

# PRINCIPAIS ASPECTOS DO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CULTURAL NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950

Cleonice Elias da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo corresponde a um dos desdobramentos da minha pesquisa de mestrado sobre o filme *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Nele apresento um panorama sobre a conjuntura cinematográfica e a cultural no decorrer dos anos 50, no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema; Cultura; Década de 1950.

## ***KEY ASPECTS OF THE CONTEXT FILM AND CULTURAL IN BRAZIL IN 1950 DECADE***

**Abstract:** *This article corresponds to one of the consequences of my master's research about the film Rio, 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955). I present an overview of the film environment and cultural in the years 50, in Brazil.*

**Keywords:** *Cinema; Culture; 1950 decade.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista CAPES. E-mail: <cleoelias28@gmail.com>.

## **Introdução**

Uma das premissas seguidas por nós no desenvolvimento da pesquisa<sup>2</sup> que teve como um de seus resultados este artigo, foi considerar a produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, especificamente o seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* (1955), inserido no “caldo” cultural da década de 1950.<sup>3</sup> O filme é considerado um precursor do movimento do Cinema Novo, um divisor de águas na produção cinematográfica brasileira. Não desconsideramos tais características. O filme foi recebido pela intelectualidade da época como uma nova, ousada e moderna proposta de produção para o cinema brasileiro, e assumiu o *status* de porta-voz do Cinema Novo, inspirando e motivando uma geração de cineastas. A declaração de Cacá Diegues reforça esse aspecto, além de reservar ao filme uma importância na motivação para mudanças não apenas no campo de produção cinematográfica, mas também na cultura brasileira de forma mais ampla:

Depois de *Rio, 40 Graus*, nunca mais a cultura brasileira poderia ser a mesma. Ela tinha sido levada para as ruas em busca da verdade e da compaixão, em nome da justiça e da

---

<sup>2</sup> Refiro-me a pesquisa de mestrado finalizada em 2015 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: SILVA, Cleonice Elias da. *Rio, 40 Graus: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015.

<sup>3</sup> RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Curi, Luis Jardim, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski (Equipe Moacyr Fenelon).

beleza, dos sonhos que alimentaram o que de melhor fizemos em nosso cinema.<sup>4</sup>

Entretanto, os estudos realizados até o momento sobre a referida obra não reservam a devida atenção à época em que o filme foi produzido. Há um predomínio de uma tendência que o considera projetando-o para a década seguinte, na qual a cultura engajada no Brasil adquire uma notoriedade considerável. Percebemos que esses estudos dão ênfase para uma espécie de ruptura com a produção cinematográfica que até então era corriqueira no Brasil, sobretudo para a produção de chanchadas dos estúdios cinematográficos, como a *Cinédia* (fundada em 1930), a *Atlântida* (1941-1962), a *Vera Cruz* (1949-1954) e a *Maristela* (fundada em 1950).<sup>5</sup>

Há uma predominância de estudos voltados para o período do Cinema Novo, cujo marco está nos anos 1960. Alguns trabalhos referenciais são aqueles produzidos pelos autores e críticos, denominados às vezes como “historiadores clássicos” do cinema brasileiro (Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes). Outros são aqueles realizados na nossa contemporaneidade, como os de Maria Rita Galvão, em seu mestrado e doutorado, e os de José Inácio Souza Melo, José Mário Ortiz Ramos, dentre outros, que nos permitem

---

<sup>4</sup> DIEGUES, Carlos. Um filme fundador. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 Graus 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze de Sete Comunicações, 2005, p. 101.

<sup>5</sup> Cabe mencionar que Mariarosaria Fabris considera o filme como um desdobramento de alguns filmes produzidos entre finais da década de 1940 e inícios de 1950 por cineastas progressistas – entre eles merece destaque Alex Viany. Tais ideias não estão bem articuladas na tese da pesquisadora. Ela passa a desenvolvê-las melhor após o término da sua pesquisa de doutoramento. Cf. FABRIS, Mariarosaria. *A aculturação brasileira do neo-realismo: dois momentos*. 1991. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1991.

analisar alguns aspectos referentes à produção de filmes nos anos 50. Outra fonte de trabalho importante para a reflexão sobre o cinema brasileiro nesse período são os textos de Glauber Rocha compilados em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado a primeira vez em 1963.

