⁸ CARDOSO, Lúcio. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 01. Ano 01. Rio de Janeiro, março de 1941, p. 292

passava num povoado, que nunca se sabia para que lado ficava, em relação a uma casa e a uma estação de estrada de ferro que apareciam insistentemente em cena. [...] Nesse mesmo filme, [...] acontece um temporal desfeito de relâmpagos, trovões e aguaceiros, que se vêem do interior de uma casa. De repente, a ação se transporta para o exterior e a tempestade passa por um golpe de mágica. [...] O público é mais inteligente do que se pensa. Os produtores podem continuar a fazer filmes descuidados, cheios de graçolas de teatro e de programas de rádio, pensando que assim estão dando ao público o que este deseja. Também a resposta continuará a ser a mesma: cinemas vazios...

289

O mesmo crítico, na edição de julho de 1942 da *Cultura Política*, criticava a forma como se orientavam os *scripts* de filmes brasileiros e, mais uma vez sem citar explicitamente o título do filme, fez um comentário que remete diretamente à *Pureza*: “há [...] outras coisas que nunca falta, números de música e dança, sequências de carnaval e de outras festas, que produzem o mesmo efeito desastroso de descontinuidade e falta de orientação”.²⁹⁰ Insinuações semelhantes já haviam sido feitas na edição de fevereiro de 1942:

O Carnaval aí está, oferecendo-se, rico de detalhes, de ângulos e de dinamismo à inteligência das câmeras. [...] Mas sufoquemos as nossas esperanças. Os produtores continuarão a filmar, em “sets” mal arrumados, duas ou três cenas de interior, para nelas intercalar as canções e os

²⁸⁹ LEMOS, Pinheiro de. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 16. Ano 02. Rio de Janeiro, junho de 1942, p. 379-380.

²⁹⁰ LEMOS, Pinheiro de. Cinema. In: **Cultura Política**, n. 17. Ano 02. Rio de Janeiro, julho de 1942, p. 413.

sambas que os artistas de rádio executarão, dentro de um enredo insignificante, tudo muito pobre, muito ruim e sem qualquer possibilidade de êxito financeiro.²⁹¹

Em termos de personagem, a mais grave deformação observada pela crítica ocorre em Jorge. No romance de Lins do Rego, Jorge vai para Pureza para cuidar de uma afecção nos pulmões, mas no filme, o personagem é um revolucionário procurado pelas autoridades. Nesse sentido, diz a crítica de Alencar, “se o homem andava escondido pelos matos, perseguido pela polícia, como admitir-se que Jorge se instalasse naquelas brenhas como se tranquilamente com seu luxuoso escritório profissional Av. Rio Branco?”.²⁹² Esse aspecto também foi observado por Nestor de Holanda. Mas o que mais o desagradou no filme refere-se aos aspectos culturais:

Pureza é uma estação solitária no interior de Pernambuco e por lá não existe malandros de morro nem sambas de cuíca; quando muito conhecem o frevo, essa música alegre e sincopada do carnaval pernambucano que tentaram inutilmente apresentar no filme. Em Pureza não se canta os “lamentos” do Sr. Dorival Caymmi...²⁹³

O maior elogiado nas críticas d’*A Scena Muda* foi Jayme Pedro da Silva, o ator mirim que interpretou Joca, “o herói de *Pureza*”, como se referiu uma notinha na última página de uma edição da revista. Como o filme era destinado ao mercado interno, o DIP não interferiu na escolha do ator negro para o papel e nem nas temáticas que seu personagem ensinaria.²⁹⁴

²⁹¹ LEMOS, Pinheiro de. Filmes de Carnaval. In: **Cultura Política**, n. 12. Ano 02. Rio de Janeiro, fevereiro de 1942, p. 288.

²⁹² ALENCAR, Renato de in **A Scena Muda**, n. 1026, *Op. Cit.*, p. 10.

²⁹³ HOLANDA, Nestor in **A Scena Muda**, n. 1070, *Op. Cit.*

²⁹⁴ É importante observar que a ideia de brasilidade que o DIP desejava divulgar não pode ser pensada fora do contexto da *Good Neighbor Policy* e da II Guerra Mundial. Nesse momento, com o *Office of the Coordinator of*

Mas há que se observar também as oscilações que fazem parte do universo da crítica cinematográfica, com seus avanços e recuos, marcados por reavaliações sinceras dos críticos em relação aos filmes ou por um desejo de retratação pública cujos motivos não podem ser identificados. Embora tenha tecido uma crítica sarcástica à *Pureza* na edição de 19 de novembro d' *A Scena Muda*, três meses depois Renato de Alencar absolvía Chianca de Garcia:

Destas colunas comentamos o insucesso do primeiro filme de Chianca de Garcia, opinando contra sua direção; contudo, força é confessar, esse diretor pode ser absolvido do fracasso inicial [...]. Chianca não veio tentar cinema no Brasil, não é um aventureiro, nem tampouco um incompetente. Se Adhemar Gonzaga lhe entregou posto de tanta responsabilidade, foi porque reconheceu nele uma autoridade no assunto. [...] Por que falhou em *Pureza*? As causas são várias [...]. Chianca estreou com um *test* perigoso: argumento extraído de um romance de Zé

Inter-American Affairs - OCIAA instalado no Brasil, as ações propagandísticas do escritório estadunidense e do DIP deveriam estar coordenadas. Como observa Antônio Tota, "a ideia de americanização dos próprios Estados Unidos era traduzida numa política pedagógica e disciplinadora carregada de preceitos da moral protestante anglo-saxônica de uma elite branca". Cf. TOTA, Antônio Pedro, *Op. Cit.*, p. 36. Como o Brasil pretendia divulgar-se nos Estados Unidos por meio do Cinema, não era então desejável que os filmes apresentassem atores negros. Um exemplo disso foi o filme *The Three Caballeros - Você já foi à Bahia?* no Brasil -, produção de Walt Disney na qual, numa representação das ladeiras de Salvador, não se vê representante algum daquela etnia, nem mesmo na luta da capoeira. Porém, não é demais lembrar que o negro já era questão problemática na fotogenia brasileira desde antes da instauração do Estado Novo e da criação do DIP. *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, foi um exemplo de filmes que sofreram tentativas de cortes pela censura por apresentarem muitos negros em determinadas sequências. Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 89.

Lins do Rego, o mais original de nossos modernos escritores, ainda por cima, um drama... na roça! Percebe-se que foram imensas as dificuldades do *metteur en scène*, mas aqui e ali se vê, no desenrolar do filme, a mão de um diretor que conhece o *métier*.²⁹⁵

O insucesso de *Pureza* foi ambivalente. Se de um lado o filme em geral não agradou crítica e público, de outro o malogro fez com que se falasse muito dele. Tanto que o segundo encontro do Clube dos Fãs Cinematográficos teve como conferencista o português Fernando de Barros, chefe de maquiagem e assistente de direção do filme. Queria-se entender definitivamente por que o tão promissor filme havia sido malfadado.

Mas por meio de *Cinearte* e *A Scena Muda* também é possível se ter acesso à percepção do espectador/leitor sobre o filme. *A Scena Muda* de 10 de dezembro de 1940 publicou na íntegra uma carta de leitor replicando a crônica de Renato de Alencar intitulada “Adhemar Gonzaga não teve culpa”, publicada na edição anterior sobre o filme *Pureza*:

Referindo-se sobre o insucesso que teve *Pureza*, não tenho o mesmo ponto de vista do amigo, pois nosso cinema seria outro se não tivéssemos sempre a mania incurável de “patriotismo”. Porque queremos sempre fazer tudo, baseados em nossas cousas típicas, quando sabemos que certas cousas só se podem fazer despendendo rios de dinheiro, o que ainda não estamos aptos [...]. Nosso cinema possui valores, mas ninguém sabe aproveitá-los. Por que não fazemos fitas alegres como *Bonequinha de Seda*? Nenhum argumento de fita nacional é alegre, quase todos são baseados em misérias humanas, para quê? Já não basta o que na realidade temos? [...] Quando escrevi acima

²⁹⁵ ALENCAR, Renato de. Crônica: Chianca de Garcia. In: **A Scena Muda**, n. 1038. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1941, p. 3.

“patriotismo” não quis ser mal interpretado, pois considero muito mais patriota alguém que faça algo que se possa apreciar do que lastimar.²⁹⁶

Desse modo, observa-se que os elementos nacionais não eram unanimemente desejados nos filmes brasileiros, e que muitos espectadores realmente eram mais afeitos à estética hollywoodiana. Esse fator funcionou de uma forma ambivalente. Alguns apreciaram o filme por identificarem-no com esse padrão estético; outros o rejeitaram justo pelo contrário. Em outra crítica publicada na seção “Mande também sua crítica”, na edição de 31 de dezembro de 1940, apresenta-se bem essa perspectiva:

O filme pode, no entender de muitos, não ser cópia fiel do livro daquele festejado escritor patricio, nem ser, tampouco, uma obra prima cinematográfica, mas curioso é que é um filme nacional a que o mais intransigente espectador assiste de começo a fim e, no final das contas, tem mais de que elogiar do que censurar. [...] Tirando *Bonequinha de Seda*, foi o melhor filme brasileiro a que assisti. [...] Francamente, gostei muito mais de *Pureza* do que de muito filme europeu. Pelo menos, a nossa produção pende para imitar a americana.²⁹⁷

4.4.2 Análise

Em *Pureza*, é possível reconhecer alguns eixos temáticos que podem ser pensados à luz do conteúdo do Decreto nº 1.949 e do que se entendia por desejável pelo DIP. O primeiro deles

²⁹⁶ Crônica. **A Cena Muda**, n. 1029. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1940, p. 3.

²⁹⁷ FIGUEIREDO, Zoroastro G. Mande também sua crítica: Como eu vi *Pureza*. In: **A Cena Muda**, n. 1032. Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1940, p.10.
p. 10.

explicita-se logo no início do filme, quando D. Francisquinha, esposa de Cavalcanti, vai buscá-lo no cabaré “Flor do sertão” (06min 15s), onde “o baixo meretrício, os alcoólatras e jogadores de profissão, iam ali beber e furtar no baralho”.²⁹⁸ Em casa, D. Francisquinha conversa com o marido, dizendo que suas filhas já estão moças, que precisam da proteção dele e ele ali, no vício, no jogo, “que vergonha!” (11min 34s).

Figuras 6 e 7 - Frames de *Pureza* - 05min 46s; 06min 11s.



Aqui, temáticas como família, trabalho e moral *versus* desregramento, lassidão e vício podem ser encontradas. Segundo Wilhelm Reich, a família funciona como um microcosmo do Estado autoritário. Em seu interior, “o pai adota a mesma atitude que seu superior hierárquico ostenta frente a ele no processo de produção”, ensinando a seus filhos uma postura de submissão frente a qualquer indivíduo que represente a figura de chefe.²⁹⁹

Getúlio Vargas procurou explorar essa analogia entre nação/mãe, chefe/pai e família/massa e o fez de modo a promover uma correspondência entre sua própria imagem e a imagem de pai dos pobres e pai da nação. De acordo com Alcir Lenharo, “o chefe que conduz a multidão nada mais é do que o prolongamento da autoridade paterna e a família o primeiro

²⁹⁸ Cine-romance: *Pureza*. **A Cena Muda**, n. 1006. Rio de Janeiro, 2 de julho de 1940, p. 15.

