

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CURSO DE MESTRADO**

NIVALDO GONÇALVES NETO

**CINEMA E PROPAGANDA POLÍTICA:
OS CASOS DO VARGUISMO E DO PERONISMO**

SÃO LEOPOLDO

2002

NIVALDO GONÇALVES NETO

**CINEMA E PROPAGANDA POLÍTICA:
OS CASOS DO VARGUISMO E DO PERONISMO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História (Área de Concentração em Estudos Históricos Latino-Americanos) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientador: Prof. Dr. Werner Altmann

SÃO LEOPOLDO

2002

BANCA EXAMINADORA

PROF^a. DR^a. DORIS FAGUNDES HAUSSEN

PROF^a. DR^a. ELOISA HELENA CAPOVILLA DA LUZ RAMOS

PROF. DR. WERNER ALTMANN
(Orientador)

AGRADECIMENTOS

Os dois anos de duração do curso de mestrado foram extremamente significativos, sair do ventoso e saudoso Rio Grande foi como abandonar o porto seguro para percorrer um rio sinuoso. Mas as dúvidas ao final do percurso serviram para reforçar convicções.

À minha mãe, meu pai, meu irmão e meus avós, na qual a distância serviu para reforçar ainda mais os nossos laços.

À todos aqueles que, de uma forma, ou de outra colaboraram para elaboração dessa pesquisa. Em especial aos amigos que ficaram, José Vicente de Freitas e Francisco Vargas, e aos novos que renovaram a minha fé nas pessoas Milena, Max, Leonardo, Gilda, Orson, Claudia, Clomar, Leonice, Gilmar, Juliana, Janaina e Aline. À amiga internacional Alcía, pela sua indispensável colaboração. E a Janaina Silva, pela sua disposição e amizade.

Ao Prof. Dr. Werner Altamann, meu orientador, pela dedicação na realização dessa dissertação.

Em especial a Verediane Andréa Gautério da Rosa, companheira de sonhos e esperanças, renovados todos os dias com amor e carinho. E a nossas “filhas” Emília e Olga.

E ao CNPq, pelo auxílio financeiro.

“Desejo de ir além das aparências, tentar descobrir nas pessoas qualquer coisa imperceptível aos sentidos comuns. Compreensão de que as diferenças não constituem razão para nos afastarmos, nos odiarmos. Certeza de que não estamos certos, aptidão para enxergarmos pedaços de verdades nos absurdos mais claros.”

Graciliano Ramos

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRACT	08
INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – VARGAS E PERÓN: ESTADO E CINEMA	20
1.1 O Caso Brasileiro.....	28
1.2 O Caso Argentino.....	42
1.3 Rios que Deságuam no Mesmo Mar.....	52
CAPÍTULO 2 – DOCUMENTÁRIOS, JORNAIS CINEMATOGRAFICOS E CENSURA	58
2.1 Documentários.....	61
2.2 Jornais Cinematográficos e Censura.....	74
2.3 As Cinematografias Brasileira e Argentina em Comparação.....	81
CAPÍTULO 3 – ESTADO E FILMES DE LONGA-METRAGEM	85
3.1 Leis, Decretos e Medidas: Estado e Filmes de Ficção.....	87
3.2 Controle e Produção Cinematográfica.....	99
CAPÍTULO 4 – “O DESCOBRIMENTO DO BRASIL” E “EL GRITO SAGRADO”: ÁPICE DE UM PROJETO POLÍTICO	103
4.1 Os Filmes Brasileiros.....	105
4.2 “O Descobrimento do Brasil”.....	114
4.3 As Películas Argentinas.....	122
4.4 “El Grito Sagrado.....	133
4.5 Cenas de um Projeto Político.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
ANEXOS	152

RESUMO

O cinema ao longo do século XX foi utilizado por diferentes regimes políticos como instrumento de propaganda. Na América Latina o varguismo (1937-1945) e o peronismo (1946-1955) procuraram hegemonizar as suas respectivas cinematográficas nacionais com a intenção de difundir e legitimar os seus projetos políticos. Para tanto, os dois regimes intervieram nos seus mercados cinematográficos internos, possibilitando que os Estados brasileiro e argentino controlassem a produção de filmes em seus países. O controle exercido pelo varguismo e pelo peronismo sobre as suas cinematografias produziu uma série de filmes de apologia aos regimes, que se caracterizam por serem peças fílmicas de propaganda. O presente estudo procura entender como ocorreu o processo de apreensão e utilização do cinema pelos dois regimes latino-americanos.

ABSTRACT

Along the twentieth century the cinema was used by different political regimes as propaganda instrument. In Latin America, the varguismo (1937-1945) and the peronismo (1946-1955) tried to appropriate of your respective national cinematographies with the intention of to diffuse and to legitimate your political projects. For this, the two regimes interfered in your internal cinematographical markets making possible that the Brazilian and Argentinean States controlled the production of films in your countries. The control exercised by the varguismo and by the peronismo on your cinematographies, produced a series of apologetic movies to the regimes that were characterized as political movies. The present study tries to understand how happened the apprehesion process and use of the movies for the two Latin America regimes cited above.

INTRODUÇÃO

O Brasil e a Argentina passaram por processos políticos semelhantes durante a primeira metade do século XX. No início da década de 1920 os dois países, juntamente com o México, apresentavam, mesmo que incipientemente, um determinado processo de industrialização que se acelerou nas décadas seguintes em decorrência da crise do setor agro-exportador ligado a oligarquia tradicional, da crise da economia internacional e da Segunda Guerra Mundial. O processo de desenvolvimento industrial, ocorrido basicamente através da substituição de importações, exigiu uma maior intervenção do Estado na economia. Essa intervenção caracterizou-se cada vez mais pela centralidade do executivo e o esvaziamento do legislativo.

Esse processo contribuiu para o aparecimento de regimes políticos que se baseavam na centralidade do poder e numa intervenção direta nos diferentes aspectos que compunham as sociedades brasileira e argentina, fazendo emergir fortes lideranças políticas como Getúlio Vargas (1937- 1945) e Juan Domingo Perón (1946-1955). Os dois regimes que se constituíram, o varguismo e o peronismo utilizaram-se da propaganda política com a intenção de legitimarem as suas ideologias oficiais. Os projetos políticos que estavam em curso necessitavam de uma ampla aprovação das duas sociedades, a brasileira e a argentina, para que pudessem se consolidar. Para tanto, buscava-se construir uma sociedade sem conflitos sociais, na qual a nação e seu desenvolvimento estariam acima de qualquer disputa.

A propaganda política se reproduz de maneiras diferentes, estando condicionada aos elementos técnicos disponíveis em determinados períodos históricos. O século XX conheceu um desenvolvimento tecnológico bastante acelerado o que também dinamizou a velocidade dos meios de difusão, aumentando o seu alcance tanto em relação ao espaço geográfico como às diferentes camadas da sociedade. Nesse sentido, as formas de propaganda também se transformaram conforme os meios e o público que se pretendia atingir. O cinema é um dos mais importantes meios de divertimento do século XX e diante das suas possibilidades tornou-se um influente instrumento de propaganda.

O cinema através das imagens em movimento imprime uma forte “impressão de realidade”¹. O fascínio do homem pela imagem em movimento foi rapidamente percebido, fazendo com que o cinema se apresentasse como um eficaz veículo disseminador de ideologia dos grupos detentores do capital e dos meios de produção cinematográfico. Esse fascínio é explicado dentro da concepção de que para sobreviver o homem tem que satisfazer determinadas necessidades, e o cinema parece preencher anseios de divertimento. “Cada filme é parte do universo de coisas destinadas a satisfazer os anseios do espírito ou do desejo, tão natural como as necessidades de alimentos para que o corpo sobreviva.”² O cinema vem satisfazer a necessidade que o homem tem pela imaginação. Ao saciar as suas necessidades o homem diverte-se e nesse processo acaba por assimilar hábitos. Esses elementos é que potencializam o cinema como um poderoso instrumento de difusão. Principalmente se compreendermos que

¹ Ver METZ, Cristian. **A Significação do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 19.

² MEIRELLES, William Reis. **Cinema e História: o cinema brasileiro nos anos 50**. Assis: UNESP, 1989. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Universidade Estadual de São Paulo, 1989. p. 24

“A prodigiosa riqueza expressiva do cinema é, não a ‘reprodução da vida’, mas o poder extrair da vida aquilo de que tem necessidade para fabricar a matéria-prima da sua ficção. No cinema qualquer coisa – mesmo a de menor valor – pode tornar-se significativa. Um filme pode praticamente ir buscar qualquer elemento à realidade e construir no interior da sua própria estrutura um signo ideológico específico.”³

Assim, perceber o cinema como um instrumento de propaganda dos regimes varguista e peronista é entender como esse meio de comunicação foi pensado e utilizado como veículo de propaganda dos dois governos. A partir dessa perspectiva apontamos a importância da existência de uma aproximação entre o cinema e a História.

O debate sobre a aproximação entre o cinema e História se iniciou a partir dos anos de 1950, mas começou a criar corpo no final da década de 1960. Essa não é uma discussão tão nova a ponto de ser tratada como original, mas é uma conquista ainda recente no campo da História.

A concepção que temos sobre essa aproximação emana basicamente do livro “A Pesquisa em História”⁴, no qual as pesquisadoras, Maria do P. A. Vieira, Maria do R. do C. Peixoto, Yara M. A. Khoury, apresentam de forma lúcida e convincente, argumentos que impelem os historiadores a lançarem seus olhares e, igualmente, incorporarem “novas linguagens”⁵ ao campo de seus interesses. Justificam tal postura na medida em que entendem a História não enquanto o reino absoluto de determinismos estruturais, mas sim como possibilidade de entendimento “global dos fatos humanos”⁶, traduzidos através de diferentes formas de expressão da experiência humana como, por exemplo, o domínio da cultura, dos padrões sociais,

³ LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975. p. 110.

⁴ VIEIRA, Maria do P. de A.; PEIXOTO, Maria do R. da C.; KHOURY, Yara M. A. **A Pesquisa em História**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios, 159)

⁵ Idem., p. 19.

⁶ Idem.

das idéias, das formas institucionais, das relações econômicas, políticas, sociais, jurídicas, das manifestações religiosas, etc.

Para elas, a totalidade dos fatos humanos significa todas as dimensões do vivido, ou seja, de um lado as lutas reais, “... não só aquelas que se expressam sobre formas organizadas (sindicatos, partidos, associações várias) como também as formas surdas de resistência, estratégias ocultas de subordinação e controle.”⁷, do outro, inclusive, os lampejos que cintilaram no perigo de um instante, mas no entanto, vontades que não se concretizaram.

Nesse sentido, a única forma possível ao historiador de atingir o entendimento global dos fatos humanos é, ainda segundo as autoras, tendo como suporte diferentes registros da experiência humana utilizados na investigação, incorporando outras linguagens, entre as quais, música, literatura, fotografia, artes plásticas e no nosso caso particular, o cinema. Portanto, é a partir do reconhecimento do cinema enquanto linguagem que a história irá dele aproximar-se. Na medida em que a história se aproxima do que poderíamos denominar de “amplo campo da cultura”, emerge, em decorrência, um debate importante sobre as manifestações culturais.

De outra parte, o estudo de maior destaque nesse particular certamente é o de Marc Ferro, que além de escrever um artigo para o livro “História: novos objetos”⁸, organizado por Jacques Le Goff, publicou no Brasil uma obra que reúne seus estudos sobre o tema, intitulado “Cinema e História”⁹. Sua contribuição refletiu-se com grande vigor em teses e monografias de historiadores que se dedicam ao estudo dessa relação no Brasil.

⁷ Idem., p. 18.

⁸ FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (Org.). **História: Novos Objetos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

⁹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

No seu estudo Ferro se detêm, num primeiro momento, em analisar a própria postura do historiador diante do cinema; retorna ao início do século XX e demonstra a hierarquização das fontes e, automaticamente, da própria sociedade, revelando o acentuado interesse pelo oficial, ou seja, pelas posições dos dirigentes do Estado. Avalia, ainda, como os documentos eleitos sufocam e não reservam espaço para aquilo que os desabonaria. Dessa forma, infere que o cinema, "... diz mais sobre cada um do que seria desejável, apresenta o avesso de uma sociedade e seus lapsos." ¹⁰ As próprias questões que desqualificariam o cinema, alerta Ferro, terminam por aboná-lo. As dúvidas suscitadas, legítimas e inquietantes, dão ainda maior charme e validade ao cinema. No início dos anos 70, ficção ou documentário, categorias que podem inverter de papéis, começam a conquistar o seu merecido espaço.

O cinema não pode ser encarado como um acessório de fontes escritas, mas sim como imagem, e como tal deve ser analisado. Sobre esse viés, expressa o historiador francês que: "... o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. (...) Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História."¹¹

Apresentando suas considerações metodológicas, o autor, mesmo abrindo a possibilidade para outras formas de conhecimento, não considera a pesquisa sob o aspecto semiológico, nem indica a construção de um conhecimento estético ou uma história do cinema, o filme não é encarado "como uma obra de arte". Assim, a análise deve tomar o filme como um "produto", uma "imagem-objeto". Voltando-se ao seu interior, ao cenário, à narrativa, e seu exterior, o grupo produtor, o Estado, a

¹⁰ Idem., p. 86.

¹¹ Idem.

crítica, o público. Nesse sentido, poder-se-á ter o entendimento da obra e a realidade que ela representa.

A construção de uma obra cinematográfica é acompanhada de elementos que passam despercebidos, deslizes que podem representar muito, como indica Ferro:

“Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que é latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Ai existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende construir um belo conjunto ordenado e racional, como a história; mas contribuiria antes disso, para reafirmá-la ou destruí-la.”¹²

Entretanto no estudo que empreenderemos procuramos transcender o cinema como testemunho, documento da sua época, procurando ressaltar a sua perspectiva enquanto agente da História e apreende-lo como mecanismo que foi controlado pelo Estado e utilizado enquanto instrumento de difusão ideológica. Isso porque, o cinema “...tornou-se um insubstituível instrumento de produção e difusão, não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do status quo”.¹³

O cinema, mais especificamente o filme, enquanto agente da História, ou seja, difusor de ideologias é resultado dos detentores dos meios de produção cinematográfico. Assim, “... a mentalidade produzida pelo cinema, em geral, não é fruto de uma verdadeira consciência histórico-objetiva. Ela é, direta e/ou indiretamente, conseqüência da consciência social dos indivíduos detentores da propriedade privada dos meios de produção da cultura cinematográfica.”¹⁴

¹² Idem., p. 88.

¹³ NÓVOA, Jorge. “Apologia da relação cinema-história.” **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Bahia: UFBA, v. 1, nº 1, nov. 1995. p. 110.

¹⁴ Idem., p. 116. Neste mesmo sentido podemos citar a Jean-Patrick Lebel que indica que: “A produção de cinema não passa de uma produção de espetáculo e essa produção, apesar da matéria que emprega e do material em que se inscreve (sobre o qual deixa o seu traço), não entra no processo de apropriação material do mundo pelos homens; não contribui para a natureza e por conseguinte para o desenvolvimento das forças produtivas, mas é o resultado superestrutural deste desenvolvimento das forças produtivas.” LEBEL, Jean-Patrick. Op. Cit., 1975, p. 126.

Diante da perspectiva de entender o cinema enquanto agente da História, ou seja, um veículo de difusão ideológica dos regimes varguista e peronista, procuramos seguir as indicações apresentadas por José Mário Ortiz Ramos para estruturarmos o presente trabalho. Contribuindo para a construção do debate sobre a relação entre Cinema-História, José Mário Ortiz Ramos oferece questões relevantes sobre o tema, no que se refere à teoria e método, principalmente em seu artigo “Relações Cinema - história: perigo e fascinação”¹⁵, tendo publicado um estudo referente ao cinema intitulado “Cinema, Estado e lutas culturais; anos 50,60,70.”¹⁶, onde desenvolve suas concepções.

A primeira preocupação apresentada diz respeito ao que o autor denomina “Sociologismo” e “Paralelismo”, decorrentes de investigações que acabam por não contribuir para o desenvolvimento da relação cinema e História. Esses desvios fornecem os componentes iniciais para o quadro metodológico. Assim, antes de mais nada, o pesquisador deve ter um perfil apaixonado e interdisciplinar.

São apresentados, então, dois caminhos, distintos e complementares, possíveis para a pesquisa. O primeiro dá “ênfase nos processos culturais”, ao qual vai denominar de historiografia consciente; o segundo refere-se a obra fílmica “... como construções artísticas carregadas de energia e significação.”¹⁷, que o autor caracteriza como historiografia inconsciente. A historiografia consciente é delineada pelos aspectos exteriores da obra. Esta concepção sustenta-se em Antonio Gramsci e Pierre Bourdieu, que através de seus trabalhos, apresentam os indícios que autorizam o estudo. Esta consciência, refere-se, portanto, aos movimentos culturais, suas lutas internas que determinam processos ideológicos hegemônicos,

¹⁵ RAMOS, José Mario Ortiz. “Relações Cinema-História: perigo e fascinação. **Projeto História (4)**. São Paulo: PUC-EDUC, 1985. p. 55-63.

¹⁶ RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

estabelecendo as linhas de produção. A historiografia consciente indica, ainda, para uma análise das temáticas, dos produtores e dos fluxos de financiamento, as diferenças estéticas de grupos e diretores. Sua ligação com a História é mais concreta, direcionada ao “realismo político”, a presença do Estado nas relações culturais. Mas, como bem alerta Ortiz, o pesquisador deve ter o cuidado de não acabar num “enrijecimento político”.

O outro caminho a ser seguido, a historiografia inconsciente, está mergulhada na sedução. A obra é vista em seu aspecto artístico: “Trata-se de tomar os filmes não como documentos, ou fontes documentais, mas sim penetrar fundo em suas estruturas, perseguindo as inscrições históricas ali depositadas, e fazendo saltar os lampejos das esperanças não realizadas”.¹⁸ Segundo Ramos, o pesquisador terá a necessidade de se instrumentalizar para lidar com toda a especificidade do filme, ficará de frente com diferentes linguagens, que exigem penetrar em outros campos e experimentar, principalmente pela falta de uma metodologia específica, para um assunto tão complexo. A imagem e todas as suas nuances, rompe com o tradicional, colocando a luz, o som, os signos como novos elementos da construção histórica. É uma vertente nova e perigosa, inspirada em Walter Benjamin e Theodor Adorno, mas imbuída de uma virtude que amplia horizontes e “... traz embutido as possibilidades utópicas, o não ocorrido, e cruza-se inevitavelmente com o terreno do poético ...”.¹⁹

Partindo dessas considerações buscamos nos guiar pela tendência caracterizada como historiografia consciente, privilegiando os processos culturais relacionados com a cinematografia. Nesse sentido, vamos procurar compreender como se deu o processo de apreensão e utilização do cinema por parte de dois

¹⁷ RAMOS, José Mario Ortiz. Op. Cit., 1985, p. 56.

¹⁸ Idem., p. 56.

governos latino-americanos, o do Presidente Getúlio Vargas (1937-1945) e o do Presidente Juan Perón (1946-1955), para entender, então, as ações estatais postas em prática para o desenvolvimento das duas cinematografias nacionais e o seu subsequente controle e para ressaltar, logo depois, a partir da perspectiva de um estudo comparado, as possíveis nuances das estratégias utilizadas pelos dois governos.

Com a intenção de responder os objetivos propostos, estruturamos o trabalho em quatro capítulos correspondendo, cada um, a intenções específicas interligadas na elaboração de uma apreensão geral de nossas inquietações.

O título “Vargas e Perón: Estado e Cinema”, denomina o primeiro capítulo. Nele buscaremos esboçar a trajetória do desenvolvimento cinematográfico brasileiro e argentino, com o objetivo de apresentar os primeiros movimentos de aproximação entre o Estado e as atividades relacionadas à área cinematográfica, tendo como ponto de partida o surgimento do cinema falado, no início da década de 1930. A escolha desse marco se deve à importância que esse desenvolvimento tecnológico, o advento do falado, teve para o desenvolvimento de cinematografias em países em processo de industrialização, como foi o caso do Brasil e da Argentina.

No segundo capítulo “Documentário, Jornais Cinematográficos e Censura”, procuramos apresentar como o governo de Getúlio Vargas e Juan Perón se apropriaram das produções fílmicas de curta-metragem, como documentários e jornais cinematográficos, com a intenção de difundirem os seus projetos políticos e indicando, ainda, os mecanismos utilizados para que os regimes pudessem se apropriar desse tipo de produção cinematográfica para utilizá-las como instrumento de propaganda.

¹⁹ Idem., p. 57.

O terceiro capítulo, intitulado “Estado e Filmes de Longa-Metragem”, dentro de uma perspectiva de ênfase nos processos culturais, tem como objetivo apresentar a presença do Estado dentro das práticas cinematográficas, mais especificamente nas produções fílmicas de longa-metragem, que se caracterizam por serem obras de ficção. Este capítulo tem como função demonstrar como os Estados, brasileiro e o argentino, ao intervirem nos mercados cinematográficos internos com a intenção de promover o desenvolvimento das suas indústrias nacionais de filmes, acabaram controlando também a produção de filmes de longa-metragem. Evidenciando, assim, como os governos varguista e peronista dominaram a produção fílmica através da ação estatal.

O quarto e último capítulo, “‘O Descobrimento do Brasil’ e ‘El Grito Sagrado’: ápice de um projeto político”, trata de apresentar os resultados da presença do Estado na produção cinematográfica brasileira e argentina apontando obras fílmicas que compunham o rol de produções que estavam vinculadas à política cultural empreendida pelo varguismo e pelo peronismo e que, por isso mesmo, caracterizavam-se como instrumentos de propaganda oficial. Além de uma apresentação mais ampla do filme brasileiro “O Descobrimento do Brasil” (1937) e do filme argentino “El Grito Sagrado” (1954), visando apresentar elementos dos processos constitutivos da produção das duas peças fílmicas e desvelar, ainda, alguns componentes que compunham o seu manancial ideológico.

É mister apontar que para a concepção desse capítulo foram utilizadas muito mais fontes bibliográficas, como sinopses, críticas e comentários do que propriamente as imagens em si. A falta de um contato com a obra fílmica limita o estudo, mas não o invalida²⁰. Principalmente, tendo-se em vista, ainda, que

²⁰ Conforme William Reis Meirelles, que realizou um trabalho sobre a chanchada brasileira na década de 1950, a ausência das peças fílmicas em si indica a possibilidade da utilização de jornais, revistas,

seguindo a perspectiva apresentada por José Mário Ortiz Ramos²¹ não pretendemos aprofundar os elementos estéticos presentes nas obras, mas sim apontar tendências e como elas se configuraram dentro do processo de apreensão e controle da produção cinematográfica pelo Estado.

Concluimos o trabalho procurando apontar, nas considerações finais, os elementos de aproximação e diferenciação entre as cinematografias brasileira e argentina.

catálogos e relatos pessoais que se colocam como excelentes “fontes auxiliares” e de extrema relevância. MEIRELLES, Willian Reis. Op. Cit., 1989.

²¹ RAMOS, José Mario Ortiz. Op. cit., 1983, p. 12.

CAPÍTULO 1

VARGAS E PERÓN: ESTADO E CINEMA

Na tentativa de apontar um nexo de temporalidade, para o estudo que pretendemos desenvolver, percebemos na década de 1920 os primeiros indícios da discussão que tinha como intuito construir um enlace entre o cinema e o Estado na América Latina, mais precisamente no Brasil e na Argentina.

O apogeu econômico dos Estados Unidos também se reflete na sua indústria cinematográfica, que no anos de 1920 desbancou concorrentes e hegemonizou os diversos mercados internacionais, principalmente os Latino americanos. Nos anos de 1924 e 1925, 83% das películas exibidas no Brasil eram de procedência dos EUA, ou seja, dos 1274 filmes exibidos em território nacional, em 1925, 1065 foram produções de um único país²². Essa situação se acentuou ainda mais, pois nos anos 30 o percentual ficou entre 90 e 95%, no Brasil.

Amparada por uma sólida estrutura industrial, pensada nos três níveis produção/distribuição/exibição, a cinematografia dos Estados Unidos aproveitou-se da fragilidade das suas concorrentes mais diretas, as produções européias, que mergulhadas no contexto da Primeira Guerra Mundial encontravam-se praticamente estagnadas. O vazio criado pelo conflito foi ocupado pelos filmes dos EUA, que se utilizando do excedente de produções abasteceu um ávido mercado consumidor.

²² SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996, p. 74/75; PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 24.

Na América Latina a avalanche de filmes estadunidenses é resultado de uma “... substituição de importações... por importações mais vantajosas...”²³. O mercado Latino tinha forte predominância de películas européias que foram suplantadas, por causa do conflito mundial e da capacidade de ‘reprodução’ de filmes em série da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Essa estrutura industrial possibilitava o repasse de cópias a um preço baixo, levando os exibidores, na América Latina, a sucumbir a lógica do mercado, tornando-os “... os aliados por excelência do cinema estrangeiro ...”²⁴.

Em função dessa realidade os exibidores assumem uma posição eminentemente de importadores, pressionando para o rompimento da base mínima que ainda sustentava as produções latino-americanas, isto é, a relação produção-exibição. Confeccionadas de maneira artesanal as peças filmicas, em número limitado, eram patrocinadas pelos proprietários das salas de exibição. O resultado dessa relação, na maioria das vezes, alcançava um circuito muito pequeno, restringindo a sua exibição ao âmbito local, não conseguindo abranger todo o território nacional, que dirá outros países.

Assim, presa na inércia de um modelo falido, a produção latino-americana encontrava-se soterrada pelos alicerces de um fábrica que vendia sonhos e um estilo de vida. O cinema adquiria um papel de suma importância no desenvolvimento econômico dos Estados Unidos, que além de auxiliar na conquista de novos mercados consumidores, através da expansão internacional de suas peças filmicas, dissemina a ideologia do consumo. Assim o cinema reafirma interesses econômicos, salvaguardado-os por uma eficiente propaganda político-ideológica, tornando-se um

²³ PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1984, p. 24.

²⁴ Idem.

poderoso instrumento no avanço imperialista do país norte-americano, que buscava assegurar espaços dominados pelas potências européias.

Nesse momento são ensaiados, em diferentes países ao redor do mundo, discussões e aplicações de leis que visam a proteção das cinematografias nacionais. O movimento de reação tem como objetivo buscar no Estado o anteparo para a ressurreição no caso de países industrializados, os europeus, e o surgimento nos países em processo de industrialização, os latino-americanos, de sólidas estruturas de produção.

Fica evidente, então, que a cinematografia latino-americana encontra-se encurralada no seu próprio subdesenvolvimento, refletindo a sua dependência. O mercado exibidor alimenta-se das produções estrangeiras rechaçando, muitas vezes, as produções locais como é o caso do argentino José Agustín Ferreyra²⁵, que além de sofrer boicotes tinha seus filmes exibidos em horários nada nobres, nas grades de programação das salas de exibição em Buenos Aires.

Estrategicamente as produções estadunidenses eram comercializadas em forma de pacotes, fazendo com que o exibidor tivesse um produto com um preço mais baixo se comprasse quantidades maiores. Dessa forma, essas produções acabaram ocupando na sua quase totalidade os horários previstos para exibição.

Esse contexto desfavorável cria limitações, mas não impossibilita a presença de realizadores e entusiastas que propõem saídas para o desenvolvimento das cinematografias nacionais latino-americanas. O cinema em certa medida traz consigo uma intensa carga de modernidade, como afirma Paranaguá, é "... a vontade de incorporar mais um elemento de civilização contemporânea."²⁶. A intenção de construir uma cinematografia própria significa ver a si mesmo

²⁵ Pioneiro do cinema argentino.

²⁶ PARANAGUÁ, Paulo. Op. cit., 1984, p. 29.

reproduzido no próprio símbolo da modernidade que o cinema expressa, e essa possibilidade é mantenedora das esperanças dos realizadores. A insistência em promover uma cinematografia própria é o sintoma da busca de um crescimento, de uma afirmação, mesmo que, antagonicamente, sejam utilizados modelos já pré-estabelecidos por setores dominantes na América Latina.

É bem verdade que o processo de industrialização na América Latina, mais fortemente presente na Argentina, no Brasil e no México, caracteriza-se pelo seu caráter limitado. Wassermann afirma que:

“Embora as elites oligárquicas importassem todos os produtos para o seu consumo e admirassem a qualidade e requinte das mercadorias européias e norte-americanas, era necessário produzir localmente os bens de consumo dos trabalhadores urbanos e rurais, artesãos, burocracia do Estado, serviços, profissionais liberais, etc.”²⁷

E o cinema latino-americano posiciona-se entre esses produtos de apelo popular. A sua capacidade de desenvolvimento está atrelada a importação de equipamentos, como em outros setores industriais, o que representa dizer que o seu desenvolvimento técnico encontra-se limitado a outros centros produtores. A necessidade de importação de películas virgens é emblemática nesse caso.

As dificuldades de concretização desse cinema nacional pautavam, de certa maneira, as discussões sobre o tema. O espaço privilegiado para essa repercussão eram os jornais e as revistas, dando ênfase aos periódicos especializadas que tinham a função de divulgar tanto os filmes como seus astros e estrelas, o que estrategicamente era de suma importância para a divulgação e comercialização do cinema. As informações sobre as produções oriundas de Hollywood ocupavam grande parte dessas publicações, já que o mercado era praticamente dominado por elas. Assim, os críticos quando se detinham a comentar o cinema nacional

²⁷ WASSERMAN, Cláudia. **História Contemporânea da América Latina; 1900-1930**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992, p. 31.

acabavam por contrapor as duas cinematografias, gerando comentários que só evidenciavam as diferenças existentes. Mas é nesse espaço que se desenrola o debate em torno das propostas para o desenvolvimento do cinema latino-americano.

Indiferentemente dos propósitos e dos caminhos que as divagações tomam sobre o crescimento de uma cinematografia nacional, o elo entre as várias propostas encontra-se na necessidade da intervenção do Estado. Até porque como refere Werner Altmann, “Al Estado estará reservado, naturalmente, importante papel en este incremento de la producción industrial. El interveccionismo gubernamental crecerá en el juego de los intereses privados.”²⁸ As pressões para uma intervenção mais incisiva do Estado na economia decorrem desse período.

Na Argentina, José Agustín Ferreyra, diante dos problemas que enfrentava com seus filmes, solicitava a presença do governo para proteger as produções locais, utilizando como argumento as ações protecionistas existentes em outros países. A situação era bastante similar no Brasil. A revista Cinearte, em seus editoriais, posicionou-se no sentido de que o Estado brasileiro deveria apoiar o desenvolvimento de uma estrutura industrial para a cinematografia nacional, utilizando-se também de exemplos de outros países.

Dessa forma, as pressões para uma intervenção estatal na área cinematográfica começam a surtir efeito a partir dos anos 30, do século XX. É nesse período que as produções passam por profundas transformações, tanto técnicas como econômicas. A crise do liberalismo, em 1929, colocou em situação difícil a economia mundial, os países dominantes sofreram um refluxo em suas indústrias, o que também afetou o cinema, reduzindo a produção. Mas além disso foi nesse período que ocorreu uma mudança técnica no cinema, ou seja, houve a passagem

²⁸ ALTMANN, Werner. “Cárdenas, Vargas y Perón: una confluencia populista”. In: ALTMANN, Werner et al. **El Populismo en América Latina**. México: UNAM, 1983, p. 44.

do cinema mudo para o sonoro. Essa realidade renovou as esperanças dos realizadores, primeiro porque se abria um vácuo na oferta de peças fílmicas, que podia ser preenchido pelas produções locais, em segundo, apostava-se num possível repúdio às produções estrangeiras e valorização das produções locais, por causa do idioma.