Reservamos uma devida atenção para a categoria “ruptura” que alguns autores destinam à obra. De fato, o filme representou uma novidade para a cinematografia brasileira, mas também expressa uma evolução de uma produção cinematográfica que vinha sendo realizada em finais da década de 1940 e inícios de 1950. Mais adiante mencionaremos algumas dessas obras.

A base teórica que orienta as nossas reflexões sobre alguns dos principais aspectos da Cultura e do Cinema Brasileiro na década de 1950 é a que diz respeito aos Estudos Culturais – *Cultural Studies* –, que têm como principais promotores/seguidores Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Palmer Thompson, Roger Chartier e Stuart Hall. Em síntese, os Estudos Culturais podem ser denominados uma linha de pensamento engendrada na década de 1960 na Inglaterra. Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward P. Thompson são os teóricos fundadores dessa linha. A instituição onde tal movimento amadureceu e articulou-se foi a Escola de Birmingham, na qual o *Centre for Contemporary Cultural Studies* representou o principal espaço de debate para os mencionados teóricos.<sup>6</sup> Essa corrente nos permite analisar o cinema dentro de uma chave que tenta perceber

---

<sup>6</sup> DEMETRIO, Everton. “Da diáspora”: a formação dos estudos culturais e o deslocamento da questão cultural. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 1-6, 2010, p. 2.

como as produções cinematográficas são manifestações da cultura popular no Brasil e como as mesmas constroem representações desse universo. O filme *Rio, 40 Graus*, ao voltar-se para o morro do Cabuçu, valoriza a cultura dos habitantes desse espaço, tais como os sambas e a “comunhão” que o encontro no terreiro da escola de samba acaba referendando.

Uma questão a ser ressaltada e que é apresentada por Renato Ortiz na apresentação de seu livro *A moderna tradição brasileira* é de que estudar a cultura no Brasil implica necessariamente a busca do entendimento das relações, influências e dinâmicas dela com o Estado.<sup>7</sup> Além disso, é caro entre os brasileiros o caráter do nacional atrelado diretamente ao campo cultural. Por essa razão, o mencionado autor afirma:

A discussão sobre a cultura sempre foi entre nós uma forma de se tomar consciência do nosso destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular. Foi dentro desses parâmetros que floresceram as diversas posições sobre nossa “identidade nacional”.<sup>8</sup>

Um dos principais panteões do Cinema Novo na década de 1960 é uma reflexão crítica sobre a cultura e o nacional. Por isso a valorização do povo e do popular, apesar de a maioria dos filmes não conseguir – devido às suas estéticas “rebuscadas” e temáticas de alto cunho “crítico”, diferente das privilegiadas pelas chanchadas – estabelecer uma comunicação “efetiva” com “a massa de

---

<sup>7</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 7.

<sup>8</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 7.

espectadores” do cinema nacional. A realidade nacional tornou-se uma espécie de norteadora não apenas para as abordagens adotadas pelos cineastas, como também para o modelo de produção seguido e para as estéticas elaboradas por eles.

Segundo as constatações de Marcelo Ridenti, uma brasilidade revolucionária, cuja criação era coletiva, definiu-se com mais clareza em torno dos finais da década de 1950, sendo o seu esplendor os anos 60. Essa brasilidade revolucionária envolveu um compartilhamento de ideias e sentimentos, os quais acreditavam que uma revolução estava em andamento, tendo os artistas e intelectuais um papel importante nesse processo, cujo principal objetivo era conhecer o Brasil e aproximar-se do povo<sup>9</sup>:

A brasilidade revolucionária tampouco deve ser substancializada, como se existisse e fizesse sentido por si mesma. Ainda que alguns intelectuais e artistas supusessem que davam voz a uma espécie de potência inata da condição de ser brasileiro, eles estavam construindo imaginariamente uma utopia. Explicitada nos anos 1960, ela resultou da construção coletiva de diversos agentes sociais comprometidos com projetos de emancipação dos trabalhadores ou do povo, a partir de experiências de vida e de lutas descontínuas ao longo do século XX, no processo de modernização da sociedade.<sup>10</sup>

Nesse sentido, o filme *Rio, 40 Graus* pode ser considerado como precursor do Cinema Novo, uma vez que ele se propôs a pensar a realidade social a partir de outro viés: dando espaço para população

---

<sup>9</sup> RIDENTE, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 10.