²⁹⁹ REICH, Wilhelm. **La psicología de masas del fascismo**. México: Roca, 1973, p. 30.

grupo e o mais importante dessa cadeia que ata o indivíduo ao coletivo nacional”.³⁰⁰

Essa sequência mostra ainda outro elemento que pode ser apontado como eixo temático: o “apadrinhamento” e o mandonismo local. Ainda no cabaré, os homens sentados à mesa com Cavalcanti riem e dizem que o coronel Oliveira só não o coloca na cadeia porque têm interesse em sua filha (07min 42s). Já em casa, quando D. Francisquinha alerta que o marido certamente será demitido, Cavalcanti ratifica sua relação com o coronel: “que despedido, que nada! Você não vê que tenho bons pistolões? Coronel Oliveira manda na direção da companhia.” (12min 16s)

Mais à frente, duas sequências aludem a mais uma temática que vai atravessar a narrativa, que é a questão da ascensão social por outros meios que não o trabalho ortodoxo. Na primeira, Cavalcanti conversa com o coronel sobre sua filha Margarida, o trunfo do primeiro para garantir proteção e outras vantagens. Mas quando Cavalcanti menciona casamento, o coronel responde: “casamento entre gente que não é do mesmo meio não dá bom resultado” (14min 54s). Na sequência seguinte, Margarida, a filha ambiciosa, conversa com a irmã Maria Paula e diz “vou cair fora dessa miséria [...] quero ser alguma coisa na vida. A gente aqui vê passar o trem, vê passar a vida, e fica a escutar cantiga de cigarra” (16min 41s). Maria Paula tenta dissuadi-la, mas Margarida atalha dizendo que quer se transformar numa heroína de romance, cantar, dançar, representar, ter os homens a seus pés; que há de ser uma celebridade.

“Para Margarida, aquela Pureza era o que havia de mais intragável”.³⁰¹ Aqui também se descortina o embate entre o urbano e o rural, o sertanejo e o citadino, o progresso e o atraso, dicotomias que o regime estadonovista desejava ver dissolvidas. Desde o início da década de 1930, Getúlio Vargas procurou combater essa polarização criando um discurso cuja tônica era a convergência dos povos de todos os rincões do Brasil a uma

³⁰⁰ LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. São Paulo: Papyrus, 1986, p. 46.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 16.

unidade nacional. O ato simbólico de 1937, quando Vargas reuniu e incendiou todas as bandeiras estaduais do Brasil, visava representar o fim dessa desunião.³⁰² Da mesma forma, “o cinema, graças à sua capacidade ordenadora, uniria o que está disperso e estabeleceria [...] a comunicação entre as várias partes desse território extenso”.³⁰³

De acordo com Anita Simis, vários complementos nacionais produzidos nesse período “revelariam as imagens do Brasil interiorano para o Brasil urbano” e fortaleceriam a ideia de unidade nacional defendida por intelectuais como Oliveira Viana.³⁰⁴ Essa modalidade de propaganda era destinada ao consumo interno, encetada pela ideia de que “a conquista da brasilidade seria ultimada através da interiorização do país”³⁰⁵, representada pela Marcha para Oeste, “imagem cinematográfica espetacular de todo um povo unido na construção de si mesmo”.³⁰⁶ De acordo com Alcir Lenharo,

a imagem-recurso de um povo em marcha não é inédita. O cinema norte-americano já popularizara em extremo o sentido épico e patriótico dos colonos atirados à conquista do oeste e ao alargamento de sua Nação. O cinema dispunha de um enfoque maniqueísta, propício à reconstrução de façanhas similares.³⁰⁷

Ademais, a Marcha para Oeste tinha como objetivo político reforçar o nacionalismo encetado pelo regime estadonovista, levando o país a “vencer ideologias e imperialismos

³⁰² De tal ato, foi produzido pelo INCE o filme *Dia da Bandeira* (1938), embora os representantes do instituto não tenham estado presentes na ocasião. Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 239.

³⁰³ SIMIS, Anita, 1996, *Op. Cit.*, p. 44.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ LENHARO, Alcir, 1986, *Op. Cit.*, p. 56.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

³⁰⁷ *Idem.*

estrangeiros”³⁰⁸, em oposição ao litoral contaminado. Na edição de maio de 1942 da *Cultura Política*, lê-se essa frase de Pinheira de Lemos: “vamos para o mato, para a caatinga, para o pampa, para a terra roxa, filmar entre os xavantes, os colonos e os nordestinos o drama da raça e da energia nacional. As câmeras devem também iniciar a ‘marcha para o Oeste’”.³⁰⁹

Apesar disso, em termos de propaganda externa, os líderes estadonovistas, na prática, acreditaram muito mais na divulgação das grandes cidades como representação do progresso brasileiro – ao contrário, por exemplo, dos fascistas, que investiram na ideia do “retorno a terra”, construindo obras sob a oposição entre a vida cidadina corrompida e a vida rural sã.

No Cine-romance publicado n’*A Scena Muda*, observa-se mais um aspecto desse embate: “um belo dia as condições sociais da vila pacata sofreram um perigoso contato da civilização dos grandes centros [...]”. A sentença refere-se, evidentemente, à chegada de Jorge, personagem ao qual está ligada a temática da revolução. Jorge impurifica Pureza. Vai para a cidadezinha a fim de esconder-se da polícia. Em casa, sua criada (Conchita de Moraes) lhe diz: “um doutor... um doutor que tem a sua casa, que tem o seu emprego, viver escondido pelo mato [...] olha, escapamos desta... se não nos prenderem, vamos acabar com esse negócio de política e de revolução, viu? [...] Mete-se em brigas, desafia o governo, depois eu é que tenho a culpa” (21min 35s). Mais adiante, voltar-se-á a essa questão.

A receita tão controversa na cinematografia brasileira não foi suprimida em *Pureza*. O carnaval, o samba, o frevo, o folclore e a gente miscigenada, elementos ora desejados por representarem a cultura nacional, ora rejeitados por estereotiparem essa cultura, estavam todos presentes.

A sequência que representa um baile de carnaval, embalado por marchinhas como “Mamãe eu quero” (Vicente Paiva) e “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi) é longa

³⁰⁸ RICARDO, Cassiano. **Marcha para Oeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 557.

³⁰⁹ LEMOS, Pinheiro de. O Brasil e Orson Welles. In: **Cultura Política**, n. 15. Ano 2. Rio de Janeiro, maio de 1942, p. 326.

(35min 32s - 42min 06s). É interessante observar como os primeiros versos da letra dessa última composição, “o samba da minha terra deixa a gente mole / quando se canta todo mundo bole”, mesmo contrariando virtudes como trabalho e moral, tão presentes no ideário estadonovista, não foram censurados pelo DIP – o que não significa que o órgão não estivesse atento a isso. Na edição de dezembro de 1942 da *Cultura Política*, Martins Castelo refletia sobre a relação entre o samba e o conceito de trabalho, e alertava: “os nossos autores têm-se entregue, na verdade, com excesso, ao elogio da vadiagem, à exaltação do vagabundo de camisa listrada”.³¹⁰ Esse “contradiscurso”³¹¹ não censurado nessa ocasião – porque se tem notícia de sambas que, em outras ocasiões, foram censurados, como “O bonde de São Januário”, de Aaulfo Alves e Wilson Baptista – faz pensar que a rigidez em termos de censura no Estado Novo era relativa e poderia estar ligada a outras questões, como os pequenos favores e concessões.³¹²

Figuras 8 e 9 - *Frames de Pureza* - 36min 43s; 37min 53s.



³¹⁰ CASTELO, Martins. Rádio. O samba e o conceito de trabalho. In: *Cultura Política*, n. 22. Rio de Janeiro, dezembro de 1942, p. 174.

³¹¹ Essa expressão foi emprestada de PARANHOS, Adalberto. O samba na contramão: música popular no Estado Novo. **Revista Cultura Vozes**, vol. 95, n. 1, jan./fev. de 2001, p. 71.

³¹² Outros aspectos que marcam essa relação entre samba e censura podem ser consultados em CRUZ, Alessandra Carvalho da. **O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador (1937-1954)**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2006.

Figuras 10 e 11 - Frames de *Pureza* - 41min 09s; 41min 44s.

Outro eixo temático ensejado refere-se aos “costumes da terra”, representado pelo personagem Joca (Jayme Pedro da Silva), um garotinho negro por meio do qual ainda se reproduzia resquícios da escravidão. Ao descobrir que Joca, após fugir de sua fazenda, encontra-se refugiado na casa do Dr. Jorge, o coronel Jussara imediatamente manda seus homens buscarem o garoto. Jorge recusa-se a entregá-lo. Cavalcanti aconselha a Jorge que o entregue, que esses são “costumes da terra” (43min 23s). Jorge espanta-se: “mas entregar por que, então ainda existe escravidão por aqui?” (43min 31s). Cavalcanti conta, então, que o pai do garoto morreu e ficou devendo um dinheirão ao coronel Jussara. Jorge lamenta espantado: “parece mentira. Um homem com direito a uma criatura humana por causa de uma dívida?” (44min 47s).

A temática da escravidão opõe-se diretamente à ideia de riqueza e progresso adquiridos por meio do trabalho. A pobreza, por três séculos alimentada pelo sistema escravista, passa a ser considerada um obstáculo para o desenvolvimento da nação. De acordo com Angela de Castro Gomes, durante o Estado Novo, “observa-se toda uma estratégia político-ideológica de combate à ‘pobreza’, que estaria centrada justamente na promoção do valor do trabalho” e, por extensão, dos direitos de cidadania.³¹³ Muitos desses direitos foram instituídos e garantidos pelo governo estadonovista; o Estado interventor, inter-relacionando uma série de questões, mostrava sua legitimidade.

³¹³ GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Op. Cit.*, 1999, p. 55.

Joca, produto de um estado de escravidão por dívida, garotinho malandro que engana o violinista cego Ladislau e lhe afana uns tostões, também traz à baila questões referentes às relações de trabalho. Do ponto de vista dos ideólogos do Estado Novo,

o capadócio, o capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. [...] E, por inércia social, os [...] netos livros continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.³¹⁴

Figura 12 - Frame de *Pureza* - 15min 54s.



Na continuação da narrativa cinematográfica de *Pureza*, Jorge pergunta à Cavalcanti por quanto o coronel negociaria o moleque: “creio que por 600 mil réis você consegue amansar a fera”, ele responde (45min 07s). E Jorge aceita a proposta entregando a quantia a Cavalcanti, que supostamente mediará a questão entre as partes. Na sequência seguinte (45min 53s), Cavalcanti diz aos homens do coronel Jussara que Jorge não aceitou entregar Joca. E, como não poderia deixar de ser, gasta o dinheiro da negociação na mesa de jogo (47min 14s).

³¹⁴ CASTELO, Martins in *Cultura Política*, n. 22, *Op. Cit.*, p. 175.