Os dois fatores citados desestabilizaram o estado de coisas que até então reinava. O aspecto técnico do sonoro alterou significativamente o cinema, até então baseado quase que exclusivamente na imagem. O som, estava presente apenas como fundo musical que podia despertar algumas emoções, mas não influenciava diretamente no sentido da narrativa. A linguagem cinematográfica do cinema mudo tinha um caráter universal, possibilitando uma maior circularidade do mesmo, princípio que foi quebrado com o advento do sonoro. A incorporação dos diálogos trouxe o idioma e sua singularidade, muitas vezes restrita a uma única nação, e quando esse extrapolava essas fronteiras podia ainda encontrar particularidades como os sotaques.

Diante desses fatos a euforia tomou conta de diferentes cinematografias nacionais, exatamente porque se tinha a percepção de que os expectadores não iriam se adaptar às soluções apresentadas, como a inserção de legendas, pelos setores dominantes do mercado, vislumbrando nessa incapacidade o crescimento das produções locais. Somando-se a isso, ainda, a crise econômica, que poderia promover uma nova corrida por mercados.

Os países latino-americanos, principalmente, Argentina, Brasil e México, conseguiram acompanhar o desenvolvimento tecnológico cinematográfico quase que simultaneamente ao seu aparecimento. Mas isso não era garantia de pleno desenvolvimento já que as suas estruturas produtivas eram fundamentalmente

artesanais. Além do mais, a crise não esmagou por completo as cinematografias dominantes, como os estúdios dos EUA. O refluxo produtivo decorrente da crise, provocou um período de transição, o qual, superado, consolidou ainda mais a dominação da forte estrutura industrial de Hollywood.

Nesse período de transição foram encaminhadas, por parte dos produtores cinematográficos estadunidenses, tentativas de superação do momento que se atravessava. Durante algum tempo, ainda exportaram-se versões mudas de filmes falados, solução de curta duração já que os expectadores queriam mesmo apreciar a novidade. Foi testada também a dublagem e a utilização de legendas, o que acabou constituindo-se na melhor alternativa, para infelicidade dos realizadores locais que tinham a crença de que o público não iria acostumar-se com a idéia das legendas sobrepostas, o que não se confirmou.

Outra tentativa, que resultou em algum efeito, foi produzir a partir de um mesmo roteiro diferentes obras filmicas, que contavam com elenco e idioma diversificados. Amparada na sua incomparável capacidade de reprodução, alguns estúdios montaram filiais na Europa. A cinematografia estadunidense chegou, assim, a produzir filmes falados em espanhol durante dez anos.

A sólida infra-estrutura, em que estava calcada a cinematografia dos Estados Unidos não foi atingida pela crise de 1929, sustentando a sua posição de hegemonia no mercado cinematográfico, a qual nunca deixou de ocupar. O refluxo produtivo que houve possibilitou, no entanto, a formação e organização de uma mínima estrutura cinematográfica em alguns países latino-americanos.

Nesse período de transição do cinema mudo para o sonoro, além da euforia, criou-se, realmente, um espaço de oxigenação em alguns países. Não havia, na América Latina, uma unanimidade em relação às versões feitas em espanhol,

especialmente porque as películas eram de péssima qualidade e o idioma falado era, por vezes, incompreensível, por apresentar diferentes sotaques. Ademais, essas versões não traziam os artistas que o público tanto queria ver, por causa do sistema “star system” o qual ao valorizar os atores e atrizes, criava um hábito de admiração das estrelas, fazendo com que as mesmas se tornassem um chamariz para atrair o público. E é dentro desse mesmo quadro que o cinema argentino, consegue se destacar e ganhar alguma projeção. Assim, além da materialização de determinadas estruturas, aproveitou-se a oportunidade utilizando o elemento local da música, o tango no caso.

Nesse momento, as cinematografias argentina e brasileira começaram a experimentar algumas diferenças entre si. O processo que até então caminhava com certa sincronia adquiriu dimensões diferenciadas, ainda mantendo elementos de similitude. Entre eles o modelo escolhido para projetar o seu crescimento, que estava baseado na estrutura industrial de Hollywood.

A transição do mudo para o sonoro e a crise de 1929 possibilitaram um desatrelamento relativo dos setores dominantes, dando condição para um desenvolvimento autônomo, ainda que dentro do marco geral da constante presença da cinematografia dos Estados Unidos disseminadora de um modo de vida, e também de um modelo de desenvolvimento que devia ser imitado.

Nesse sentido, o Estado assumiu papel destacado, para os realizadores brasileiros e argentinos, de promotor e protetor desse desenvolvimento, principalmente, pela fragilidade dessas cinematografias. Assim, é possível aferir que o desenvolvimento não se deu apenas por fatores externos, mas também tem a ver com o estágio em que se encontravam os processos de estruturação das cinematografias e, nesse caso específico, as possibilidades de crescimento,

observando as condições não só de atingir o mercado interno como também o externo. A partir dessas considerações é mister tentar compreender mais atentamente as minúcias do desenvolvimento de cada cinematografia, proporcionando, assim, um melhor entendimento da presença do Estado nesse processo.

1.1. O Caso Brasileiro

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder marca uma forte tendência ao intervencionismo do Estado nos diferentes setores da sociedade, característica que se aprofundou com a instauração do Estado Novo. Portanto, no decorrer dos anos 30 se esboçam os princípios ideológicos norteadores do primeiro governo Vargas. O nacionalismo constituiu-se num dos eixos centrais desses princípios, servindo como justificativa para a existência de um estado centralizador, que além de regular as atividades políticas e econômicas, mediava os conflitos sociais, onde a harmonização entre as classes representava o crescimento da Nação.

A difusão desse projeto caracteriza-se como peça essencial para a sua concretização, principalmente, porque se tinha a percepção de que era necessário abranger todo o território nacional e educar a população. Assim, a propaganda assumiu, determinada centralidade nos planos do governo, privilegiando-se os meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema.

Algumas ações, postas em prática no princípio dos anos 30, representam o embrião de projetos de propaganda que se consolidaram no decorrer do tempo. Em 1931 foi criado o DOP, Departamento Oficial de Propaganda, que entre outras

atribuições era responsável pela produção de um programa radiofônico oficial que mais tarde dará origem à “Hora do Brasil”.²⁹

O cinema também assumiu relevância nos planos do governo. Juntamente com o rádio o mesmo se constituía num importante veículo de comunicação de massa. A sua utilização para a propaganda não era descartada, mas o foco do debate recaía principalmente no seu caráter educativo. Esse debate já vinha se desenrolando desde os anos 20 e nos anos 30 passou a encontrar eco entre os dirigentes do Estado, estando presente até mesmo no discurso do novo ministro da Educação Francisco Campos³⁰.

O reconhecimento da importância do cinema pode ser verificado pela publicação do Decreto 21.240, de 1932, segundo o qual “... o cinema deixava de ser uma atividade regulada pelas leis do mercado.”³¹, abrindo caminho para que o Estado pudesse controlá-lo e se utilizar do mesmo. Isso porque, fundamentalmente, o decreto lançava as bases para a constituição de um cinema educativo, além de estabelecer normas para os outros setores cinematográficos.

É mister ressaltar que a presença do Estado na atividade cinematográfica era uma reivindicação também dos setores ligados a área comercial do cinema, solicitação presente desde a década de 20. E a ascensão do novo governo, oriunda do movimento de outubro de 1930, representava, então, a possibilidade de realização dessa aspiração. Assim, é possível concluir que a intervenção estatal na área cinematográfica não se dá de maneira unilateral, ou seja, por uma imposição do próprio governo. É evidente que o mesmo se beneficia com a situação, todavia

²⁹ HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDPUCRS, 2001, p. 21.

³⁰ Ver ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de Almas”: Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: USP, 1993. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

³¹ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 92.

considera-se também que as esperanças e pressões do setor, mais especificamente o industrial, estavam ancoradas no apoio do Estado.

Os entusiastas do cinema brasileiro, vinculados principalmente ao setor produtor, tinham as suas expectativas redobradas com o advento do sonoro, pois, a língua foi vista como um elemento redentor da cinematografia local. No Brasil, em 1929, dois anos depois do surgimento dessa inovação técnica, apareceu “Acabaram-se os otários”³², o primeiro filme falado e cantado totalmente em português, o qual constituía-se, basicamente, numa comédia, com diálogos e números musicais, e que obteve um grande êxito de público. Mas a realização desse primeiro filme falado igualmente revelava a fragilidade das produções nacionais, no sentido de que as estruturas de produção eram de extrema improvisação, prevalecendo, ainda, o aspecto artesanal e revelador da defasagem tecnológica.

Nesse sentido, é possível compreender que a submissão ao cinema estrangeiro é uma constante que estruturalmente não chegou a ser abalada no Brasil, mas, como apontamos, ele não inibiu a vontade de se apostar num crescimento da produção de filmes em nível nacional. Esperava-se que o cinema falado seria a redenção da produção local brasileira. O novo elemento técnico provocaria uma desagregação na produção dominante, oportunizando, assim, brechas que seriam preenchidas por um cinema falado em português³³.

A presença ostensiva da produção estrangeira foi também responsável pela divisão do setor cinematográfico brasileiro. Enquanto um grupo procurava incentivar a realização de filmes no Brasil, outro, ligado à exibição, propugnava por incentivos

³² Direção de Lulu de Barros.

³³ Em 1929, o advento do falado era compreendido como algo insuperável e que o mesmo “veio trazer a cada povo a imprescindível necessidade de nacionalização da arte cinematográfica.” Citado por: BERNADET, Jean Claude & GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 46.

que facilitassem as importações de películas positivas, isto é, filmes cópias gravadas.

As discussões sobre o desenvolvimento do cinema no Brasil desenvolveram-se, então, nesse contexto. Pode-se, ainda, agregar fatores decorrentes da crise econômica de 1929, como a baixa do câmbio, apontada por Simis como elemento “... que aumentou o preço dos filmes importados (virgens e impressos),” e “estimulou a organização corporativa dos setores envolvidos.”³⁴ As associações decorrentes desse movimento procuravam aglutinar a discussão e as propostas dos setores com claro intuito de pressionar o Estado.

A Associação Brasileira Cinematográfica, fundada por importadores estrangeiros e exibidores em 1931 foi a primeira organização a surgir. A Associação pretendia para o setor a diminuição da taxa alfandegária para os filmes impressos, o que possibilitaria, a importação de um número maior de cópias por filme, o que abasteceria suficientemente o mercado e manteria a arrecadação do Estado. Essas reivindicações foram apresentadas em janeiro de 1932 a Convenção Brasileira Cinematográfica.³⁵ Entretanto, o setor exibidor enfrentava outros problemas, principalmente porque “... incertos quanto à permanência do som, hesitam em fazer investimentos necessários para se equiparem (...)” e resolvidos “...os problemas técnicos de instalação e conseguida uma reprodução razoável, o falado é igualmente incompreensível: justamente é falado em língua estrangeira.”³⁶ Esse impasse fazia com que o setor atravessasse um período de retração, já que o público sedento por novidades não se satisfazia mais com a exibição de filmes mudos e as reprises.

³⁴ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 99.

³⁵ Idem., p. 99/100.

Assim, o cinema falado que representava problema para importadores e exibidores era motivo de euforia para os produtores locais. Até porque durante o período de transição ao cinema sonoro algumas produções brasileiras obtiveram êxito, não só pagando os seus custos como também gerando lucro. Esse interstício de euforia reanimou os produtores no sonho de fazer cinema no Brasil.

Para a realização desse intento os produtores almejavam construir uma estrutura industrial nos moldes da cinematografia hollywoodiana. A presença incisiva do cinema estadunidense não só vendia a sua mercadoria, o filme, como também o seu modelo de produção. E era nas páginas da Revista Cinearte que esse projeto encontrava eco. O periódico destinava-se, basicamente, à divulgação dos resultados da indústria cinematográfica estadunidense³⁶, comentando sobre filmes, atores e bastidores das produções, estando comprometida, assim, com o “star system”. Esse sistema estruturava-se na promoção de atores e atrizes tornando-os celebridades, astros com o objetivo de contribuir na promoção e sucesso dos filmes. A publicação, mesmo submissa a esse sistema, buscava apresentar saídas para o cinema nacional. Mas a explícita vinculação com a cinematografia dominante estimulava os editores da revista a tomarem, como referência a ser seguida, o modelo industrial proveniente de Hollywood.

A certeza de que o caminho para o sucesso era esse fez com que, em 1930, Adhemar Gonzaga, um dos editores responsáveis pela Revista Cinearte,

³⁶ GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema Brasileiro: 1930-1964” In: FAUSTO, Boris(org.). **O Brasil Republicano: economia e cultura, 1930-1964**. Tomo III, v. 4, São Paulo: Difel, 1984, p. 469.

³⁷ Fundada em 1926, João Luiz Vieira afirma que Cinearte é a “Cópia perfeita da similar notericana ‘Photoplay’(criada em 1910)” VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o Cinema Carioca(1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 132. (Ver ainda módulo 1, p. 57)

inaugurasse o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro, a Cinédia³⁸. Gonzaga era um entusiasta do cinema, e diferentemente de alguns críticos dos anos 20 (período em que começou como crítico cinematográfico) que desestimulavam as iniciativas de produção cinematográfica no Brasil, ele pelo contrário, incentivava as realizações locais. Mas a profunda admiração nutrida pelo cinema hollywoodiano fez com que a Cinédia se tornasse a tentativa de concretização desse modelo em terras brasileiras.

A Cinédia trouxe para a sua equipe o diretor Humberto Mauro, figura significativa para a cinematografia brasileira, não só pela sua importância no Ciclo de Cataguases, nos anos 20, mas também por sua presença marcante no futuro Instituto Nacional de Cinema Educativo. Num primeiro momento Mauro e Gonzaga tinham uma relação bastante estreita compartilhando das mesmas impressões sobre o cinema brasileiro, e do caminho que deveria tomar, que seria o de obedecer um padrão internacional ditado pela cinematografia estadunidense. Entretanto, mais tarde haveria um rompimento entre Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro que assumiria uma postura mais nacionalista.

Os posicionamentos a favor do cinema praticado em Hollywood refletem a identificação do padrão, que tem como característica mostrar o belo, elemento que não é percebido na cinematografia européia, a qual se caracteriza também pela crítica político-social. Porém, o mimetismo apresentava brechas. A intenção de alcançar um padrão preestabelecido não eliminava a incorporação de elementos peculiares. Até porque, como afirma Cláudio Aguiar Almeida:

“Como poderia justificar-se a intervenção estatal no mercado cinematográfico brasileiro, se ela se fizesse em nome de um cinema que não oferecia nada além daquilo que o cinema americano podia mostrar? A imitação do cinema americano pelo cinema brasileiro nunca poderia ser completa,

³⁸ Maria Rita Galvão afirma que a “Cinédia foi a primeira produtora brasileira com organização realmente empresarial – é uma sociedade por ações, com quadros fixos na folha de pagamento e atividade contínua.” GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto de. Op. cit., 1984, p. 474.

dado que a mobilização das platéias patrióticas e a conquista dos incentivos oficiais dependiam, fundamentalmente, da manutenção de sua identidade nacional.”³⁹

A produção cinematográfica no Brasil, como indicado, revelou-se frágil não conseguindo se estruturar a ponto de contar com um fluxo contínuo razoável de filmes. Tal situação fez com que os produtores buscassem realmente o apoio do Estado para solucionar os seus problemas. Entretanto, o estabelecimento de uma condição industrial para o cinema no Brasil, tendo como exemplo Hollywood, amenizava o tipo de solicitação ao Estado, ou seja, havia uma crença na livre concorrência e em preceitos ligados a questão da qualidade, impedindo assim medidas mais radicais como a proibição de filmes estrangeiros⁴⁰.

Mas se o sonho de uma estrutura industrial e de uma padrão estético eram oriundos do país norte-americano, a sua viabilização se baseava na experiência dos países europeus como exemplos a serem seguidos. Na Europa vários países implantaram políticas de proteção as suas produções. No caso brasileiro, a necessidade de apoio estatal era de suma importância, para o desenvolvimento de uma indústria local, que naquele momento nem podia ser caracterizada como tal, principalmente pela falta de investimentos e investidores. Assim as ações de proteção passavam pela necessidade de existência de uma estrutura industrial. Na sua falta o que se faz “... é solicitar fundamentalmente uma legislação que crie condições para que ela possa existir.”⁴¹ Essa será a tônica das reivindicações do setor.

Os produtores se organizaram e criaram a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB), a qual, no intuito de proteger os seus interesses

³⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 35.

⁴⁰ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 91/92.

⁴¹ BERNARDET, Jean Claude & GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., 1982, p. 53.

tinha como metas a obrigatoriedade de exibição e a isenção das taxas aduaneiras dos filmes virgens. Para a promoção de tal intento os produtores cinematográficos tentaram legitimar as necessidades econômicas dos seus empreendimentos por meio de ideais patrióticos, fazendo referencia, ainda, à importância do cinema como veículo de propaganda para o país.

A partir dessa tendência o discurso dos produtores aproximava-se muito ao dos defensores do cinema educativo. No Brasil o debate em torno do tema cinema e educação remete à década de 1910⁴², todavia, foi no começo dos anos 30 que tal proposta realmente ganha destaque. Os livros “Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil”, de Joaquim Almeida Canuto, e “Cinema e Educação”, de Jonatas Serrano e Francisco Venâncio Filho⁴³, são obras de referência sobre o assunto no período. Essas publicações justificavam a necessidade de construção de um cinema voltado para a educação, sintetizando a discussão e influenciando diretamente nas decisões tomadas pelo governo⁴⁴.

O cinema educativo assumia destaque por sua capacidade de difusão. A imagem em movimento que o cinema vinculava era a possibilidade de aproximar as várias regiões do país e reforçar ainda mais os laços patrióticos. O discurso nesse sentido era bastante explícito:

“...assim como o radio é o laço invisível que une milhões de brasileiros, a vibrarem de sadio patriotismo ao som do Hynno Nacional, - também o cinema (e tal é, afinal, a razão de ser destas paginas) realiza o milagre de mostrar o Brasil todo a todos os brasileiros, o homem do litoral ao do extremo Oeste, o dos pampas

⁴² Entre outros, Rui Barbosa em discurso no Senado fez menção ao caráter educativo do cinema. Ver SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, capítulo II.

⁴³ ALMEIDA, Joaquim C. M. de. **Cinema Contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil**. São Paulo: SP Editora, 1931. SERRANO, Jonatas & VENÂNCIO FILHO, Francisco. **Cinema e Educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

⁴⁴ É importante ressaltar que essas duas obras sintetizam a discussão, entretanto, é possível encontrar outras referências sobre o assunto na imprensa como um todo. Ver ALMEIDA, Claudio A . Op. cit., 1993.

ao da Amazonia -, contribuição magnífica e urgente á obra da educação nacional.”⁴⁵

O cinema educativo teria então como função unir a nação, mostrando o “Brasil aos brasileiros”, ou o “Brasil ao Brasil”⁴⁶. Auxiliaria, assim, no esforço de construção de uma identidade nacional e de um sentimento pela pátria que se encontrava no bojo do próprio projeto de educação que o governo ambicionava.

As produções educativas tinham, ainda, como justificativa os aspectos morais que poderiam reproduzir, contrapondo-se a filmes que provocam “arranhões na moral”, assim como “A imensa maioria das comédias (como dos romances)...” que são “...idiotas e prejudiciais.”, além daqueles que apresentam emoções em demasia, e por vezes elegem heróis “os apaches e bandidos”. Diante dessas constatações os filmes educativos eram uma necessidade, por isso:

“Urge produzir, propagar, amparar por todas as formas o filme capaz de distrair sem causar danos moraes, o filme de emoção sadia, não piégas, sem ridiculez, mas humano, patriótico, superiormente social. Propugnemos o filme brasileiro, sem exagerações, documental, de observação exacta, serena, sem legendas pedantes, sem namoricos risíveis nem scenas de mundo equivoco em ambientes indesejaveis.”⁴⁷

A construção de um cinema educativo indubitavelmente era de interesse do próprio Estado, pois, o potencial de difusão que a proposta nacionalista assumia vinha ao encontro de seus interesses. Por isso, a necessidade de apoio oficial era quase inerente a sua realização, principalmente porque o maior beneficiado era o próprio governo.

As inquietações da cinematografia brasileira, como foi apontado, repercutiram no Estado, tanto que o Decreto lei 21.240, de 1932, originou-se do trabalho

⁴⁵ SERRANO, Jonatas. Op. cit., 1930, p. 30.

⁴⁶ ALMEIDA, Joaquim C. M de. Op. cit., 1931.

promovido por uma comissão criada a pedido do presidente Vargas para estudar o tema referente ao cinema e à educação. A comissão era composta por personalidades ligadas às diversas áreas do setor cinematográfico, o que explica o caráter de síntese do texto, já que a comissão procurou abarcar os diferentes pedidos, que até certo ponto eram conflitantes. A comissão ficou sob responsabilidade de Francisco Campos, Ministro da Educação, além de contar com a presença de M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonatas Serrano, Francisco Venâncio, Adhemar Gonzaga e Ademar Leite Ribeiro, os dois últimos representantes diretos do setor industrial e exibidor respectivamente. Os outros eram intelectuais vinculados com à proposta do cinema educativo.

O decreto de 1932, mesmo atendendo os setores ligados ao mercado, nitidamente reservava maior atenção ao cinema educativo. Ao justificar o decreto o governo deixava bastante claro o porquê da sua intervenção, revelando a sua avaliação sobre o cinema e reafirmando a importância do mesmo. Isso porque, entendia o cinema como “... um meio de diversão, de que o público já não prescindir...”, que pode oferecer “... largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular...”, mas desde que “... convenientemente regulamentado;”. Assim, a concessão dos benefícios fiscais para a indústria e a exibição seriam concedidos “... mediante compensações de ordem educativa,” que “...virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;”⁴⁸.

Partindo desses princípios criou-se a “Taxa cinematográfica para educação popular”, que incidia sobre todos os filmes apresentados à censura e tinha como

⁴⁷ SERRANO, Jonatas. Op. cit., 1930, p. 92/93.

⁴⁸ **Diário Oficial**, Rio de Janeiro, p. 7146, abr. 1932.

função a criação e manutenção de um órgão técnico, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado somente em 1934.⁴⁹

Além disso, a censura cinematográfica foi nacionalizada, deixando de ser da responsabilidade de estados e municípios. Essa medida tinha ligação direta com a “Taxa cinematográfica para a educação popular”. Para tanto foi instituída uma “Comissão de censura”, pela qual seria obrigado a passar todo e qualquer filme que tivesse a intenção de ser exibido em território nacional. A comissão seria constituída por representantes do Chefe de polícia, do Juízo de Menores, e dois educadores indicados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e pela Associação Brasileira de Educação, além do diretor do Museu Nacional, que naquele momento era Roquette-Pinto.

O antropólogo Roquette-Pinto, que tinha grande prestígio junto ao governo federal, assumiu a presidência da Comissão de censura. A presença do diretor do Museu Nacional foi uma constante na trajetória da cinematografia brasileira no período. Entusiasta do papel educativo do cinema, esteve presente também como mediador no setor comercial, interpondo-se entre exibidores e produtores. Entretanto, o aspecto cultural e educativo do cinema era a sua meta, o que o levou à presidir o Instituto de Cinema Educativo, criado sob sua influência em 1937.⁵⁰

Porém a contribuição do decreto para que houvesse uma certa continuidade na produção local foi o estabelecimento da obrigatoriedade de exibição. Tal medida estava prevista entre as discussões que iriam balizar o Convênio Cinematográfico Educativo, que se deveria realizar no prazo de 180 dias após a publicação do Decreto. Presidido por Roquete Pinto, indicado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, o convênio realizou-se efetivamente em princípios de janeiro de 1933,

⁴⁹ Parte da renda da “taxa cinematográfica para a educação popular” foi utilizada na aquisição de filmes para a filmoteca oficial. Cf. SIMIS, Anita. Op. cit., p. 94.

contando com a presença dos representantes dos diferentes setores do cinema. As discussões caracterizaram-se pela polêmica entre produtores e importadores. A dificuldade em exibir as produções locais era atribuída à venda de programações em pacotes fechados por parte dos importadores. Esses problemas eram identificados pelos produtores, organizados através da ACPB, que exigiam a adoção de medidas por parte do governo, e uma delas seria a obrigatoriedade de exibição, como já estava previsto. É mister ressaltar que o decreto deixava margem para que a obrigatoriedade não recaísse somente em filmes de caráter educativo, podendo ser estendida para outros tipos de produção, que deveriam ser de curta-metragem. Os exibidores, por sua vez, não tinham interesse na realização de tal medida, fazendo inclusive campanhas contra sua adoção, sob a alegação de que iria ocorrer uma diminuição nos seus lucros, já que compravam os pacotes fechados dos importadores e que os mesmo traziam incluídos filmes de curta-metragem.

O impasse foi mediado e solucionado com a intervenção de Roquete Pinto, estabelecendo-se a obrigatoriedade dentro de um patamar mínimo, que entraria em vigor somente em meados de 1934, acarretando, assim, um incentivo na produção, visto que “Para atender à obrigatoriedade de exibição era necessário apresentar oito filmes por semana, com três cópias cada.”⁵¹, possibilitando, ainda, um aumento no número de produtores.

As políticas de regulação do mercado cinematográfico no Brasil assumiam em determinados momentos uma nítida tendência protecionista, acirrando ainda mais disputa entre produtores e importadores. Isso é percebido quando da constituição do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que estabeleceu a

⁵⁰ Ver ALMEIDA, Claudio A . Op. cit., 1993.

⁵¹ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 112.

diminuição da “taxa cinematográfica para educação popular” para os filmes nacionais, barateando, então, a produção local em relação ao filme estrangeiro.⁵²

Previsto para ser o órgão técnico como indicava o decreto de 1932, o DPDC, acabou também por substituir o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), assumindo assim funções relativas à radiodifusão e ao turismo, além de fixar as orientações relativas ao cinema, como:

- “a) estudar a utilização do cinematografo da radiotelephonia e demais processos technicos e outros meios que sirvam como instrumentos de diffusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição em todos meios sociaes, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto 21.240, de 4 de Abril de 1932, para se prover a sua intensificação por meio de favores fiscaes;”⁵³

A obrigatoriedade de exibição de complementos e os incentivos oferecidos pelo Estado estimularam a produção, criando condições para o surgimento de várias empresas, o que não indica necessariamente uma relação direta com o fator qualidade, até porque, os incentivos financeiros não chegaram efetivamente a ser distribuídos. Todavia, as produções procuravam contemplar os caminhos indicados pelo governo, privilegiando os argumentos de caráter educativo que acabavam por propagandear o regime, apresentando muitas vezes discursos e realizações do mesmo, numa clara intenção de buscar vantagens e contar com o apoio do Estado. Mas a má qualidade comprometia a eficácia dessas produções enquanto mecanismo de legitimação do governo⁵⁴.

⁵² Mas teve uma curta duração sendo modificada pelo próprio governo que cedeu as pressões dos importadores.

⁵³ Citado por: ALMEIDA, C. A. Op. cit., 1993, p. 60.

⁵⁴ Essas produções de curta-metragem, como afirma Almeida, eram “verdadeira sessão de tortura para os espectadores, (e) não cumpriram aquela função educativa e propagandística para o qual haviam sido criados.” Idem., p. 64.

Entretanto essas dificuldades não chegavam a comprometer as avaliações sobre as potencialidades do cinema enquanto poderoso veículo de difusão, gerando disputa no interior do próprio governo sobre a competência direta sobre o assunto. O DPDC ficou vinculado ao Ministério de Justiça e Negócios Interiores, retirando a competência sobre o tema do Ministério da Educação e Saúde, que em 1934 passou ao comando de Gustavo Capanema.

Capanema, entretanto, empenhava-se em devolver à sua pasta um maior poder de intervenção em relação ao cinema, tentando se responsabilizar pelo cinema educativo e pela censura cinematográfica. Com o fito alcançar esses objetivos foi organizada a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que ficaria sob a responsabilidade de Roquette-Pinto. O projeto foi encaminhado ao Presidente da República em fevereiro de 1936, solicitando recursos para o funcionamento do novo órgão, o que foi aceito. Nesse sentido, até a sua regularização jurídica em 1937 os responsáveis pela organização do Instituto dedicaram-se em montar a estrutura básica para produzir, distribuir e exhibir os filmes educativos. Além disso, nesse ínterim, foram aceitas encomendas para a produção de peças fílmicas, o que viabilizou a realização do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), que foi idealizada e custeada pelo Instituto do Cacau da Bahia e dirigida por Humberto Mauro, que passou a fazer parte do quadro técnico do INCE, a partir de sua organização.

A instituição do INCE ocorreu em janeiro de 1937, mas o projeto inicial não foi aceito na íntegra tendo sido vetado o dispositivo que dava poder de censura ao novo órgão. Mesmo assim, o INCE representava um novo tipo de intervenção do Estado na atividade cinematográfica onde o mesmo deixava de só regular o mercado para

exercer, também, o papel de produtor.⁵⁵ O Estado que se insinuava na tentativa de utilizar o cinema como veículo de difusão, buscando o seu potencial educativo, passava a dispor nesse momento de um órgão que possibilitaria alcançar seus anseios.

De um modo geral a produção do cinema brasileiro reduzia-se praticamente à realização de filmes de curta-metragem, mas em 1936 foram realizados 6 filmes de longa-metragem. Essa situação indicava um enfraquecimento da produção cinematográfica brasileira que, mesmo com o apoio do Estado, não conseguiu se consolidar. Diferentemente da cinematografia argentina que nesse momento atravessava um período de euforia, com suas produções tendo êxito até mesmo no mercado externo, mesmo sem um auxílio direto do Estado.

1.2. O Caso Argentino

Na Argentina o início dos anos de 1930 marcou a volta da antiga oligarquia ao poder. Esse retorno tem forte ligação com os efeitos da crise de 1929 na economia mundial. O modelo agro-exportador, baseado no abastecimento de carne e cereais ao mercado europeu, sofreu um sensível abalo fazendo com que a oligarquia voltasse ao poder com o objetivo de manter os seus interesses. Além dos aspectos ligados ao controle social.

O acordo assinado com a Inglaterra, chamado de *Pacto Roca-Runcimán*, em 1933, evidencia os movimentos promovidos por essa oligarquia para manutenção de seus interesses econômicos. Com o objetivo de manter as suas exportações, a oligarquia, que mantinha o controle do Estado Argentino, acordou com a Inglaterra uma série de pontos. A carne e os cereais teriam livre trânsito no mercado Inglês,

⁵⁵ Idem., p. 71.

em troca as mercadorias manufaturadas inglesas entrariam na Argentina livres de taxas de importação, intensificando, assim, ainda mais, a influência dessa potência estrangeira na economia interna. Era também uma ação preventiva contra o crescimento da influência estadunidense na economia argentina.