<sup>10</sup> RIDENTE, op. cit., 2010, p. 10.

negra e pobre do Rio de Janeiro. Outro aspecto a ser mencionado é o modelo de produção adotado para a realização do longa-metragem.

Não é difícil compreender o porquê da relevância deste debate; na verdade, é através dele que se configuram as contradições e o entendimento da formação da nacionalidade na periferia. Não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país.<sup>11</sup>

Ainda de acordo com Ortiz, podemos entender a relação entre cultura e política nos anos 50 até os 60 como complementaridade, devido ao fato de essas épocas terem sido marcadas por um forte clima de utopia política no interior de uma sociedade, cujo mercado era incipiente. Sendo assim, os grupos culturais associavam o fazer cultura com o fazer política, sendo que predominava um discurso que priorizava o “fazer próprio”, em outras palavras, uma autonomia. O golpe militar de 1964 e o avanço da sociedade de consumo alteram esse quadro, pois ocorre um desenvolvimento e especialização do mercado. Emerge a necessidade de os produtores culturais se profissionalizarem, fato que necessariamente não implica a falta de posicionamento político desses indivíduos. No entanto, ocorre uma acentuação da dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. “Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles

---

<sup>11</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 13.

devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais.”<sup>12</sup>

Quando um mercado de bens culturais consolida-se, a noção de “nacional” também passa por uma transformação. A televisão no Brasil cumpriu o papel de uma integração nacional. Dessa forma, percebem-se vínculos entre uma proposta de construção da moderna sociedade com o crescimento e a unificação dos mercados locais. A indústria cultural assume para si a função de equacionar uma identidade nacional, fazendo uma reinterpretação da mesma em termos mercadológicos. Nesse sentido, a ideia de “nação integrada” representa a interligação dos “consumidores potenciais espalhados pelo território nacional.” Em síntese, o nacional assemelha-se ao mercado: “À correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional popular, substitui-se outra, cultura mercado-consumo.”<sup>13</sup>

### ***A produção de filmes em São Paulo e no Rio de Janeiro***

Conforme já mencionado, tratando-se dos estudos sobre cinema nos anos de 1940 e 1950, dois dos trabalhos que mais contêm informações sobre o período são as pesquisas de mestrado e doutorado de Maria Rita Galvão, aspecto esse lembrado por Ortiz. De acordo com a pesquisa de doutorado de grande fôlego realizada por Galvão sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1950 o estúdio produziu cinco filmes de longa-metragem. *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950); refilmagem de *En Rade*; uma obra da literatura brasileira não

---

<sup>12</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 164.

<sup>13</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 65.

especificada foi adaptada em um musical inspirado no folclore brasileiro; um “grande filme sobre índios”; e “uma série de filmes documentários sobre a vida dos brasileiros.”<sup>14</sup> O longa-metragem *Caiçara* foi filmado na Ilha Bela e é considerado a primeira grande realização da Vera Cruz. Denominado pela imprensa da época como “uma obra brasileiríssima”, soube aproveitar a “imensa riqueza” do folclore e tem como cenário o “exuberante fascínio natural” das “mais belas praias do litoral paulistano.”<sup>15</sup>

Sobre as principais características do cinema, principalmente o paulista<sup>16</sup> e o carioca<sup>17</sup> no referido período, a pesquisadora elucida que,

[...] nos cinemas, o que se via em São Paulo eram sobretudo os filmes americanos; durante a guerra, a distribuição de filmes europeus no Brasil se tornou extremamente irregular. Os cineclubes que começam a se formar no início dos anos 40 só se preocupam em exibir e discutir cinema estrangeiro. O cinema brasileiro destes tempos é o cinema carioca: Cinédia e Atlântida, Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha – a chanchada. Um cinema brasileiro que corresponde à ideia do que fosse o bom cinema não

---

<sup>14</sup> GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Companhia Cinematografia Vera Cruz: a fábrica de sonhos; um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. 1976. Tese (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais), Programa de Pós-Graduação em Linguística e Línguas Orientais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1976, p. 122.

<sup>15</sup> GALVÃO, op. cit., 1976, p. 123.