Em outra sequência (50min 20s), Margarida planeja partir de Pureza, mas a greve dos trabalhadores da companhia ferroviária a impede. Mais uma vez, a temática do trabalho trespassa a narrativa. É importante destacar que, no decurso da década de 1930, a proibição de propaganda ideológica e de participação política foi criando condições para a coibição da prática da greve. A Lei nº38, de 4 de abril de 1935, definidora dos “crimes contra a ordem política e social, estabelecia pelo Art. 19 a pena de 6 meses a 2 anos de prisão celular pelo crime de “induzir empregadores ou empregados à cessação ou suspensão do trabalho por motivos estranhos às condições do mesmo”. Tal lei foi coroada com o Art. 139 da Constituição de 1937:

Para dirimir os conflitos oriundos das relações entre empregadores e empregados, reguladas na legislação social, é instituída a Justiça do Trabalho, que será regulada em lei e à qual não se aplicam as disposições desta Constituição relativas à competência, ao recrutamento e às prerrogativas da Justiça comum.

A greve e o *lock-out* são declarados recursos anti-sociais nocivos ao trabalho e ao capital e incompatíveis com os superiores interesses da produção nacional.

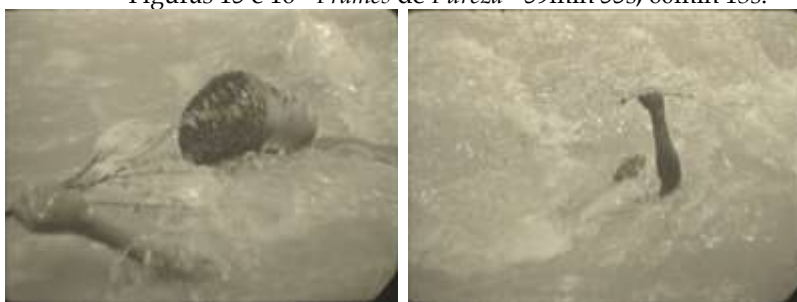
O foco retorna para o personagem Joca. O destino do garoto é fatídico. Ao fugir da casa de Jorge na tentativa de despistar os homens do coronel Jussara (56min 25s), o garoto é tragado por uma queda d’água. É inevitável não remeter esse plano à estética hollywoodiana. O braço levantado do garoto (60min 12s), ao deparar-se com a cachoeira e, em vão, tentar nadar, deixa subentender sua queda e sua morte. Em outras palavras, o plano oferece ao espectador o preenchimento da lacuna, o desenlace do personagem, confirmado pela sequência seguinte, na qual os personagens na casa de Jorge choram a morte do garoto (61min 06s). A respeito dessa sequência, Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, afirmou: “há sequências magníficas, [...] como a da luta do pequeno Joca com a correnteza do rio e a queda na

catarata, que nada deixam a desejar e podiam figurar com honra em filmes de Hollywood”.³¹⁵

Figuras 13 e 14 - *Frames* de *Pureza* - 58min 01s; 58min 26s.



Figuras 15 e 16 - *Frames* de *Pureza* - 59min 55s; 60min 13s.



Essa sequência dramática apresenta, ainda, uma suposta intertextualidade. Ao adentrar na casa de Jorge, Cavalcanti, anunciando o fim da greve dos trabalhadores ferroviários, diz: “nada de tristeza. Tristezas não pagam dívidas!” (61min 40s). É possível inferir que tal sentença corresponde a uma alusão à chanchada homônima da Atlântida Cinematográfica, dirigida por Rui Costa e José Carlos Burle. Embora *Pureza* seja anterior ao filme da Atlântida, sabe-se por meio das revistas especializadas que circulavam na época que muitas produções demoravam

³¹⁵ NUNES, Mário. *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 1940.

bastante tempo desde a concepção da ideia até sua efetiva realização.³¹⁶

Cavalcanti é um personagem controverso, um típico anti-herói. Apesar de seus engenhos e trapaças, não pretende ser um personagem antipático, até mesmo pelo seu jeito malandro e ‘boa praça’. Sua presença dentro da narrativa pode facilmente deixar o espectador indeciso sobre como se posicionar, contrariando a perspectiva de Furhammar e Isaksson, que defendem que

[...] se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no filme tem-se que, como membro da plateia, escolher o lado certo. Os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas emoções que são provocadas.³¹⁷

“Nesse mundo, em que a hierarquia estaria só na aparência, em que tudo seria ao mesmo tempo burla e sério, lícito e ilícito, verdadeiro e falso, o malandro reinaria de forma absoluta”.³¹⁸ De alguma maneira, esse personagem remete a uma forma aguda do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda e, talvez por isso, não sofra punições legais ou sociais por seus embustes. Pelo contrário; o marasmo de Pureza acaba funcionando como uma espécie de salvo-conduto para seus vícios: “Oh, que horror a tal de Pureza! Que terra insípida, sem futuro [...], sem nada! Talvez até o pai [Cavalcanti] tivesse razão

³¹⁶ Um exemplo extremo foi o filme *Inconfidência Mineira*, da Brasil Vita Films, que, por uma série de fatores, demorou quase doze anos para ser concluído.

³¹⁷ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke, 2001, Op. Cit., p. 148.

³¹⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Complexo de Zé Carioca**: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Artigo originalmente apresentado no encontro da ANPOCS, 1994. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm

em ir espáreecer, de quando em quando, entre os cachaceiros do tal ‘Flor do Sertão!’³¹⁹.

Não é o que acontece com Jorge. Em uma conversa com Maria Paula, ele revela: “não nos conhecemos um ao outro. Você também não sabe quem eu sou, nem do que sou capaz. Vim para aqui fugindo da polícia. Meti-me na política e entrei na revolução, meu nome verdadeiro é Lourenço Silveira, mas hoje não tenho nome nem situação” (76min 30s). Depois disso, planeja uma fuga pelo rio, deixando sua casa e seus pertences a encargo de sua criada Felisbina (80min 50s - 87min 25s).

Mais do que prisão ou morte, a punição de Jorge parece ter sido o apagamento de sua identidade e o cerceamento de sua liberdade. Só que Jorge vivia sob leis benevolentes e recebe o perdão do Estado: “o governo baixou um decreto perdando ao doutor e aos outros. O doutor está livre” (90min 33s), comunica Cavalcanti, que recebeu a notícia pelo telégrafo naquela manhã.

O fato do DIP não ter se desagradado com a presença desse eixo temático refere-se ao tipo de revolução sugerida na narrativa. A representação de uma revolução comunista - porque, é preciso lembrar, o então presidente Getúlio Vargas também participara de uma revolução, de modo que era necessário deixar claro a que se estava referindo - converte-se em estratégia pedagógica, apresentando Jorge, um personagem de comportamento não exemplar, “o chefe da revolução fracassada” (88min 48s) que, ao final da trama, escapa de um destino nefasto pela benevolência do Estado. Parece que, nesse sentido, o DIP apostava na ideia de que “nos filmes, sempre a virtude impera sobre o vício, o bem sempre domina o mal”³²⁰, como afirmava Renato de Alencar.

Deve-se lembrar que, para o governo estadonovista, toda e qualquer manifestação que viesse reforçar a legitimidade da implantação de um regime autoritário era bem vinda. Observando o texto do decreto que instituiu o regime, é possível

³¹⁹ Cine-romance: Pureza. *A Scena Muda*, *Op. Cit.*, p. 16.

³²⁰ ALENCAR, Renato de. Crônica: O Cinema como advertência. In: **A Scena Muda**, n. 999. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1940, p. 3.

ter uma noção exata do nível de demonização do comunismo como justificativa para o golpe de 1937:

Atendendo às legítimas aspirações do povo brasileiro à paz política e social, profundamente perturbada por conhecidos fatores de desordem, resultantes da crescente agravamento dos dissídios partidários, que uma notória propaganda demagógica procura desnaturar em luta de classes, e da extremação, de conflitos ideológicos, tendentes, pelo seu desenvolvimento natural, resolver-se em termos de violência, colocando a Nação sob a funesta iminência da guerra civil;

Atendendo ao estado de apreensão criado no país pela infiltração comunista, que se torna dia a dia mais extensa e mais profunda, exigindo remédios, de caráter radical e permanente;

Atendendo a que, sob as instituições anteriores, não dispunha, o Estado de meios normais de preservação e de defesa da paz, da segurança e do bem estar do povo;

Com o apoio das forças armadas e cedendo às inspirações da opinião nacional, umas e outras justificadamente apreensivas diante dos perigos que ameaçam a nossa unidade e da rapidez com que se vem processando a decomposição das nossas instituições civis e políticas;

Resolve assegurar à Nação a sua unidade, o respeito à sua honra e à sua independência, e ao povo brasileiro, sob um regime de paz política e social, as condições necessárias à sua segurança, ao seu bem estar e à sua prosperidade.³²¹

³²¹ **Constituição de 1937**. 10 de novembro de 1937.

No Cine-romance, ao apresentar o personagem Jorge, a ênfase nesse aspecto é ainda maior do que no filme: “ninguém sabia nada do passado nem do presente desse moço. Ele estava foragido. Fugia da polícia, criminoso que era, por ter atentado contra a segurança das instituições políticas do país”.³²²

No decorrer da narrativa fílmica, dois triângulos amorosos se formam. O primeiro, entre Jorge, Margarida e Maria Paula. Depois da partida de Margarida, Chico Bem-bem (Roberto Acácio) assume lugar no terceiro vértice do triângulo. Esse personagem, o guarda-chaves da estação de Pureza, trabalhador e humilde, contrapõe-se ao personagem Jorge. Naquele contexto de produção do filme, é preciso lembrar que as relações de trabalho eram a ‘pedra de toque’ do Estado Novo. Relacionados a ele, estavam o desejo de constituição da cidadania e da riqueza, onde a prosperidade individual funcionaria como veículo para a riqueza da própria nação.

Na continuação da narrativa, é possível mais uma vez identificar escolhas estéticas e técnicas típicas da cinematografia hollywoodiana. Chico Bem-bem, pensativo, depara-se com uma faca que um empregado largara distraidamente ao seu lado. Um primeiríssimo plano em seus olhos – que permanece de pano de fundo em toda a sequência – introduz a entrada de Maria Paula e Jorge na cena, caminhando abraçados. Ao vê-los, Chico Bem-bem crava a lâmina no peito de Jorge, enquanto Maria Paula corre atordoada. As imagens, sobrepostas aos olhos de Chico, se esmaecem, dando lugar àquele primeiríssimo plano. O rapaz embainha a faca e o movimento de câmera revela que a cena se passara apenas na imaginação do personagem (93min 39s – 95min 37s).

³²² Cine-romance: Pureza. **A Scena Muda**, *Op. Cit.*, p. 16.

Figuras 17 e 18 - *Frames de Pureza* - 93min 55s; 94min 25s.



Figuras 19 e 20 - *Frames de Pureza* - 94min 34s; 94min 57s.



Como aponta Ismail Xavier, essa passagem de um plano de conjunto para a um primeiro (ou primeiríssimo) plano ocorre porque, “da própria natureza da ação representada, surge uma solicitação que é atendida justamente por esta mudança de plano”.³²³ Assim, o novo plano sustenta o efeito de continuidade. Nessa cena, porém, é preciso estabelecer que o que ocorre é uma “representação direta (visualização) de processos psicológicos” do personagem (imaginação), diferente do procedimento conhecido como câmera subjetiva.³²⁴

Ao final da trama, subentende-se que é Chico quem desposa Maria Paula. Ainda que longe de ser o herói da narrativa, ao som da marcha nupcial (100min 27s), triunfam Chico Bem-bem e os valores caros ao Estado Novo.