Mas, a industrialização argentina já era um fato. O declínio do comércio internacional, a eclosão da 2ª Guerra mundial são fatores determinantes para o desenvolvimento de novo modelo econômico assentado na substituição de importações. As exportações não haviam perdido a sua importância, mas começavam a conviver com esse outro modelo.

Essa nova fase da economia trás consigo a emergência de novos grupos sociais. A crise no setor agrário, faz com que uma grande massa de camponeses engrossassem os espaços urbanos que cresceram aceleradamente. O cinema, fruto da modernidade, acompanhou esse desenvolvimento tornando-se peça fundamental no divertimento das massas que ocupam os centros urbanos e fazendo-se importante como setor econômico e de disciplina, já que as produções locais assumiam o papel de ensinar as massas rurais os costumes do mundo urbano⁵⁶.

Durante os anos 30, e até os meados dos 40, o Estado não interferiu de maneira direta no setor cinematográfico, tendo estado, dessa maneira, o desenvolvimento do setor desvinculado de qualquer tipo de intervenção⁵⁷. A cinematografia argentina com a transição do sonoro realmente conhece uma etapa de desenvolvimento diferenciado do resto dos países da América Latina. A música, particularmente o tango, é um dos elementos que contribuíram para o sucesso dos

⁵⁶ Ver: OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

⁵⁷ A obra da historiadora Maria Helena Rolim Capellato, **Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papyrus, 1998, faz referência a uma possível intervenção do Estado, mas a autora não cita a sua fonte. Na bibliografia trabalhada, para a confecção desse capítulo, utilizamos textos considerados clássicos e textos atuais não encontrando nenhuma menção sobre o fato.

filmes argentinos. Durante a década de 30 alguns estúdios são fundados e a produção de filmes tem um crescimento significativo, passando de seis filmes por ano, em 1933, para 50, em 1939⁵⁸, começou a se estruturar uma produção nos moldes industriais.

O crescimento da produção cinematográfica argentina decorre também da retração sofrida pela produção hollywoodiana e das soluções apresentadas para resolver os problemas do cinema sonoro, as quais não tendo surtido o efeito esperado, provocaram o descontentamento do público.

O idioma era efetivamente, um dos principais obstáculos para a compreensão dos filmes nesse período de transição. Assim no afã de resolver esse impasse e manter a sua hegemonia, os estúdios estadunidenses instalaram-se em Paris e passaram a produzir com um mesmo argumento vários filmes em línguas diferentes, visando o mercado externo. A utilização de elencos diferentes para cada filme produzido em língua estrangeira provocava discrepâncias, ferindo muitas vezes orgulhos nacionais, principalmente nos países de língua espanhola. Isso porque, os atores usados nas produções destinadas para essa fatia do mercado eram provenientes de vários países, gerando um amontoado de sotaques, o que desagradava o público⁵⁹. A confusão criada por causa da presença de atores provindos de vários países de fala espanhola também percebia-se nos argumentos desses filmes “Hispanos”, que não respeitavam as particularidades de cada nacionalidade, utilizando-se dos folclores nacionais de maneira indiscriminada⁶⁰.

⁵⁸ KING, John. **El Carrete Mágico: uma historia del cine latinoamericano**. Bogotá: TM Editores, 1994, p. 63.

⁵⁹ É possível agregar a essa situação de descontentamento a ausência de atores que compunham o “star system” hollywoodiano, que nesse período se encontrava consolidado com várias estrelas que por si só chamavam a atenção para os filmes.

⁶⁰ PARANAGUÁ, Paulo. “América Latina Busca su Imagen”. In: HEREDERO, Carlos F. ; TORREIRO, Casimiro. **Historia General del Cine**. Madrid: Catedra, v. 10, 1996, p. 217.

O público argentino era sensível à baixa qualidade apresentada pelas produções estadunidenses realizadas em espanhol. Entretanto, a música tornou-se o fator mais decisivo para o sucesso do cinema argentino. O fim do cinema mudo teria levado junto o hábito, já enraizado, de ter como acompanhamento das películas orquestras que executavam tangos durante as projeções. A ausência desse componente foi apontado por Paranaguá como elemento desagregador de valor aos filmes, assim:

“Quem sabe o tango não foi um fator de nacionalização do espetáculo cinematográfico, apesar da enxurrada de fitas importadas? (...) a chegada dos filmes falados na Argentina interrompeu um hábito que a produção nacional procurou logo satisfazer. O som foi agregado ao filme na hora certa; o tango era cinqüentenário, estava em plena maturidade de expansão.”⁶¹

A figura de Carlos Gardel é emblemática desse período pelo sucesso e influência que a sua figura obteve. No início do sonoro foram filmadas, na Argentina, peças de curta-metragem na qual Gardel interpretava tangos, depois dessa experiência acabou contratado por produtores estadunidenses realizando filmes de grande êxito⁶². Esse sucesso estimulou os produtores argentinos que resolveram imitar a fórmula, que seria “... una combinación de comedia, melodrama y buenas canciones.”⁶³

Além disso, Abel Posada, historiador do cinema argentino, agrega a esse desenvolvimento cinematográfico elementos ligados a própria conjuntura política que o país atravessava, na qual o grupo político que tomou o poder visivelmente defendia o interesse do capital estrangeiro, mais estritamente o vinculado a

⁶¹ PARANAGUÁ, Paulo. Op. cit., 1984, p. 42.

⁶² Fazendo referência a Carlos Gardel, Paulo Antonio Paranaguá comenta o sucesso de suas películas e a importância do tango afirmando que: “o público pedia para o projetorista rebobinar o filme e ouvir de novo as suas canções.” Idem., p. 43

⁶³ KING, John. Op. cit., 1996, p. 62.

Inglaterra. Afirmando que “... el cine sonoro y las productoras nacen en un contexto definido: Argentina como factoría inglesa. Al parecer, los ingleses no estaban interesados en el espacio audiovisual de la colonia;...”⁶⁴ O que já não podia ser dito dos Estados Unidos, que buscavam expandir seus interesses na região.

Todavía, as condições para o desenvolvimento da cinematografia argentina estavam dadas, com avanços até mesmo no aspecto tecnológico. Assim, a partir de 1933, com a inauguração da Argentina Sono Film que produz Tango⁶⁵, primeiro filme sonoro a usar som ótico, começou uma fase de destaque do cinema argentino, conquistando espaços até mesmo no mercado latino-americano.

Ancoradas na música, ou seja, o tango, as produtoras cinematográficas se multiplicaram, mas são a Argentina Sono Film e a Lumiton que se consolidaram como as maiores companhias, transformando se em estúdios cinematográficos. A estrutura de produção, por sua vez, se espelhou no modelo da cinematografia dominante, ou seja, a dos Estados Unidos. Essa tendência está evidente no depoimento de Atilio Mentasti proprietário da Argentina Sono Film. Comentando a estruturação do empreendimento pensava “... numa indústria com estúdios próprios, com elementos permanentes e com uma continuidade de produção.”⁶⁶, afirmando ainda que nunca foram chamados de produtores independentes, pois realizavam um filme e esperavam o sucesso, ou não, do mesmo para dar continuidade às atividades.

A Lumiton é outro estúdio que se estruturava no modelo hollywoodiano, tendo o filme “Los Tres Berretines”⁶⁷, de 1933, como seu primeiro sucesso. Os fundadores

⁶⁴ POSADAS, Abel. “La Caída de los Estudios ¿Solo el Fin de una Industria?”. In: WOLF, Sergio (Comp.) **Cine Argentino; La Otra Historia**. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994.p. 219.

⁶⁵ Dirigido por Luis Moglia Barth.

⁶⁶ Citado por: OROZ, Silvia. Op. cit., 1992, p. 118.

⁶⁷ Dirigido por Enrique T. Susini.

do estúdio eram ligados à radiofonia argentina, eram especialistas em eletricidade e som, e chegaram a receber proposta de uma empresa dos Estados Unidos para que abortassem suas experiências com o rádio⁶⁸. A Lumiton contava com uma boa estrutura de produção, podendo concluir um filme em até quatro semanas, e entre seus colaboradores estava o diretor Manuel Romero, que era considerado um realizador compulsivo, responsável, em 1938, pela realização de 6 filmes de longa-metragem.⁶⁹

A consolidação da estrutura industrial de produção também criou o seu “star system”. Os estúdios possuíam no seu quadro de atores personalidades que faziam sucesso no teatro e no rádio, eram atores e cantores de tango que gozavam de prestígio e que se projetaram ainda mais com o cinema. A presença desses astros famosos nos elencos dos filmes era garantia de sucesso. Além do que, a comercialização das produções do estúdio também estava ligada a atores consagrados pelo público, ou seja, “... o distribuidor que queria um filme de Libertad Lamarque tinha que comprar outros sem ela, ou simplesmente nada levava. ...”⁷⁰.

Os estúdios realizavam filmes de apelo popular, não dando atenção para obras mais elaboradas, queriam, sim, concluir o maior número possível de produções, recorrendo à fórmulas prontas, baseadas principalmente no gênero melodrama. Todavia, essas, produções mesmo como esquemas prontos, são carregadas de particularidades.

A popularidade dos filmes argentinos vinha da íntima ligação com as características locais que apresentavam, concedendo a essas produções contornos próprios. Nesse sentido, o gênero melodrama adquiriu outras roupagens que acabaram por distingui-lo, descaracterizando-o como simples cópia. Para tanto,

⁶⁸ POSADA, Abel. Op. cit., 1994, p. 219.

⁶⁹ OROZ, Silvia. Op. cit., 1992, p. 119.

utilizavam “... clima, ambientes connotados, estereótipos, mecanismos de identificación y sobredeterminaciones emocionales distintas, que no se confunden con sus equivalentes norteamericanos o europeos. ...”⁷¹.

A presença de elementos da cultura nacional nas produções estreitavam a ligação entre o público e o cinema, o que foi decisivo para o crescimento da cinematografia argentina. Silvia Oroz aponta como sucesso dos filmes argentinos, ainda, a aproximação entre diretores e expectadores afirmando que era uma “sintonia de classe”. Isso porque,

“... A maioria dos diretores era de imigrantes ou de filhos de imigrantes. Não eram universitários nem pessoas endinheiradas. Muitos viam no cinema uma possibilidade de trabalho, convertida em entusiasmo pelo pioneirismo da época, desenvolvendo afinidades pessoais com as possibilidades do meio. Não se deve esquecer que o cinema significava o futuro, e como tal era vivido por esses pioneiros cujo universo simbólico representava o nexo mais legítimo com o público da época. Não havia contradições profundas na moral diretores/espectadores. Os mitos nos quais se baseou o melodrama faziam parte do mesmo universo simbólico. Por outro lado, os espectadores da época tinham o mesmo entusiasmo dos pioneiros. Ao verem aqueles filmes eles também participavam do novo e do futuro.”⁷²

Entretanto o gênero cinematográfico tenderia a mudar se afastando do caráter popular, com o qual obteve sucesso, para um cinema mais cosmopolita. Essa inflexão provinha de uma tentativa de tornar o cinema argentino mais atrativo para o mercado externo, assemelhando-o ao cinema realizado por Hollywood, e descaracterizando assim, a produção nacional. Foram filmadas comédias elegantes e musicais, além de adaptações de clássicos da literatura mundial, mas a qualidade dessas produções não conseguiu competir com o cinema estadunidense, que mais uma vez era uma referência imitada.

⁷⁰ Idem., p. 140

⁷¹ PARANAGUÁ, Paulo. Op. cit., 1996, p. 240.

⁷² OROZ, Silvia. Op. cit., 1992, p. 112.

O problema da cinematografia argentina, mesmo se estabelecendo como indústria e tendo grande êxito popular, também residia nas dificuldades na área tecnológica e de exibição, impedindo um crescimento maior. A defasagem tecnológica representava um sério problema, principalmente porque o cinema argentino continuou dependente de material importado para a produção. Na virada da década de trinta para a de quarenta os problemas começaram a aflorar, na medida em que os equipamentos passavam por um processo de envelhecimento e a Segunda Guerra Mundial trazia problemas para a aquisição de filmes virgens, limitando a produção. Esses aspectos evidenciavam a dependência tecnológica da cinematografia argentina, que mesmo com seu grau de desenvolvimento prescindia de matéria prima essencial para a realização dos filmes e que era procedentes dos Estado Unidos.

O estúdios argentinos montaram sua estrutura de filmagem com materiais adquiridos de companhias norte-americanas, e mesmo adaptando ou produzindo algum material, dependia basicamente de produtos importados. Mas, sem dúvida, a dificuldade de aquisição de filmes virgens foi um dos maiores problemas enfrentados.

De outra parte, a posição de neutralidade assumida pela Argentina diante do conflito mundial foi a desculpa encontrada pelos Estados Unidos para bloquear a exportação de filmes virgens. O ano de 1942 é apontado como uma marco na produção, quando chegou a 57 realizações. Esse número, no entanto, decaiu consideravelmente no ano seguinte, porque a importação do filme virgem chegou a praticamente desaparecer, fazendo então com que os produtores utilizassem como subterfúgio o mercado negro, o que manteve minimamente a produção que encontrava problemas até mesmo de fazer cópias para a exibição. Abel Posadas

justifica a atitude dos Estados Unidos indicando que “En 1942, el 34% de la producción exhibida en las capitales latinoamericanas provenía de Argentina y esto significaba una alta competencia para Estados Unidos.”⁷³.

Com a limitação das exportações para a Argentina, os Estados Unidos investiram na produção mexicana, entendendo que a mesma não seria sua concorrente direta nos centros urbanos, pois tinha uma maior penetração na área rural. Essa política de achatamento da produção argentina e apoio à mexicana fez com que a relação equânime entre as duas cinematografias se modificasse, fazendo com que “ En 1940, México produce 29 largometrajes, mientras Argentina tiene 49 estrenos nacionales. En 1945, México supera ampliamente con sus 82 títulos a los 23 de Argentina.”⁷⁴

Outro problema da cinematografia argentina era o da distribuição e exibição. O desenvolvimento industrial descuidou-se desses setores, executando políticas pouco vantajosas nessas áreas, comercializando os filmes à preços fixos sem estipular porcentagens, fazendo com que os distribuidores ficassem com os lucros do eventual sucesso das produções, mesma política praticada com o comércio externo em geral.⁷⁵ Além disso, os produtores enfrentavam problemas com os exibidores locais, que não tinham muito interesse nos filmes argentinos já que conseguiam maiores vantagens com os produtos importados.

No intuito de solucionar a crise que o setor cinematográfico atravessava os produtores buscaram o apoio do Estado para contemplar as suas reivindicações. Esse momento coincidiu com um cenário político conturbado, no qual havia uma forte tendência ao intervencionismo e ao nacionalismo que tinha como projeto

⁷³ POSADAS, Abel. Op. cit., 1996, p. 220.

⁷⁴ PARANAGUÁ, Paulo. Op. cit., 1996, p. 277

⁷⁵ MAHIEU, Augustin. **Breve Historia del Cine Argentino**. Buenos Aires: Alzamor Edires, 1974. p. 41.

desenvolver uma indústria nacional. O Estado era uma figura praticamente ausente no mercado cinematográfico argentino. Os poucos incentivos vinham de prêmios de qualidade dados anualmente pela prefeitura de Buenos Aires. A ausência do Estado não representava a falta de um corpo de reivindicações para o setor cinematográfico, já que desde 1933 eram solicitadas medidas que viessem proteger o cinema argentino. Algumas iniciativas foram tomadas, entre elas, um projeto de lei de 1938 que não prosperou.

O apoio oficial do Estado argentino só veio a acontecer em 1944 com a publicação do decreto 21.344, que fixava a obrigatoriedade de exibição de produções nacionais. A proporcionalidade de exibição era fixada pela capacidade da sala de exibição e a sua posição geográfica com a seguinte proporção: “Los cines de primera línea de Capital Federal com más de 2500 localidades, deben estrenar un film cada dos meses; los restantes de primera línea y todos los que estaban dentro del radio céntrico de la misma ciudad, uno por mês; los demás de la Capital y los situados en el interior, dos semanas de cada cinco.”⁷⁶ Em suma, quanto menor a sala e mais afastada da capital federal maior era a cota de exibição.

O decreto também estabelecia um percentual mínimo de produções que deveriam ter como argumento elementos de cunho nacional, científico, histórico, artístico ou literário, além de uma estrutura humana de produção, técnicos e elenco, de origem argentina; fixando uma proporção “... ‘no inferior al 10% de su producción del mismo tipo y con mínimo de una película por año’ (art. 7).”⁷⁷

⁷⁶ Idem., p.51.

⁷⁷ ESPAÑA, Claudio. “El Cine Sonoro y su Expansion”. In: CONSUELO, Jorge M. (Org.). **História del Cine Argentino**. Buenos Aires: 1984. p. 76.

A reivindicação da obrigatoriedade de exibição havia sido uma solicitação dos próprios produtores que encontravam problemas para a exibição de filmes, já que os proprietários das salas recebiam maiores vantagens com o produto importado. O responsável pela mediação dos interesses do setor foi o próprio Juan Domingo Perón, que nesse momento dirigia a “Secretaria de Trabajo y Previdencia”, à qual a Dirección Geral de Espectáculos Públicos, encarregada do assunto, estava subordinada. Para tanto, foi criada uma comissão com as partes interessadas com o intuito de se chegar a um acordo. A tese dos produtores foi aceita à contragosto dos exibidores, tendo sido publicado o decreto.

A presença do Estado na cinematografia argentina não resultou necessariamente num maior crescimento desta mas, sim, numa nova etapa na qual a relação do cinema com o aparato estatal representou uma divisão entre os próprios produtores cinematográficos que se dividiam em a favor e contra o governo. Essa situação condicionou algumas produções as quais, a partir de então, começaram a aludir ao projeto peronista.

1.3. Rios que deságuam no mesmo mar

Inegavelmente o contexto da crise de 1929 e a transição do cinema mudo para o sonoro são um marco divisor na cinematografia latino-americana. Principalmente, porque esses dois fatores apontaram para a possibilidade de crescimento num contexto de subordinação que a economia mundial impunha.

A transição para o sonoro não chegava ser um duro golpe contra a hegemonia das produções estadunidenses, que mantinham, na primeira metade de 1930 um domínio em torno de 90% do mercado brasileiro e argentino⁷⁸. Esse mesmo processo num primeiro momento foi nefasto para as produções locais que se resumiam a uma pequena quantidade: no ano de 1933 foram realizados apenas seis filmes de longa-metragem, tanto na Argentina, quanto no Brasil.⁷⁹ Entretanto os entusiastas do cinema local vislumbravam um potencial de crescimento para as suas cinematografias nacionais. O idioma foi avaliado, nos dois países, como fator de desagregação e de redenção, possibilitando a conquista do mercado interno e até mesmo do mercado externo.

Nos dois países a idéia de crescimento da cinematografia nacional está vinculada diretamente ao modelo de industrialização do cinema de Hollywood. O sucesso comercial alcançado pelos produtores tinha grande impacto sobre os realizadores locais, de tal maneira que Hollywood tornou-se uma referência seguida tanto na sua forma de produzir quanto na questão estética. A cinematografia estadunidense organizava sua estrutura de produção na forma de grandes estúdios cinematográficos realizando filmes de maneira contínua.

Essa estrutura de produção era a idealizada pelos realizadores locais que dedicaram seus esforços para a sua concretização. Esse modelo conheceu algum êxito no caso argentino, no qual se constituíram várias companhias produtoras que rapidamente se transformaram em estúdios, conforme orientação dos proprietários que buscavam essa condição para os seus empreendimentos.

⁷⁸ Esse número é bem maior em países como Colômbia, Chile, Cuba, Porto Rico, Bolívia, Equador e Panamá. Cf. PARANAGUÁ, Paulo. Op. cit., 1996, p. 210.

⁷⁹ Ver: KING, John. Op. cit., 1996, p. 63. GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. P. 70-71.

Após um período de crise aguda na cinematografia argentina, ocorreu uma recuperação que com a fundação dos primeiros estúdios fez com que a produção crescesse e o modelo se consolidasse, produzindo uma boa quantidade de filmes de longa-metragem.

A produção cinematográfica brasileira teve um desenvolvimento diferente não alcançando o mesmo sucesso que as produções argentinas. Os entusiastas da cinematografia brasileira apontavam também para a constituição de uma estrutura de produção aos moldes de Hollywood como condição fundamental para o desenvolvimento da produção de filmes de longa-metragem no Brasil. Ocorre que os produtores brasileiros não contavam com o auxílio de capitais para a realização de seus intentos. Mesmo assim, no início dos anos trinta, foi fundada a Cinédia, que objetivava a ser o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro. Entretanto, o modelo industrial não chegou a se consolidar no Brasil, e as produções locais, mesmo alcançando algum sucesso de público, não conseguiram manter uma certa regularidade.

No caso brasileiro a falta de incentivos mais diretos fez com que os produtores procurassem o Estado como promotor das condições para que uma indústria cinematográfica se estabelecesse. Basicamente, a intenção dos produtores ao procurar o Estado não era a de defesa de um produto, ou seja, o filme nacional, mas, sim, a busca de medidas que possibilitassem produzir esse filme. A conjuntura política brasileira era favorável para esse tipo de reivindicação, já que o governo que assumiu o Estado após os movimentos de 1930, tinha uma forte tendência ao intervencionismo, além de apresentar um projeto de desenvolvimento econômico calcado num sentimento de nacionalismo, valorizando as iniciativas de empreendimentos locais ligados à industrialização. Nesse sentido, os produtores

brasileiros contavam desde o início com o apoio estatal, mas isso necessariamente não representou um crescimento em termos concretos à produção cinematográfica.

Todavia, o apoio estatal não se deu de maneira fortuita, pois o Estado tinha interesses no desenvolvimento da cinematografia nacional, principalmente porque entendia o cinema como um importante mecanismo de educação e propaganda, auxiliando na consolidação do projeto de unificação nacional. A presença do Estado estimulou a produção de filmes de curta-metragem, mais especificamente cine-jornais, o que mantinha vários produtores em atividade.

Nos anos 30 o cinema argentino não contava com um apoio direto e objetivo por parte do Estado, o que não caracterizava falta de interesse dos produtores para que isso ocorresse. Mas, o Estado argentino configurava-se nesse período, de maneira diferente do brasileiro, na medida em que não havia um projeto nacional definido, e sim uma sucessão de governos que estavam mais interessados em defender os interesses oligárquicos, promovendo incipientemente projetos de desenvolvimento industrial, que ocorriam mais por uma contingência da conjuntura mundial do que por um projeto claro de industrialização.

Entretanto, o grande impulso da cinematografia argentina residiu no apelo popular de seus filmes. Essas produções tinham o melodrama como gênero e apoiavam-se na música, mais especificamente no tango, além de contarem com o aspecto do idioma, como elementos garantidores da conquista de um espaço no mercado cinematográfico impulsionando a industrialização do cinema na Argentina. O melodrama adquiria elementos bastante próprios apresentando ambientes e situações de fácil identificação com o público. Entretanto, na década de 40 ocorreu uma inflexão do gênero, e se começou a produzir comédias românticas e filmes baseados na literatura popular, numa clara intenção de atingir uma faixa

diferenciada de público, a emergente burguesia nacional, além de dinamizar as produções para o mercado internacional. Nesse momento ocorreu uma clara tendência ao mimetismo, tendo o cinema produzido em Hollywood também como modelo estético.

Nesse aspecto o cinema que se pretendia produzir no Brasil desde o princípio tinha a intenção de imitar esteticamente o cinema hollywoodiano e o seu caráter internacional. É evidente que se buscava também apresentar elementos de brasilidade, mas esses, muitas das vezes, estavam ligados a questões de educação e propaganda, que em grande parte pretendia o apoio do Estado. Essa postura relegava a um segundo plano produções que se utilizavam da música como atrativo para o público. Mesmo assim, os filmes musicais brasileiros obtiveram grande êxito de público, apresentando os artistas que faziam sucesso no rádio e lançando as músicas do carnaval do ano seguinte. Entretanto, essas produções, juntamente com as comédias, embriões do que viriam a ser as chanchadas, recebiam forte crítica da imprensa.

O cinema estadunidense era o modelo por excelência das cinematografias brasileira e argentina, estando presente de maneira ostensiva no seu processo de estruturação, controlando os setores de distribuição e exibição, além de vários aspectos ligados à área da produção, como os filmes virgens. Essa presença foi um dos fatores que limitaram o desenvolvimento da produção de filmes nesses países.

Nesse sentido, a figura do Estado teve papel importante como regulador do mercado cinematográfico, tendo o cinema, em contrapartida, também assumido importância para o Estado, que passou a influenciar diretamente a produção, como no caso argentino no qual foram concedidos financiamentos para a realização de

filmes, ou para o produtor e, como no Brasil, onde o Estado passou a encomendar filmes e a produzir material próprio.

Assim, o varguismo e o peronismo, ao conceder atenção ao cinema, se aproveitaram da importância que o mesmo tinha enquanto poderoso meio de comunicação de massa para legitimar os seus projetos de desenvolvimento nacional. Mas, a fragilidade dessas cinematografias mesmo com o auxílio oficial, também foi um limitador do seu alcance na sociedade, fazendo-se necessário entender até que ponto o estágio de desenvolvimento das produções nacionais influenciaram, em maior ou menor medida, na sua utilização pelo Estado.

CAPÍTULO 2

DOCUMENTÁRIOS, JORNAIS CINEMATOGRAFICOS E CENSURA

As cinematografias brasileira e argentina, como vimos no capítulo anterior, apresentavam, sérias dificuldades de desenvolvimento, obviamente em graus diferentes. O controle do Estado sobre o desenvolvimento das suas indústrias cinematográficas nacionais era uma tendência que cada vez mais se aprofundava, tornando-as muitas vezes dependentes do governo. As políticas varguista e peronista tinham nítidos contornos de apoio a indústria nacional como um todo e essa tendência se expandiu para o cinema não só por um interesse indireto, por ser a indústria cinematográfica mais um setor em expansão, mais também direto, principalmente por ser o cinema um importante veículo de difusão ideológica, colocando-se, assim, como fundamental para o aparato de propaganda que foi montado. O cinema assumia destaque na estrutura de propaganda também por ser um dos meios de diversão mais apreciados pelo público.

O emprego do cinema como instrumento de propaganda assumiu vários contornos, desde a intervenção do governo enquanto regulador do mercado cinematográfico, a concessão de favores como prêmios e linhas de crédito, a censura prévia de argumentos e até a produção de obras fílmicas por parte do Estado. Além disso, a produção cinematográfica poderia assumir duas formas até certo ponto bastantes distintas, como obras fílmicas documentais e obras de ficção, e diante da particularidade de cada uma a propaganda política também se diferenciava, tornando-se mais direta no primeiro caso e mais indireta no segundo. O varguismo e o peronismo demonstraram interesse tanto pelos documentários, nos

quais se inserem os jornais cinematográficos, como pelos filmes de ficção, realizados basicamente como longas-metragens, praticando políticas de controle, na grande maioria das vezes, semelhantes para ambos os tipos de produção. A diferença está que em relação aos filmes documentários o Estado assumiu em determinado momento também o papel de produtor cinematográfico.

Os documentários e os jornais cinematográficos representaram um importante papel como instrumentos de propaganda. O cinema ainda dava seus primeiros passos na busca de se consolidar enquanto linguagem quando foi utilizado, pelas nações envolvidas no conflito da Primeira Guerra Mundial, como uma eficiente arma na guerra psicológica. A construção de sentidos através das imagens possibilitava apresentar falsas vitórias de aliados, e derrotas inexistentes de inimigos, com o objetivo de motivar exércitos e induzir a opinião pública. A utilização de imagens captadas no centro dos conflitos bélicos conferiam às obras fílmicas a credibilidade de serem autênticas e por isso reais. Para a realização dessas imagens, mesmo que posteriormente editadas, não ocorria um processo prévio de produção, como roteiro, contratação de atores, iluminação prévia entre outros aspectos que envolvem a filmagem de filmes de ficção. Essa captação direta juntamente com a objetividade com que são apresentadas essas imagens lhe conferem um alto grau de veracidade, o que em certo sentido realmente não deixam de ter, dificultando percebê-las enquanto obras que passam por um processo de montagem e, podendo assim conferir e alterar sentidos.

Os filmes documentários, incluídos nesse conceito também os jornais cinematográficos, utilizam-se basicamente de imagens verdadeiras e por isso gozam de credibilidade junto ao público. Entretanto as possibilidades de alterar as imagens através da montagem e seleção são os grandes atrativos desse tipo de produção e

que as levaram a ser usadas largamente enquanto veículo de propaganda. Para a confecção dessas peças fílmicas se apresentam uma série de elementos tais como o som, a seleção de imagens e tomadas, o tema e a música que auxiliam, através da montagem, na confirmação e reforço de idéias.⁸⁰ Multidões, gritos de apoio, aplausos podem ser acrescentados a manifestações de governantes na qual a platéia além de pequena esteja contrária a sua presença em determinado evento. A realização desse tipo de manipulação é confirmada pelo relato de Henrique Pongetti que foi diretor do jornal cinematográfico oficial brasileiro, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, ele conta que:

“Getúlio gostava de jogar golfe no sítio de seu amigo Argemiro Machado na estrada de Itaipava para Teresópolis. Estava longe de ser um campeão e suas bolas não queriam nada com o buraquinho. Dei instruções a Ramon Garcia, cameraman, destacado sempre para glorificar o homem, que pedisse a um bom jogador para fazer umas espetaculares jogadas e filmasse Getúlio dando porretada na bola. fizemos uma montagem perfeita e o povo, que tinha certa simpatia pelo baixotinho risonho, bateu palmas no Metro do Passeio. (...) Um dia filmamos um almoço de Vargas com a fina flor das Forças Armadas e fui fazer a censura de rotina. Descobri-lhe entre os dentes um palito que ele fazia voar caprichosamente com movimentos dos lábios (...) Meu trabalho era evitar uma cena de chanchada na austeridade do documentário.”⁸¹

A linha divisória entre o documentário e o jornal cinematográfico é bastante tênue, principalmente por serem produções da mesma ordem, mas a escolha dos temas desenvolvidos e o público abordado indicam a intensidade e o tipo de acabamento que os filmes iriam ter. Essa diferença é perceptível quando se observa as estruturas montadas para a produção e o controle das peças fílmicas criadas pelo varguismo e pelo peronismo. Os documentários estavam ligados a produções de

⁸⁰ Ver sobre o assunto em: RODRIGUES, José Honório. **A Pesquisa Histórica no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.; FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. e GARCIA, Nelson Jahr. **O Que é Propaganda ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 70-73.

⁸¹ Citado por MOURÃO, Maria Dora Genis. “O Cinema Brasileiro e o Populismo na Década de 30”. In: MELO, José Marques de (Org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 149.

cunho educativo, apresentando temas das mais variadas ordens, como história, ciência, zoologia até comportamento e saúde pública. Os jornais cinematográficos, principalmente os ligados ao Estado, buscavam apresentar as realizações do governo como inaugurações, encontros, festividades e eventos oficiais. Dessa forma, examinaremos primeiro o cinema educativo e depois os jornais cinematográficos, apresentando suas características e como o Estado interveio nesses tipos de produção cinematográfica.

2.1.Documentários

O cinema desde o seu surgimento tem sido visto como um poderoso veículo educativo. Vítor Reia-Baptista indica que o efeito pedagógico produzido pelo cinema não apresenta maiores discussões dentro do campo do estudo dos meios de comunicação de massa.⁸² Esse efeito foi amplamente interpretado e utilizado por diferentes setores “sócio-políticos” e “econômicos-culturais”, que abrangiam desde os países soviéticos até os estúdios de Hollywood, que procuravam através do cinema difundir as suas ideologias.