<sup>16</sup> Em finais da década de 1930/1940, o cenário de cinematográfico paulistano volta a se revigorar. A Companhia Cinematográfica Americana é fundada, composta por estúdios de excelente qualidade, com máquinas modernas. Entretanto, demorou anos para realizar o seu primeiro e único filme: *A Eterna Esperança*. O filme tem como temática a seca do Nordeste.

<sup>17</sup> No cinema carioca, após o advento do som, poucas foram as atividades fora da Cinédia e da Brasil Vita. O primeiro filme sonorizado no Brasil foi *Acabaram-se os Otários* (Otávio Faria, 1929).

existia. O cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se envolver com cinema.<sup>18</sup>

A Vera Cruz foi um projeto encabeçado pela burguesia paulista, que na época tinha expressão suficiente para torná-lo um projeto cultural pautado na produção cinematográfica viável. Segundo Galvão, o desenvolvimento da cultura não ocorre de forma autônoma em países marcados pelo subdesenvolvimento. No entanto, não é simples relacioná-lo “com acontecimentos específicos num âmbito social mais amplo.” É possível perceber que ele não acompanhou o desenvolvimento econômico de São Paulo, pois “deu-se um pouco por saltos.” Em São Paulo, a iniciativa de consolidar a produção cinematográfica por via dos estúdios partiu da burguesia<sup>19</sup>:

E não temos, pelo menos numa primeira aproximação, nenhum acontecimento específico que permita explicar esta súbita eclosão de manifestações culturais novas concentradas no tempo. Nada além do possível momento de maturação de um processo que certamente tem raízes em momentos anteriores.<sup>20</sup>

Para entender a fundação, estruturação e fracasso da Vera Cruz, ainda segundo Galvão, é necessário entender os significados de uma “atitude” nova da burguesia paulista perante a esfera cultural. O primordial é notar o mecanismo que a desencadeia em vez de definir as convergências entre os fatores. Em outras palavras, entender, tratando-se de São Paulo, quais fatores e dinâmicas corroboraram para

---

<sup>18</sup> GALVÃO, op. cit., 1976, p. 8.

<sup>19</sup> GALVÃO, op. cit., 1976, p. 11.

<sup>20</sup> GALVÃO, op. cit., 1976, p. 11.

que o cinema, considerado uma “arte menor”, ter após a Segunda Guerra Mundial assumido o *status* de uma manifestação cultural respeitável, sendo equiparado ao teatro, às artes plásticas e à literatura:

Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestação cultural e o próprio mecenato. Germinou a ideia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência deste “tempero social” era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, neste quadro é fundamental a “arte industrial”. Não é preciso procurar mais longe as razões pelas quais os nossos homens de indústria se dispuseram a financiar.<sup>21</sup>

Apesar das pretensões e do capital da burguesia paulista, a Vera Cruz esteve fadada ao fracasso, o qual não demorou por vir. Para Glauber Rocha, a década de 1950 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. A experiência internacional está diretamente ligada ao desenvolvimento do cinema mundial de Alberto Cavalcanti, que não foi útil para tornar o projeto da Vera Cruz promissor: “A Vera Cruz continuou para falir em seguida.” Outros estúdios que se depararam com problemas foram *Maristela*, *Sacra Filmes* e *Kino Filmes*. Muitos filmes foram realizados, e para Rocha a maioria de baixa qualidade, com exceção de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Humberto Mauro foi deixado no ostracismo, o que aconteceu, de acordo com o cineasta baiano, por culpa de Cavalcanti. Os italianos foram a principal mão de obra do estúdio paulista, alguns deles

---

<sup>21</sup> GALVÃO, op. cit., 1976, p. 13.

assistentes de Rossellini. Os estrangeiros que por aqui abarcaram ensinaram alguns de seus segredos cinematográficos e logo partiram, permanecendo em solo brasileiro o diretor inglês de fotografia Chick Fowle. O ano de 1950 foi