³²³ XAVIER, Ismail, 2008, *Op. Cit.*, p. 33.

³²⁴ *Ibidem*, p. 35.

4.5 24 HORAS DE SONHO (1941)³²⁵Figura 21 - Cartaz de *24 horas de sonho*.

Fonte: Arquivo digital da *Cinédia*.

³²⁵ Ficha técnica - Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 101min, 2.762m, 24q; Companhia Produtora(s): Cinédia S.A.; Produção: Adhemar Gonzaga; Coordenação de produção: Manoel Rocha; Distribuição: Cinédia S.A.; Argumento: Joracy Camargo; Direção: Chianca de Garcia; Assistência de direção: Fernando de Barros; Direção de fotografia: George Fanto; Câmera: Reginaldo Calmon; Iluminação: Antonio Cunha; Direção de som: Hélio Barrozo Netto; Figurinos: Iracema Gomes Marques; Cenografia: Hipolito Collomb; Maquiagem: Fernando de Barros; Música (Genérico): Arthur Brosmans; Canção: *Mulher Sherlock* (Muraro); *Quem viu?*; Elenco: Dulcina de Moraes (Clarice / baronesa das Torres Altas); Odilon Azevedo (Roberto Rei), Aristóteles Pena (Cícero, taxista), Laura Suarez (Princesa Merly de Aubignon), Átila de Moraes (Conde Guilherme Stanley), Conchita de Moraes (Camareira), Sarah Nobre (Madame Flora, acompanhante da princesa), Sadi Cabral (Gerente do hotel), Pedro Dias (Ladrão), Silvino Netto (No auditório da rádio), Gracindo, Paulo (Diretor da rádio), Oscarito Brennier (Leôncio, Gerente da rádio), José Soares (Médico), José Mauro de Vasconcellos (Arrumador do hotel), Carlos Barbosa (Bedel dos lacaiois, no baile), Luiz Tito, Jorge Diniz, Ferreira Maia, Túlio Berti, Álvaro Costa, J. Silveira. Censurado entre 16 e 30.09.1941. Rio de Janeiro, 1941.

A comédia *24 horas de sonho*, também dirigida por Chianca de Garcia e produzida pela Cinédia, conta a história da jovem Clarice que, decidida a se suicidar pulando do alto de um morro do Rio de Janeiro, é impedida por um policial. Na beira da praia, ela pega o táxi de Cícero. Clarice lhe conta que tentara se suicidar diversas vezes. Comovido, ele diz que não cobrará pela corrida. No caminho, escutam um programa de rádio que promove o concurso “Mulher Sherlock”, cuja vencedora receberá 100 mil-réis de prêmio. Ela se inscreve e vence e os dois saem para comemorar. Clarice lhe diz que, mesmo após vencer o concurso, planeja se suicidar no dia seguinte, e ele sugere que ela transforme em 24 horas de sonho seu último dia de vida. Estimulada pelo taxista, hospeda-se em um hotel de luxo com o nome de baronesa das Torres Altas, ato este que determinará o desenrolar de toda a trama.

No cartaz do filme, é possível identificar elementos que aproximam sua arte gráfica à estética difundida nos Estados Unidos – inclusive, é de se notar que as cores do cartaz remetem às cores da bandeira daquele país.

O anúncio de *24 horas de sonho*, publicado na revista *A Scena Muda*, conclama o espectador a uma elaboração mental da narrativa que verá na grande tela, perguntando: “que faria nas suas últimas 24 horas de vida?”.

Figura 22 - Anúncio de *24 horas de sonho*.



Fonte: *A Scena Muda*, n. 1070. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1941, contracapa.

4.5.1 Crítica e recepção

O argumento de *24 horas de sonho* figurou na seção “Cine-romance” da edição de 8 de abril de 1941 d’*A Scena Muda*. No mesmo número, na seção “Tabuleiro da Baiana”, anunciava-se o breve lançamento do filme.

Figura 23 - Cine-romance - argumento de *24 horas de sonho*.



Fonte: *A Scena Muda*, n. 1046. Rio de Janeiro, 8 de abril de 1941, p. 15.

Antes da estreia, o tom da crítica era de uma bem humorada desconfiança: “*24 horas de sonho* é a estreia cinematográfica de Dulcina e Odilon, os dois aplaudidos artistas de nosso palco. O diabo é que o diretor desse filme é o mesmo de *Pureza*. Cuidado, Odilon! Não vá sair um filme *24 horas de sono...*”³²⁶ Outros críticos também não deixaram de associar a nova produção à enfadonha experiência de *Pureza*:

Se em *Pureza* os amadores bisonhos foram a causa do insucesso, já agora não haverá desculpas, e o diretor que nos deu filmes onde há boa direção, bom cinema e boa técnica, deve triunfar no Brasil, tudo fazendo

³²⁶ Close-up. *A Scena Muda*, n. 1028, 3 de dezembro de 1940, p. 10.

crer que se reabilite seu nome com a estréia de *24 horas de sonho*.³²⁷

E, mais uma vez, se repetia a experiência de se depositar num filme as esperanças correspondentes a todo o desenvolvimento da cinematografia nacional: “talvez com isso, se abram novas possibilidades para nossa indústria cinematográfica, e os capitalistas se convençam de que devem prestigiar o cinema nacional de longa metragem, com dinheiro ou crédito [...]”.³²⁸

A estréia aconteceu no Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1941. Em 7 de outubro de 1941, *A Scena Muda* publicava a primeira crítica pós-lançamento – vale observar, ao lado da de *Cidadão Kane*. O crítico avaliou o filme em diferentes quesitos: argumento; direção; elenco; luz, som e fotografia. O diretor Chianca de Garcia, como em *Pureza*, foi apontado como o grande responsável pelas falhas do filme. Já o argumento foi considerado “bom, articulado numa história atualíssima, semeada de boas ‘bolas’, muito do gosto do nosso público”.³²⁹ E, por isso, *24 horas de sonho*, naquela edição, marcou um “gol” com a crítica (equivalente à classificação “bom”).

Nestor de Holanda, entretanto, fez observações sobre a ausência de um sentido filosófico no filme – elemento tão presente nas peças teatrais de Joracy Camargo, autor do argumento: “em cada trabalho seu há um filósofo, um personagem ‘centro de gravidade’, que combate a hipocrisia, que fala muito e diz verdades. Por que você não fez o mesmo em *24 horas de sonho*?”. E emenda a crítica insinuando que a falta de capricho do argumento deveu-se à sua conclusão apressada: “*24 horas de sonho* foi coisa escrita às pressas – escrita mesmo em 24 horas, porque, segundo consta, você enviou parte do argumento

³²⁷ ALENCAR, Renato de. *A Scena Muda*, n. 1038, *Op. Cit.*, p. 3

³²⁸ *Idem*.

³²⁹ Close-up: *24 horas de sonho*. *A Scena Muda*, n. 1072. Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1941, p. 27.

pelo Correio, quando viajava com sua Companhia de Comédias...”.³³⁰

A estética hollywoodiana, inegavelmente adotada pelos realizadores em *24 horas de sonho*, apresenta-se como um dos principais elementos abordados pela crítica, positiva ou negativamente. Num mesmo artigo, publicado na seção “A tela em revista”, da *Cinearte*, é possível observar as duas perspectivas:

Som, fotografia, ambientes luxuosos, movimentação de câmera, exteriores variados, tudo mostra os recursos técnicos de uma realização segura e marcante igualando o filme brasileiro às produções norte-americanas do gênero. Uma coisa, porém, não está à altura do progresso obtido e por vezes tenta desvalorizar o filme – o argumento. A história da campeã de suicídios que passa 24 horas de vida luxuosa no Rio pretende ser moderna no gênero das comédias de Hollywood – mas consegue ser apenas artificial, dando ao filme uma certa frieza.³³¹

Para a crítica especializada, *24 horas de sonho* não representou, em geral, avanço nem retrocesso para a cinematografia brasileira, embora o tenham julgado como uma boa realização. O filme parece ter agradado mais ao público.

Não é difícil compreender por que *24 horas de sonho* agradou aos espectadores brasileiros. Argumento e estética combinavam-se para reproduzir aqui a receita oriunda dos estúdios hollywoodianos. Como afirmou Jaime Faria Rocha,

[...] existem os mocinhos que usam o cabelo à Tyrone Power, gravatas à Frank Sinatra e dançam *boogie*, de paletós até os joelhos e

³³⁰ HOLANDA, Nestor. Desenho Animado: 24 horas de sonho. In: **A Cena Muda**, n. 1082. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1941, p. 27.

³³¹ A tela em revista. **Cinearte**, n. 552. Rio de Janeiro, outubro de 1941, p. 44.

calças de boca apertada e que, sem nunca haver assistido um dos esforços honestos em prol do nosso cinema metem o pau e para eles, não é só o cinema, mas tudo o que não traga a etiqueta da grande terra do Tio Sam, não vale nada.³³²

No centro da boa receptividade do público estava, também, a exploração da imagem do Rio de Janeiro, cenário muito utilizado pela cinematografia estadunidense nesse período. Conforme divulgou *A Scena Muda* de 19 de outubro de 1943, “tudo quanto se referia a Paris, Roma e Viena dos filmes de outrora, passou a acontecer no Rio. [...] Reconstituir panoramas e ‘motivos’ da capital da República, nos estúdios americanos, é coisa vulgaríssima”.³³³ Segundo a matéria, a imagem do Rio, outrora associada ao crime e à doença, ou ainda apontada como a capital da Argentina, agora era tratada com justiça.

4.5.2 Análise

24 horas de sonho está inserido no movimento que se iniciou nos anos 1940, marcado pela confluência entre Cinema e Rádio. Isso ocorre tanto no que diz respeito ao contexto de produção e à escolha dos protagonistas quanto à própria narrativa, na qual o rádio aparece como intertextualidade.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, a produção de filmes musicais e de chanchadas, ou ainda a combinação de ambos, “se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrário ao interesse estrangeiro”.³³⁴ Porém, ao analisar *24 horas de sonho*, observa-se que muitos elementos típicos da cinematografia hollywoodiana encontram-se presentes, como se observará no decorrer da análise fílmica.

³³² ROCHA, Jaime Faria. Cinema Brasileiro. In: **A Scena Muda**, n. 37. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1944, p. 24.

³³³ O Rio através de Hollywood. **A Scena Muda**, n. 43. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1943, p. 7.

³³⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales, 1996, *Op. Cit.*, p. 95.

De acordo com Bernadet, a comédia era o gênero mais passível de ‘imitação’, e quando o autor coloca nesses termos, está se referindo à imitação de enredos e modelos hollywoodianos: “[...] não dá pra imitar qualquer coisa: grandes produções, grandes elencos, isso não dá. Só se pode imitar aquilo que permitir uma margem de degradação sem maiores prejuízos para o produto, por exemplo, a comédia”.³³⁵

A própria análise do filme está sujeita à velocidade da narrativa e da montagem, típica da cinematografia hollywoodiana e que claramente se reproduz em *24 horas de sono*. Para Ismael Xavier, o ritmo da montagem foi o elemento que resultou no sucesso dos filmes estadunidenses, e por isso cineastas de outros países procuraram reproduzi-lo.³³⁶ Porém, para o historiador, esse ritmo acelerado converte-se em dois perigos: na tentativa de empreender uma análise concisa e menos voltada aos aspectos formais, o risco de alijar a narrativa e comprometer o entendimento do leitor, ou, ao contrário, tentando esmiuçar a narrativa e identificar os recursos estéticos e formais, produzir uma análise ‘materialista’ superficial. Tendo-se refletido sobre isso, iniciar-se-á a análise tentando minimizar essas eventuais falhas.