⁸² Expressão utilizada por REJA-BAPTISTA, Vítor. “Linguagens Fílmicas: cinema e pedagogia da comunicação.” **Comunicar**, Huelva, n. 4, mar. 1995. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 28 nov. 2001.

Na América Latina, o cinema também era entendido como um veículo disciplinador por excelência, que apresentava os elementos constitutivos da modernidade e moldava, dessa forma, o comportamento dos espectadores. Esse pensamento perpassou as diferentes cinematografias latino-americanas, influenciando os produtores cinematográficos e as autoridades ligadas aos Estados nacionais. Em países, como o Equador, o cinema não era entendido somente como um meio de diversão. Publicações especializadas, como a Revista Proyecciones del Eden⁸³ afirmavam que: “La agilidad conceptuadora de viveza y libertad de que dispone Guayaquil, se debe en gran parte al cine. Esto es un influencia subterránea que no se advierte en principio, pero moldea el carácter, además de proporcionar un placer diario, módico y sobre todo instructivo.”⁸⁴ Nesse sentido, Wilma Granda Noboa aponta para uma freqüente qualificação do cinema como instrutivo, sendo assim, “... motivador de nuevos usos o condiciones de vida: cocinas de gas, victrolas, maquillajes, ropas y otros referidos a saneamiento como tinas de baño, servicios higiénicos, etc.”⁸⁵

⁸³ Foi a primeira revista equatoriana dedicada ao cinema. Publicada quinzenalmente apresentando artigos sobre as produções cinematográficas chilenas, peruanas e uruguaias. Noboa comenta que “...Cada numero tenía un editorial con referencia a la situación económica y política del país y las implicaciones hacia el negocio de la exhibición cinematográfica. La correspondencia del público y los avances del cine nacional del que se incluí a fotografías. ...”. NOBOA, Wilma Granda. **Cine Silente en Ecuador**; (1895 – 1935). Quito: Editorial CCE, 1995. p. 45.

⁸⁴ Citado por NOBOA, Wilma Granda. Op. cit., 1995, p. 48.

⁸⁵ Idem., p. 48.

No Brasil, como já foi referido, a discussão em torno do desenvolvimento de produções cinematográficas com cunho educativo remonta a década de 1910, quando personalidades de destaque no cenário político brasileiro, como o senador Rui Barbosa, faziam referência a importância que o cinema assumiria para o desenvolvimento da educação no país. Essa discussão iria se materializar, no entanto, apenas com o governo proveniente do movimento ocorrido em 1930. A tendência intervencionista do Estado brasileiro entendia como de extrema importância a utilização do cinema enquanto mecanismo de difusão, passando, então, a fomentar o cinema educativo no Brasil o que ocasionou a criação de um Instituto de Cinema Educativo, o INCE. Com isso, o governo passou não só a regular o mercado cinematográfico como também a tornar-se produtor ativo de filmes de curtas-metragens, documentários. O INCE produziu entre o período de sua estruturação, em 1936, até 1945 cerca de 249 filmes.⁸⁶

O primeiro passo para a concretização do cinema educativo no Brasil foi a publicação do decreto 21.240, de 1932, que procurava fomentar a produção de filmes educativos sem deixar de atender as reivindicações dos setores comerciais. Os produtores cinematográficos brasileiros reconheciam a importância de tais filmes, fazendo até mesmo alusão à necessidade desse tipo de produção nas suas campanhas reivindicatórias junto ao governo federal. Entretanto o decreto, mesmo criando as condições para o crescimento de produções cinematográficas brasileiras de cunho educativo, não conseguiu alcançar esse objetivo, na medida em que foi negligenciado pelos realizadores brasileiros que não materializaram em produções os incentivos oferecidos.

⁸⁶ SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE**. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

Todavia o governo brasileiro não abandonou a convicção sobre a importância do cinema enquanto mecanismo pedagógico e de difusão. Getúlio Vargas, em discurso proferido para produtores e exibidores em 1934, reafirmou o interesse do governo para com o cinema, declarando que seria dever do Estado “... polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-se às necessidades do seu habitat,...”, e o cinema estaria “... entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno...”. O cinema teria como missão auxiliar o Estado na tarefa de aproximar “... pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República.”. O projeto nacionalista brasileiro passaria por essa aproximação da diversidade de costumes e paisagens em torno da Nação. Nesse sentido, Vargas sustentava que o cinema seria “... o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria”, declarando, ainda, que diante do considerável número de analfabetos o cinema seria “... a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressionante...”.⁸⁷

Essa preocupação com o cinema educativo foi exaltada também nas publicações oficiais editadas pelo governo federal. Barreto Filho comentando sobre a criação do DPDC e sua orientação em classificar filmes educativos com o fito de conceder prêmios e incentivos, afirma que:

“Ao lado da proteção dispensada à indústria cinematográfica brasileira, sem contudo querer que o cinema renuncie a objetivos comerciais, nota-se sempre, e ainda aqui, uma vez, nas decisões do Presidente Vargas, a preocupação superior de não deixar o domínio educativo em plano inferior à produção mercantil.”⁸⁸

⁸⁷ Discurso pronunciado, na manifestação promovida pelos cinematografistas, em 25 de junho de 1934. VARGAS, Getúlio. **Discursos, Mensagens e Manifestos 1930-1934**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1935. p. 613/615

⁸⁸ BARRETO FILHO, Mello. **Anchieta e Getúlio Vargas: iniciativas e realizações**. Rio de Janeiro: DIP, 1941, p. 145.

Nesse sentido é possível aferir que o projeto de desenvolvimento de um cinema educativo sempre esteve presente nos planos do governo, reflexo disso são os movimentos que desembocaram na criação do Instituto de Cinema Educativo (INCE), que estão também vinculados a uma disputa política dentro do próprio governo. Essa disputa se dava entre ministérios que queriam uma maior influência das ações governamentais com relação ao cinema, fazendo com que as mesmas ficassem subordinadas as suas pastas. Isso porque, o órgão técnico, denominado de Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado em 1934, substituindo o Departamento de Propaganda Oficial, ficou sob responsabilidade do Ministério da Justiça. Essa situação retirou do Ministério da Educação e Saúde qualquer responsabilidade sobre a atividade cinematográfica, até mesmo a educativa. Essa medida vai de encontro ao decreto de 1932 que estabelecia a criação de um órgão técnico, que teria como função "... não só a estudar e orientar a utilização do cinematografo, assim como dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumentos de difusão cultural."⁸⁹, e ficaria sob responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde. Além disso, a censura cinematográfica, regulada pelo decreto 21.240, também ficou subordinada ao Ministério da Justiça.

Diante dessa situação o Ministro da Educação Gustavo Capanema propôs soluções alternativas com o intuito de amenizar as perdas sofridas pelo seu ministério. Entre as propostas apresentadas estava o desmembramento do DPDC, fazendo com que a publicidade e propaganda ficasse vinculada ao Ministério da Justiça e a parte referente a difusão cultural ficasse sob o controle de seu ministério⁹⁰, o que não se concretizou. O ministro Capanema só veria realizado

⁸⁹ BRASIL. Decreto n. 21.240 4 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular" e dá outras providências. In: **Diário Oficial**, Rio de Janeiro, p. 7146, abr. 1932.

⁹⁰ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996. p. 51.

seus esforços de tomar novamente o rumo do cinema educativo no Brasil em 1936, quando o Presidente da República autorizou a criação do Instituto de Cinema Educativo, INCE.

O projeto de criação do Instituto de Cinema Educativo foi de responsabilidade do Diretor do Museu Nacional Edgar Roquette-Pinto, que sempre esteve presente nas questões referentes ao desenvolvimento da cinematografia brasileira. Do encaminhamento do projeto já constava o nome de Roquette-Pinto como presidente do Instituto, o que foi aceito de bom grado por Getúlio Vargas que fez uma menção elogiosa a indicação.⁹¹ Com o aval do Presidente da República a estruturação do INCE ocorreu ainda em 1936, sendo regularizado em fevereiro de 1937. Nesse ínterim o Instituto além de se equipar produziu pequenos filmes, além da obra cinematográfica “O Descobrimento do Brasil”.⁹²

Entretanto o projeto de criação do INCE, encaminhado ao Presidente da República, subordinava a censura cinematográfica ao novo órgão, mas quando da regularização do Instituto esse aspecto não foi contemplado, ficando a censura sob responsabilidade de outras áreas dentro do governo federal. A censura cinematográfica era entendida, tanto por Gustavo Capanema como por Roquette-Pinto, como de suma importância para o desenvolvimento do cinema educativo no Brasil, isso porque através dela os filmes poderiam ser “... escoimados dos elementos maléficos e corruptores que contiverem...”⁹³. Era nesse sentido que o texto original imputava ao INCE a função de “examinar e aprovar os films educativos do mercado, exigindo nelles as alterações úteis ou necessarias”, além de “examinar os discos phonographicos do mercado ou documentos equivalentes (filmes, etc), autorizando a reprodução dos que não forem contrarios aos interesses

⁹¹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993. p. 68.

⁹² Direção Humberto Mauro.

da educação e da cultura do país”⁹⁴. Suprimido o poder de censura o Instituto de Cinema Educativo ficou responsável por:

- “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.”⁹⁵

A criação do INCE sofreu influência de experiências similares que vinham sendo desenvolvidas na Europa. Alguns autores indicam que mesmo antes da elaboração do projeto já ocorria um intercâmbio com organizações como o Instituto italiano “L’Union pou la cinématographie éducative”⁹⁶. Esses contatos se estreitaram em dezembro de 1936, quando Roquette em viagem à Europa observou de perto a estrutura e funcionamento dessas organizações, estando em países como a Alemanha, França e Itália. Entretanto, Cláudio Aguiar Almeida referindo-se ao “Relatório sobre viagem à Europa”, confeccionado por Roquette-Pinto, indica que o mesmo procurou “... demonstrar a especificidade da organização adotada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, que não teria copiado fielmente a organização de nenhum dos organismos europeus pesquisados, procurando adaptar suas diretrizes as necessidades brasileiras...”⁹⁷.

⁹³ Citado por: SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 105.

⁹⁴ Citado por: ALMEIDA, Claudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 68.

⁹⁵ BARRETO FILHO, Mello. Op. cit., 1941, p. 146/147.

⁹⁶ Ver Almeida Claudio Aguiar. Op. cit., 1993. SOUZA, Carlos Roberto de. Op. cit., 1990.

⁹⁷ ALMEIDA, Claudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 70.

Poucos meses depois de receber o consentimento para organizar-se, o INCE começou a produzir os seus primeiros filmes. O Instituto se estruturou de maneira que pudesse produzir filmes tanto para exibição em salas públicas que teriam um caráter educativo popular, realizados em 35mm, como filmes destinados a exibição nos estabelecimentos de ensino e institutos de cultura, ou seja, filmes educativos escolares, que seriam produzidos em 16mm. Entre os primeiros títulos produzidos encontra-se “Preparo da Vacina contra a Raiva”, realizado com o objetivo de ser um filme a ser apresentado nas salas do circuito de exibição, e Dia da Pátria, filmado no dia 7 de setembro para os estabelecimentos de ensino⁹⁸.

O relatório sobre as atividades do INCE apresentado, em 1942, por Roquette-Pinto para o ministro Gustavo Capanema demonstra a intensa atividade do Instituto que até aquele momento já havia promovido “... projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura, organização de uma filмотeca, intercâmbios internacionais, elaboração de filmes documentais etc...”.⁹⁹ Uma publicação editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1941, indica uma cifra superior a duzentos filmes que teriam sido produzidos pelo INCE e que foram distribuídos tanto nos estabelecimentos de ensino como também em sociedades culturais, agremiações esportivas e centros operários¹⁰⁰.

A produção cinematográfica do Instituto é bem diversificada, evidentemente dentro de uma perspectiva educativa. Vários temas foram filmados, abrangendo as diferentes áreas do conhecimento como história, geografia, física, educação artística, literatura, dança e zoologia. A confecção desses filmes contava com o auxílio de especialistas, intelectuais renomados em suas áreas de atuação, como

⁹⁸ MORETTIN, Eduardo Victorio. “Cinema Educativo: uma abordagem histórica.” **Comunicação e Educação**. São Paulo: n. 4, p. 13-19, set./dez. 1995. p. 17.

⁹⁹ SCHWARTZMAN, Simon. Op. cit., 2000, p. 107.

¹⁰⁰ Ver BARRETO FILHO, Mello. Op. cit., 1941, p. 149.

Afonso de Taunay, do Museu Paulista e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Carlos Chagas Filho, Vital Brasil e Agnaldo Alves Filho, do Instituto Pauster. Morettin comenta que a participação desses intelectuais "... garantiria a apresentação das noções tidas como verdadeiras, a elaboração de um texto 'correto' do ponto de vista científico e a sua 'boa' adequação ao ensino."¹⁰¹

Além dessas temáticas o INCE ainda produziu uma série de filmes de cunho cívico, como "... 'Dia da Bandeira', 'Dia da Pátria', além de outras manifestações de exaltação à pátria como 'Juramento à Bandeira', de 1937, 'Hino à Vitória', de 1938, 'Parada da Mocidade', de 1939, e 'Parada da Juventude', de 1940."¹⁰² A produção de filmes cívicos parece ter sido interrompida em 1940 e o motivo para tal, conforme Eduardo Morettin, deveu-se à criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda que teria como função a edição de filmes com essa temática. Esse fato evidencia o conflito entre os diferentes órgãos para controlar não só os mecanismos de comunicação de massa como também os temas a serem apresentados.

Alguns filmes produzidos pelo INCE foram apresentados no VI Congresso Internacional de Arte Cinematográfica realizado em Veneza, no mês de agosto de 1938. Os filmes exibidos foram "Vitória Régia" e "Céu do Brasil", além do filme "O Descobrimento do Brasil", todos dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro que também participou do evento como delegado nomeado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Na ocasião Humberto Mauro teve a oportunidade de manter contato com várias produções mundiais, saindo bastante impressionado e destacando os documentários e o quanto seria importante o desenvolvimento desse tipo de produção para a cinematografia brasileira.¹⁰³

¹⁰¹ MORETTIN, Eduardo. Op. cit., 1995, p. 18.

¹⁰² Idem, p. 17.

¹⁰³ ALMEIDA, Claudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 141/142.

Na Argentina, por sua vez, o cinema educativo passou a ter destaque oficial a partir da publicação do decreto 21.344, de 1944, que visava regular o mercado cinematográfico. O governo, naquele momento representado pelo então Ministro Juan Domingo Perón, concedia aos produtores cinematográficos argentinos vantagens com a intenção de proteger a indústria fílmica, entretanto a intervenção do Estado estava condicionada a uma orientação para que os produtores realizassem filmes que tivessem como argumentos elementos nacionais, além de obras com temas educativos que englobassem questões científicas, artísticas, literárias e históricas.¹⁰⁴

O cinema como suporte pedagógico parece só ter se concretizado na Argentina com a ascensão de Perón ao poder, mais precisamente nos primeiros anos de seu governo, evidenciando assim a falta de uma política mais específica por parte do Estado, em governos anteriores, para a utilização do cinema com funções pedagógicas. Domingos Di Nubila, historiador do cinema argentino, indica a existência de um “Instituto Cinematográfico del Estado” que estava sob a orientação do “Ministerio de Justicia e Instrucción Pública”, mas que o mesmo não teria se dedicado a educar e sim de centralizar a difusão fílmica oficial.¹⁰⁵ Em 1948 foi criada a “Comision Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar” com o objetivo primordial de organizar a utilização de programas de rádio e filmes de caráter educativo na rede pública de ensino. A revista Sintonia, em artigo publicado em 1948, ao comentar as realizações da “Comision Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar”, afirma que antes da criação da comissão “... las autoridades de anteriores gobiernos habían olvidado la imagen animada, como

¹⁰⁴ HISTORIA DEL CINE ARGENTINO. Disponível em: <<http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/h14.htm>> . Acesso em: 25 set. 2001.

¹⁰⁵ DI NUBILA, Domingos. **Historia del Cine Argentino**. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959. p. 173

auxiliar didáctico...”.¹⁰⁶ Confirmando, assim, a falta de uma política mais específica para o setor no período anterior a ascensão de Juan Domingo Perón ao poder.

A “Comision Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar” teria como função “... organizar y dirigir el empleo de la radiotelefonía y el cinematógrafo como auxiliar didácticos en todos los ciclos de estudios correspondientes al orden nacional, con el objeto de secundar la acción del Estado en los establecimientos educacionales.”¹⁰⁷ O texto do decreto que justificava a criação da comissão deixa bastante explícita a intenção do governo de abarcar e utilizar os diferentes mecanismos para difundir e concretizar o seu projeto, afirmando que “... el Plan de Gobierno en ejecución exige el máximo de posibilidades para el logro total de los propósitos que persigue;”. Nesse sentido, foi ressaltada a importância dos meios de difusão para fins educativos, para tanto foi feita referência de sua utilização em vários países do mundo. Todavia foi ressaltado que a eficácia de tais meios estaria ligada ao governo que os controla, ou seja, “... según a su orientación pueden hacer mucho bien o mucho mal,...”. Assim, caberia a um bom governo proporcionar as condições para que se possa alcançar “...un ideal concreto elevado, real y patriótico, todo lo útil, sin medir esfuerzos ni sacrificios;”¹⁰⁸ Esses seriam os elementos norteadores para tal comissão, seguindo o espírito de um bom governo.

Dessa maneira, foi realizado um ato público, numa Escola Normal, para inaugurar as primeiras projeções cinematográficas. O evento contou com a presença da Primeira Dama Eva Perón, além do Secretário da Educação Doutor Oscar Ivanissevich. Eva em seu discurso afirmou que “La radioenseñanza y el cine escolar facilitarán el conocimiento, el intercambio informativo, técnico, científico y, sobre

¹⁰⁶ LA CINEMATOGRAFÍA escolar en nuestro país. **Sintonia**, Buenos Aires, n. 501, p. 46, nov. 1948.

¹⁰⁷ Ha sido creada la “Comision nacional de radioenseñanza y cinematografía escolar”. **Sintonia**, Buenos Aires, n. 497, p. 26b e 68, jul. 1948. p. 68

¹⁰⁸ Idem., p. 26b.

todo, afectivo con todos los habitantes de la Patria.”.¹⁰⁹ É possível acrescentar a essas declarações os comentários da Revista Sintonia que ao exaltar a criação da comissão aponta para a potencialidade do cinema para a formação “... de una verdadera conciencia nacional, tan necesaria en nuestros medios poblados, por la amenaza que lleva implícita su mismo cosmopolitismo.”.¹¹⁰

O decreto de criação da comissão não evidencia a intenção do governo de se tornar produtor de peças fílmicas educativas, entretanto, como no Brasil, o Estado também assumiu esse papel, deixando de simplesmente conceder benefícios e controlar, através da censura, as produções locais. Assim, decorridos cinco meses da criação da comissão foram produzidas, sob sua orientação, um número considerável de películas com os mais variados argumentos, que visavam prover as escolas primárias e os colégios secundários de obras de cunho educativo. Os argumentos desses filmes procuravam abarcar desde elementos ligados a botânica, combate de pragas, lugares pouco conhecidos no território argentino e províncias importantes do país, até a vida de insetos, além de temas ligados à história, a símbolos nacionais, tais como a bandeira, e desfiles militares. As obras históricas diziam respeito a fatos emancipatórios e de resistência do povo argentino, como “Estampas salteñas”, “De pie ante la inmortalidad” e “La marcha de la Reconquista”¹¹¹.

¹⁰⁹ Idem., p. 26b.

¹¹⁰ LA CINEMATOGRAFÍA escolar en nuestro país. **Sintonia**, Buenos Aires, n. 501, p. 46, nov. 1948.

¹¹¹ Idem., p. 46

Todavia algumas produções tinham uma clara tendência de exaltação ao governo, promovendo os seus feitos, como a intitulada “La llama de la argentinidad”, descrito pela Revista Sintonia como um filme “... documental de los actos realizados por la Secretaria de Educación los días 17 y 18 de agosto ppdo.”; considerando-o como uma “... vibrante lección de amor patrio y de fidelidad a los principios señalados por el Gran Capitán.”¹¹² Esse tipo de filme, no qual são ressaltadas realizações oficiais, aproxima-se muito dos jornais cinematográficos.

O Instituto de Cinema Educativo e a “Comision Nacional de Radioenseñanza y Cinematografia Escolar” não limitavam a metragem que as produções educativas teriam, abrindo espaço, assim, para que os dois órgãos pudessem investir também na confecção de filmes de longa-metragem. Entretanto, essa possibilidade não se concretizou, principalmente, por causa da singularidade de cada cinematografia e o entendimento que os governos tinham da maneira de como deveriam atingir os seus objetivos para difundir as suas ideologias. Isso não quer dizer que os filmes de ficção de longa-metragem, produzidos nesses períodos, não tenham sido influenciados pelo Estado e tendo assim servido como instrumento de propaganda ideológica do mesmo.

Assim, a produção de um cinema educativo representou uma das orientações que o Estado tomou no sentido de controlar os meios de comunicação de massa, mais especificamente nesse caso o cinema, com a intenção de legitimar a ideologia do seu grupo dominante. Outra maneira de se apropriar do cinema foi por meio dos cinejornais, ou noticiários cinematográficos, que tinham a capacidade de vincular mensagens propagandísticas mais explícitas. Esse tipo de produção necessitava ser exibida também fora dos espaços institucionais, como as escolas, ou seja, precisava circular nas salas públicas de exibição comercial. Esse espaço foi conquistado

¹¹² Idem.

através de uma intervenção mais direta por parte do governo no mercado cinematográfico, editando medidas de obrigatoriedade de filmes de curta-metragem, produzindo esses filmes e controlando os seus conteúdos por meio de um rigoroso controle da censura cinematográfica.

2.2 Jornais Cinematográficos e Censura

Os jornais cinematográficos e a censura representaram outra faceta do Estado na sua intenção de controlar e se utilizar do cinema enquanto instrumento de difusão e propaganda. Os jornais cinematográficos representavam a forma mais direta de propaganda através do cinema. E tanto o Estado brasileiro quanto o argentino, de maneiras diferentes, utilizaram-se desse mecanismo para alcançar seus objetivos.

No Brasil, o projeto de um jornal cinematográfico editado pelo governo federal só se concretizou em 1938. Tal medida já vinha sendo encaminhada, em anos anteriores, ao Congresso Nacional, mas apesar dos esforços não conseguia as verbas necessárias para a sua materialização. Somente em outubro de 1938, depois do golpe de 1937 que fechou o Congresso Nacional, é que foram dadas as condições para o início da produção do Cinejornal Brasileiro, o CJB. A institucionalização de tal iniciativa se deu em 1939 com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, que tinha como primeiro item da sua Divisão de Cinema e Teatro a produção de um jornal cinematográfico.

Os primeiros Cine Jornais foram editados pelo Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que se originou do extinto Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. O DNP ficou responsável pela imprensa, rádio, cinema e turismo e

tinha como objetivo “... difundir informações em âmbito nacional e internacional.”¹¹³ O departamento, que já promovia intensamente os discursos e as solenidades oficiais, teve um aumento das suas funções, principalmente, depois do estabelecimento da nova constituição de 1937, que alterou a relação da imprensa com o Estado aumentando as suas responsabilidades¹¹⁴. Assim, o DNP ficou com a atribuição de promover sistematicamente, através da propaganda, o regime estadonovista.

A propaganda assumia uma importância cada vez maior dentro do Estado, principalmente, pelo caráter centralizador do regime. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em substituição ao DNP, representa a intenção do governo de contar com um órgão mais centralizador e que estivesse diretamente ligado a Presidência da República. Nesse sentido, o DIP representava um esforço do governo brasileiro em ter um controle ainda maior sobre os meios de comunicação de massa. Assim, como indica Silvana Goulart o departamento “... além de representar a solução para a legitimação do Estado Novo pela propaganda...”, foi resultado do “... aperfeiçoamento dos meios de intervenção estatal na área da comunicação.”¹¹⁵ Esse aperfeiçoamento foi proveniente do acúmulo de ações do Estado que tinham como objetivo controlar os meios de comunicação, que começaram a se configurar com a ascensão de Getúlio Vargas a presidência da República, em 1930.

O DIP foi estruturado em cinco divisões, a de Divulgação, de Radiodifusão, de Cinema e Teatro, de Turismo e a de Imprensa, e teria como função primordial “... a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em

¹¹³ GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 57.

¹¹⁴ Ver GOULART, Silvana. Op. cit., 1990.

¹¹⁵ Idem., p. 59

defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira...”.¹¹⁶ Com relação ao cinema o Departamento previa entre as suas atribuições gerais a de:

“... d) estimular a produção de filmes nacionais; e) classificar os filmes educativos e os nacionais para a concessão de prêmios e favores; f) sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para filmes educativos e de propaganda, bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes; g) conceder, para os referidos filmes, outras vantagens que estiverem em sua alçada; ...”.¹¹⁷

O Departamento nas suas atribuições gerais tinha como finalidade, ainda, o de promover a censura cinematográfica.

Além dos itens acima listados o DIP, através da sua Divisão de Cinema e Teatro teria também como função “a) instituir, permanentemente, um cine jornal com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagem em número suficiente, para inclusão na programação;”.¹¹⁸ Essa medida institucionalizou a produção do Cinejornal Brasileiro, que estava sendo editado pelo DNP. Num primeiro momento esses jornais cinematográficos eram encomendados à iniciativa privada, ficando a Cinédia responsável pela realização das 127 primeiras edições do CJB. Essa situação perdurou até o principio dos anos de 1940 quando o DIP assumiu a produção, contratando técnicos e alugando laboratórios para a finalização dos filmes.¹¹⁹

A produção do Cinejornal Brasileiro significou uma maior intervenção do Estado no mercado cinematográfico nacional, isso porque, os filmes produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda concorriam diretamente com as produções privadas pela exibição compulsória obrigatória, instituída pelo governo através do decreto 21.240 de 1932. Foi produzido um número considerável de

¹¹⁶ Idem., p. 62.

¹¹⁷ ACHILLES, Aristheu. **Aspectos da Ação do DIP**. Rio de Janeiro: DIP, 1941. p. 54

¹¹⁸ Idem., p. 65.

¹¹⁹ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 124.

filmes: entre outubro de 1938 a agosto de 1941 foram realizados 250 filmes, mantendo-se ainda constante essa produção nos anos seguintes.¹²⁰ O Cinejornal Brasileiro, somente no ano de 1944, foi exibido em 608 salas das 1600 existentes, distribuídas em 278 cidades de 13 estados, sem fazer referência aos cinemas do Distrito Federal.¹²¹ Dessa forma, a incisiva produção estatal concorreu diretamente com a produção privada que se sustentava, basicamente, através da produção de filmes de curta-metragem, aproveitando-se de uma necessidade do mercado cinematográfico brasileiro imposta pela exibição obrigatória. Essa concorrência fez com que houvesse uma perda de espaço por parte dos produtores cinematográficos independentes.¹²² A presença dos filmes oficiais representou realmente uma forte concorrência, também porque os recursos de produção não eram provenientes de uma relação direta com o mercado, entretanto isso não significou uma diminuição considerável na produção de filmes de curta-metragem independentes.¹²³

Na Argentina os noticiários cinematográficos também representaram um importante veículo de propaganda. O governo peronista não chegou a se tornar diretamente um produtor desse tipo de filme mas interferia na produção dos noticiários através da censura cinematográfica. Isso porque, como aponta Maria Helena Capelato, a organização da propaganda política do peronismo se estruturou, a partir de 1946, dentro de um Estado Liberal que garantia, através da sua constituição, a liberdade de expressão, fazendo com que Perón em relação aos

¹²⁰ GARCIA, Nelson Jahr. **Estado Novo: ideologia e propaganda política**. São Paulo: Edições Loyola, 1982. p. 105.

¹²¹ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p.64.

¹²² GALVÃO, M. R. e SOUZA, C. R. "Cinema Brasileiro: 1930 – 1964". In: FAUSTO, Bóris (org.) **O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930-1964**. São Paulo: Difel, 1984, tomo III, vol. 04. p. 472-473.

¹²³ A pesquisadora Anita Simis, considerando a cidade de São Paulo, indica que "... a partir de 1940, o total de cinejornais produzidos pelas empresas e exibidos na cidade cresceu em relação ao período anterior à existência do DIP." SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 119.

meios de comunicação preferisse “... mover-se em outro plano, construindo uma máquina paraestatal de produção e controle da propaganda.”¹²⁴

Esse tipo de controle paraestatal sobre os meios de comunicação argentinos foi sentido no campo cinematográfico através do oferecimento de incentivos às produções cinematográficas privadas, realidade diferente do caso brasileiro, no qual produtores cinematográficos não conseguiam manter as suas empresas somente com a realização de filmes de longa-metragem, já que os mesmos eram produzidos de maneira esparsa, o que impossibilitava a manutenção das suas empresas. A Argentina mantinha a sua indústria cinematográfica ancorada na realização de filmes de longa-metragem. Agregue-se a isso a presença de uma forte censura cinematográfica que vetava e alterava roteiros, além de ter levado diretores e artistas consagrados a se exilarem, e irem trabalhar em outros países de língua hispânica.

A censura cinematográfica foi o mecanismo por excelência utilizado para exercer o controle sobre os noticiários cinematográficos. Em 1952 o governo instituiu a exibição obrigatória dos noticiários nacionais fazendo com que toda a semana aparecesse nas telas dos cinemas a figura do Presidente da República “... o de sus adláteres en diversos actos, inauguraciones , ceremonias de clausura, actividades oficiales, deportivas o sociales, que difundían hasta el menor gesto de gobierno y lo trasformaban en omnipresente.”¹²⁵ A presença maciça dos elementos da propaganda oficial impedia a vinculação de qualquer tipo de iniciativa que não estivesse ligada as realizações do governo ou que fossem do seu desagrado e o que não estivesse dentro desses parâmetros era vetado. Entretanto o controle sobre

¹²⁴ Capelato agrega, ainda, a escolha por esse tipo de controle paraestatal o término da Segunda Guerra Mundial e a conseqüente derrota do nazi-fascismo. CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. cit., 1998, p. 71.

¹²⁵ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, Ricardo. “El Grito Sagrado: el cine argentino durante el período peronista (1946 – 1955). **História UNISINOS**. v. 05, n. 3, p. 63-85, São Leopoldo: UNISINOS, 2001. p. 80.

os noticiários cinematográficos já era praticado antes da publicação da lei de obrigatoriedade. Os noticiários semanais “Sucesos Argentinos” e “Noticiero Panamericano” dirigidos por Raúl Alejandro Apold, em 1946, foram responsáveis pela difusão de grande parte da propaganda oficial

Raúl Apold foi figura de destaque na organização da propaganda peronista. Em 1947 tornou-se “Director General de Difusión”, assumindo, em 1949, o cargo de subsecretario de “Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación”.¹²⁶ Além de trabalhar na direção dos noticiários cinematográficos, Apold também foi chefe de imprensa da produtora Argentina Sono Film o que estreitava os seus laços com o setor cinematográfico argentino, mas, como aponta Retali, a sua dedicação ao cinema é bem menor do que a sua fidelidade ao regime peronista.¹²⁷ A “Subsecretaria de Informaciones” foi responsável por todo o aparato de propaganda do governo peronista, estando sob seu controle as repartições de Imprensa, Difusão, Publicidade, Espetáculos Públicos, Arquivo Gráfico, Registro Nacional e Administração. A Subsecretaria além da edição de panfletos e material impresso como um todo, fabricava todo o tipo de objetos como caixas de fósforos com a imagem do casamento de Perón, cinzeiros, lenços, carteiras com a efígie do presidente e de sua esposa, etc. Sob o comando de Apold foram realizados diversos eventos sempre com o objetivo de promover a propaganda do governo, entre eles a organização do primeiro Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata.¹²⁸

Apold é apontado pelos historiadores do cinema argentino como o “Zar” do cinema.¹²⁹ O seu controle sobre a propaganda oficial do governo se estendia no

¹²⁶ A importância de Raúl Apold para o regime peronista pode ser medida pela sua condecoração com a medalha de lealdade, recebida pelas mãos de Perón em 1950. Ver: CAPELATO, Maria Helena Rolin. Op. cit., 1998, p. 72.