[...] a estação que frutificou personalidades como Abílio Pereira de Almeida, Fernando de Barros, Flávio Tambellini, Plíni Garcia Sanchez, Rubem Biáfira; marcou a ascensão de Osvaldo Massini e Herbert Richers; permitiu a entrada de Sacha Gordine; proliferou em comissões estaduais e federais de cinema festejadas nas cifras de Cavaleiro Lima e Jacques Deheinzelin; brilhou na oratória dos críticos da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, discutindo “forma e conteúdo”, “argumento e roteiro”, “corte e montagem” e outras bossas; solidificou a chanchada nas bandeiras de Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Zé Trindade, Eliana, Macedo, Burle, Manga, Tanko, irmão Ramos e o velho Luiz de Barros. Tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade. Surgiram os picaretas dos jornais de atualidade, uns financiados por americanos, outros por políticos, institutos de previdência, firmas particulares; nasceram os técnicos improvisados, cresceu a fogueira do lucro fácil.<sup>22</sup>

Alex Viany esclarece que a crise na Vera Cruz a cercava desde o momento de sua fundação, em 4 de novembro de 1949. Entre aqueles que conheciam a estrutura econômica do cinema brasileiro assim como os conhecedores da sétima arte possuidores de “bom senso”, percebia-se o fracasso iminente do estúdio paulista.<sup>23</sup> Em 1951 o crítico Pedro Lima escreveu:

---

<sup>22</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 71.

<sup>23</sup> VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 130.

A nosso ver, um fracasso de qualquer destas novas companhias de milhões de cruzeiros pode lançar o descrédito na indústria do cinema nacional, porque ninguém atentará para as causas do insucesso, mas julgará que não damos mesmo para filmes, pois até com capitais elevados fracassamos.<sup>24</sup>

Segundo o crítico e cineasta, as condições de mercado não foram estudadas. Os profissionais que havia anos trabalhavam com cinema no Brasil não foram ouvidos (Ademar Gonzaga, Humberto Mauro, Moacyr Fenelon e Pedro Lima). Viany afirma que eles poderiam ter ajudado o projeto da Vera Cruz a alcançar um considerável sucesso. Entretanto, ele consegue enxergar aspectos positivos na fundação da Vera Cruz. Entre eles, uma pequena melhora no nível técnico e artístico dos filmes nacionais, mesmo não ignorando as falhas em suas estruturas e em seu programa de administração. Reconhece que a Vera Cruz “precipitou a industrialização do cinema no Brasil.” Tratando-se do lado negativo, cabe comentar que ocorreu um elevado encarecimento da produção, este nem sempre seguido pela melhora na produção técnica e artística<sup>25</sup>:

---

<sup>24</sup> LIMA, Pedro. Filmes para o Brasil e não para o mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951 apud VIANY, op. cit., 1959, p. 131.

<sup>25</sup> VIANY, op. cit., 1959, p. 131.

Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação.<sup>26</sup>

As circunstâncias que influíam na produção de filmes de estúdios no Rio de Janeiro eram outras. A Vera Cruz teve como pretensão construir uma indústria cinematográfica brasileira tendo como modelo os padrões hollywoodianos, importando técnicos e diretores de cinema, contando com o trabalho de Alberto Cavalcanti, que havia muito tempo vivia na Inglaterra. No seu elenco de atores, reuniu os que já eram consagrados no meio teatral. Os equipamentos foram importados, os estúdios montados, no entanto, todas essas ações foram em vão. A Atlântida, por sua vez, tinha princípios diferentes: os seus estúdios e *sets* de filmagem eram improvisados, os filmes eram produções baratas, com temáticas bem populares. Diferente do que ocorreu com a Vera Cruz, a Atlântida continuou com suas atividades até o início dos anos 60, quando o mercado cinematográfico brasileiro encontrava-se mantido e dominado pelos filmes estrangeiros, os quais provinham na sua grande maioria de Hollywood.

As experiências dessas produtoras possibilitaram a ocupação de um pequeno setor desse mercado com o produto nacional. Mas essa ocupação, como bem destaca Wolney Vianna Malafaia, foi de

---

<sup>26</sup> VIANY, op. cit., 1959, p. 131-132.

natureza efêmera, pois não ajudou a consolidar o que podemos definir como uma indústria cinematográfica nacional.<sup>27</sup>

No ano de 1940, dois estúdios foram fundados – *Pan-América* e *Régia* –, mas não conquistaram sucesso, pois lançaram filmes de baixa qualidade: *O Direito de Pecar* e *O Circo Chegou* (Luiz de Barros, 1940), *Vamos Cantar* (Afrodísio de Castro, 1940), *Entra na Farra* (Luiz de Barros, 1941). O estúdio Atlântida foi fundado com a intenção de alterar esse quadro no cinema carioca:

Um grupo de entusiastas fundava a Atlântida, lançando um manifesto (redigido por Arnaldo Farias e Alinor Azevedo) em que se destacava seu propósito de contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Entre os incorporadores da nova empresa estavam o musicista José Carlos Burle, que iniciara no cinema como assistente de *Maria Bonita*, e Moacyr Fenelon, que [...] começara como técnico de som, tendo alcançado o posto de diretor na Sono Filmes. A Atlântida atraiu de saída o jornalista Alinor Azevedo, o grande cinegrafista Edgar Brasil, o cenógrafo A. Monteiro Filho e Nelson Schultz, pau para toda obra de nosso cinema.<sup>28</sup>

O primeiro projeto de filme realizado por essa Companhia Cinematográfica foi um filme de contos – gênero praticamente inédito no Brasil. O título do longa-metragem escolhido foi *Tumulto*, e o projeto acabou não sendo finalizado. Ele tinha como ideia reunir quatro histórias tipicamente cariocas, de autorias diferentes. Quatro

---

<sup>27</sup> MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses das identidades nacionais*. 2012. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Rio de Janeiro, 2012, p. 32.

<sup>28</sup> VIANY, op. cit., 1959, p. 119-120.

escritores e quatro histórias foram selecionadas para representar o mais próximo possível do verossimilhante a vida no Rio de Janeiro. Entre os contos selecionados estiveram: “O homem e capote”, de Aníbal Chatola; “Moleque Chatola”, de Emil Farah, que relata a história de um delinquente. Outros contistas que cederam suas histórias foram: Dias da Costa, um episódio dramático centrado em um compositor de talento; e João Cordeiro, um trecho de um romance inédito.<sup>29</sup>

A Atlântida foi gradativamente melhorando o padrão técnico de seus filmes, produzindo três ou quatro filmes por ano. Grande Otelo tornou-se uma das suas principais estrelas. Outros atores também alcançaram significativa popularidade: Oscarito, Anselmo Duarte, Eliana Macedo e Cyll Farne.

Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, a deixa em 1947. Luís Severiano passa a assumir os negócios da empresa. Na época ele era um dos principais exibidores do Brasil.<sup>30</sup> Nesse ano, o gênero chanchada conquista uma consolidação no mercado cinematográfico brasileiro:

Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> VIANY, op. cit., 1959, p. 102.

<sup>30</sup> VIANY, op. cit., 1959, p. 121.

<sup>31</sup> GOMES, Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvido*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 74.

No que diz respeito ao sistema de radiodifusão no Brasil, Renato Ortiz expõe que até a década de 1950 ele possuía uma posição de destaque na América Latina e no mundo.<sup>32</sup> Essa pode ser notada em alguns filmes produzidos em finais da década de 1940 e inícios da de 1950, quando o rádio é uma espécie de personagem que “marca presença” e até mesmo inspira o trabalho de alguns cineastas.

No ano de 1933, Cuba era o quarto país “com o maior número de estações de rádio”, depois dos Estados Unidos, Canadá e União Soviética. De acordo com Ortiz, Oscar Luiz Lopes afirma que

[...] essa ampla rede de radiodifusão produziu o desenvolvimento de um pessoal artístico e técnico especializado que saiu com frequência de Cuba para ocupar posições destacadas na radiodifusão de quase todos os países da América hispânica, e introduziram ou ampliaram os estilos artísticos e métodos de trabalho, dando à radiodifusão latina, tanto na arte quanto em seu aspecto publicitário e comercial, uma reconhecida influência das normas criadas em Havana.<sup>33</sup>

É possível notar uma “mobilidade entre os setores culturais”, uma vez que o rádio e a televisão buscaram mão de obra nos demais espaços culturais. O teatro foi o principal deles, pois formou profissionais aptos às técnicas de dramaturgia. Um teatro profissionalizante no Brasil só surge na década de 1940, o que fez com que os recrutamentos de mão de obra também ocorressem dentro do teatro amador. O ator que trabalhava no teatro e os diretores de

---

<sup>32</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 84.

<sup>33</sup> LOPES, Oscar Luiz. *La Radio en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1985, p. 94 apud ORTIZ, op. cit., 1989, p. 85.

companhias traziam consigo de fato uma bagagem cultural precária, mas mesmo assim superior se comparada com as dos artistas que trabalhavam no rádio.