A narrativa imagética começa explorando a plasticidade do Rio de Janeiro. A câmera espreita o Cristo Redentor de cinco ângulos e distâncias diferentes (02min 27s - 03min 05s), até culminar no *close* da estátua. Sheila Schvarzman afirma que “o artifício de abrir os filmes mostrando as cidades é um elemento comum a vários filmes da época”, mas que é possível tributar tal estratégia à influência de Adhemar Gonzaga.³³⁷

³³⁵ BERNADET, Jean-Claude, s/d, *Op. Cit.*, p. 157.

³³⁶ XAVIER, Ismael, 2008, *Op. Cit.*, p. 46.

³³⁷ SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 46.

Figuras 24 e 25 - *Frames* de *24 horas de sonho* - 02min 49s; 03min 01s.



Especificamente o cenário carioca estava em voga no Cinema estrangeiro, tanto que os estúdios de Hollywood empenharam-se em reproduzir panoramas e motivos tipicamente cariocas. É do mesmo ano, por exemplo, o filme *That night in Rio* (*Uma noite no Rio*, 1941), estrelado por Don Ameche, Alice Faye e Carmen Miranda. *24 horas de sonho*, que estreou seis meses depois do filme da Fox, apresenta diversos elementos que remetem à referida narrativa hollywoodiana.

Essa frequência de representações da cidade do Rio de Janeiro nas telas revela uma característica marcante do Cinema hollywoodiano, que consiste na constituição de matrizes, desde cenários a personagens, que são reaproveitadas em diferentes enredos. Nesse caso específico, de acordo com Bianca Freire-Medeiros, a cidade do Rio de Janeiro

carrega o fardo de ser um atalho metonímico para todas as cidades ao sul do Equador, estes espaços simbólicos que a imaginação norte-americana constrói a partir de ritmos híbridos (amálgamas de tango, rumba e samba), *sombreros* e saias rodadas.³³⁸

³³⁸ FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro de Hollywood em quatro takes**. p. 5. Disponível em: www.ifcs.ufrj.br/~nusc/bianca.pdf, p. 9.

Além disso, o Rio de Janeiro estava no centro do interesse em afirmar uma mudança de paradigma, como é possível observar em publicações da época:

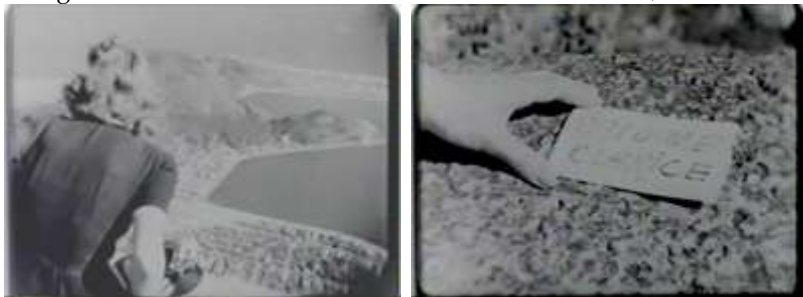
Passa o Brasil atualmente por uma transformação profunda. Um ritmo novo acelera a vida dos brasileiros, até há poucos anos tranquila, monótona, sedentária. É o progresso que invade esse grande país. [...] Vemos o Rio de Janeiro, a cidade até então de cunho europeu - cujas avenidas e construções lembravam aspectos da França tradicional. O Rio de Janeiro lembra agora as grandes cidades norte-americanas, onde vemos a troca de velhos pardieiros por altíssimos arranha-céus; as ruas lamacentas pelas ruas asfaltadas e outras maravilhas.³³⁹

A primeira sequência posada, sem diálogos, é embalada apenas por uma música incidental, até então inédita no Cinema brasileiro.³⁴⁰ A partitura foi composta especialmente para o filme, e sua estética remete ao que já vinha sendo feito em Hollywood. Clarice (Dulcina de Moraes) anda rapidamente até o ponto mais alto da base do Cristo, olhando para os lados a fim de se certificar de que não está sendo observada. Ao chegar ao parapeito, observa a altura - mais uma tomada que revela a bela paisagem carioca. Apressa-se em escrever um bilhete com a mensagem "Mato-me - Clarice", deixando-o cuidadosamente sobre a amurada. Finalmente, Clarice sobe, abre os braços - em analogia à imagem do Cristo - e prepara-se para pular, quando é surpreendida por um policial que a faz descer e deixar o local (03min 06s - 05min 00s).

³³⁹ CARVALHO, Etelvino. Pontos de vista: grandes realizações. In: **A Cena Muda**, n. 1079. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1941, p. 30.

³⁴⁰ Cf. GONZAGA, Alice, 1987, *Op. Cit.*, p. 97.

Figuras 26 e 27 - *Frames de 24 horas de sonho* - 03min 20s; 03min 32s.



A estátua do Cristo torna a aparecer e, embora de costas, não se crê que queira aludir a nenhum aspecto religioso; parece que é mesmo a sua plasticidade que procura ser explorada, ideia reforçada pela tomada posterior do Corcovado (05min 01s - 05min 11s). Essas tomadas fazem do filme um bom documento imagético sobre a cidade do Rio de Janeiro no início da década de 1940, semelhante a outros filmes produzidos pela Cinédia na década anterior.³⁴¹

As sequências seguintes destinam-se a explicar como Clarice chegará ao rádio e ganhará o concurso “Mulher Sherlock”: a moça entra no táxi de Cícero (Aristóteles Pena), confessa que não tem dinheiro para pagar pela corrida e lhe conta seu intento de há pouco no Corcovado. Comovido, o taxista lhe oferece uma carona até o centro da cidade. Durante o trajeto, a rádio anuncia: “concurso da Mulher Sherlock. Minha ouvinte, venha até o auditório e ganhe um prêmio de 100 mil réis [...] Apure bem o seu faro e penetre no mundo do crime. Seja o Sherlock mais arguto de todos os que se acham em nossos estúdios”.

Cícero e Clarice partem rumo ao auditório da rádio. Clarice chega no exato momento em que o apresentador (Silvino Netto) pergunta à plateia “quem quer ser a Mulher Sherlock?” e se

³⁴¹ Um exemplo é *Lábios sem beijos*, parceria entre Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, que mostra tomadas da Av. Atlântica, Ipanema, Leblon, Av. Niemeyer e alguns edifícios do centro da cidade. Cf. SCHVARZMAN, Sheila, 2004, *Op. Cit.*, p. 72.

prontifica. A moça deveria responder a algumas perguntas, descrever um crime baseado numa situação hipotética proposta pelo apresentador, justificar a moral da história e, por fim, responder por que se considerava a Mulher Sherlock. Clarice respondeu inteligentemente às questões e ganhou o prêmio de 100 mil réis. A sequência encerra-se com o samba *Quem viu?*, interpretado por Janir Martins, e sugere como Clarice sairá de cena na narrativa para a entrada da Baronesa das Torres Altas, personagem criada para fazer de suas últimas 24 horas de vida, 24 horas de sonho. Isso porque, embora vencedora do concurso, Clarice continua disposta a acabar com a própria vida (06min 24s - 17min 19s).

Figuras 28 e 29 - *Frames de 24 horas de sonho* - 07min 16s; 12min 49s.



Figuras 30 e 31 - *Frames de 24 horas de sonho* - 15min 14s; 16min 30s.



Essa imbricação entre Cinema e Rádio demonstra um fenômeno que estava acontecendo em Hollywood e que começava a aflorar no Brasil. Atores de rádio-novelas passavam a explorar não só sua voz, mas sua imagem nas telas do Cinema;

aproveitando o sucesso dos cantores de rádio, esses começavam a ser visados por produtores de filmes; no Brasil, a carência de atores formados especificamente para atuação no Cinema favorecia a fusão entre esses dois veículos de comunicação de massa.

Na continuação da narrativa, aproveitando a chegada de navios com nobres refugiados da guerra, “verdadeiros exilados europeus que fugiram de casa sem dinheiro e com a roupa do corpo [...], reis disto, reis daquilo, príncipes, princesas, ladrões internacionais, enfim, pessoas gratas” (20min 05s - 20min 24s), Clarice apresenta-se no Copacabana Palace como um desses nobres refugiados. Caneta em punho, busca inspiração para criar seu novo nome. Olhando ao redor, encontra uma pintura que retrata um castelo com grandes torres, sorri e assina: Baronesa das Torres Altas. Já em seus aposentos, o gerente do hotel (Sadi Cabral) a tranquiliza: “aqui poderá vossa excelência repousar das angústias da guerra européia [...] diante de uma paisagem que, *voilà, c’est une vue de merveille*”. A “baronesa” conta-lhe que nasceu em Paris e foi criada em Petrópolis, mas regressou à Europa ainda muito jovem. “Mas veio a guerra, e tudo lá está sob os escombros do meu velho castelo...”. (20min 40s - 23min 37s).

Figuras 32 e 33 - *Frames de 24 horas de sonho* - 19min 44s; 20min 40s.



Essa estratégia do duplo personagem remete imediatamente ao filme hollywoodiano *That night in Rio*. De acordo com Bianca Freire-Medeiros, *That night in Rio*

é uma entre tantas comédias que fazem uso do velho *cliché* de identidades trocadas. Don Ameche reveza-se entre os papéis de Baron Duarte, um rico negociante brasileiro cuja ocupação favorita são as “*lovely senhoritas*” [...], e Larry Martin, um artista americano radicado no Rio. Alice Faye é a Baronesa, uma americana cuja maior aspiração é salvar seu casamento [...].³⁴²

O tom humorístico da narrativa não impede que se desvelem alguns eixos temáticos presentes também na *mise-en-scène* do Estado Novo. Na última sequência descrita, por exemplo, é possível observar a presença dos paradigmas estrangeiros que coexistiam nas grandes cidades brasileiras e, especialmente, na capital federal, em termos de padrão estético-cultural a ser seguido pela elite. Quando a “baronesa” pergunta ao gerente do hotel se há no Rio de Janeiro joalheiros, costureiros, sapateiros, o homem responde “*everything... voilà*” (24 min 02s), misturando dois idiomas de prestígio e remetendo à cultura estadunidense e francesa, preponderantes no imaginário da elite brasileira como modelos a serem seguidos.

No saguão do hotel, Roberto Rei (Odilon Azevedo) conversa com o gerente: “pelo que vejo a Europa está se despovoando. Um tal de princesas, baronesas, marquesas...” (26min 08s). Retomando a temática esboçada no diálogo entre a “baronesa” e o gerente (20min 40s - 23min 37s), não se pode deixar de notar um esforço no sentido de apresentar o Brasil e, principalmente, o Rio de Janeiro, como refúgio para as agruras da guerra, repouso em meio às belas paisagens cariocas, uma cidade disposta a acolher estrangeiros de boa estirpe e pronta para proporcionar-lhes todos os luxos, tal qual as grandes cidades europeias faziam em tempos de paz.³⁴³ De fato, os figurantes do

³⁴² FREIRE-MEDEIROS, Bianca, s/d, *Op. Cit.*, p. 5.