¹²⁷ RETALI. José Fuster; PEREYRA, Ricardo Rodríguez. Op. cit., 2001, p. 68.

¹²⁸ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. cit., 1998, p. 72.

¹²⁹ Essa referência foi feita por Domingo Di Nubila em seu livro “Historia del Cine Argentino” e a partir disso aludido em diferentes obras sobre o tema. DI NUBILA, Domingo. Op. cit., 1959.

caso específico do cinema à censura e a alteração de argumentos dos filmes de longa-metragem a serem produzidos. A alteração era uma prática bastante comum, determinados filmes tinham seus fins modificados, no qual eram incluídas seqüências que buscavam remeter os problemas para o passado tendo o presente como portador do novo, da solução. Exemplos dessa intervenção são os filmes “Bairro Gris”, dirigido por Mario Soffici em 1952, e “Deshonra”, dirigido por Daniel Tinayre em 1953.

No Brasil a censura cinematográfica foi exercida pela Divisão de Cinema e Teatro que tinha como função “ censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da Divisão;”.¹³⁰ A Divisão ficaria responsável ainda de publicar no Diário Oficial a relação dos filmes censurados com suas características e um resumo do julgamento. Os responsáveis pela censura observavam o conteúdo e também as legendas preservando a sua uniformidade e correção ortográfica.¹³¹ O controle promovido pela censura cinematográfica do governo brasileiro teria levado os produtores a terem um postura de autocensura, não realizando, assim, filmes com argumentos que poderiam desagradar o regime.¹³² Outro mecanismo de controle da produção cinematográfica foi a concessão de prêmios em dinheiro para os melhores documentários, influenciando os produtores a realizarem filmes com temáticas do agrado do governo. Nesse sentido, conforme apontado por Anita Simis, a censura cinematográfica parece ter sido mais rigorosa em relação aos filmes estrangeiros do que aos nacionais.¹³³

¹³⁰ ACHILLES. Aristheu. Op. cit., 1940, p. 65.

¹³¹ GOULART, Silvana. Op. cit., 1990, p. 71.

¹³² A noção de autocensura é indicada por GARCIA, Nelson Jahr. Op. cit., 1982, p. 110.

¹³³ Tal afirmação está calcada na seguinte constatação “... os critérios para a censura dos filmes nacionais limitavam-se ao gosto, enquanto que os filmes estrangeiros passavam por um crivo político”. SOUZA apud SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 62. Com relação a censura de filmes estrangeiros Capelato aponta que até 1939 “... proibiu-se a entrada de filmes norte-americanos antinazistas para regozijo da Alemanha.” CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. cit., 1998, p. 108.

Os jornais cinematográficos representaram um importante veículo de propaganda para os dois regimes. De maneira direta, como no caso brasileiro que se tornou produtor de cinejornais, ou indireta, como o exemplo argentino que através de uma rígida censura pautou os seus noticiários cinematográficos nacionais. Esse tipo de filme de curta-metragem representava a produção de propaganda cinematográfica mais explícita dos dois regimes, principalmente porque visava atingir diretamente o mercado cinematográfico, o que significava um diferencial em relação as produções educativas.

2.3. As Cinematografias Brasileira e Argentina em Comparação

Os documentários e os jornais cinematográficos foram um importante instrumento de propaganda tanto para o varguismo como para o peronismo. Os dois governos editaram medidas com o objetivo de garantirem um espaço para a exibição desse tipo de produção de curta-metragem.

No Brasil, a fragilidade da produção cinematográfica de longa-metragem fez com que a intervenção do Estado, que fomentou a produção de filmes de curta-metragem, servisse para manter as empresas produtoras. A cinematografia argentina tinha as suas dificuldades, mas conseguia ter uma produção cinematográfica de longa-metragem que garantia o setor produtor de filmes, assim, os filmes de curta-metragem não tinham a mesma importância, de esteio da produção cinematográfica, como na cinematografia brasileira.

Entretanto, um elemento fundamental na comparação entre as duas cinematografias encontrava-se na posição assumida pelo Estado brasileiro como produtor de documentários e jornais cinematográficos. Além de um controle indireto

na produção cinematográfica através da censura, o governo do Presidente Getúlio Vargas, produziu os seus próprios filmes de apologia e propaganda, tendo mais de um órgão com essa função, como o INCE, o DIP. O Estado argentino não chegou a assumir a postura de produtor cinematográfico, utilizando, como instrumento de controle sobre esse tipo de produção cinematográfica, a censura e o favorecimento a produtores por meio de financiamentos para a realização de filmes.

Os filmes de curta-metragem, tanto documentários como jornais cinematográficos, foram responsáveis pela difusão direta de idéias e conceitos por meio de imagens. Para conseguir alcançar os seus anseios através desse tipo de produção cinematográfica foram utilizadas regras usuais na produção da propaganda política, como a simplificação, a ampliação, a repetição de temas principais, a unanimidade e o contágio.¹³⁴ Esses elementos estavam presentes nas estruturas narrativas de um número expressivo de produções cinematográficas de filmes de curta-metragem vinculados aos dois regimes.

Os documentários cinematográficos, ligados principalmente à produção de filmes educativos, tinham como característica marcante a objetividade com que os temas eram apresentados. Além disso, a presença de especialistas como colaboradores na produção de filmes científicos, como no caso do Instituto de Cinema Educativo (INCE), no Brasil, imprimiam credibilidade aos filmes que a partir dessa condição eram vistos como portadores de verdades inquestionáveis¹³⁵. O princípio da objetividade também era aplicado as produção educativas de cunho

¹³⁴ DOMENACH, Jean-Marie. **A Propaganda Política**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

¹³⁵ A pesquisadora Sheila Schvarzman comentando as produções cinematográficas do Instituto de Cinema Educativo, realizadas por Humberto Mauro, indica a produção de filmes sobre doenças, como a febre amarela e a ravia, no qual em vez da doença se dá ênfase a solução da mesma, apresentando a preparação de remédios. Esse tipo de enfoque aponta para uma produção que visa não só apresentar as realizações do governo como também a importância da ciência através da sua objetividade e pretensa neutralidade contribuindo, assim, para compor uma situação de harmonia. SCHVARZMAN, Sheila. **As utopias de Humberto Mauro**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/Mauro/pg3.htm>> Acesso em: 06 dez. 2001.

histórico. Nessa área o filme *Os Bandeirantes*, realizado em 1940 e dirigido por Humberto Mauro para o INCE, buscou ser uma produção histórica objetiva e científica dentro de uma proposta de “... representação fílmica do passado herdada do positivismo...”¹³⁶

Entretanto são os jornais cinematográficos que apresentavam o maior número de características ligadas a propaganda política. A esse tipo de produção cinematográfica estava agregada, além da manipulação usual à imprensa, tanto escrita como falada, a possibilidade de através da montagem editar imagens com sons e seqüências que efetivamente poderiam mascarar a realidade, conferindo, assim, sentidos que muitas vezes não correspondiam aos fatos. Ao usar imagens reais os jornais cinematográficos poderiam se utilizar de um outro expediente comum na propaganda política, o contágio. Esse mecanismo de propaganda teria como meio de difusão mais usual as manifestações de massas e os comícios. Os jornais cinematográficos, poderiam apresentar, por intermédio da montagem, multidões em eventos de pouca repercussão para governantes, ou até mesmo reverter situações constrangedoras a chefes de Estado como vaias, criando assim também um sentimento de unanimidade e aceitação. Além do contágio, os jornais cinematográficos difundiam as suas mensagens de maneira bastante simples, que combinadas com a repetição de imagens, como de grandes mobilizações populares de apoio, podiam difundir com eficácia os princípios ideológicos que se buscava atingir.

A eficácia desse tipo de produção poderia ser compreendida através do relato do diretor cinematográfico argentino Fernando Solanas. Comentando sobre a sua infância e os seus primeiros contatos com o cinema, quando tinha dez anos, revelou que lembrava dos cinejornais, onde “via, a toda hora, um homem sorridente, muito

¹³⁶ MORETTIN, Eduardo Victorio. Op. Cit., 1995, p. 18.

parecido com Carlos Gardel – Perón – e uma belíssima mulher – Evita – que sempre estava ao seu lado.”¹³⁷

Os documentários e os jornais cinematográficos foram um dos instrumentos que compunham os mecanismos de propaganda do varguismo e do peronismo. Porém, dentro da área cinematográfica as obras fílmicas de ficção não passaram despercebidas pelos governos brasileiro e argentino, que também interferiram nesse tipo de produção.

¹³⁷ LABAKI, Amir; CEREGHIMO, Mario J. **Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 14/15.

CAPÍTULO 3

ESTADO E FILMES DE LONGA-METRAGEM

As intervenções nas cinematografias brasileira e argentina, realizadas pelos governos do Presidente Getúlio Vargas e do Presidente Juan Perón, não ocorreram somente na produção de filmes de curta-metragem, mas também nas obras de longa-metragem de ficção. A presença do Estado visava regular o mercado cinematográfico interno, que se encontrava hegemônico pela cinematografia estrangeira dominando a distribuição e a exibição de filmes. As cinematografias nacionais, brasileira e argentina, tinham certa dificuldade de manter a regularidade na produção de filmes de ficção, assim, o objetivo do Estado era promover o desenvolvimento das produções cinematográficas locais, fomentando a produção através de incentivos e garantindo um espaço mínimo no setor de exibição. Essa interferência fez com que as temáticas filmadas também ficassem sob controle dos governos, fazendo com que fossem realizadas obras fílmicas que se tornaram instrumentos da propaganda política dos regimes.

A intervenção exercida pelo varguismo e pelo peronismo, sobre os filmes de longa-metragem de ficção, se realizou de maneira tão intensa quanto o controle realizado sobre os documentários ou jornais cinematográficos, ou seja, as produções cinematográficas de curta-metragem. Entretanto, devido as diversas características de cada tipo de produção cinematográfica, a presença do Estado nas produções cinematográficas de ficção se deu de maneira diferenciada e a sua percepção de uma forma menos acentuada.

A produção de filmes de longa-metragem se diferenciava em vários aspectos das películas de curta-metragem, entre elas seria possível destacar não só o tempo de duração de cada obra, como também os temas apresentados e a captação das imagens¹³⁸. Entretanto um elemento de fundamental importância na comparação entre os dois tipos de produção fílmica dizia respeito à centralidade que cada uma assumia junto ao mercado exibidor e por extensão junto aos espectadores. O espectador quando se dirigia as salas de exibição fazia a escolha da sessão cinematográfica, que iria assistir, a partir dos filmes de longa-metragem de ficção, que eram a atração principal dos programas de exibição. As produções cinematográficas de curta-metragem eram conhecidas como complementos cinematográficos e já recebiam essa denominação pelo seu caráter periférico nos programas das salas de exibição. Esse elemento indicava a importância das produções cinematográficas de longa-metragem, que representavam o grande atrativo do cinema.

O longa-metragem de ficção, pela sua importância, não foi esquecido pelos regimes varguista e peronista, porém a sua realização trazia consigo uma maior complexidade, exigindo um maior número de elementos que teriam como função não só construir um produto, o filme, como também atrair o público. Esse tipo de produção despendia, ainda, uma necessidade maior de capital, que os filmes de curta-metragem na sua produção que, necessariamente, deveria ser pago com a sua exibição. Essa produção abrangia os mais variados aspectos desde argumentos, roteiros, artistas, cenários e vestuários que auxiliavam dando significado à obra. Dessa forma, os filmes de longa-metragem de ficção além da

¹³⁸ Como foi apontado no capítulo anterior os filmes de curta-metragem eram na sua grande maioria documentários e jornais cinematográficos que utilizavam imagens reais, ou seja, captadas quando da ocorrência de um fato ou sobre elementos que já estavam constituídos, como museus e lugares, mas

necessidade de condições macro, como capitais para produção e uma estrutura mínima para a distribuição e a exibição, dependiam também de condições que diziam respeito a constituição da obra em si, como os elementos estéticos, acarretando uma atenção diferenciada por parte do Estado no seu controle.

O controle realizado pelo governo argentino se deu de forma indireta, isso porque, mesmo com uma intervenção até certo ponto contundente, o Estado não se tornou um produtor direto de obras de longa-metragem de ficção, como foi o caso do Estado brasileiro com referência aos jornais cinematográficos. Além do que, as mensagens vinculadas nas obras de ficção tinham uma característica subliminar, com a transmissão de mensagens de apologia aos dois regimes de forma indireta.

3.1 Leis, Decretos e Medidas: Estado e Filmes de Ficção

Em diversos países do mundo, desde a década de 1920, foram adotadas medidas de proteção a indústrias cinematográficas. Na Inglaterra algumas dessas medidas obtiveram êxito conseguindo elevar, consideravelmente, o número de produções locais de longa-metragem amenizando, assim, a presença de filmes estrangeiros. No Brasil e na Argentina esse tipo de solução também foi adotada com resultados que dependiam muito mais da ousadia e da importância que cada governo creditou ao cinema. Mas todos os dois regimes conseguiram através da intervenção estatal controlar em maior e menor número as suas cinematografias, utilizando-as direta ou indiretamente como instrumentos de propaganda, variando nesse sentido, a metragem e o gênero dos filmes locais que recebiam incentivo e proteção.

isso não conferia necessariamente uma total credibilidade a essas películas que podiam ser manipuladas.

A produção de filmes de longa-metragem no Brasil entre o período de 1936 a 1945 era extremamente incipiente, dificilmente foram finalizadas mais de dez obras fílmicas por ano.¹³⁹ A quantidade de filmes produzidos pela cinematografia brasileira foi extremamente baixa principalmente para um país que em 1938 contava com 1.750 salas de exibição¹⁴⁰ e importou, em 1935, somente dos Estados Unidos, um total de 1.349 filmes.¹⁴¹ Esses números ao mesmo tempo que revelam a importância e a força de mobilização do cinema demonstravam a fragilidade dos produtores brasileiros em construir um modelo de desenvolvimento de produção que pudesse fazer com que os filmes locais participassem mais ativamente do mercado cinematográfico.

A cinematografia brasileira enfrentou desde o seu princípio a presença maciça das produções estrangeiras no seu mercado exibidor, primeiramente com os filmes europeus e depois com as produções estadunidenses. Os posicionamentos frente ao problema da dominação e das soluções apresentadas para o crescimento das produções locais foram os mais variados possíveis. Entretanto a idéia de uma intervenção do Estado no sentido de regular o mercado cinematográfico e criar as condições de crescimento das produções fílmicas locais foi a que se impôs com mais força, influenciada, principalmente, pela ascensão ao governo de Getúlio Vargas.

¹³⁹ Conforme Moreno entre 1933 e 1949 foram produzidos um total de 120 filmes de longa metragem. MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994. p. 99.

¹⁴⁰ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 114.

¹⁴¹ Idem., p. 129.

O novo governo brasileiro renovou a esperança de muitos produtores cinematográficos de verem as suas reivindicações para o setor atendidas. Diante das pressões exercidas pelos produtores e também pelo interesse do próprio regime que se instalava no Estado foi editada o decreto 21.240, a primeira lei que regulava o mercado cinematográfico brasileiro, isso em 1932. O decreto buscava fomentar principalmente os filmes de caráter educativo, tendo sido estruturado, mesmo que beneficiando os produtores locais, com esse objetivo. A obrigatoriedade de exibição fazia parte do projeto só que era voltada para os filmes educativos, num primeiro momento não havia sido estipulado o tamanho da metragem dos filmes o que deveria ser regulado pelo Ministério da Educação e Saúde (MES). Através da intervenção de Roquette Pinto, presidente da Comissão de Censura, ligada ao MES, em 1934 foi estipulada uma metragem mínima¹⁴² que deveria ser exibida nas programações dos cinemas, regulando assim a obrigatoriedade dos filmes que deveriam ser de curta-metragem. Além disso a obrigação foi estendida para qualquer gênero cinematográfico, deixando de ser unicamente para os filmes educativos.

O resultado dessa intervenção do governo foi um grande crescimento no setor cinematográfico de produções de curta-metragem. Em 1934, após a regulação da obrigatoriedade, foram lançados 104 complementos cinematográficos¹⁴³, realizados por 19 empresas. No ano seguinte a produção pulou para 400 produções e o número de empresas cinematográficas, em 1936, chegou a 62.¹⁴⁴ Nesse sentido, os complementos constituíram-se na base de sustentação das empresas cinematográficas brasileiras.

¹⁴² Essa metragem era de 100 metros lineares. Idem., p. 111.

¹⁴³ Os complementos cinematográficos eram filmes de curta-metragem exibidos antes das peças principais, os filmes de enredo que por sua vez eram produções de longa-metragem.

¹⁴⁴ Idem., p. 113.

Algumas empresas cinematográficas investiram na confecção de filmes de longa-metragem, mas esse tipo de produção não era o foco principal dos produtores. Tanto que quando foi estipulada a obrigatoriedade dos filmes de longa-metragem nacionais eram poucas as empresas que tinham condições de realizar esse tipo de produção, o que não permitia o cumprimento da medida.

A obrigatoriedade de exibição de filmes de longa-metragem, só foi regulada, a partir do decreto 1.949, editado em 1939. O decreto foi publicado 3 dias depois da medida que instituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e tinha a intenção de regular as atividades fiscalizadoras do novo órgão de propaganda. Entre as atribuições do DIP estava a possibilidade de concessão de prêmios para as melhores produções nacionais, tanto de longa como de curta-metragem. Podendo conceder, ainda, favores especiais aos produtores de filmes nacionais visando assim promover o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.¹⁴⁵ Além disso o decreto autorizava o DIP a produzir o “Cinejornal Brasileiro” fazendo com que o Estado, como vimos no capítulo anterior, concorresse com as empresas privadas pelos espaços de exibição instituídos pela obrigatoriedade de exibição de complementos nacionais. Assim a obrigatoriedade de exibição dos filmes de longa-metragem, reivindicação antiga de alguns produtores locais, foi finalmente atendida, demonstrando uma intenção do governo em compensar os produtores pela sua inserção no mercado. Entretanto a obrigatoriedade de todas as salas de cinema do país de reproduzir no mínimo um filme nacional por ano na maioria das vezes não era cumprida não só pela falta de uma fiscalização mais sistemática¹⁴⁶ mas também pela fragilidade dos produtores cinematográficos brasileiros, que poucas vezes se

¹⁴⁵ BARRETO FILHO, Mello. Op. cit., 1941, p. 155/156.

¹⁴⁶ Essa falta de uma fiscalização mais incisiva também era sentida quando se observa o cumprimento da obrigatoriedade dos filmes de curta-metragem, pois muitas vezes os proprietários de salas de exibição achavam subterfúgios e descumpriam as determinações.

arriscaram a produzir esse tipo de filme. Anita Simis comenta que para o cumprimento do decreto exigia-se:

“dos exibidores a inclusão de um título para cada cinema, ou seja, se no mesmo dia um título fosse exibido em mais de um cinema, o cumprimento da obrigatoriedade não estava configurado e, certamente, foi com base neste aspecto da legislação que os exibidores muitas vezes declararam a insuficiência da produção cinematográfica nacional.”¹⁴⁷

A taxa de obrigatoriedade de exibição foi regulamentada novamente, em 1942, pelo decreto-lei 4.064 que delegava poderes para que o Diretor do DIP, Lourival Fontes, aumentasse a proporcionalidade da obrigatoriedade anual de filmes nacionais que seriam exibidos nas salas de exibição do país. Todavia esse aumento só foi ocorrer no final de 1945 quando foi aumentado para três o número de filmes nacionais a serem exibidos anualmente.

Outras dificuldades enfrentadas pela cinematografia brasileira, como impostos, taxas de importação e arrecadação, sofreram intervenção do Estado. Os impostos e as taxas de importação sofreram inúmeras transformações no decorrer do governo de Getúlio Vargas, ora beneficiando os produtores locais, ora os importadores de filmes estrangeiros. As dificuldades da cinematografia nacional em se desenvolver se deve, como já foi apontado, a presença ostensiva da cinematografia estrangeira, principalmente a dos Estados Unidos.

¹⁴⁷ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 120.

Os filmes estadunidenses chegavam ao Brasil com um preço bastante reduzido, isso porque muitas vezes os custos de produção já haviam sido pagos com o próprio mercado interno de origem do produto. Além disso os distribuidores vendiam os filmes às salas exibidoras em pacotes fechados e quando da inclusão de uma produção nacional, nessa modalidade de distribuição, mesmo que a sua arrecadação tenha sido bem superior que as demais o seu lucro era dividido por igual para todos os filmes do pacote. O decreto de 1942 buscava alterar essa discrepância favorecendo o produtor cinematográfico local na medida que fixava uma porcentagem de 50% do valor da bilheteria isoladamente aos filmes produzidos no Brasil.¹⁴⁸

Desde 1932, quando foram fixadas as taxas de importação para películas virgens e a taxa de censura, as medidas adotadas pelo governo brasileiro, por vezes beneficiavam os produtores nacionais e outras os importadores de filmes estrangeiros. Até 1934 havia uma equivalência na incidência da taxa de censura, que foi alterada tornando-a mais vantajosa para os produtores brasileiros, isso porque os valores para as produções locais caiu para metade em relação aos filmes estrangeiros. Essa situação foi modificada em 1939, quando o governo voltou a equiparar as taxas da produção estrangeira com a brasileira, mesmo assim, num primeiro momento, as cópias dos filmes locais estavam isentas das taxas de censura, já que o governo buscava incentivar a criação de laboratórios de revelação. Mas essa situação se altera quando o governo acaba cedendo diante das pressões dos importadores, que receberam a isenção das taxas sobre as cópias dos seus filmes.

Em 1943 foram fixadas taxas especiais para a importação de filmes positivos produzidos nos Estados Unidos. Essa tendência se deve à desproporção que existia

¹⁴⁸ Idem., p. 127.

no Conselho Nacional de Cinematografia¹⁴⁹, na qual o número de integrantes ligados aos importadores e exibidores¹⁵⁰ fez com que as taxas de importação incidissem sobre o seu “peso real”¹⁵¹. Esse tipo de situação estava provavelmente, como aponta Simis, vinculada à política de Boa Vizinhança adotada entre os dois países, durante a Segunda Guerra Mundial.

Nota-se, ainda, que dentre as possíveis medidas de proteção adotadas existia a da limitação de importação de filmes estrangeiros. Esse tipo de proteção à indústria cinematográfica nacional foi adotada em vários países do mundo e o governo brasileiro chegou a cogitar essa possibilidade mas recebeu críticas por parte dos próprios produtores cinematográficos brasileiros. Esse tipo de pensamento afastou o setor produtor, vinculado ao cinema, de outros ramos da indústria nacional que buscavam o desenvolvimento de suas áreas de atuação através de tais medidas de proteção.¹⁵²

A produção cinematográfica argentina dos anos de 1930 e 1940, por sua vez, desenvolveu-se de maneira diferente da brasileira, consolidando-se enquanto indústria, conseguindo um bom espaço no mercado interno e conquistando platéias em várias salas de exibição da América Latina. O crescimento da indústria cinematográfica argentina foi logo percebido pelo cinema estadunidense, que detinha a hegemonia do mercado cinematográfico mundial e que rapidamente, com intuito de manter a sua posição, limitou a exportação da matéria prima fundamental para a realização dos filmes, as películas virgens.

¹⁴⁹ Criado quando da instituição do Departamento de Imprensa e Propaganda e tinha como função discutir as questões referentes ao cinema no Brasil.

¹⁵⁰ PEREIRA. citado por Simis. Op. cit., 1996, 106.

¹⁵¹ Idem., p. 106.

¹⁵² Idem., p. 129.

O pretexto utilizado para que tal medida fosse tomada, por parte do Estados Unidos, foi a posição de neutralidade assumida pela Argentina durante o conflito da Segunda Guerra Mundial. Além disso os filmes produzidos na Argentina, mesmo com uma boa aceitação, enfrentavam internamente dificuldades com o setor exibidor, isso porque os exibidores obtinham um maior lucro com os filmes hollywoodianos, que eram oferecidos por valores baixos. Foi diante desses problemas que os produtores cinematográficos argentinos buscaram assegurar os seus direitos, solicitando uma maior intervenção do Estado argentino no mercado cinematográfico, que até aquele momento se dava simplesmente através de prêmios de incentivo às produções cinematográficas nacionais que se destacavam no ano de sua exibição.

As demandas dos produtores cinematográficos foram levadas ao governo argentino que formou uma comissão mista, composta pelo governo e representantes dos produtores e exibidores. Em agosto de 1944 foi publicado o decreto 21.344 que estipulava a obrigatoriedade de exibição dos filmes argentinos, partindo do princípio de que: “Los cines de primeira línea de Capital Federal con más de 2500 localidades, deben estrenar un film cada dos meses; los que estaban dentro del radio céntrico de la misma ciudad, uno por mês; los demás de la Capital y los situados en el interior, dos semanas de cada cinco”¹⁵³. Nesse mesmo decreto foram fixadas porcentagens que os produtores receberiam sobre a bilheteria dos filmes argentinos exibidos, a saber, 40% do valor da entrada para os cinemas de primeira linha; 35% no primeiro turno e 25% nos seguintes.¹⁵⁴ A determinação dessas medidas vinha atender diretamente as reivindicações dos produtores

¹⁵³ MAHIEU, Augustin. Op. cit., 1974, p. 51.

¹⁵⁴ Idem.

cinematográficos argentinos, que solicitavam tanto a obrigatoriedade de exibição como a imposição de uma porcentagem sobre os filmes nacionais exibidos.

As negociações com o governo deram-se através da “Dirección General de Espectáculos Públicos” que naquele momento estava subordinada a “Secretaria de Trabajo y Previsión” dirigida pelo então Coronel Juan Domingo Perón.

O governo iria interferir novamente no mercado cinematográfico em 1947, quando o General Juan Perón estava ocupando a Presidência da República. Na ocasião o decreto 21.344, de 1944, foi modificado e convertido na lei 12.999 pelo Congresso Nacional. As modificações realizadas no decreto 21.344 vieram ao encontro das demandas dos produtores cinematográficos. Entre as alterações realizadas estava a diminuição para uma semana por mês da obrigatoriedade de exibição de filmes argentinos nas salas de primeira linha de Buenos Aires. Entretanto mesmo com um amplo apoio do Estado no sentido de auxiliar a indústria cinematográfica argentina os produtores locais enfrentavam problemas de ordem financeira não conseguindo um desempenho satisfatório dos seus filmes.

Diante das dificuldades econômicas enfrentadas pelos produtores cinematográficos argentinos, o governo propôs como solução a liberação de créditos para a realização de produções fílmicas. Esses créditos seriam cedidos pelo Banco Industrial que, de acordo com a determinação oficial, poderia emprestar até 70% do custo de filmes já rodados sem que para tanto houvesse garantias reais de que tais ajudas seriam pagas. Esse fomento significou também um maior controle dos filmes produzidos na Argentina nesse período, principalmente porque os produtores e diretores favorecidos com os créditos na sua grande maioria eram simpatizantes ou tinham ligação com o governo peronista. Os primeiros créditos oferecidos pelo banco oficial foram outorgados a partir de 1948. Vários autores destacam a falta de

garantias para o pagamento desses benefícios, partindo das ínfimas taxas de juros que poderiam chegar a 4% por ano, o que necessariamente não significava o pagamento das dívidas contraídas pelos produtores. Foram poucas as empresas que buscaram devolver o dinheiro conseguido junto ao Banco Industrial e que “... la deuda acumulada llegó en 1954 a cifras multimillonarias...”¹⁵⁵

A liberação de créditos para a produção de filmes trouxe benefícios concretos para a indústria cinematográfica local, compensando o aumento de custos e solucionando problemas como a diminuição das arrecadações e a queda na exportação de filmes¹⁵⁶. Todavia alguns historiadores do cinema argentino, críticos do período peronista, apontam para a baixa qualidade dos filmes produzidos entre 1946 e 1955, entre eles Domingo Di Núbila ao referir-se sobre o funcionamento da liberação dos créditos por parte do Banco Industrial afirma que uma película “... costó en total 1.800.000 pesos, recibió 793.000 de los fondos de fomento; otra de 1.500.000 recibió 719.000 y otra de 1.200.000 recibió 632.000. O sea que la más barata recibió más del 50% de su costo total y la más cara, poco más del 40%...” Partindo dessas considerações o autor afirma que esse tipo de incentivo favoreceu a proliferação de filmes baratos, isso porque eram essas produções que obtinham maiores vantagens com os benefícios.¹⁵⁷ A possibilidade de um rápido enriquecimento através da realização de produções cinematográficas que eram contempladas com os benefícios oficiais gerou um número considerável de aventureiros, fazendo com que se multiplicassem filmes de baixa qualidade, e companhias dedicadas a obras de “clase B”, que muitas vezes não chegavam nem

¹⁵⁵ MARANGUELLO, César. “La pantalla y el estado”. In: CONSUELO, Jorge. **Historia del Cine Argentino**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. p. 92.

¹⁵⁶ MAHIEU, Augustin. Op. cit., 1974, p. 53.

¹⁵⁷ Idem.

a estreiar, ou seja, a proteção indiscriminada “... agravó los vicios de producción sin compensar las pérdidas de un cine que ahuyentaba a su público.”¹⁵⁸

O cinema argentino, a partir de 1948, passou por outra crise já que houve uma retração do público quanto aos filmes locais, o que fez com que o governo tomasse novas medidas com o intuito de proteger a cinematografia nacional, tornando esse tipo de ação governamental uma constante durante o governo do Presidente Perón. Em 1949, procurando solucionar o problema do público, o governo limitou o número de estréias de filmes estrangeiros. Essa nova regra reduziu o número de importação em 1950 a 131 filmes, só que a medida não conseguiu atingir os seus objetivos fazendo com que houvesse uma redução de 30% na arrecadação das bilheterias das salas de exibição.¹⁵⁹ A lei de 1947, alterada pelo decreto 13.651 em 1949, previa um aumento nas porcentagens sobre os aluguéis dos filmes em benefício dos produtores cinematográficos locais, mas o novo decreto, além de diminuir a permissão de entrada de filmes estrangeiros, aumentou novamente a obrigatoriedade de exibição de produções locais. Esse aumento da obrigatoriedade criou cotas de estréias de filmes nacionais que nunca conseguiram ser alcançadas pela indústria cinematográfica argentina. Ocorreram alterações também na forma de concessão dos benefícios econômicos por parte do Banco Industrial: a partir de 1950 o Banco passou a outorgar dois tipos de créditos o de fomento que cobria até 70% dos custos dos filmes já finalizados e o especial que previa até 70% dos custos de projetos que seriam realizados quando os mesmos tratassem sobre temas de divulgação da Argentina.

As leis que regulamentavam o mercado cinematográfico argentino ainda sofreram mudanças nos anos de 1950, com o decreto 16.688, e em 1952, e todas

¹⁵⁸ MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 92.

¹⁵⁹ MAHEIU, Augustin. Op. cit., 1974, p. 55. MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 92.

elas aumentavam as medidas protecionistas com a intenção de resguardar a indústria cinematográfica nacional. Entretanto a partir de 1952 diversas empresas cinematográficas encerravam as suas atividades permanecendo apenas duas das grandes produtoras: a “Argentina Sono Film” e a “Artistas Argentinos Asociados”, além de alguns poucos produtores esporádicos.

Durante o período compreendido entre 1946 e 1955 a cinematografia argentina manteve estável o número de produções fílmicas, chegando a 56 filmes em 1950. Esse tipo de situação tem ligação direta com as medidas protecionistas editadas pelo estado argentino. Entretanto tais medidas não significaram um incremento que possibilitasse um desenvolvimento sustentável para a indústria cinematográfica argentina. No desenrolar do período peronista não houve uma renovação nos equipamentos técnicos que com o tempo tornaram-se cada vez mais obsoletos e antieconômicos. Além disso não ocorreu também o surgimento de novas personalidades ligadas a área cinematográfica, ou seja não apareceram novos diretores e atores, como se deu nos de 1930 e 1940, a chamada época de ouro do cinema argentino.¹⁶⁰

A intervenção do Estado argentino no mercado cinematográfico também representou um maior controle por parte do governo das atividades relacionadas com o cinema como um todo, controlando de maneira direta ou indireta as várias etapas da produção fílmica, vetando ou modificando roteiros e até mesmo indicando atores, com o objetivo de se utilizar do cinema como um instrumento de propaganda. O governo criou mecanismos que favoreciam a sua dominação sobre o setor cinematográfico, aproveitando-se de certas debilidades como a escassez de películas virgens, matéria prima essencial para a realização dos filmes.

¹⁶⁰ MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 94.

O governo controlava a importação de filmes virgens através do “Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio”, o I.A.P.I., manejando a sua disponibilidade às empresas produtoras de acordo com seus interesses, assegurando, assim, o apoio de produtoras cinematográficas alinhadas com o governo.¹⁶¹

Mas o controle da atividade cinematográfica argentina por parte do governo do General Perón ficou a cargo da “Subsecretaria de Informaciones y Prensa de La Presidencia de la Nación”, que era um órgão com poderes parecidos com o de um ministério de propaganda.¹⁶² Em 1949 foi nomeado Raúl Alejandro Apold como titular da pasta, e o qual, desde 1947 era diretor da divisão de Difusão da Subsecretaria e anteriormente havia sido chefe de imprensa dos estúdios “Argentina Sono Film” e diretor do noticiário cinematográfico “Sucesos Argentinos”. Demonstrando intimidade com o setor cinematográfico, a sua atuação incisiva junto ao setor cinematográfico lhe valeu o título de ‘Zar’ do cinema argentino. Apold controlava a atividade cinematográfica como um todo exercendo o papel de censor já que vetava, através de seleção prévia, argumentos que acreditava não ser de agrado do governo argentino, além de incluir “... textos o secuencias favorables a la realidad política del momento.”¹⁶³

3.2. Controle e Produção Cinematográfica

O governo peronista ao interferir na produção cinematográfica argentina de filmes de longa-metragem através da proscrição de atores, da censura e por meio de

¹⁶¹ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. “El Grito Sagrado, de Luis César Amadori: cine e historia en el peronismo”. Disponível em: <<http://www.filmonline.com.ar/42/cn/gritosagrado.htm>> Acesso em: 26 abr. 2001. p. 01.

¹⁶² MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 90.

favorecimentos econômicos adotou uma postura de intervenção indireta no setor, isso porque não assumiu a tarefa de produzir diretamente os filmes de longa-metragem que serviriam como instrumentos de propaganda do regime, atitude semelhante à que adotou com relação aos noticiários cinematográficos. O Estado procurou atuar através de um rígido controle sob as empresas privadas o que resultou num número considerável de obras filmicas que se enquadravam nos objetivos de difusão do governo.

Assim, a presença do governo brasileiro e do governo argentino nas suas cinematografias nacionais produziu uma série de filmes que se enquadravam no projeto político dos dois regimes. A produção cinematográfica brasileira de filmes de longa-metragem de ficção foi bem menos constante do que a produzida pela cinematografia argentina. Mas, mesmo não havendo um grande incremento na produção cinematográfica brasileira de filmes de longa-metragem, se comparado à cinematografia argentina, a fragilidade dos produtores cinematográficos locais fez com que os mesmos ficassem atrelados ao governo. Isso acabou gerando, dentro da parca produção brasileira, filmes de apologia ao governo do Presidente Getúlio Vargas.

Entretanto o incentivo à produção de filmes de longa-metragem apresentava significativas diferenças entre as cinematografias brasileira e argentina. Se a produção cinematográfica brasileira durante o governo do Presidente Getúlio Vargas tinha como base de sustentação a realização de filmes de curta-metragem, a produção cinematográfica argentina, sob o governo do Presidente Juan Perón, se estruturava na realização de filmes de longa-metragem, conseguindo até mesmo exportar essas produções para outros países da América Latina, como o caso do filme “Dios se lo pague” (1948), dirigido por Luis César Amadori.

¹⁶³ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p.68.

As duas cinematografias tiveram um desenvolvimento diferenciado com relação às produções de longa-metragem. Enquanto as produções brasileiras sofreram uma retração durante os anos de 1930, a cinematografia argentina sob o governo peronista passava por um momento de euforia. Os produtores argentinos, acuados pela falta de película virgem para realizar os seus filmes por causa da política protecionista dos Estados Unidos, quando procuraram o Estado argentino tinham a intenção de manter e crescer os seus patamares de produção. Diferentemente do caso brasileiro que tinha uma estrutura de produção muito frágil, beirando em alguns momentos a inexistência, como no ano de 1942 quando foram filmados apenas dois filmes de longa-metragem. A diferença entre as duas cinematografias fica mais evidente se levarmos em conta que havia no início da década de 1940 uma escassez de películas virgens no mercado, causada pela Segunda Guerra Mundial, mas, mesmo assim, a cinematografia argentina produziu no ano de 1942 um total de 57 filmes de longa-metragem.¹⁶⁴

As conjunturas diferenciadas de desenvolvimento e as políticas de difusão dos governos brasileiro e argentino foram decisivas para a sua intervenção na produção do setor cinematográfico, fazendo como que a presença do Estado fosse sentida em graus de intensidade diferenciada nas duas cinematografias. No Brasil, algumas das medidas editadas para auxiliar o desenvolvimento cinematográfico, de filmes de longa-metragem, como prêmios e incentivos, não chegaram efetivamente a acontecer¹⁶⁵ revelando, assim, que a política de controle e a utilização desse tipo de produção cinematográfica não era prioridade para o Estado brasileiro.

¹⁶⁴ TORRES, Augusto Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Anagrama, 1971. p. 14.

¹⁶⁵ SIMIS, Anita. Op. cit., 1996, p. 110.

Entretanto a fragilidade da cinematografia brasileira, e a falta de um apoio mais efetivo por parte do Estado, não impediram a realização de obras fílmicas de apologia ao governo, nem o envolvimento direto de intelectuais, ligados ao governo do Presidente Getúlio Vargas, na realização de filmes, como “O Descobrimento do Brasil” (1937), os quais estavam permeados de elementos ideológicos do regime estadonovista.

O controle exercido pelo governo do Presidente Juan Perón sobre a cinematografia argentina foi mais efetivo do que o realizado pelo Estado Novo brasileiro sobre as produções cinematográficas de longa-metragem no Brasil. A cinematografia argentina produziu uma série de filmes que fizeram apologia do governo peronista e se constituíram em peças de propaganda política.

O Estado argentino fomentou a produção de filmes de longa-metragem através de financiamentos concedidos por um banco oficial. Através desse tipo de financiamento direto para a produção cinematográfica foram realizadas várias obras de apologia do regime, como o filme “Las aguas bajan turbias” (1952) e “El grito sagrado” (1954), que mobilizaram para a sua realização personalidades simpáticas ao governo.

CAPÍTULO 4

“O DESCOBRIMENTO DO BRASIL” E “EL GRITO SAGRADO”: ÁPICE DE UM PROJETO POLÍTICO

O caráter centralizador do governo varguista e do governo peronista fez com que as cinematografias brasileira e argentina, que até a ascensão dos dois presidentes não haviam sofrido uma intervenção direta, ficassem atreladas a tutela do Estado. Essa situação fez com que fossem produzidos um número considerável de filmes que se tornaram instrumentos de disseminação do projeto político que os regimes almejavam construir.

A intervenção do Estado num primeiro momento procurou regular o mercado cinematográfico interno dos dois países, com o objetivo de fomentar o desenvolvimento das cinematografias locais. Entretanto devido a fragilidade dessas cinematografias e a centralidade dos governos o controle sobre a produção cinematográfica tornou-se uma constante. Essa presença marcante do Estado nas cinematografias brasileira e argentina interferiu na produção fílmica fazendo com alguns filmes de apologia dos regimes políticos se constituíssem como tal através de mecanismos como a censura, que por meio da imposição alterava roteiros tornando-os favoráveis ao contexto político. Porém algumas dessas peças fílmicas estavam diretamente vinculadas aos projetos políticos dos dois governos.

O filme brasileiro “O descobrimento do Brasil” (1937) e o filme argentino “El Grito Sagrado” (1953) representavam a realização dos projetos políticos dos regimes no setor cinematográfico. Esses filmes constituíram-se em instrumentos de propaganda do varguismo e do peronismo não por uma intervenção direta do Estado, mas sim pela simpatia dos seus realizadores com os regimes políticos em questão. Dessa forma, as produções dessas obras fílmicas envolveram uma série

de elementos que se colocam como de extrema importância para o conhecimento dos meandros que formavam a discussão da política cultural dos governos.

As peças fílmicas “O Descobrimento do Brasil” e “El grito sagrado” caracterizavam-se por serem obras de reconstituição histórica. A utilização do passado com a intenção de legitimar posturas políticas foi uma tônica constante dos dois regimes, e essas obras explicitavam essa tendência do varguismo e do peronismo. Entretanto não buscamos aprofundar nas obras o que elas nos diziam sobre o passado, mas sim o que elas falavam sobre o tempo em que foram produzidas, não querendo entendê-las como simples reflexo da realidade em que foram pensadas, mas pelo contrário, compreendê-las pela sua complexidade enquanto agentes de disseminação política cruzando, dessa forma, as suas possibilidades.

De outra parte, observando as políticas protecionistas dos governos brasileiro e argentino para o setor cinematográfico podemos aferir que foram criadas estruturas que possibilitaram ao Estado intervir na produção de filmes. Os mecanismos de controle presentes nessas estruturas faziam com que os regimes pudessem controlar os mais variados elementos que compunham as suas cinematografias nacionais. Essa possibilidade abria caminho para que a intervenção atingisse também os aspectos ideológicos, influenciando, modificando e censurando argumentos e roteiros das produções cinematográficas locais, e gerando a autocensura por parte de diretores e produtores, além do exílio de atores e realizadores, principalmente na Argentina, que não estavam ligados ou eram contrários ao regime peronista. Assim, o varguismo e o peronismo puderam interferir, as vezes direta ou indiretamente, na produção fílmica de longa metragem, construindo obras que

serviram como instrumento de propaganda dos dois regimes ao legitimarem e disseminarem os seus projetos políticos.

A bibliografia referente ao assunto demonstra claramente quais foram as obras fílmicas e quem foram os realizadores que de alguma maneira tiveram ligações e fizeram apologia aos regimes varguista e peronista. Baseado em textos de referência indispensável para o estudo do tema apontaremos as peças fílmicas e seus realizadores que se caracterizaram por terem proximidade com as esferas dos governos de seus países, demonstrando os elementos que compõem a dimensão interna de algumas obras, como as tendências ideológicas presentes no filme em si, e os elementos que compõem a dimensão relacionada com os aspectos ideológicos que impregnam a produção.¹⁶⁶

4.1. Os Filmes Brasileiros

A produção cinematográfica brasileira de filmes de longa-metragem foi bastante incipiente durante o Estado Novo brasileiro. Eram poucas as empresas cinematográficas que tinham uma estrutura mínima para realizar com certa regularidade esse tipo de produção, entre elas podemos destacar a Cinédia, a Sonofilmes, a Brasil Vita e a Atlântida. Existiram outras empresas, mas todas com um período de duração bastante efêmero. Essa situação, como vimos anteriormente, está ligada ao fato de que as empresas cinematográficas brasileiras se sustentavam basicamente da produção de filmes de curta-metragem, especialmente os jornais cinematográficos que tinham espaço garantido no mercado de exibição devido à obrigatoriedade de exibição dos complementos cinematográficos. Além disso, as

¹⁶⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 11- 14.

empresas que se dedicavam a realização de filmes de longa-metragem se encontravam, no final da década de 1930, em situação difícil, na qual “... a Brasil Vita estava empenhada no interminável Inconfidência mineira, a Sonofilmes ia se acabando em silêncio, São Paulo havia parado, e a própria Cinédia, fazendo apenas um, dois ou três filmes por ano, mal conseguia manter acesa a chama do cinema brasileiro.”¹⁶⁷ Mas foi também nesse período que surgiu a Atlântida, empresa que pretendia colaborar com o desenvolvimento da indústria nacional de filmes.

Além de reduzida, a produção de filmes de longa-metragem no Brasil na sua grande maioria era de filmes musicais carnavalescos e comédias. Esse tipo de produção era muito bem recebida pelo público e representava grande parte da produção de longas-metragens da cinematografia brasileira do período. Mas havia vários realizadores que ainda acreditavam na produção de filmes de longa-metragem de ficção com temáticas mais próximas ao melodrama. Dentre os filmes que fugiam do eixo de musicais e comédias foram produzidos, nesse período, uma série de obras de ficção que tinham íntima ligação com o projeto político do regime estadonovista. Esse conjunto de filmes apresentava através de suas temáticas uma série de elementos que de alguma forma fizeram com que essas obras fílmicas de longa-metragem se tornassem instrumentos de propaganda política.

Assim, entre as produções cinematográficas realizadas sob o governo Getúlio Vargas podemos destacar como filmes de apologia do regime “Aves sem ninho” (1939), “Argila” (1942), “Caminho do céu” (1943), “O brasileiro João de Souza” (1943), “Romance proibido” (1944). A tendência temática dessas produções e o tratamento dado a elas as colocam como representativas da presença do projeto político que o governo procurava propagar.

¹⁶⁷ VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra - Embrafilme, 1987. p. 99.

O filme “Aves sem ninho” (1939) foi produzido e dirigido por Raul Roulien que voltava ao Brasil depois de fazer sucesso como ator em Hollywood. Roulien já havia filmado, em parceria com a empresa cinematográfica Cinédia, “O Grito da mocidade” (1937) que apresentava o cotidiano de jovens médicos e estudantes de medicina no Hospital Pronto Socorro da cidade do Rio de Janeiro, além de romances, bem e mal sucedidos, entre médicos e enfermeiras.¹⁶⁸ Entretanto foi a peça fílmica “Aves sem ninho” que se destacou pela proximidade com a ideologia estadonovista. O filme foi uma adaptação da peça teatral “Nuestra Natacha”, de Alejandro Casona, e contava a história de uma menina órfã que foi enviada para um reformatório, onde sofreu uma série de problemas causados pelo ensino deficitário, até ser adotada por um velho professor que lhe possibilitou se formar, no curso de Ciências Sociais. Depois de formada, a jovem chamada Vitória, “...resolve dedicar a vida à tarefa de modificar aquele sistema educacional opressor que ela havia vivenciado tão duramente, abraçando o magistério.”¹⁶⁹

O filme encontrou dificuldades com a censura que entendeu como muito acentuadas as dificuldades vividas pela personagem principal. O impasse com a censura somente foi resolvido depois que o diretor alterou o final do filme, demonstrando que o governo estava promovendo ações para solucionar o tipo de problema encontrado pela jovem órfã, além de fazer menção à esposa de Getúlio Vargas.¹⁷⁰ Esse tipo de intervenção, que obrigava a alteração de roteiros, também foi sentida em alguns filmes argentinos produzidos sobre o peronismo.

A intenção do governo varguista, desde a edição das primeiras medidas de apoio a cinematografia brasileira, era de fomentar o desenvolvimento de um cinema educativo. Essa tendência pode ser percebida em algumas poucas produções

¹⁶⁸ O GRITO da mocidade. **Cine Repórter**, Rio de Janeiro, nº 138, 28/01/1937.

¹⁶⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 92/93.

realizadas como longa-metragem. Entretanto alguns filmes de longa-metragem se apoderaram do tema da educação e realizaram obras muito próximas do ideário estadonovista, e o filme “Aves sem ninho” foi um exemplo disso. Outro filme que aborda essa temática e também foi uma obra de apologia ao governo foi “Romance proibido” (1944), produzido pela Cinédia e dirigido por Adhemar Gonzaga. O enredo aborda a trajetória de uma professora que fugindo do amor de um rapaz, que está comprometido com a sua melhor amiga, vai lecionar no interior do Brasil.¹⁷¹ Através de um argumento tradicional dentro da cinematografia, o romance, o filme apresenta a doação da professora, que se sacrifica demonstrando austeridade e caráter moral. Essas duas características representam claramente o pensamento do Estado Novo brasileiro para como os docentes, que deveriam ser “modelo de virtude”.¹⁷² Além disso, a professora de “Romance proibido” se utilizava do cinema como material didático dentro da sala de aula. Esse, sem dúvida, era um dos grandes objetivos do governo varguista, que como vimos sempre incentivou a produção e a utilização do cinema como instrumento pedagógico.¹⁷³

O argumento de “Romance proibido” era um projeto antigo de Adhemar Gonzaga que pretendia filmá-lo no ano de 1930. Baseado na idéia de Paulo Wanderley, o argumento sofreu alterações se comparados ao original e o projeto filmado anos depois, isso porque, conforme Alice Gonzaga, houve a intenção de se adequar o argumento ao novo contexto político.¹⁷⁴

Os filmes brasileiros de longa-metragem, que serviram de propaganda para o regime varguista, se aproveitaram do conflito da Segunda Guerra Mundial para

¹⁷⁰ Idem., p. 93.

¹⁷¹ Idem., p. 91/92.

¹⁷² Idem., p. 92.

¹⁷³ Idem., p. 92.

¹⁷⁴ Almeida, citando a Alice Gonzaga, indica que “As personagens são em sua estrutura, as mesmas. Porém, as situações e o cunho didático nacionalista foram introduzidos posteriormente.” Idem., p. 91.

construir os seus roteiros.¹⁷⁵ A guerra traria a necessidade de um aumento na produção econômica, diante dessa situação o Estado Novo brasileiro procurou estabelecer um paralelo entre os operários e soldados, na tentativa de aproximar e confundir as duas condições com a intenção de estimular o sentimento de sacrifício e dedicação que a nação precisava naquele momento.¹⁷⁶ Além disso, o conflito mundial estimulou a tendência de se remeter para um inimigo externo os problemas encontrados internamente e este seria o elemento que prejudicariam o bem estar da sociedade harmoniosa que se pretendia.

A obra fílmica “Caminho do céu” (1943), dirigida por Milton Rodrigues, apresentou vários elementos da política estadonovista em seu enredo. O filme contava a história de uma jovem abastada e mimada que por conselhos médicos vai passar uma temporada numa cidade do interior, onde seu pai, um importante industrial, tinha uma usina. A jovem se apaixona por um alto funcionário das empresas de seu pai com quem vive um romance. Ao término da história o rapaz ingressa na Força Aérea Brasileira com a intenção de “... servir a pátria ultrajada...” enquanto a jovem aguardaria “... o seu regresso para construir o seu lar.”¹⁷⁷ Observando mais atentamente outros elementos do enredo¹⁷⁸, o alto funcionário, que tem um romance com a filha do seu patrão tinha como incumbência fechar a usina. Através da interferência da jovem, que deixou de ser uma pessoa frívola depois que começou a namorar o empregado de seu pai, o empresário abre uma fábrica de aviões no lugar da usina, proporcionando empregos e ajudando no esforço de guerra.¹⁷⁹ A história apresentava a união entre operários e capitalistas

¹⁷⁵ Outras produções cinematográficas brasileiras também se utilizaram do conflito da Segunda Guerra Mundial, mas davam um tom mais humorístico ao tema, na linha dos filmes musicais carnavalescos, como o filme **Samba em Berlim** (1943).

¹⁷⁶ LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política**. 2ª ed. Campinas: Ed. Papirus: 1986. p. 84.

¹⁷⁷ CAMINHO do céu. **Cine Repórter**, Rio de Janeiro, nº 398, 04/09/1943.

¹⁷⁸ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 93/94.

¹⁷⁹ Idem.

evidenciando as vantagens e a necessidade da harmonização dos conflitos entre as classes com o objetivo de edificar a nação, principalmente, num momento tão difícil como o de guerra.¹⁸⁰

A crítica especializada saudou com entusiasmo a realização de “Caminho do céu”, afirmando que se a sua produção deixava algo a desejar “... ótima e digna de aplausos, entretanto, é a sua concepção e, sobretudo, a sua propaganda pró nossa aviação.”.¹⁸¹ Além disso, mesmo que no Brasil não se tenha registro, como na Argentina, do favorecimento de artistas simpáticos ao regime e que com isso se beneficiavam com trabalhos de destaques nas produções cinematográficas, especialmente as vinculadas ao regime, observamos que a atriz principal do filme “Caminho do céu”, Rosina Pagã, já havia sido protagonista também da peça fílmica “Aves sem ninho”¹⁸². Essas duas produções, como apontamos anteriormente, faziam parte de um grupo de filmes de apologia do governo do Presidente Getúlio Vargas.

Outra obra fílmica que teve o seu argumento amparado na Segunda Guerra Mundial foi “O brasileiro João de Souza” (1943). O argumento e a direção foram de responsabilidade do paraguaio Bob Chust, que produziu o filme juntamente com a Cinédia. O filme conta a história de um marinheiro, de nome João de Souza, que teve a sua vida marcada por acontecimentos relacionados com o estrangeiro, aquilo que não pertencia a nação. No primeiro contato direto da personagem principal com um estrangeiro, João acabou espancado por um garoto alemão, e esse fato serviu para reforçar o ódio que sentia pelos teutos, que mataram seu pai, que conforme a sinopse¹⁸³ “... fôra vítima dos inimigos do Brasil, pois era comissário do 1º vapor

¹⁸⁰ Idem., p. 93.

¹⁸¹ CAMINHO do céu, **Cine Repórter**, nº 398, 4/09/1943.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ O BRASILEIRO João de Souza. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, Ano 23, nº08 de 22/02/ 1944.

afundado em 1917 pelos alemães”.¹⁸⁴ O ocorrido ficou gravado em seu inconsciente, levando-o mais tarde a sofrer uma séria punição, perder seu emprego na companhia estatal de navegação “Loide”, por causa de uma briga com alemães num bar em Porto Alegre, passando, assim, a vadiar. A desgraça parece aumentar quando João encontra uma cantora húngara e passa a viver com ela. A remissão de João somente aconteceu pelo seu sentimento patriótico que o faz romper com o estrangeiro por intermédio da nação. O rompimento se deu após João ouvir, juntamente com a sua namorada estrangeira, de nome Olga, que o Brasil havia rompido com os países do eixo e Olga insultar os brasileiros por tal decisão. João, que já havia sido inocentado da sua briga com os alemães, já que após uma investigação a polícia concluiu o inquérito afirmando que a briga tinha um cunho patriótico, volta ao seu antigo emprego na empresa de navegação. Restabelece contato com a sua antiga noiva e parte em direção aos Estados Unidos. O navio no qual João se encontra foi torpedeado por um submarino alemão. A sinopse publicada do filme conclui o relato narrando que:

“... João de Souza quase morrendo numa baleeira, quer responder a metralha do submarino nazista com o seu revólver, porém cai baleado gritando: ‘Viva o Brasil’. João de Souza soube morrer como um herói e a Pátria rendeu-lhe o devido tributo, ficando alerta com seus inimigos e pronta para vingar seus indefesos heróis. Aviões da FAB afundaram o submarino de eixo. Regressaram em formação de V. A morte de João de Souza foi vingada e a bandeira brasileira que estava de luto, a meio – pau, já pode tremular garbosamente como sempre; e com os primeiros acordes do hino nacional, faz-se a chamada dos heróis que a voz de João de Souza responde: PRESENTE.”¹⁸⁵

Enquanto a personagem principal, João de Souza, teve em sua vida todos os fatos ruins marcados pela presença do estrangeiro, os fatos bons, ao contrário, estavam relacionados com a pátria. A sua vida só foi restabelecida depois do

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Idem.

contato com a nação. Assim, a redenção da personagem está intimamente ligada a pátria e o seu malogro quanto ao estrangeiro.

Com o claro objetivo de explorar dramaticamente a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, os responsáveis pela peça fílmica reproduzem, de forma extremamente dramática, alguns elementos pertencentes aos sentimentos nacionais presentes no ideário do regime Estadonovista. Dessa maneira, podemos apontar na narrativa a doação, da personagem principal, um brasileiro de nome João de Souza, pela Pátria, um herói que morreu e viveu por ela. A valorização do sentimento patriótico vem ao encontro da necessidade do Estado Novo de assegurar que a crise, advinda da economia de guerra, que afeta as relações de trabalho, impondo para o operário uma maior jornada de trabalho e baixos salários, seria um elemento passageiro e que deveria ser visto como um serviço à nação.

O filme foi produzido em 1943. Nesse período, o Brasil já se havia aproximado dos Estados Unidos e declarado guerra aos países do Eixo. Diferentes autores referem que a sociedade demonstrava nítidos movimentos de ruptura com a ordem que se pretendia alcançar, ou seja, a crise se agravava. Mas, a política estadonovista tentava remeter a culpa dos problemas internos a um inimigo externo., localizado fora da nação. A exteriorização do inimigo foi um artifício comum ao nacionalismo, visto que, a nação se constituía num elemento coeso, unificado. Assim, percebemos, em “O brasileiro João de Souza” , que o principal agente causador de sua desgraça encontrava-se nos instantes em que ocorre a aproximação com aquilo que não pertence à nação, o componente externo.

Essas produções cinematográficas de longa-metragem aproximaram-se do ideário do regime e fizeram apologia ao mesmo. Entretanto não enquadravam-se dentro do perfil cinematográfico que se almejava, ou seja, de filmes de longa-

metragem educativos. Mas houve algumas tentativas de se produzir esse tipo de filme que resultaram em pelo menos duas realizações: “O Descobrimento do Brasil” (1937) e “Argila” (1942).

A realização do filme “Argila” (1942) contou com a presença de um grande número de intelectuais ligados ao governo varguista. O filme foi uma produção da Brasil Vita film, de propriedade de Carmem Santos, e dirigido por Humberto Mauro, contando, ainda, com a colaboração do Presidente do Instituto de Cinema Educativo, INCE, Edgar Roquette-Pinto. “Argila” tinha como enredo a transformação de uma burguesa alienada, que vivia somente no ócio, mas que comprou uma fabriqueta, de um empresário português que explorava os seus empregados. Ao assumir o negócio a personagem principal começou a produzir peças de cerâmica marajoara, o que a fez modificar o seu estilo de vida e assumir uma tendência nacionalista além de se tornar protetora dos operários.¹⁸⁶ A produção de “Argila” foi mais uma tentativa de produzir uma obra de longa-metragem de caráter educativo, as situações apresentadas pela narrativa cinematográfica apontavam para uma mudança de comportamento, uma guinada para o nacionalismo, que compreenderia também uma nova atitude entre patrão e trabalhador.

Com o objetivo de entender os mecanismos que constituíam a realização desse tipo de obra fílmica procuraremos apresentar um pouco mais detalhadamente o seu processo de produção. Para tanto, elegemos o filme “O descobrimento do Brasil” (1937), produção cinematográfica que se enquadrava nos moldes do cinema educativo perseguido pelo governo do Presidente Getúlio Vargas.

¹⁸⁶ CAPELLATO, Maria Helena Rolim. Op. cit., 1998, p. 108/109.

4.2. “O Descobrimento do Brasil”

A realização do filme “O Descobrimento do Brasil” (1937) representou para a cinematografia brasileira a possibilidade de se implementar um modelo de cinema que estava extremamente ligado ao projeto político do governo do Presidente Getúlio Vargas, o cinema educativo. “O Descobrimento do Brasil” representou a possibilidade de se colocar em prática conceitos alardeados por vários intelectuais, na sua maioria ligados às esferas governamentais, e concretizar as idéias de um cinema educativo, que há muito era reivindicada. Esse tipo de cinema, de caráter educativo, era exaltado no Brasil desde 1910 e obteve incentivos reais para se desenvolver no início da década de 1930 com a edição do decreto 21.240, de 1932. Os resultados dessas medidas, no entanto, foram muito limitados, fomentando no Brasil a produção de filmes de curta-metragem em detrimento, muitas vezes, dos filmes de longa-metragem. Essa tendência em produzir filmes de curta-metragem estava presente no projeto original de “O Descobrimento do Brasil”.

A idéia de realizar o filme “O Descobrimento do Brasil” partiu do Instituto do Cacau da Bahia¹⁸⁷, em 1936, que convidou Humberto Mauro, que já fazia parte da equipe organizadora do Instituto de Cinema Educativo (INCE), como técnico em cinematografia,¹⁸⁸ para ser o diretor cinematográfico da peça fílmica. O Instituto tinha o objetivo de produzir um filme de curta metragem com o intuito de apresentar a

¹⁸⁷ O Instituto do Cacau da Bahia foi criado pelo governo Getúlio Vargas nos primeiros anos da década de 1930, juntamente com outros órgãos, com o objetivo de diversificar a economia brasileira, rompendo, assim, com a monocultura. A criação do Instituto está ligada também a tentativa por parte do governo de ampliar a sua inserção na economia, controlando e fomentando as atividades econômicas. CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo: política externa e projeto nacional**. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 2000, p. 47. A partir dessas considerações podemos aferir que a ação do Instituto do Cacau da Bahia de buscar produzir filmes de curta-metragem, com o objetivo de apresentar a região produtora de Cacau, vai ao encontro das intenções do governo no sentido de ampliar a sua inserção nas atividades econômicas, fomentando a diversificação da economia, como também de apresentar as suas ações nesse campo, contribuindo para a propaganda do “novo” Estado, que estava em construção.

¹⁸⁸ Almeida, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993, p.68.

região produtora de Cacau. O roteiro da produção fílmica previa uma breve reconstituição do descobrimento do Brasil.¹⁸⁹ Entretanto, o projeto inicial foi modificado para se produzir um filme de longa-metragem sobre o descobrimento do Brasil, tendo como base do seu roteiro a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal.