³⁴³ Esse fenômeno não era novo. Na I Guerra, algo semelhante aconteceu no Rio de Janeiro, cidade na qual houve um esforço para que os refugiados, ao chegarem da Europa, se sentissem em sua própria casa. Era comum “quando as pessoas na avenida, ao se cruzarem, em lugar do

filme eram poloneses refugiados que, “esquecendo seu drama, faziam jus ao *cachet* num filme brasileiro, permitindo que os estúdios se transformassem num luxuoso salão da Velha Varsóvia dos remotos tempos de paz”.³⁴⁴

No saguão, a princesa Merly de Aubignon (Laura Suarez) solicita ao gerente que suas jóias sejam guardadas no cofre do hotel, pois tem sido vítima de gatunos internacionais que a perseguem. Após alguma hesitação, o gerente concorda em proteger o tesouro da princesa (27min 45s – 28 min 00s).

Clarice desce ao saguão onde é cortejada por Roberto Rei. Nessa conversa, a moça lhe conta que ficará apenas 24 horas hospedada no hotel e que procura algum programa interessante para fazer dessas 24 horas, 24 horas de sonho. Roberto aceita acompanhá-la na missão (28min 02s – 30min 02s).

Na sequência posterior, Roberto leva Clarice a um belo palácio que afirma ser seu, “o palácio das minhas ilusões” (32min 19s). Mais uma vez, a filmagem externa fornece indícios da paisagem carioca da época e de sua arquitetura, convertendo-se num importante documento para a pesquisa histórica.

Figuras 34 e 35 - *Frames de 24 horas de sonho* - 31min 45s; 32min 06s.



convencional boa tarde ou boa noite, trocavam um Viva a França”. Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 4ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 37. Vale lembrar, também, que essa ‘pastichização’ do Rio de Janeiro não era bem vista por todos os círculos intelectuais e elitistas; exemplo disso foi a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual artistas e intelectuais buscavam, entre outras coisas, contestar a importação de valores em detrimento de uma cultura genuinamente brasileira.

³⁴⁴ SILVEIRA, Celestino *apud* GONZAGA, Alice, 1987, *Op. Cit.*, p. 97.

Roberto é o típico canastrão, conquistador e vigarista. De acordo com Bianca Freire-Medeiros, o sul-americano “*over-sexed*” é um tema bastante explorado em filmes hollywoodianos do período, como *That night in Rio* e o posterior *Latin Lovers (Meu amor brasileiro, 1953)*.³⁴⁵ Nesse último, até o nome do personagem sedutor é homônimo ao de *24 horas de sonho*.

Esse personagem-tipo, que pode ser definido como aquele em que “as características prevaletentes representam importantes tipos humanos de dado período”³⁴⁶, é indício de que, muitas vezes, interessava mais seduzir do que educar o público, mesmo correndo o risco de desagradar à censura apresentando um personagem com características *à la Zé Carioca*. Não se sabe se os diretores de Cinema chegavam a refletir sobre o estereótipo brasileiro que reforçavam com esses personagens, mas ao DIP e ao Estado Novo esse era um assunto sério. A ênfase na questão do trabalho demonstra que espécie de valores o regime queria construir e que estereótipos procurava extinguir.

Roberto finge ser extremamente bem relacionado. No palácio, simula telefonemas para embaixadores, ministros e outros notáveis, convocando-os para um falso baile em honra da “baronesa” (33min 00s – 38min 35s).

No hotel, um homem se apresenta para a princesa como policial a fim de tentar descobrir onde ela guardara as joias. Ela acaba revelando que seu tesouro está muito bem guardado no cofre do hotel. Era a informação que bastava ao gatuno (38min 35s – 40min 17s).

No castelo, Clarice e Roberto vivem horas de sonho: ouvem música, dançam e se beijam – mas são interrompidos por Cícero, que indiretamente alerta Clarice sobre o rapaz e vai embora (40min 59s – 45min 19s). As imagens dessa sequência são clichês cinematográficos, parecem ter saído de algum estúdio hollywoodiano. O figurino, o cenário e a música incidental reforçam essa sensação.

³⁴⁵ FREIRE-MEDEIROS, Bianca, s/d, *Op. Cit.*, p. 5.

³⁴⁶ NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-artes**: trajetória do ver, ouvir e imaginar. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 78.

Figuras 36 e 37 - *Frames de 24 horas de sonho* - 40min 52s; 42min 59s.



Na rádio, a busca pela “Mulher Sherlock” – Clarice – continua. O prêmio para quem a encontrasse subia para um conto de réis (46min 39s – 47min 03s).

Roberto, canastrão conquistador, troca seu programa noturno com Clarice pela princesa. Juntos, assistem a um espetáculo dançante de patinação no gelo, algo bastante estranho ao verão carioca. Depois, eles próprios dançam (50min 25s – 52min 49s). A música e a dança sempre foram elementos bastante explorados nos filmes nacionais, mas *24 horas de sonho* pouco trará de brasileiro nesse sentido. De alguma forma, isso foi uma resposta às constantes críticas que se fazia à presença do samba e do carnaval nos enredos de filmes nacionais.

No hotel, Clarice, um tanto alcoolizada, surpreende o homem que, na calada da noite, intenta roubar as joias da princesa. Ela o reconhece, é seu ex-patrão (Pedro Dias). Ele a ameaça com um revólver, e ela, ainda presa à ideia do suicídio, implora para que o homem atire. Ele a despista, mas ela torna a surpreendê-lo, já diante do cofre. Agora é Clarice que o ameaça, dizendo que se ele não a matar, o denunciará à polícia. Ele aceita, mas impõe uma condição: que antes ela o ajude a arrombar o cofre. Clarice topa. As imagens dos dois tentando abrir o cofre com ferramentas se sobrepõem sucessivamente, e são alternadas com planos-detelhes do relógio indicando o transcorrer das horas: 02h00min, 04h30min, 04h38min, 04h 47min, 05h00min. O ladrão finalmente consegue abrir o cofre e vai embora, enquanto

Clarice está adormecida no sofá. A partir daí, o relógio acelera e gira fluidamente até às 08h 37min (54min 44s – 65min 6s).³⁴⁷

O gerente do hotel chega à sua sala e, dando-se conta do roubo, telefona para a polícia. Clarice desperta, esconde-se e consegue voltar a seu quarto sem ser vista (65m 07s – 66min 36s).

Roberto vai até Clarice e ela revela que não é baronesa, que não é ninguém, que mentiu a ele e que mentiu no hotel porque só quis viver 24 horas de sonho. O rapaz não demonstrou surpresa alguma (68min 15s – 69min 29s). Em outra sequência, Clarice se declara a Roberto. Agora é a vez de ele revelar que não tem dinheiro algum, que o palácio onde estiveram no dia anterior não lhe pertence e que vive num quarto de empregados do hotel e trabalha como agenciador de hóspedes. Clarice se irrita com a revelação e afirma que vai se suicidar. Roberto parte, e Cícero aparece no exato momento em que Clarice subia ao parapeito da janela para se atirar (70min 03s – 72min 26s).

A polícia apura os fatos sobre o roubo das joias da princesa e conclui que o ladrão é Pompeo Pelônidas, famoso ladrão de joias. Partem, então, para o aeroporto a fim de impedir sua fuga (72min 27s – 73min 26s).

Cícero conversa com Roberto. Diz que Clarice vai mesmo suicidar-se e que só ele poderia impedi-la. Enquanto isso, na rádio, chegam mais cartas perguntando pela “Mulher Sherlock”. O prêmio sobe para três contos de réis (73min 27s – 74min 38s).

Roberto e Cícero encontram Clarice. Ela revela que sabe quem é o ladrão das joias da princesa. Roberto decide contar o acontecido ao gerente (74min 39s – 76min 11s).

No quarto de Clarice, um visitante é anunciado: Guilherme Stanley (Átila de Moraes). Um homem muito bem apessoado adentra o quarto, beija as mãos de Clarice, referindo-se a ela como baronesa. Guilherme conta que é da linhagem do Barão das Torres Altas, parente da baronesa. Clarice, ao saber que se trata de um milionário, simula lembrar de sua pessoa. Guilherme diz

³⁴⁷ Quase ao final dessa sequência, Clarice emite um enunciado interessante: “puxa, eu nunca pensei que ser ladrão desse tanto trabalho...” (62min 30s). Sutilmente, a questão do trabalho aparece, sugerindo que trabalhar dá menos trabalho do que viver indignamente.

que deseja oferecer um baile de gala em honra à baronesa e coloca toda a sua fortuna à sua disposição (76min 41s - 79min 08s).

O gerente do hotel decide denunciar Clarice. Nesse momento, Guilherme Stanley o aborda e diz que irá pagar todas as despesas da Baronesa das Torres Altas, deixando um cheque de vinte contos de réis. Roberto presencia a cena e, enciumado, vai até o quarto de Clarice questioná-la sobre Guilherme. O casal discute e Roberto acusa Clarice de farsante e mentirosa, desprezando a moça (76min 42s - 83min 42s).

Roberto vai até a rádio, onde trabalhou no passado, e diz ao ex-patrão que deseja voltar à sua antiga profissão de radialista. O homem responde que, em meio à crise, só se Roberto conseguir encontrar a “Mulher Sherlock” e trazê-la de volta (83min 43s - 85min 15s).

Clarice enfeita-se para ir ao baile oferecido por Guilherme. Cícero, porém, chega com a notícia de que Roberto sofrera um acidente de automóvel com a princesa. No hospital, enquanto espera para ver Roberto, Clarice sonha acordada com o baile ao qual deixara de ir para estar ali. O fluxo inicia com um *close-up*, estratégia típica da cinematografia hollywoodiana para indicar o mergulho da mente do personagem, seja imaginação ou lembrança (86min 16s - 93min 43s).

Finalmente, Clarice consegue ver Roberto, que recebe alta. Já fora do hospital, a moça se despede de Roberto e Cícero, e parte rumo à praia, a fim de cumprir seu intento de suicidar-se. Os dois homens conversam enquanto caminham até o carro. Ocasionalmente, Cícero menciona o concurso “Mulher Sherlock”, vencido por Clarice no dia anterior, e Roberto, extasiado com a descoberta, vai à procura da moça (94min 34s - 97min 42s).

Na praia, Clarice corre para o mar. Mais uma vez, apresenta-se na tela uma imagem-documento, que testemunha a paisagem carioca dos anos 1940. Roberto alcança Clarice e os dois se beijam, num típico *happy end* importado de Hollywood (94min 35s - 96min 55s).

Figuras 38 e 39 - *Frames de 24 horas de sonho - 97min 22s; 98min 46s.*



CONCLUSÃO

Refletir sobre o Cinema produzido durante o regime estadonovista é uma tarefa que só poderia ser cumprida dentro dos parâmetros propostos por uma História Social do Cinema. Isso porque, ainda que o objetivo fosse realizar uma análise puramente formalista dos filmes premiados pelo DIP, há determinadas estratégias técnicas e escolhas estéticas que, para serem compreendidas, não poderiam prescindir de um olhar holístico e voltado para o contexto. Não se trata de procurar em tais escolhas o seu referente fora da tela – como muitas vezes pode ter parecido –, mas de procurar compreender os diálogos entre forma, conteúdo e suas determinações sociais: legislação, produção, distribuição, crítica, recepção, consumo, entre outras.