Para a produção de *O Descobrimento do Brasil* foram gastos em torno de 600 contos.¹⁹⁰ Essa quantia, diante da fragilidade da cinematografia brasileira da época, era bastante significativa, reforçando, assim a importância que a obra assumia para o desenvolvimento de uma concepção de cinema que estava atrelada às instâncias do Estado.¹⁹¹ Na realização do filme foram utilizados um bom número de figurantes, além de uma boa reconstituição de época, observando neste aspecto, o esmero dos figurinos e o detalhamento encontrado na réplica da embarcação utilizada por Pedro Álvares Cabral. Humberto Mauro comenta que a caravela que foi construída para o filme "... navegou até quase a entrada da barra da baía de Guanabara, durante as filmagens, e não houve problemas. Só que tratei de instalar minha caravela numa chata, e era como ela navegava."¹⁹² Os gastos e os cuidados na produção do filme demonstraram o interesse dos seus produtores, e do grupo envolvido na sua confecção, na construção de uma obra que servisse efetivamente como exemplo de cinema educativo.

¹⁸⁹ **Cinearte**, Rio de Janeiro, nº 444, ago. de 1936, p.10.

¹⁹⁰ VIANY, Alex (org.). **Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória de vida**. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1978. p. 55.

¹⁹¹ É importante destacar-se que a realização de **O Descobrimento do Brasil** foi uma grande produção tendo-se em vista a fragilidade da cinematografia brasileira e em comparação, também, ao cinema produzido naquele momento em Hollywood. Observa-se que na obra em questão, conforme depoimentos do diretor, a improvisação foi uma constante, como em toda a trajetória do cinema latino-americano, salvo algumas exceções que confirmam a regra.

¹⁹² O comentário de Humberto Mauro sobre a caravela construída para **O Descobrimento do Brasil** foi suscitado depois do naufrágio acidental ocorrido com a embarcação contruída para o filme **Chica da Silva** (1999), do diretor Cacá Diegues. Humberto Mauro continua o comentário afirmando que a sua caravela não afundou "... nem mesmo quando romperam-se as amarras, durante uma noite, e fomos localizá-la desgarrada nas bandas de Niterói...". VIANY, Alex (org.). Op. cit., 1978, p. 206/207.

Nesse sentido, os seus realizadores ao estruturarem o argumento e o roteiro do filme num documento histórico, como era a Carta de Pero Vaz de Caminha, pretenderam garantir ao relato cinematográfico um grau de cientificidade e objetividade que era próprio da historiografia oficial da época¹⁹³. Num depoimento o cineasta Humberto Mauro comenta que tentou “...contar o fato como se fosse um repórter filmando dentro do barco de Cabral.”¹⁹⁴. Para garantir a autenticidade das imagens foram despendidos recursos didáticos, como mapas e os próprios letreiros que traziam citações da Carta de Pero Vaz de Caminha entre aspas, mesmo o filme sendo realizado num período em que o cinema sonoro estava quase que totalmente consolidado.¹⁹⁵ Além disso a construção de alguns planos obedeceram a célebres pinturas da iconografia brasileira, como o quadro “A Primeira Missa no Brasil” (1861), de Vítor Meirelles, com o objetivo de conferir autoridade a peça fílmica.¹⁹⁶

A intenção de dar autenticidade à narrativa cinematográfica também se verificava a partir da mobilização de um grupo de intelectuais, que contavam com prestígio junto ao governo federal, que iriam assegurar a fidelidade dos fatos. Além do já citado Humberto Mauro, destacado cineasta brasileiro que havia começado a sua carreira na década de 1920, colaboraram na confecção da peça fílmica Afonso de Taunay, diretor do Museu Paulista e membro destacado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e Roquette Pinto, diretor do Museu Nacional. Os nomes dos dois intelectuais constavam na ficha técnica do filme no item “Colaboração intelectual e verificação histórica”.

¹⁹³ MORETTIN, Eduardo Victorio. “Cinema Educativo: uma abordagem histórica.” **Comunicação e Educação**. São Paulo: n. 4, p. 13-19, set./dez. 1995. p. 19.

¹⁹⁴ VIANY, Alex (org.). Op. cit., 1978.

¹⁹⁵ MORETTIN, Eduardo Victorio. “O Tema do Descobrimento do Brasil no Cinema dos Anos 30: uma análise de Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro.” **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora da UFPR, n. 32, p. 65-74, Jan./jun., 2000.

¹⁹⁶ Idem., p. 67.

Esses intelectuais de alguma forma se identificavam com o governo de Getúlio Vargas. Assim, “O Descobrimento do Brasil” foi o primeiro ensaio na realização de um filme de longa-metragem com objetivos educativos e dele participaram, principalmente Humberto Mauro e Roquette-Pinto, o qual tinha papel ativo na organização e direção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE.

O antropólogo Roquette-Pinto foi um grande entusiasta da cinematografia brasileira, participando ativamente na elaboração e na execução das primeiras medidas de proteção ao cinema nacional no início dos anos de 1930. Nesse aspecto foi inquestionável a importância do diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto que tinha grande consideração pelo cinema, acreditando ser indispensável a sua presença num museu moderno.

O pensamento intelectual de Roquette-Pinto, ligado principalmente à educação e a raça, se aproximava em vários aspectos das idéias de Getúlio Vargas, tornando-o, assim, um intelectual de prestígio nas esferas governamentais. A medida desse prestígio foi a sua permanência à frente do Museu Nacional, após a “Revolução de 30”, além da sua indicação para ocupar um cargo na Comissão de Censura, da qual foi presidente.

A obra fílmica “O Descobrimento do Brasil” foi produzida no ano de 1936 e estreou em 1937, quando o Estado Novo brasileiro ainda não havia sido instaurado. Entretanto os princípios constitutivos do projeto ideológico do qual o regime iria se pautar estavam presentes antes de sua instauração, evidenciando o próprio processo de construção de um novo Estado que o governo estava promovendo desde o início dos anos de 1930. A instauração do novo regime político pressupunha a construção de mecanismos que o legitimassem.

Nesse sentido, os incentivos a temas históricos faziam parte do esforço do governo brasileiro de construção de um sentimento nacionalista. A nação e sua construção nacionalista, presente no governo Estadonovista, não admitia a presença de conflitos; esses são eliminados pela figura do Estado que se apresentava como mediador de questões que abandonavam seu caráter político para se tornarem técnicas. A sociedade devia ser harmônica, protegida por um líder capaz de personificar toda a grandeza da Nação; essa figura, Getúlio Vargas, acabava dimensionada pela propaganda do regime. A Carta de Pero Vaz de Caminha comunicando o descobrimento do Brasil era um documento que se encaixava nesse sentimento.

No relato enviado a Portugal não havia a presença de conflitos e o filme retratou muito bem esse elemento. A ansiedade e a expectativa da busca encontrava-se em todos viajantes, marinheiros, religiosos e oficiais, mas, nunca questionada; o contato entre índios e portugueses foi apresentado desprovido de qualquer conflito, sem hostilidades, representado sim com admiração e curiosidade, estando presentes a cordialidade e a troca. Numa das cenas aparecem dois braços que estendidos terminam em um aperto de mãos entre um português e um índio; ao fundo começam aparecer sombras de homens caminhando em fila indiana com objetos em cima dos ombros; no outro plano verificamos que as sombras são os índios que carregam barris, ou seja, a cooperação aparece explicitamente nessas cenas do filme, o acordo selado cordialmente resulta em trabalho, evidenciando a possibilidade da convivência em harmonia.

Na perspectiva da inexistência do conflito, a figura do líder, presente na obra, ganha contornos de obediência cega, representando com eficiência uma das características do autoritarismo. Entre os índios, o líder encontrava-se na pessoa de

um homem mais velho que, em diferentes momentos, orientava o comportamento dos demais. A presença dessa liderança tem dois momentos importantes: o primeiro quando na presença da cruz durante a missa, o índio mais velho indicava que a atitude de ajoelhar-se fosse imitada por todos. O segundo, representava um outro instante, que fortalecia a figura do líder e valorizava o papel da família. Esse instante refere-se a cena após a missa, quando o frei encontrava-se com uma cruz nas mãos e à sua frente estava o velho índio que a beijou e, em seguida, ordenou para todos repetirem o gesto. Assim, um dos índios ergueu uma criança, fazendo-lhe beijar a cruz. A representação familiar, desse momento, encontrava-se justamente no índio e na criança, pai e filho, que reproduziram dentro de uma estrutura menor, a família, a hierarquia que regeria a sociedade. Ou seja, "... o pai introduz na família a posição que assume em relação a seu superior hierárquico na sociedade - uma posição de sujeição passiva e servil à autoridade."¹⁹⁷. Dessa passagem, seria pertinente registrar que o relato de Caminha não fazia referência de um homem erguendo uma criança.

Devido à particularidade da linguagem cinematográfica em alguns momentos do filme ocorreram adaptações à Carta de Pero Vaz de Caminha com o objetivo de dar sentido à narrativa. Esse tipo de adequação, presente no "Descobrimento do Brasil", visava tornar o filme mais agradável ao espectador. Humberto Mauro ao comentar a sua participação no "VI Congresso Internacional de Arte Cinematográfica", realizado na cidade Veneza, em 1938, afirmou que os três filmes que levou, "Vitória Régia", "O Céu do Brasil" e "O Descobrimento do Brasil", fizeram sucesso perante o público. Somente O Céu do Brasil não teria despertado tanto interesse, na ótica de Mauro, por ser muito didático.¹⁹⁸

¹⁹⁷ LENHARO, Alcir. Op. cit., 1986, p. 47.

¹⁹⁸ VIANY, Alex (org.). Op. cit., 1978, p. 190.

Entretanto, podemos deduzir que as adaptações realizadas por necessidade da linguagem cinematográfica serviriam também para dar outros significados à peça fílmica. No caso do filme “O Descobrimento do Brasil” foram incluídas cenas e planos com o objetivo de dar uma certa linearidade à história para torná-la mais agradável ao espectador. Assim, mesmo mantendo o objetivo de permanecer fiel ao documento, a Carta de Pero Vaz de Caminha, as particularidades da linguagem cinematográfica impeliam para a necessidade de uma adaptação da obra. Mas cenas incluídas no filme que não obedeciam ao relato do documento foram pensadas também como elementos que dariam novos significados à narrativa cinematográfica, dimensionando a análise e possibilitando perceber as reais intenções da obra ao buscar ser uma reconstituição histórica.

Outro elemento importante do “Descobrimento do Brasil”, presente na obra do pesquisador Claudio Aguiar Almeida¹⁹⁹, seria o momento da extração das árvores para a construção da cruz. A passagem refere-se ao momento em que os indígenas ouvem um barulho estranho e saem para observar o que estava acontecendo, deparando-se com os portugueses e seus machados derrubando as árvores. A visão de uma imensa árvore caindo deixa os índios admirados, destacando-se um deles que procura avisar a todos o ocorrido. Sobre a árvore derrubada alguns começam a dançar. Essas cenas remetem a uma procissão onde os índios conduzem a cruz, acompanhados de portugueses, para a realização da missa.

¹⁹⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Op. cit., 1993, p. 85-88.

Dessa forma, o que ficava explícito era a adoração que os indígenas começavam a devotar ao símbolo cristão. A adoração viria das ferramentas dos portugueses, ou seja, os machados, instrumentos que demonstravam a sua força, simbolizada na figura da cruz. Essa seqüência da obra fílmica indicava que elementos como mito, religião e ciência conviviam harmoniosamente desde os primeiros momentos do descobrimento do Brasil, estreitando "... as ligações entre nativos e portugueses, envolvendo-os num mesmo culto durante a Primeira Missa no Brasil."²⁰⁰. Assim, o que vemos é a unificação das raças através de vários elementos, apontando um caminho para o Brasil.

O final da peça fílmica reserva uma montagem significativa; na praia, os indígenas despediam-se dos portugueses que estão indo embora. A câmara fixa-se na vela da nau, onde encontrava-se estampada uma cruz; a passagem do plano apresentava, imediatamente, a cruz construída para a missa. A câmara movimentava-se para baixo onde estão três portugueses que contemplavam com um olhar fixo o horizonte a sua frente. Essas cenas finais, principalmente o último plano, podem proporcionar uma leitura instigante, na qual os três homens, ao terem os seus olhares direcionados à frente, contemplando o horizonte infinito, estariam a imaginar a grande obra que a civilização portuguesa viria ali a desenvolver. Nesse sentido, Portugal seria o progenitor, representando o civilizado, o moderno, a referência a partir da qual se constituiriam os sentidos de uma terra a ser aculturada, cristianizada, estruturada nos moldes da metrópole, centro do mundo.

A ilação que poderia ser feita a partir destas considerações nos remeteria à idéia de que Portugal foi modelo no passado, enquanto colonizador, e continuava sendo no presente, enquanto Estado europeu "moderno" capaz de inspirar modelos políticos que também poderiam ser seguidos por um país periférico. Em outras

²⁰⁰ Idem., p. 87.

palavras, poderia se entender o Estado Novo português enquanto modelo para o autoritarismo brasileiro. Existindo nessa reflexão, uma perspectiva de circularidade, de retorno, ou seja, uma inspiração emanada do velho mundo.²⁰¹

No filme “O Descobrimento do Brasil”, verificamos que a sua ligação com o projeto político do regime varguista é evidente. Assim, a lacuna que poderia existir entre sua intenção de ser uma obra histórica para a de um mecanismo de dominação seria muito tênue. “O Descobrimento do Brasil” carregava, em suas imagens, os diferentes aspectos que constituíam a construção de um Estado corporativo, mas, para além disso, ele teria também a capacidade de trazer a luz às esperanças dos grupos envolvidos na sua produção.

A produção cinematográfica argentina, “El grito sagrado” (1954), também configurou-se por apresentar uma temática histórica, mas como o filme “O Descobrimento do Brasil”, acabava por dizer mais sobre o período em que foi produzida, por ser efetivamente um instrumento de propaganda do regime peronista, do que a época histórica que pretendia relatar.

4.3. As Películas Argentinas

Os filmes produzidos na Argentina nos primeiros governos peronistas (1943-1955) foram acusados por vários historiadores do cinema argentino como de pouca qualidade, definindo o período como de declinação artística.²⁰² Isso se deve porque

²⁰¹ O pesquisador Eduardo Morettin realizou uma outra leitura sobre os planos finais do filme **Descobrimento do Brasil**, entendendo que os mesmos não contribuem para a criação de um significado edificante do fato narrado. Morettin indica que: “Da mesma forma que mostra a partida da esquadra de Cabral em meio a acenos dos índios e dos portugueses, somos levados à cruz fincada no chão do território incorporado para acompanharmos a reação dos três degredados que aqui permaneceram. Este plano constitui um contraponto à tônica de felicidade que emana desta seqüência final, pois os portugueses aqui deixados contemplam com tristeza a impossibilidade de voltarem a sua terra.” Morettin, Eduardo. Op. cit., 2000, p. 160.

²⁰² MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984. p. 94.

o cinema produzido sob o governo peronista foi comparado com o seu período imediatamente anterior, compreendido como tendo sido a “época de ouro” do cinema argentino.²⁰³ Na análise que pretendemos realizar sobre as produções cinematográficas e seus realizadores, entendidos como produtores, diretores e atores, da cinematografia argentina no período peronista não pretendemos interpor qualquer valor de qualidade artística como elemento principal do estudo e sim comentar essas produções a partir da perspectiva do controle estatal sofrido por elas. Nesse aspecto buscaremos observar os resultados que envolveram o cinema como um todo, ou seja, tanto o seu conteúdo ideológico como as relações que a produziram.²⁰⁴

O governo peronista, como vimos anteriormente, procurou proteger a indústria cinematográfica argentina com a edição de várias medidas econômicas com o objetivo de regular o mercado cinematográfico nacional e garantir a competitividade dos seus produtos, nesse caso, as obras fílmicas. Essas medidas de proteção, como a liberação de créditos através do banco oficial, aliadas à estrutura de censura montada garantiram ao governo a possibilidade de ter um controle quase que absoluto sobre as várias etapas que constituem a confecção dos filmes. Nesse sentido, a presença do regime pode ser sentida nos primeiros passos da captação de fundos para a produção, censura e alteração de argumentos e indicação de atores e atrizes para comporem elencos. A presença constante do regime peronista no meio cinematográfico fez com que vários diretores e artistas se exilassem com a intenção de continuarem as suas carreiras em países como o México e a Espanha. Diretores como Luis Saslavsky, Carlos Hugo Christensen, Tulio Demicheli, Ulyses

²⁰³ Idem., p. 92

²⁰⁴ Esse esclarecimento não tem como objetivo declinar sobre comentários referentes aos aspectos qualitativos dos filmes, mas sim tentar hierarquizar as perguntas e os problemas que nos dispomos a fazer.

Petit de Murat e atrizes como Luisa Vehil (agredida por não ser peronista²⁰⁵), Paulina Sigerman, Irma Córdoba e Libertad Lamarque, faziam grande sucesso entre o público argentino, mas pela sua posição contrária ao governo justicialista deixavam de ser contratados. Diante dessa situação diretores e artistas não encontravam um clima favorável para permanecerem no país. A melhor carta de apresentação de muitos artistas era exatamente a sua filiação política, que nesse caso deveria ser simpática ao peronismo.²⁰⁶

A ligação com o peronismo rendeu a várias atrizes um número considerável de papéis nas produções cinematográficas do período. Esse tipo de situação fez as atrizes simpáticas ao regime peronista se organizarem em uma associação, o Ateneo Femenino “Eva Perón”. A atriz Fanny Navarro, presidente do Ateneo, foi um exemplo de ascensão artística por sua vinculação política. Navarro começou a participar de várias produções em papéis secundários chegando a se tornar estrela principal de películas como *Deshonra* (1952) e *El Grito Sagrado* (1954). A sua participação nessas duas produções fílmicas, apontadas como obras representativas da utilização do cinema de longa-metragem como instrumento de propaganda pelo peronismo, revelava o grau de envolvimento que a atriz tinha com o círculo de pessoas que representavam o governo no meio cinematográfico. A simpatia política rendeu a participação de atores e atrizes em muitas produções mesmo que em papéis secundários. Lina Bardo, que pertencia ao Ateneo, participou de cerca de vinte produções cinematográficas realizadas no período, sem ter assumido papéis de relevância. Podem ser citados, ainda, Angeles Martínez e Pedro Maratea, militantes peronistas ativos.²⁰⁷ O controle peronista sobre a produção

²⁰⁵ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 70.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Idem., p. 73/74.

cinematográfica argentina também foi sentido nos argumentos e nos roteiros dos filmes.

A produção cinematográfica argentina de filmes de longa-metragem teve um grande impulso na década de 1930, realizando filmes ancorados na música, ou seja no tango. O crescimento da cinematografia nacional nesse período proporcionou que outras temáticas, além do melodrama também fossem ensaiadas realizando-se filmes como *Kilómetro 111* (1938), dirigido por Mario Soffici, e *La Hija del Ministro* (1943), do diretor Francisco Mujica; esses filmes abordavam respectivamente a corrupção nas grandes empresas ferroviárias em detrimento dos trabalhadores, e a corrupção entre funcionários e políticos ligados ao governo.²⁰⁸ No começo da década de 1940 o cinema argentino atravessou uma crise econômica por causa da intervenção dos Estados Unidos no mercado cinematográfico, taxando a venda de películas virgens. O cinema argentino recuperou seu fôlego com a ascensão de Juan Domingo Perón ao poder, que através da edição de medidas de proteção à indústria cinematográfica nacional estabilizou a produção. Essa estabilidade da produção cinematográfica argentina proporcionou uma retomada do número de produções realizadas no período anterior. Todavia o controle exercido sobre os conteúdos dos filmes limitou a realização de produções com determinadas temáticas, a exemplo das películas citadas acima. Ficou impossível realizar filmes que faziam críticas à vida nacional, as obras não podiam mais apresentar temas que mostrassem “... gente sin esperanza...”²⁰⁹, a Argentina das produções cinematográficas teria que ser um mundo feliz e próspero, os argumentos que abordavam os grandes conflitos humanos “... no podían rozar a los argentinos...”²¹⁰ Os argumentos e os roteiros que não eram de agrado do governo poderiam ser

²⁰⁸ Idem., p.68

²⁰⁹ Idem., p. 69.

vetados com o objetivo de preservar os interesses do regime ou alterados tornado-os, na maioria das vezes, em instrumentos da propaganda oficial.²¹¹ O material que seria filmado deveria passar pelo crivo da Subsecretaria de Informaciones y Prensa de La Presidencia de la Nacion e era subvisionado diretamente por Raúl Apold, responsável pela pasta. Assim, o rígido controle instaurado sobre a cinematografia argentina produziu uma retração na realização de filmes com temáticas que pudessem comprometer política e ideologicamente seus produtores²¹².

O controle sobre os argumentos dos filmes fez com que fossem rodadas uma série de películas com temáticas escapistas, como comédias, musicais e filmes baseados em obras literárias e teatrais estrangeiras.²¹³ Juntamente com essas tendências temáticas foram produzidos filmes que assumiram a perspectiva política do regime peronista. A mensagem propagandística neles vinculada se deu tanto por uma imposição do governo, através da alteração de textos, como por simpatia ao governo, que poderia estar ligada a convicções políticas ou mesmo pelo recebimento de benefícios. A estrutura montada para controlar todos os meandros do cinema passava pelos mecanismos internos do próprio Estado, mas também contava com um grupo de produtores, diretores e artistas que simpáticos ao peronismo eram beneficiados com o auxílio do governo. Diante dessa estrutura o Estado não precisava realizar diretamente filmes de ficção de apologia do governo, passando essa função para a iniciativa privada.

As produções cinematográficas que faziam apologia do regime peronista vinculavam as mensagens de apoio de forma subliminar. A propaganda ficava

²¹⁰ Idem.

²¹¹ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001. MARANGUELLO, César. "La pantalla y el estado". In: CONSUELO, Jorge (org.). Op. cit., 1984. Esses autores, com o fito de ilustrar a forte presença de Apold citam a Félix Luna que comenta: "Ni una línea en los diarios, ni una frase en la radio, ni una imagen en la pantalla escapaba al atento control del aparato propagandístico del régimen."

²¹² MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 89.

subentendida através do enquadramento das histórias numa perspectiva de que “todo tiempo pasado fue peor”²¹⁴, em relação ao governo peronista. Alguns exemplos desses tipo de obra fílmica podem ser citados.

O filme “Deshonra” (1952), do diretor Daniel Tinayre, caracteriza-se por ser uma obra carregada de várias mensagens que faziam parte do aporte de valores difundidos pelo regime peronista. O filme foi baseado num folhetim que apresentava as situações de injustiça e mau trato dentro das prisões femininas argentinas. Para tanto, narra a história de uma mulher presa injustamente por ter sido acusada de assassinar a esposa de seu amante. Mas as condições subumanas vividas no cárcere começaram a se transformar com a nomeação de uma nova diretora.²¹⁵ Os diálogos dos personagens são bastantes explícitos no sentido de apresentar o novo em contraste com o antigo, ou anterior, demonstrando que o regime peronista era um marco que dividia a Argentina em maus e bons governos e o exemplo disso se dá a partir da fala da interventora da prisão que ao se dirigir às prisioneiras explica:

“Las autoridades me han hecho el honor (de otorgarle dicho cargo) para ordenar los principios de humanidad que inspiran los actos de todo buen gobierno’. (...) ‘La cárcel debe ser una escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres libres’; y cuando una de las presas grita: ‘Menos discursos y más comida.’, la interventora responde que ya no tiene que esconder la cara para hacer un reclamo, siempre que sea justo.”²¹⁶

Além disso, a heroína que foi presa depois de ter se tornado amante de um homem rico que assassinou a própria esposa e deixou sua amante ser presa,

²¹³ Idem., p.89

²¹⁴ CIRIA, Alberto. **Más Allá de la Pantalla: cine argentino, historia y política**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995. p. 38.

²¹⁵ “**Deshonra**”. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Wellesley/Atrium/6975/deshonra.html>> . Acesso em: 5 nov. 2001.

²¹⁶ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 75.

morre depois de dar a luz a sua filha que permanece como um “... símbolo de una nueva Argentina donde la injusticia social quedaba atrás.”²¹⁷

Algumas obras fílmicas não apresentam em seus enredos uma perspectiva de propaganda política do regime, mas o tratamento dado às imagens como cenários e enquadramentos podem revelar um outro tipo de propaganda subliminar. O diretor Kurt Land no filme “Mercado Negro” (1953) utilizou-se das técnicas cinematográficas para incluir num filme policial, com um argumento aparentemente sem maiores pretensões políticas, algumas seqüências que apresentavam a presença do Presidente da República Juan Perón. O filme gira em torno do combate ao contrabando por parte da “Prefectura Naval Argentina” e a “Policía Federal”, dentro de uma possível perspectiva de realizações do governo federal. Quando a ação se dava no escritório do Inspetor da Polícia Federal era possível observar dois retratos do Presidente da República, contemplando todos os acontecimentos como um ente onipresente.²¹⁸ A figura do Presidente Juan Perón e de sua esposa Eva Perón podiam ser encontradas também em revistas especializadas em cinema. O periódico “Sintonía”, na edição de julho de 1948, trazia nas suas páginas centrais uma foto de corpo inteiro do Presidente da República com a faixa presidencial. A imagem do presidente aparece isolada, sem legendas ou qualquer matéria que explicasse ou justificasse a sua publicação.²¹⁹

A propaganda peronista também pode ser sentida na película “Barrio Gris” (1954) do diretor Mario Soffici. Basicamente o filme tem como argumento a trajetória

²¹⁷ Idem., p. 75. Ainda sobre o filme **Deshonra** o pesquisador César Maranguello afirma que o diretor Daniel Tinayre “... tuvo el ‘handicap’ de un libro folhetinesco inficcionado de propaganda oficial sobre las cárceles, pero una técnica segura volvió a brillar”. MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 100/102.

²¹⁸ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 76. A presença de forma indireta de líderes é um recurso constantemente utilizado em várias produções cinematográficas apontadas como instrumentos de propaganda política. Ver: FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 88.

²¹⁹ **Sintonía**, Buenos Aires, n. 497, jul. de 1948.

de um rapaz de pouco caráter que busca sair de seu bairro e para tanto segue um caminho errado. O desenrolar das ações do filme, baseado na novela de Joaquín Gómez Bas, ocorre originalmente em bairros pobres, mas esse cenário foi modificado na intenção de mostrar a ação estatal na melhoria das condições dos bairros. Os argumentos que tinham os bairros como cenário do desenrolar de suas ações parecem ser uma constante na cinematografia argentina. Além do filme “Barrio Gris”²²⁰, outra obra fílmica que apresenta o bairro como argumento central é “Suburbio” (1951), do diretor León Klimovsky, na qual o próprio bairro assumia a função de personagem central da trama. A peça trata da história de uma vila miserável que se transforma num bairro reluzente por uma intervenção direta do governo nas ações sociais.²²¹

As produções cinematográficas argentinas que apresentavam nos seus argumentos os bairros demonstravam uma tendência da cinematografia argentina, tanto no aspecto relacionado aos enredos, como em relação às salas de exibição. Essa tendência, em privilegiar os bairros, poderia revelar a importância que eles assumiram para a política cinematográfica implantada pelo governo peronista. As leis que estipulavam a obrigatoriedade de exibição para os filmes argentinos impunham porcentagens diferenciadas para as salas de exibição. As salas situadas no centro de Buenos Aires eram obrigadas a exibir um número menor e em menos dias de produções cinematográficas argentinas, enquanto que para as salas do subúrbio e do interior eram fixadas cotas maiores de exibição. Os bairros se

²²⁰ O filme **Barrio Gris** é destacado por pesquisadores do cinema argentino também pelo seu aspecto qualitativo, referindo-se à obra como “... notable muestra de la identidad suburbana que conforma una auténtica síntesis de la cultura urbana nacional”. TERCERA Etapa: el cine y el Estado (1947-1983), Disponível em: <<http://168.83.21.37/olimpi98/CineArgentino/HISTORIA/estado.htm>>. Acesso em: 03 jun. de 2001.

²²¹ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 71. Os autores indicam uma situação curiosa citando que: “... el personaje de la Navarro era el de una muchacha orillera, pero su vestuario en la película era de Christian Dior, lo que provocó risas en el cine de estreno, pese al dramatismo de los hechos.” .

caracterizavam por ser o espaço por excelência da cinematografia argentina. Na Argentina havia o “Dia para damas”, que era um dia reservado para a exibição de filmes para o público feminino. Nessas sessões, enquanto nas salas de exibição situadas no centro de Buenos Aires eram projetados basicamente filmes procedentes dos Estados Unidos, de vez em quando uma produção nacional, nas salas de exibição dos bairros, os filmes argentinos ocupavam a grande maioria dos programas.²²²

“Las Aguas Bajan Turbias” (1952), do diretor Hugo del Carril, foi uma peça fílmica de destaque entre as produções cinematográficas do período peronista. Enfocava a situação desumana e a organização política dos trabalhadores rurais nas plantações de erva-mate, no norte da Argentina. O filme se baseava na novela *El río oscuro*, do escritor Alfredo Varela, que estava preso por ser comunista e teve seu nome suprimido dos créditos do filme, que fazia referência somente ao adaptador, Eduardo Borrás.²²³ “Las aguas bajan turbias” foi saudado pela crítica como um filme autenticamente argentino no espírito e na intenção, principalmente pelos tipos humanos e pelo meio que apresentava²²⁴, muito mais “... que por la propaganda que pueda trascender, muy sutilmente, de sua alegato social en favor de la clase trabajadora, alegato que no puede arrogarse para sí una fracción política porque lo avaloran razones humanas mucho más importantes y hondas que las que se pueden aducir desde una plataforma electoral.”²²⁵ Entretanto a peça fílmica reserva ao seu final uma referência à política sindical do governo peronista. Depois de algumas atitudes violentas por parte dos trabalhadores os mesmos tomam o caminho indicado por um sindicalismo que busca se apoiar no Estado.

²²² OROZ, Silvia. Op. cit., 1992, p. 47.

²²³ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 77.

²²⁴ LAS AGUAS bajan turbias, **Gente de Cine**, Buenos Aires, nº 17, nov. de 1952, p. 11.

²²⁵ Idem., p. 11.

A crítica cinematográfica sobre “Las aguas bajan turbias” ao comentar o filme indicava a tendência de conciliação entre os trabalhadores através da queda do ritmo da narrativa. A peça fílmica apresentava com intensidade os castigos sofridos pelos trabalhadores rurais, que diante dos “... chasquidos de los latigazos...”,²²⁶ radicalizavam a sua atuação política. Ao final do filme o ritmo diminui, apresentando uma mensagem de “... fe y de esperanza en un futuro mejor.”.²²⁷ O financiamento da produção de “Las aguas bajan turbias” foi aprovado por Perón²²⁸ e recebeu elogios por parte do regime por uma tendência, percebida em outras produções, que seria a crítica ao período anterior, pois o filme se passa em 1924, e elogia a “Nova Argentina”.²²⁹

Outra forma de utilização do cinema como instrumento de propaganda por parte do governo peronista foi a organização do “Primer Festival Internacional de Cine en Mar del Plata”, que se realizou entre os dias 8 e 15 de março de 1954. O festival realizou-se um mês antes do começo das atividades previstas para o início da campanha eleitoral. A organização do festival ficou a cargo da “Subsecretaria de Informaciones” que tinha consciência dessa proximidade e organizava o festival com o intuito de inseri-lo dentro do calendário eleitoral.²³⁰ Estiveram presentes ao encontro delegações de 18 países diferentes, num total de 157 pessoas, e foram exibidos 52 filmes de longa-metragem e 49 de curta-metragem.²³¹ O Presidente Perón que esteve pessoalmente na recepção das delegações estrangeiras na abertura do festival dedicou-se inteiramente ao festival, deixando os seus

²²⁶ Idem., p. 11

²²⁷ Idem.

²²⁸ HAUSSEN, Doris Fagundes. Op. cit., 2001, p. 126/127.

²²⁹ CAPELATO, Maria Helena. Op. cit., 1998, p. 112.

²³⁰ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. “El Grito Sagrado, de Luis César Amadori: cine e historia en el peronismo”. Disponível em: <<http://www.filmonline.com.ar/42/cn/gritosagrado.htm>> Acesso em: 26 abr. 2001.

²³¹ CONFRATERNIDAD internacional y propaganda argentina, **Gente de Cine**, Buenos Aires, nº. 31, abr. de 1954, p. 16.

compromissos habituais para circular em torno das celebridades do cinema mundial que vieram prestigiar o evento.²³² Foram realizados vários atos oficiais durante o evento e ao seu término foram entregues os prêmios aos destaques da cinematografia argentina do ano anterior, além de uma coluna de mármore com o escudo peronista a cada presidente das delegações estrangeiras.²³³

O “Festival Internacional de Cine en Mar del Plata” demonstra a valorização que o regime peronista despendia ao cinema, compreendendo o quanto o mundo do cinema com as suas personalidades poderiam influenciar o imaginário da população.²³⁴ A realização do evento coincidiu, além do momento eleitoral, com uma baixa popularidade do Presidente Perón que estava em conflito com a Igreja Católica. Mas os resultados esperados com o festival parecem não ter sido alcançados na sua plenitude já que a maioria da população não aprovou que “... el presidente dedicara una semana de su tiempo a esa feria de vanidades.”²³⁵

A cinematografia argentina foi representada no primeiro Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata pelos filmes “La Calle del Pecado” (1953), de Ernesto Arancibia, e “El Grito Sagrado” (1954), do diretor Luis César Amadori. A obra fílmica “El Grito Sagrado” assume papel de destaque no rol das produções cinematográficas argentinas que produzidas sob o peronismo podem ser apontadas como de apologia do regime, tanto pelo seu conteúdo quanto pela importância de seus realizadores. Assim, com o intuito de nos determos mais atentamente em como se processava a utilização da cinematografia argentina como instrumento de propaganda política, por parte do regime peronista, buscaremos aprofundar a discussão a partir dessa produção cinematográfica.

²³² FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit., 2001, p. 04.

²³³ CONFRATERNIDAD internacional y propaganda argentina, **Gente de Cine**, Buenos Aires, nº. 31, abr. de 1954, p. 16.

²³⁴ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit., 2001, p. 04.

4.4. “El Grito Sagrado”

O filme “El grito sagrado” (1954), dirigido por Luis César Amadori, foi apontado pela bibliografia referente à cinematografia argentina como uma produção de íntima ligação com o regime peronista. O grupo envolvido com a sua realização, produtores, diretores e artistas, eram personalidades identificadas com o governo e o projeto de produção de “El grito sagrado” estava vinculado à vontade de se realizar na Argentina uma obra fílmica de qualidade, com uma temática histórica que pudesse homenagear os heróis da independência argentina e Eva Perón, que havia falecido recentemente.²³⁶ Essa produção cinematográfica seria, ainda, a representante argentina no “Primer Festival Internacional de Cine en Mar del Plata”, o que dimensionava a sua importância para o governo .

O projeto de realização do filme “El grito sagrado” foi idealizado por Raul Alejandro Apold, “subsecretario de informaciones”, responsável direto pela política estatal para o setor cinematográfico argentino, e por Luis César Amadori, diretor cinematográfico que realizou vários filmes de sucesso junto ao público argentino. Essas duas figuras tinham uma série de afinidades, principalmente por suas ligações com os estúdios cinematográficos “Argentina Sono Film”. Raul Apold, antes de assumir cargos no governo federal, havia sido diretor do noticiário cinematográfico “Sucesos Argentinos” produzidos pela “Argentina Sono Film”. Amadori, por sua vez, foi responsável como diretor cinematográfico de vários filmes realizados pelos estúdios. Com a ascensão de Juan Perón à Presidência da República, Apold foi conquistando cargos nos primeiros escalões do governo e Amadori foi adquirindo prestígio junto às esferas federais, tanto que foi nomeado assessor cinematográfico

²³⁵ FUSTER RETALI, José ; RODRÍGUEZ PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 85.

²³⁶ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit.,2001, p.03.

da delegação oficial argentina, presidida pelo “Subsecretario de Informaciones”, Emilio D. Cipolletti, que participou da “Conferencia sobre Libertad de Información de las Naciones Unidas”, realizada em Genebra no ano de 1948.²³⁷

Luis César Amadori era conhecido por ser um diretor cinematográfico realizador de filmes de grande êxito junto ao público. Essa condição lhe garantiu a nomeação, juntamente com a sua mulher a atriz Zully Moreno, para compor a direção dos estúdios cinematográficos “Argentina Sono Film”. Os sucessivos êxitos de suas obras fílmicas garantiram ótimos rendimentos para a “Argentina Sono Film”, principalmente o sucesso alcançado pelo filme “Dios se lo pague” (1948), que obteve recordes de arrecadação tanto na Argentina como em diversos países da América Latina²³⁸, inclusive no Brasil, fazendo com que a empresa fizesse o convite a Luis Amadori.

O filme “El grito sagrado” constituía-se numa reconstituição histórica; a vida de Mariquita Sanchez de Thompson, conhecida na história argentina como a primeira mulher a cantar o hino nacional num salão.²³⁹ Para tanto, a narrativa cinematográfica tinha como pano de fundo os acontecimentos políticos ocorridos na Argentina desde a sua independência até 1868, quando Domingos Sarmiento assumia a presidência da República.²⁴⁰ As temáticas históricas não eram um gênero muito recorrente na cinematografia argentina sob o governo peronista, poucos realizadores se aventuravam por esse tipo de tema.²⁴¹ Entretanto, o diretor de “El grito sagrado”, Luis Amadori, já havia filmado “Almafuerte” (1949), um filme de temática histórica que tinha como enredo a vida do escritor e maestro Pedro B.

²³⁷ PONENCIA revolucionaria de la Argentina en el séptima arte, **Sintonia**, Buenos Aires, nº. 495, ma. de 1948, p. 28.

²³⁸ POSADAS, Abel. Op. cit., 1994, p. 222.

²³⁹ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit., 2001, p. 05.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ César Maranguello indica que os filmes com temáticas “épico-histórico” foram ensaiadas em menor escala em relação a outros gêneros. MARANGUELLO, César. Op. cit., 1984, p. 89.

Palacios, no qual o protagonista fazia referência sobre a vinda de um messias político, dando a entender que seria Juan Perón.²⁴²

Se em “Almafuerte” a mensagem subliminar que o filme apresentava destacava a figura de Juan Perón, em “El grito sagrado” o roteiro, de autoria de Pedro Miguel Obligado, colaborador de Luis Amadori em outras produções cinematográficas, buscava criar uma analogia entre a personagem Mariquita Sanchez com a falecida Eva Perón. A identificação entre as duas figuras na obra fílmica foi apontada como indiscutível “... no solo por los rasgos de carácter – los gestos y tonos empleados por Fanny Navarro en la interpretación son exactos a los empleados por Eva en sus discursos – sino también por actividades vinculadas a la Beneficencia en ambas mujeres.”²⁴³ A escolha da atriz Fanny Navarro para protagonizar o filme foi outro indício da tentativa de aproximação da personagem com Eva Perón. Navarro além de ter sido presidente do “Ateneo Femenino” “Eva Perón”, namorou o irmão de Eva Perón e interpretou a própria Eva num programa de rádio, ao ler trechos da autobiografia “La razón de mi vida”.²⁴⁴ Essas ligações da figura da atriz com o regime peronista contribuía para criar um elo ainda maior entre a personagem, Mariquita Sanchez, e o mito que se estava construindo em torno da figura política da Primeira Dama Eva Perón. Star System

Construído para ser uma obra de recuperação histórica “El grito sagrado” traz vários elementos que o credenciavam também como um melodrama. O diretor Luis César Amadori, era conhecido como um excelente realizador de filmes do gênero melodrama e utilizou-se dos seus conhecimentos para construir a narrativa cinematográfica do filme. O elemento mais marcante do gênero melodramático

²⁴² FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit.,2001, p. 02. RETALI, José F. ; PEREYRA, R. Op. cit., 2001, p. 72.

²⁴³ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit.,2001, p. 05.

²⁴⁴ Idem., p. 04. Esse programa de rádio foi sugerido pela própria Eva Perón.

encontrava-se presente exatamente na figura da mulher, na qual “El grito sagrado” sustentava o seu argumento ao tratar da vida de Mariquita Sanchez Thompson, colocando-a como uma mulher ativa, uma verdadeira heroína “... dispuesta al sacrificio por sus convicciones; debatiéndose entre el deber y la pasión, el amor y la lealtad, su fortaleza le permite sobrellevar las crisis aún cuando el nudo conflictivo se resuelve trágicamente.”²⁴⁵ A figura da heroína no melodrama colocava-se com perfeição para os idealizadores do “El grito sagrado”, a construção da imagem política de Eva Perón poderia, assim, estar ancorada num gênero cinematográfico de grande aceitação popular.

Para a construção de cenas e planos cinematográficos os realizadores de “El grito sagrado” utilizaram-se da iconografia argentina clássica. As pinturas de fatos e vultos da história argentina, habitualmente encontrados nos manuais escolares, serviam de inspiração para a composição de cenas que foram adaptadas para a linguagem cinematográfica o mais fielmente possível, como a sala onde foi proclamada a “Primera Junta de Gobierno” depois dos movimentos de independência, em 1810.²⁴⁶ Houve também a leitura de um trecho de uma das cartas de San Martín, líder do movimento de independência da Argentina, que fazia referência à necessidade de se homologar o mais rápido possível a independência nacional. Esse texto fazia parte do material didático utilizado na rede escolar argentina.²⁴⁷

A presença de San Martín na narrativa cinematográfica fazia alusão à figura do Presidente Juan Perón. Evidentemente que essa referência a San Martín não ocupava papel central na trama, mas contribuía para dar sentido e destacar mais uma das características da personagem principal. San Martín aparece como o “líder

²⁴⁵ Idem., p. 06.

²⁴⁶ Idem.

ausente²⁴⁸ que legitima as ações de Mariquita Sanchez. Mariquita foi apresentada como uma figura de importância até mesmo na criação dos símbolos nacionais, como o hino e a bandeira, e que à sua maneira concebia a necessidade de independência. Essa situação a converte em difusora “... autorizada de la palabra del líder ...”.²⁴⁹ No filme “El grito sagrado” a relação entre o líder ausente e a heroína popular tinha como objetivo dar um sentido à história argentina, a de uma

“...comunidad de destino iniciada en las jornadas míticas de Mayo, pero solo concretada con el advenimiento del régimen peronista. Esa ‘comunidad de destino’ no englobaba, únicamente, a los descamisados ni a los seguidores del peronismo, sino que pretendía incluir al conjunto de la sociedad argentina no contaminada por intereses espurios.”²⁵⁰

Esse tipo de pensamento fazia parte de um esforço do regime peronista em construir uma imagem de consenso em torno do governo, buscando um sentimento de unanimidade.²⁵¹ O governo peronista procurou se apropriar dos elementos constitutivos da nacionalidade argentina. Nesse sentido, havia uma tendência de identificar o Presidente Perón à figura de San Martín²⁵², isso porque, uma das características do imaginário peronista foi a “... asociación de hechos y logros del gobierno de Perón con acontecimientos del pasado nacional...”.²⁵³

“El grito sagrado” representou a cinematografia argentina no Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata promovido pelo governo federal, e a sua estréia no evento foi marcada pela ausência dos seus realizadores. Entretanto, o filme conquistou a simpatia dos espectadores argentinos tornando-o o filme mais

²⁴⁷ Idem., p. 09.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem., p. 09.

²⁵⁰ Idem., p. 09.

²⁵¹ PLOTKIN, Mariano. “Rituales políticos, imágenes y carisma: La celebración del 17 de octubre y el imaginario peronista 1945-1951”. In: TORRES, Juan Carlos. (comp.) **El 17 de Octubre de 1945**. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 171- 217. p. 177.

²⁵² O regime peronista buscava identificar a figura do Presidente Juan Perón não só a San Martín, mas também a vultos da história argentina como Domingo Sarmiento. Ver PLOTKIN, Op. cit., 1995, p. 184.

visto no primeiro semestre de 1954, ficando sete semanas em cartaz com um público de mais de 400.000 pessoas.²⁵⁴ Esses dados potencializaram o filme “El grito sagrado” como um ativo instrumento de propaganda política do regime peronista, principalmente pelo fato ter sido um sucesso de público. A crítica elogiou o filme e não fez nenhuma referência a sua articulação metafórica, entre o passado e o presente político argentino.²⁵⁵ Entretanto, isso não quer dizer que não houve a compreensão por parte dos espectadores das mensagens subliminares existentes no texto cinematográfico da obra.

4.5.Cenas de Projetos Políticos

As obras fílmicas “O Descobrimento do Brasil” (1937) e “El grito sagrado” (1954) representavam a tentativa, por parte do Estado brasileiro e do Estado argentino, de se apropriar da linguagem cinematográfica dos filmes de longa-metragem e utilizá-la como instrumento de propaganda política. Mas essa apropriação se deu de maneira diferente entre as duas cinematografias.

O governo do Presidente Getúlio Vargas dirigiu a sua intervenção no setor cinematográfico com o fito de fomentar a produção de filmes educativos. O cinema educativo faria um contraponto às produções cinematográficas do gênero melodrama, que estariam permeadas de elementos de moral duvidosa. Mas a intervenção do Estado acabou fomentando muito mais os filmes de curta-metragem do que as produções cinematográficas de longa-metragem. O filme “O Descobrimento do Brasil” foi a primeira tentativa de se realizar um filme de longa-metragem com as características que já vinham sendo discutidas por vários

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. Op. cit.,2001, p. 10.

intelectuais ligados ao governo. O tema do descobrimento do Brasil comporia um fragmento de um documentário sobre a região produtora de cacau na Bahia, a inflexão para a produção de um filme de longa-metragem demonstrava que o governo não negligenciou esse tipo de produção.

O filme “El grito sagrado” foi produzido com o claro intuito de ser uma obra de apologia do regime peronista. O imaginário peronista procurou aproximar a figura de Perón com vários personagens da história da Argentina e “El grito sagrado”, através da história de Mariquita Sánchez Thompson, contribuiu para transformar essas aproximações em imagens. A cinematografia argentina, desde a década de 1930, conseguia produzir filmes que alcançavam grande sucesso junto ao público argentino, utilizando, para tanto, elementos próximos à cultura popular, como o tango. Além disso, os filmes na sua maioria poderiam ser classificados como melodramas, gênero que apresentava características próprias. “El grito sagrado” mesmo sendo uma produção cinematográfica de época se aproveitou de elementos melodramáticos para a construção da narrativa, o que lhe garantiu sucesso de público.

A realização do filme contou com personagens marcantes da cinematografia argentina do período peronista. O autor Juan José Sebrelli ao comentar sobre a cinematografia argentina durante os primeiros governos do Presidente Juan Perón considerou que

“... Si el cine es de algún modo el reflejo inconsciente de una sociedad, las películas de Apold, Amadori y Zully Moreno, con teléfonos blancos, escalinatas de mármol, orquídeas envueltas en celofán, tal vez mostraban mejor la mentalidad peronista que la propia calle.”²⁵⁶

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ SEBRELLI, Juan José. **Los Deseos Imaginarios del Peronismo**. Buenos Aires: Legasa, 1983, p. 13.

Esse comentário revelava a importância de Luis César Amadori, diretor de “El grito sagrado” e realizador de vários sucessos cinematográficos, principalmente melodramas, e o quanto foram relevantes as produções cinematográficas argentinas de longa-metragem como instrumentos de propaganda política para o regime peronista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos de desenvolvimento das cinematografias brasileira e argentina estavam atrelados às próprias conjunturas políticas e econômicas dos dois países. As dificuldades encontradas em outros setores industriais nacionais também foram vivenciadas no setor cinematográfico que tinha o seu mercado interno hegemonizado pelas produções fílmicas estrangeiras, principalmente pela estadunidense. Além disso, o crescimento da área de produção fílmica era bastante dependente da tecnologia que também se encontrava defasada. Esses elementos limitavam uma total apropriação do cinema por parte do regime varguista e peronista, que através de medidas de proteção buscavam resolver os problemas encontrados no setor.

As medidas tomadas, além de tentar resolver os problemas das respectivas cinematografias nacionais, procuravam, também, controlar o setor com a intenção de se apropriar da linguagem cinematográfica para promover e difundir as ideologias dos regimes. Essa apropriação ocorreu em graus diferentes, principalmente, porque a produção de filmes na Argentina, mesmo pressionada pela cinematografia estadunidense, conseguiu alcançar um certo grau de industrialização produzindo filmes de longa-metragem que conseguiam ser sucessos dentro do próprio país e também no exterior. Essa situação fez com que houvesse uma manutenção das empresas produtoras de filmes. Entretanto o cinema argentino também passou por crises que fizeram com que o governo do Presidente Perón assumisse posições firmes frente aos problemas, determinando medidas de manutenção e crescimento dos índices na área de produção de filmes.

O Brasil na década de 1930 e início de 1940 tinha uma produção de filmes de longa-metragem bastante incipiente. O governo varguista até incentivou a produção mas de maneira tímida, em relação a Argentina. A primeira medida de proteção editada por Getúlio Vargas ocorreu em 1932 e visava o incentivo a filmes educativos. Essa medida incentivou a produção de filmes de curta-metragem, como documentários e jornais cinematográficos. A produção de filmes no Brasil sempre foi bastante incipiente, os filmes de longa-metragem realizados alcançavam algum sucesso junto ao público, mas não chegavam a sustentar uma produção nos moldes industriais, enfrentando problemas nos setores de distribuição e exibição, que continuava sob o domínio estrangeiro. Dessa forma, as obras fílmicas de curta-metragem foram os grandes responsáveis pela manutenção da produção de filmes no Brasil.

O desenvolvimento diferenciado da indústria de cinema nos dois países latino-americanos condicionaram a apreensão e utilização do cinema enquanto instrumento de propaganda política do varguismo e do peronismo. Tanto o governo do Presidente Vargas e do Presidente Perón buscaram legitimar os seus regimes através do cinema.

No Brasil o varguismo se utilizou em maior escala das produções cinematográficas de curta-metragem, tornando-se em determinado momento produtor de documentários e jornais cinematográficas disputando o espaço no mercado de exibição criado por ele mesmo, como o setor privado. Se o setor produtor privado de filmes tinha dificuldades a situação tendeu a piorar, pois passou a enfrentar um concorrente que não necessitava da arrecadação das bilheterias para manter a sua produção. Com o intuito de compensar essa situação o governo estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de filmes de longa-metragem nacionais,

mas essa medida não chegou a promover o desenvolvimento desse tipo de produção. Entretanto, como no caso das peças fílmicas de curta-metragem, na qual com a intenção conquistar algum benefício produtores privados faziam apologia ao regime varguista, também foram realizadas obras de longa-metragem que se colocaram a favor do governo.

A cinematografia argentina também produziu obras de apologia do regime peronista. Além do controle exercido sobre as produções de curta-metragem o governo argentino influenciou decisivamente na produção de filmes de longa-metragem. Por outro lado, estrutura de censura montada pelo regime fez com que muitos realizadores, diretores e artistas, buscassem o auto exílio para continuarem as suas carreiras. Os filmes enfrentavam rígida censura prévia que intervinha nos argumentos e roteiros, transformando-os e modificando-os, como a intenção de torná-los peças de propaganda do regime. Além disso, o Estado argentino fomentou o desenvolvimento de sua cinematografia através de medidas de proteção e crescimento, como a obrigatoriedade de exibição, como também criou linhas de crédito, concedidas por um banco oficial, para a produção de filmes de longa-metragem. A liberação dessa verba passava por aprovação do governo, que passou a beneficiar produtores simpáticos ao peronismo.

Entre os filmes produzidos com a intenção de serem instrumentos de propaganda do regime varguista e peronista destacamos “O Descobrimento do Brasil” (1937) e “El Grito Sagrado” (1954). Essas duas obras foram concebidas a partir de grupos de intelectuais vinculados ideologicamente aos dois regimes. Estabelecendo uma relação entre as obras de apologia realizadas no Brasil e na Argentina podemos indicar a utilização de temas históricos como uma tendência nas duas cinematografias no sentido de legitimarem o seu ideário político.

Em suma, as limitações enfrentadas pelas duas cinematografias não impediram que tanto o varguismo como o peronismo se apropriassem do cinema como instrumento de difusão ideológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHILLES, Aristheu. **Aspectos da Ação do DIP**. Rio de Janeiro: DIP, 1941.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de Almas” : Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: USP, 1993. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema Contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil**. São Paulo: SP Editora, 1931.
- ALTMANN, Werner. “Cárdenas, Vargas y Perón: una confluencia populista”. In: ALTMANN, Werner et al. **El populismo en América Latina**. México: UNAM, 1983,
- BARRETO FILHO, Mello. **Anchieta e Getúlio Vargas: iniciativas e realizações**. Rio de Janeiro: DIP, 1941.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução”. **Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)
- BERNADET, Jean Claude. **O Que é Cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BERNADET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. “Nosso, Nosso?” In: **Cinema : Repercussão em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. 5^a. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.
- CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Fapesp/Papirus, 1998.
- _____. “A propaganda política no varguismo e no peronismo: aspectos teóricos-metodológicos de uma análise sobre história política.” **Revista História: Questões & Debates**. Curitiba: v. 14, n. 26/27, p.196-218, jan./dez. 1997.
- _____. “Estado Novo: novas histórias”. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. P. 183-213.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Uma Introdução a História**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHAUI, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1990.

CIRIA, Alberto. **Más Allá de la Pantalla: cine argentino, historia y política**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.

CONTIER, Arnaldo. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru: EDUSC, 1998.

CONSUELO, Jorge Miguel (org.). **História del Cine Argentino**. Buenos Aires: CEAL, 1984.

CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo: política externa e projeto nacional**. São Paulo: Editora UNESP/FAPESP, 2000.

DE DECCA, Edgar. **O Silêncio dos Vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Deshonrra. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/Wellesley/Atrium/6975/deshonrra.html>> Acesso em: 5 nov. 2001.

DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

DONGHI, Halperin. **História da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora UNESP/Boitempo, 1997.

ESPAÑA, Claudio. "El Cine Sonoro y su Expansion". In: CONSUELO, Jorge M. (Org.). **História del Cine Argentino**. Buenos Aires: 1984.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de Trinta: historiografia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FÉLIX-DIDIER, P.; GENÉ, M. e LETTIERI, A. "El Grito Sagrado, de Luis César Amadori: cine e historia en el peronismo". Disponível em: <<http://www.filmonline.com.ar/42/cn/gritosagrado.htm>> Acesso em: 26 abr. 2001.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. "O Filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (orgs.) **História: Novos Objetos**. 3^a. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. P. 199-213.

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

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e

- Terra, 1976.
- FUSTER RETALI, José; RODRÍGUEZ PEREYRA, Ricardo. "El Grito Sagrado: el cine Argentino durante el período peronista (1946-1955)." **História UNISINOS**. v.5, n.3 p. 63-85, São Leopoldo: UNISINOS, 2001.
- GARCIA, N. Jahr. **Estado Novo, Ideologia e Propaganda Política**. São Paulo: Loyola, 1982.
- _____. **O Que é Propaganda Ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GOMES, Angela de Castro. **História e Historiadores: a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero/Cnpq, 1990.
- GRINBERG, Miguel. **Mario Soffici**. Buenos Aires: CEAL, 1993.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón**. 2^a ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- IANNI, Octavio. **A Formação do Estado Populista na América Latina**. São Paulo: Ática, 1989.
- KAPLAN, Marcos. "La Natureza del Gobierno Peronista". **Problemas de Desarrollo: Revista Latinoamericana de Economía**. México: UNAM, ano III, n^o. 11, mai./jul. 1972.
- KING, John. **El Carrete Mágico: una historia del cine latinoamericano**. Bogotá: TM Editores, 1994.
- LABAKI, Amir; CEREGHIMO, Mario J. **Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. 2^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política**. Campinas: Papyrus, 1986.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1993.
- LIPPI, L. Oliveira. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- MAHIEU, José Agustín (org.). **Breve Historia del Cine Argentino**. Buenos Aires, 1966.
- MARTIN, J. Abel. **Cine Argentino: diccionario de realizadores contemporaneos**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1987.
- MEIRELLES, William Reis. **Cinema e História: o cinema brasileiro nos anos 50**. Assis: UNESP, 1989. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Universidade Estadual de São Paulo, 1989.
- METZ, Cristian. **A Significação do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORENO, Antônio. **Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiania: CEGRAF/UFG, 1994.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. "Cinema Educativo: uma abordagem histórica." **Comunicação e Educação**. São Paulo: n. 4, p. 13-19, set./dez. 1995.
-
- _____. "O Tema do Descobrimento do Brasil no Cinema dos Anos 30: uma análise de Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro." **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora da UFPR, n. 32, p. 65-74, Jan./jun., 2000.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. "O Cinema Brasileiro e o Populismo na Década de 30". In: MELO, José Marques de (org.). **Populismo e Comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 145-150.
- MUNAKATA, Kazumi. **A Legislação Trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NOBOA, Wilma Granda. **Cine Silente en Ecuador; (1895 – 1935)**. Quito: Editorial CCE, 1995.
- NOVA, Cristiane. "O Cinema e o Conhecimento da História". **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Bahia, v.2, nº. 3, p. 217-234, dez., 1996.
- NOVOA, Jorge. "Apologia da Relação Cinema-História". **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Bahia, v. 1, n. 1, p. 109-122, nov., 1995.
- NÚBILA, Domingo di. **Historia del Cine Argentino**. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.
- PAULO, Heloisa. **Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP**. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.
- PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L & PM, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo. "América Latina busca su imagen". In: HEREDERO, Carlos F.; TORREIRO, Casimiro. **Historia General del Cine**. Madrid: Catedra, v. 10, 1996.

PEREIRA, Geraldo Santos. **Plano Geral do Cinema Brasileiro: história, cultura, economia e legislação**. Rio de Janeiro: Editora Borsoi, 1973.

PLOTKIN, Mariano. "Rituales Políticos, Imágenes y Carisma: la celebración del 17

de octubre y el imaginario peronista 1945-1951". In: TORRE, Juan Carlos (comp.) Buenos Aires: Ariel, 1995.

POSADAS, Abel. "La Caída de los Estudios ¿Solo el Fin de una Industria?". In: WOLF, Sergio (Comp.) **Cine Argentino; La otra Historia**. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994.

PRADO, Maria Lígia. **O Populismo na América Latina: Argentina e México**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

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

_____. "Relações Cinema-História: perigo e fascinação". **Projeto História (4)**. São Paulo: PUC-EDUC, p. 55-63, 1985.

REJA-BAPTISTA, Vítor. "Linguagens Fílmicas: cinema e pedagogia da comunicação" **Comunicar**, Huelva, n. 4, mar. 1995. Disponível em : <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: 28 nov. 2001.

RODRIGUES, José Honório. **A Pesquisa Histórica no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

ROMERO, José Luis. **Las Ideias Políticas en Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1975.

ROMERO, Luis Alberto. **Breve Historia Contemporánea de Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1994.

ROSENSTONE, Robert. "História em Imagens, História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens". **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**. Bahia: UFBA, v. 1, n. 5, p. 105-116, 1998.

ROSSINI, Miriam de Souza. "Cinema Brasileiro: fonte para a história". **Vydia**. Santa Maria: FAFRA, v. 15, n. 25, p. 33-40, 1996.

_____. "As Marcas da História do Cinema, as Marcas do Cinema na História". **Anos 90**. Porto Alegre: UFRGS, n. 12, p. 118-128, dez., 1999.

SADOUL, Georges. **O Cinema: sua arte, sua técnica, sua economia**. Rio Janeiro: SEB, 1956.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. **(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo**. 3^a. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. **As Utopias de Humberto Mauro**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/Mauro/pg3.htm>> Acesso em: 06 dez. 2001.

SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SEBRELI, Juan José. **Los Deseos Imaginarios del Peronismo**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1983.

SERRANO, Jonatas & VENÂNCIO FILHO, Francisco. **Cinema e Educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1930

SILVA, José Luiz Werneck da (Org.). **O Feixe e o Prisma: uma revisão do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. "Cinema e Cineastas em Tempo de Getúlio Vargas". **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba: UFPR, p. 109-129, 1997.

SOUZA, Carlos R. de; GALVÃO, Maria Rita. "Cinema Brasileiro: 1930-1964". In: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo III, v. 3. São Paulo: Difel, 1981.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE**. Rio de Janeiro: Fundação Cinema Brasileiro, 1990.

TERCERA Etapa: el cine y el Estado (1947-1983), Disponível em: <<http://168.83.21.37/olimpi98/CineArgentino/HISTORIA/estado.htm>>. Acesso em: 03 jun. de 2001.

TORRES, A.Martínez; ESTREMER, Manuel Pérez. **Nuevo Cine Latinoamericano**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

TOTA, Antonio Pedro. **O Estado Novo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VARGAS, Getúlio. **Discursos, Mensagens e Manifestos 1930-1934**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1935.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

_____. (org.). **Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória de vida**. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1978.

VIEIRA, João Luiz. "A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

VIEIRA, Maria do P. de Araújo; PEIXOTO, Maria do R. da C.; KHOURY, Yara M. A. **A Pesquisa em História**. 3^a ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)

WALDMANN, Peter. "As Quatro Fases do Governo Peronista". In: TABAK, Fanny (org.) **Ideologias-Populismo**. Rio de Janeiro: Liv. Eldorado Tijuca Ltda, 1973.

WASSERMAN, Cláudia. **História Contemporânea da América Latina: 1900-1930**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

XAVIER, Ismael. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Revistas

CINEARTE. Rio de Janeiro.

A CENA MUDA. Rio de Janeiro.

CINE REPÓRTER. Rio de Janeiro.

SINTONÍA. Buenos Aires.

GENTE DE CINE. Buenos Aires.

Ficha Técnica do Obra Fílmica "O Descobrimento do Brasil"

O Descobrimento do Brasil, filme Histórico, longa-metragem, preto e branco, Rio de Janeiro; produção: 1936; lançamento: 1937; Produtor: Instituto de Cacau da Bahia; Orientação Geral: Ignácio Costa Filho - Presidente do Instituto; Diretor: Humberto Mauro; Assistente de Direção: Bandeira Duarte; Diretor de Diálogos: Bandeira Duarte; Fotografia: Humberto Mauro, A . Botelho, Alberto Campiglia, Manoel Ribeiro; Música: Heitor Vila Lobos; Som: Cinédia Estúdios/ Cine Som Studios; Coreografia - Direção: Prof. Mario de Queiroz; Elenco: Álvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, Reginaldo Calmon, João de Deus; Colaboração intelectual e verificação histórica: Roquette Pinto, Afonso de Taunay, Bernardo José de Souza; Distribuição: Distribuidora de Filmes Brasileiros, DFB.

ANEXOS