Por se tratar de um regime autoritário, cujas decisões estavam, de modo geral, centralizadas no órgão responsável pela censura, ligado diretamente ao presidente, e por tal órgão ter instituído o concurso que premiou os filmes analisados nessa pesquisa, pareceu coerente partir da legislação que dispunha sobre as atividades cinematográficas, censura e concessão de prêmios e favores aos produtos nacionais que estivessem de acordo com suas orientações. Mas tal exame não teria sentido se não estivesse conectado à trajetória legal do Cinema nacional desde o início da década de 1930, quando Getúlio Vargas assumiu o poder, e, mais precisamente, à constituição dos órgãos responsáveis pela cultura e pela propaganda.

Essa trajetória esteve marcada por uma campanha da parcela da intelectualidade brasileira ligada a atividades cinematográficas no sentido de despertar nos governantes o interesse político pelo Cinema, apontando para o que vinha sendo feito em outros países, principalmente nas grandes potências mundiais, e, desse modo, demonstrando suas potencialidades. A característica autoritária do governo estadonovista naturalizou sua identificação, mesmo *a posteriori*, por estudiosos desse regime, com os governos ditos ‘totalitários’ que se consolidavam na Europa. Desse modo, pareceu importante realizar uma reflexão sobre esse modelo contrapondo-o ao modelo desenvolvido nos países democráticos, a fim de tentar

identificar qual ou quais os paradigmas preponderantes no Cinema brasileiro, tanto em termos de estrutura organizacional quanto de técnica, forma e conteúdo. Evidentemente, as questões técnicas e estéticas foram abordadas *en passant*, já que uma análise sistemática exigiria um arcabouço teórico que só uma formação específica na área poderia proporcionar.

Esse exame relativo aos paradigmas revela que, empiricamente, o modelo estadunidense foi o que preponderou. Como afirma Bernadet, não se trata apenas “do Gringo nos invadindo; somos nós também produzindo Gringo. Não é apenas um processo de que somos vítimas. Mas um processo de que somos agentes”.³⁴⁸

A intelectualidade ligada ao Cinema possuía espaço garantido para discussão dos assuntos referentes a essa atividade nas revistas especializadas que circularam na época. Nessa pesquisa, foram consultadas as edições publicadas entre 1939 e 1942 e 1939 e 1945, respectivamente, da *Cinearte* e d’*A Scena Muda*, a fim de mapear essas discussões e de buscar nesses discursos informações sobre as questões legais que envolviam o Cinema, os paradigmas internacionais que porventura estavam influenciando a produção nacional e a própria organização estatal nesse sentido, os filmes premiados pelo DIP e a reação da crítica e do público a esses filmes.

De outro lado, com o objetivo de ouvir a voz do Estado, procurou-se examinar a seção de Cinema da revista *Cultura Política*, a publicação oficial do regime estadonovista. Foram consultadas todas as edições de 1941 a 1945, período no qual a revista circulou.

Essas publicações, tanto as comerciais *Cinearte* e *A Scena Muda* quanto a oficial *Cultura Política*, embora sejam fontes riquíssimas para o estudo do período, apresentam certos limites. As comerciais principalmente porque representam o discurso de uma elite letrada, isto é, uma minoria populacional. De acordo com estatísticas da época, o Brasil possuía, em 1944, pouco mais de mil salas de projeção, o que representava um público de cerca de 200 mil pessoas indo ao Cinema diariamente, ou seja, apenas

³⁴⁸ BERNADET, Jean-Claude, 2009, *Op. Cit.*, p. 159.

0,5% da população.³⁴⁹ Assim, essa característica da própria dinâmica social brasileira impossibilita uma investigação, por meio das revistas comerciais, sobre a recepção de ideias e filmes pelas camadas populares, que não tinham acesso às mídias impressas.

Essas revistas também trazem à tona outra questão, que diz respeito à autenticidade das cartas de leitores publicadas: seriam essas cartas verdadeiramente redigidas e enviadas por leitores das revistas? Seriam forjadas pelos editores? Seja como for, o que se tem em conta é que elas são produto de reflexões de *espectadores de Cinema* daquele período, o que justifica a permanência dessas fontes no *corpus* documental.

No que tange à *Cultura Política*, o cuidado se refere ao fato de se tratar de uma publicação oficial, na qual seria natural encontrar um discurso unívoco. No entanto, não foi isso que se verificou. Evidentemente, os textos não apresentam transgressões graves e explícitas aos ideais do regime, mas poderiam divergir, por exemplo, sobre a competência e o mérito dos filmes premiados pelo DIP.

Como diversas vezes se reiterou, os filmes analisados não eram filmes oficiais, eram filmes ficcionais de enredo, a princípio realizados para divertir o espectador. Porém, como estão inseridos no intrincado contexto de desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, que necessitava do apoio do Estado, apresentam temáticas que, possivelmente, pretendiam agradar ao regime estadonovista, servindo, assim, à doutrinação. Em contrapartida, os filmes, cumprindo sua função primeva, o entretenimento, apresentam temas transgressores e outras representações que não estavam afinadas com os ideais do governo. O fato de, ainda assim, terem sido premiados pelo DIP aponta para a face contraditória e híbrida do regime estadonovista.

³⁴⁹ A mesma fonte indica que, nos Estados Unidos, o número de salas de projeção passava de vinte mil naquele mesmo ano. Cf. BENTES, E. M. Sim, existe! In: **A Cena Muda**, n. 30. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1944, p. 3.

Uma das maiores dificuldades para a execução da pesquisa foi o custoso acesso às fontes imagéticas. Apenas uma instituição de pesquisa, a Cinemateca Brasileira, possui os filmes da Cinédia e o de Raul Roulien. O primeiro visionamento, ainda na fase do projeto de pesquisa, foi feito nessa instituição, mas a cessão de cópias para pesquisa esbarrou em complicações de outra ordem. A solução, já tardia, foi oferecida pela Cinédia, produtora de dois dos filmes, que negociou cópias de ambos. A análise do filme de Roulien, cuja cópia não foi obtida, embora a obra já seja de domínio público, foi realizada em visionamentos na Cinemateca Brasileira, de tal modo que não foi possível voltar ao filme sempre que surgissem dúvidas, nem tampouco extrair os *frames* mais representativos.

Em face aos objetivos estabelecidos, a maior limitação que essa pesquisa apresentou refere-se à impossibilidade, pelas fontes levantadas e consultadas, de identificar e mensurar o impacto social dos filmes analisados. Esse impacto vai além da recepção, pois está ligado aos ecos, padrões de comportamento e consumo, entre outros aspectos que regem uma sociedade.

Porém, na esteira de uma História Social do Cinema, diversas possibilidades se apresentam, e poderiam trazer outros resultados se a pesquisa fosse desenvolvida em um período mais prolongado. Uma delas se refere, numa abordagem contextual e multiperspectiva, à possível imbricação entre uma teoria social e a teoria feminista, já que os três filmes analisados possuem elementos que permitem esse olhar. Como assinala Kellner,

o marxismo informado pelo feminismo será diferente do marxismo unidimensional isento de feminismo (e vice-versa). O ponto de vista marxista-feminista informado pelo pós-estruturalismo será diferente da perspectiva marxista-feminista dogmática que reduza um filme apenas a problemática de classe e sexo. Isto porque o pós-estruturalismo defende múltiplas perspectivas, dirige a atenção para fatores ignorados por algumas perspectivas marxistas ou feministas e abala as crenças ingênuas de que uma única interpretação

específica é certa e verdadeira. No entanto, uma perspectiva pós-estruturalista como o desconstrutivismo pode tornar-se previsível e unilateral se não utilizar outras perspectivas, como o marxismo e o feminismo.³⁵⁰

Mesmo diante de objetivos não alcançados ou de possibilidades de pesquisa não empreendidas a fim de não inflá-la em demasia, acredita-se que houve alguma contribuição para o debate historiográfico no que se refere ao período e objeto estudados. Essa contribuição diz respeito, principalmente, ao fato de se ter elegido filmes ficcionais, de enredo e de longa-metragem para comporem o *corpus* documental da pesquisa. Conforme mencionado, até onde se tem conhecimento, apenas os Cinejornais e os filmes educativos foram consistentemente estudados por pesquisadores brasileiros.

Como consequência, espera-se ter contribuído também no sentido de se voltar o olhar à questão da preservação de filmes brasileiros, para a sua potencialidade como fontes de pesquisa e como veículos para a compreensão não do que foi o Cinema das décadas de 1930 e 1940 ou a sociedade que o produziu, mas do que é o Cinema e a sociedade brasileira hoje, imersos nessa “modernidade líquida”³⁵¹.

³⁵⁰ KELLNER, Douglas, 1995, *Op. Cit.*, p. 131.

³⁵¹ Expressão emprestada do sociólogo Zygmunt Bauman.

REFERÊNCIAS

- 24 horas de sonho.** Longa-metragem/Sonoro/Ficção. 35mm, BP, 101min, 2.762m, 24q. Direção: Chianca de Garcia. Rio de Janeiro: Cinédia S.A., 1941.
- ABREU, Marcelo de Paiva. **O Brasil e a economia mundial - 1930-1945.** Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955).** Dissertação de Mestrado apresentada à ECA/USP, 2008.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”:** Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999.
- ALVES, Poliana Ribeiro; CATELLI, Rosana Elisa. Do rádio ao cinema: convergências do audiovisual através do olhar das revistas Cinearte e A Scena Muda. **Revista Iniciacom**, vol. 2, n. 1. São Paulo, 2010.
- AMARAL, Azevedo. **O Estado autoritário e a realidade nacional.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- ANDREUCCI, Álvaro. **O risco das ideias:** intelectuais e a política política (1930-1945). São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2006.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- A Scena Muda.** 1939-1945. Biblioteca Digital das Artes e do Espetáculo. Museu Lasar Segall. Biblioteca Jenny Klabin Segall. Disponível em:
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/revistas.htm>

Aves sem ninho. Longa-metragem/Sonoro/Ficção. 35mm, BP, 98min, 2.700m, 24q, 1:1'37. Direção: Raul Roulien. Rio de Janeiro: Raul Roulien Produções Cinematográficas, 1939.

BANDEIRA, Moniz. **Presença dos Estados Unidos no Brasil:** dois séculos de história. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARRETO FILHO, Mello. **Anchieta e Getúlio Vargas.** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda.

BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas:** Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo, Olho d'Água, 2001.

BEIRED, José Luis Bendicho. Vertentes da História Intelectual. In: **Cadernos de Seminário Cultura e Política nas Américas**, v. I, 2009.

BELTON, John e WEIS, Elizabeth (eds). **Film Sound:** Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985.

BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda.** Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: USP, 1979. 5 v.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso, s/d.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil.** São Paulo: Contexto: EDUSP, 1988.

Biblioteca Jenny Klabin Segall. São Paulo, SP.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema:** documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A influência do Jornalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGA, Ana Maria Cheble Bahia. **Contaminação ambiental por hexaclorociclohexano em escolares na Cidade dos Meninos, Duque de Caxias, Rio de Janeiro**. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Ciências na área da Saúde Pública. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Saúde Pública, da Fundação Oswaldo Cruz, 1996.

CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a MPB. In: **Ensaio de Opinião**. Rio de Janeiro, Inúbia, 1975.

CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

Câmara dos Deputados. Decreto e Leis. Disponíveis em: <http://www2.camara.gov.br>

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1998.

_____. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, RJ.

CASONA, Alejandro. **Nuestra Natacha**. Arquivo digital, acervo da autora.

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC / Fundação Getúlio Vargas - FGV. Rio de Janeiro, RJ.

CICCO, Cláudio. **Hollywood na cultura brasileira**: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40. São Paulo: Convívio, 1979.

Cinearte. 1939-1942. Biblioteca Digital das Artes e do Espetáculo. Museu Lasar Segall. Biblioteca Jenny Klabin Segall. Disponível em:

<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/revistas.htm>

Cinemateca Brasileira. São Paulo, SP.

Constituição de 1937. 10 de novembro de 1937.

COUTO, Ribeiro. Cinema de arrabalde. **Klaxon**: mensário de arte moderna, n. 06, out. 1922.

CRUZ, Alessandra Carvalho da. **O samba na roda**: samba e cultura popular em Salvador (1937-1954). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2006.

Cultura Política. 1941-1945. CPDOC. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>

D'ARAUJO, Maria Celina. Entre a Europa e os Estados Unidos: diálogos de Vargas com seu diário. **Luso-Brazilian Review**, v. 34, nº 1 (Summer, 1997), p. 17-41.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DUARTE, Adriano Luiz. . **Cidadania e exclusão**: Brasil 1937-1945. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

DUARTE, Adriano Luiz; VALIM, Alexandre Busko. *Brazil at War*: Modernidade, liberdade e democracia nos filmes produzidos pelo *Office of Interamerican Affairs*. In: SILVA, Francisco C. T;

SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge. (Org.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. 1 ed. Rio de Janeiro: Multifoco/TEMPO UFRJ/FINEP/CNPq, 2010, v. 1, p. 723-744.

Educação, Cultura e Propaganda. CD-ROM A Era Vargas – 1º Tempo – dos anos 20 a 1945. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC (Centro de Pesquisas e Documentação de História Contemporânea do Brasil).

ESPAÑA, Rafael de. Guerra, cinema e propaganda. In: **Olho da História**, n. 3. Salvador, dezembro de 1996.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **ALCEU**, v.8, n. 15. Rio de Janeiro: PUCRIO, jul./dez. 2007.

FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Folha de São Paulo, 9 de janeiro de 1979.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Diplomacia em celulóide: Walt Disney e a política de boa vizinhança. **Revista Transit Circle**. v. 3. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

_____. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O Rio de Janeiro de Hollywood em quatro takes**. p. 5. Disponível em: www.ifcs.ufrj.br/~nusc/bianca.pdf

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo**: ideologia e propaganda política. São Paulo: Loyola, 1982.

_____. Apresentação. In: AMARAL, Azevedo. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Fonte Digital: <http://www.ngarcia.org>

GALVÃO, Elisandra. **A ciência vai ao cinema**: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GENTILE, Giovanni; MUSSOLINI, Benito. **La dottrina del fascismo**. Itália, 1932.

GOMES, Angela Maria de Castro. O redescobrimto do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Ed. Perspectiva/ EDUSP, 1974.

_____. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GONZAGA, Alice; AQUINO, Carlos. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

Gonzaga, um pioneiro. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nº 08, 1968.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GOULART, Isabella Regina Oliveira. Estrelismo à brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, cultural e estética entre Hollywood e o Brasil. In: **Rumores**, 9ª ed., jan./jul. 2011.

HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. **Revista Filmecultura**. Disponível em: <http://filmecultura.org.br/01/2011/pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil/>

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

INCE. **Exposição de motivos**. CPDOC/FGV, acervo pessoal Gustavo Capanema – GC 1935.00.00/2.

Internet Movie Database (IMDb). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0017423>.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

_____. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern**. London and New York: Routledge, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

KOSZARSKI, R. **An Evening's entertainment: the age of the silent feature picture: 1915-1928**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1994.

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

LAERA, Alejandra. Cronistas, novelistas: la prensa periodica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910). In: ALTAMIRANO, Carlos (direc.). **Historia de los intelectuales en America Latina**: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz, 2008.

LAURIE, Clayton D. **The Propaganda Warriors**: America's Crusade Against Nazi Germany. Lawrence: University Press of Kansas, 1996.

LE BON, Gustave. **Psicologia das massas**. Lisboa: Ésquilo Edições e Multimedia, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas: Papirus; Ed. da UNICAMP, 1986.

LEVINE, Robert M. **Father of the poor?**: Vargas and his era. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte**: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005.

MALIK, Kenan. O espelho da raça: o pós-modernismo e a louvação da diferença. In: FOSTER, John Bellamy & WOOD, Ellen. **Em defesa da história**: marxismo e pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 123-144.

Manifesto de 7 de outubro de 1932. Disponível em: <http://www.integralismo.org.br/novo/?cont=75>. Acesso em junho de 2011.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2001.

MAZZOCCHI, Maria Grazia. Il Cinema, grancassa del regime fascista. In: **Storia in network**, n. 43. Disponível em: <http://www.storiain.net/arret/num43/artic5.htm>

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Cinema e História: uma análise do filme *Os Bandeirantes***. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1994.

MOURÃO, Maria Dora Genis. O cinema brasileiro e o populismo na década de 30. In: José Marques de Melo (org.). **Comunicação e populismo**. São Paulo: Cortez, 1981.

Museu Lasar Segall. São Paulo, SP.

NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-artes: trajetória do ver, ouvir e imaginar**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

NUNES, Mário. **Jornal do Brasil**, 5 de novembro de 1940.

O exemplo da América e o exemplo do Brasil. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo Brasileiro**. São Paulo, SP; Blumenau, SC: Editora UNESP; Edifurb, 2001.

O'SHAUGHNESSY, Nicholas J.. **Politics and propaganda: weapons of mass seduction**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

PARANHOS, Adalberto. O samba na contramão: música popular no Estado Novo. **Revista Cultura Vozes**, vol. 95, n. 1, jan./fev. de 2001, p. 69-80.

Pureza. Longa-metragem/Sonoro/Ficção. 35mm, BP, 100min, 2.740m, 24q. Direção: Chianca de Garcia. Rio de Janeiro: Cinédia S.A., 1940.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: SENAC, 1997.

REICH, Wilhelm. **La psicologia de masas del fascismo.** México: Roca, 1973.

RICARDO, Cassiano. **Marcha para Oeste.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

ROQUETE-PINTO, Edgar. **Ensaio de antropologia brasileira.** São Paulo: Nacional, 1933.

ROSA, Cristina Souza da. **Para além das fronteiras nacionais:** um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945). Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

REGO, Jose Lins do. Pureza. In: _____. **Ficção completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem:** fotografia, iconografia e vídeo das ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

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

_____. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, vol.25, n. 49. São Paulo, Jan./June 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Complexo de Zé Carioca**: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Artigo originalmente apresentado no encontro da ANPOCS, 1994. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs_29_03.htm

SEGRILLO, Angelo. O Fascismo como “totalizante”: uma (herética) tentativa de inflexão marxista em um conceito eminentemente liberal. **Revista Intellector**. Rio de Janeiro, jan/jul./2006, v. II, n. 4.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. **Cinema e Educação**. São Paulo, Cayeiras, Rio de Janeiro: Melhoramentos, vol. XIV, 1930.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 4ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIRINELLI, Jean François. Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels. In: **Vingtème siècle. Revue d’Histoire**, v. 9, n. 9, 1986.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (org.) et alii. **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Ação e imaginário de uma ditadura**: controle, coerção e propaganda política nos meios de

comunicação durante o Estado Novo. Dissertação de mestrado apresentada à ECA/USP. São Paulo, 1991.

_____. **O Estado contra os meios de comunicação** (1889-1945). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.

STOPPINO, Mario. Totalitarismo. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 2. Vol. ed.12. Brasília/São Paulo: Editora da UNB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

TANNENBAUM, Edward. **La experiencia fascista**. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975.

TAVERNIER, Bertrand. **Le Cinéma français sous l'occupation**. 2004. Disponível em:

<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/enjeux-internationaux/cooperation-culturelle-et-medias/cinema/promotion-du-cinema-francais/diffusion-non-commerciale/collections/le-cinema-francais-sous-l/>

TOMAIM, Cássio dos Santos. **"Janela da Alma"**: Cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização no Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de doutor. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto ao moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 4. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

APÊNDICE A - Levantamento de filmes premiados pelo DIP

Longas-metragens

Aves sem ninho (1939)
Céu azul (1940)
Pureza (1940)
24 horas de sonho (1941)
É proibido sonhar (1943)

Curtas-metragens

Os novos bandeirantes da lavoura (1940)
Baixada Fluminense (1940)
Entre a morte e você (1940)
Fabricação de aço em Monlevade (1940)
Incentivo da viticultura no Rio Grande do Sul (1940)
Laminação de aço em Monlevade (1940)
O metal onipotente (1940)
A nossa escola naval (1940)
Os novos bandeirantes da lavoura (1940)
Para o nosso futuro (1940)
A siderurgia em Monlevade (1940)
Trabalhos de saneamento (1940)
Usina de ilusões (o mar) (1940)
O nosso serviço postal (1940)
A Baixada do Macacú (1940)
O Brasil no século XX (1940)
A criação do acará bandeira (1940)
Jangadeiros (1940)
Um vespertino moderno (1940)
A marinha em trabalho n.03 (1940)
O leite (1941)
Metamorfose do sapo (1941)

Fonte: desenvolvido pela autora.

ANEXO A – Levantamento de filmes em longa-metragem produzidos entre 1939 e 1945³⁵²

1939

Anastácio
Aves sem ninho
Banana-da-terra
Bandeira anhanguera
Civilização e sertão
Está tudo aí!
Joujoux e balangandans
Nas selvas do rio das mortes
No reinado dos xavantes
Onde estás felicidade?
Pega ladrão

1940

Argila
Os bandeirantes
Cavaleiro da serra
Céu azul
Cisne branco
Direito de pecar
E o circo chegou
Eterna esperança
Laranja da China
Pureza
O simpático Jeremias
União
Vamos cantar

1941

³⁵² Detalhes sobre essas produções podem ser consultados em SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: 2002.

*O dia é nosso
 Entra na farra
 Sedução do garimpo
 Testemunha ocular
 24 horas de sonho*

1942

*Astros em desfile
 Coelho sai
 Quarto Congresso Eucarístico Nacional de São Paulo
 Sertões bravios
 Tudo é verdade*

1943

*Caminho do céu
 É proibido sonhar
 Moleque Tião
 Samba em Berlim
 O segredo das asas*

1944

*Abacaxi azul
 Berlim da batucada
 O brasileiro João de Souza
 Corações sem piloto
 Gente honesta
 Romance de um mordedor
 Romance proibido
 Tristezas não pagam dívidas*

1945

*Anjo nu
 O cortiço
 Não adianta chorar
 Pif-paf*

Vidas solitárias
24 anos de lutas