### *A década de 1950 e as críticas a uma cultura alienada*

Uma vertente cultural mais politizada surge em meados da década de 1950 e tem como marco os inícios dos anos 60. Essa época teve como característica várias matrizes ideológicas: o ISEB assumiu uma postura reformista, os Centros Populares de Cultura uma base ideológica marxista, o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste uma vertente católica de esquerda. Devido às reinterpretações do conceito de cultura realizado pelos membros do ISEB, ocorreu um rompimento com as perspectivas tradicionalistas e conservadoras que viam a cultura popular apenas a partir de um ponto de vista folclórico. Em resumo, “a cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas.”<sup>34</sup>

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi criado pelo Decreto n. 37.068, de 14 de julho de 1955. A instituição possuía vínculos com o Ministério da Educação e da Cultura (MEC). O grupo de intelectuais que compunha o ISEB tinha entre seus objetivos o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais. Os dados e as categorias estudados seriam alicerces para analisar a realidade do país e também cumpririam a função de incentivar e promover o

---

<sup>34</sup> ORTIZ, op. cit., 1989, p. 162.

desenvolvimento nacional. Nesse sentido, a principal bandeira do órgão foi a teoria do “nacional-desenvolvimentismo”:

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) [...] é um centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, notadamente da Sociologia, da História, da Economia e da Política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira visando à elaboração do desenvolvimento nacional.<sup>35</sup>

Os principais membros do ISEB foram Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira e Pinto, Nelson Werneck Sodré, Hélio Jaguaribe e Cândido Mendes de Almeida. Em suma, para esses intelectuais, o Brasil só superaria a sua fase de subdesenvolvimento pelo crescimento da industrialização. Diante disso, a política desenvolvimentista cunhada por eles deveria ser uma política nacionalista.<sup>36</sup>

Como afirma Maria Sylvia de Carvalho Franco na apresentação do livro de Caio Navarro de Toledo, existe uma notória dificuldade de sistematizar a produção dos isebianos, de “se apreender o fio condutor que unifica e lhe dá sentido.” Os objetivos desse grupo de intelectuais, que apresentavam algumas divergências teóricas entre si, podem ser

---

<sup>35</sup> Regulamento Geral do ISEB. Decreto n. 37.068; 14/07/1955 (*Lex Marginalia*, 1955, p. 241-244 apud TOLEDO, 1977, p. 32.

<sup>36</sup> CPDOC. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB>>. Acesso em: 11 out. 2014.

entendidos como uma ambição de intervir de forma prática na realidade socioeconômica.<sup>37</sup>

Em 1956, data de solenidade de encerramento do Curso Regular de diplomação dos primeiros estagiários do ISEB, o então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, definiu que a tarefa da instituição era “formar uma mentalidade, um espírito, uma atmosfera de inteligência para o desenvolvimento.”

O Ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, em seu discurso apresentou a afirmativa de que o ISEB comprometer-se-ia

[...] precisamente [...] a secundar os esforços de V. EX<sup>a</sup> [presidente Juscelino Kubitschek] para levar adiante este novo grande e amado país. Essas declarações do ministro demonstram quais eram as intenções governamentais: “Fazer do ISEB um núcleo que assessore, apoie e sustente a política econômica definida no Plano de Metas do Governo Juscelino Kubitschek.”<sup>38</sup>

O ISEB, mesmo estando diretamente subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), possuía “autonomia e plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra.” Tal autonomia do órgão “permitia ao Estado não se comprometer com determinadas posições e direções que o ISEB porventura viesse assumir; por exemplo, como a criação e difusão de ideologias.”<sup>39</sup>

No entanto, de acordo com o apontado por Toledo, o que explica a permissividade ideológica do Estado é o fato de a ideologia

---

<sup>37</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977, p. 11.

<sup>38</sup> TOLEDO, op. cit., 1977, p. 33.

<sup>39</sup> TOLEDO, op. cit., 1977, p. 33-34.

isebiana representar os “interesses gerais” da nação.<sup>40</sup> No ISEB, a produção ideológica não era tida como um “puro exercício do pensar” ou um “discurso abstrato”. O interesse maior era “forjar uma precisa e determinada ideologia”, a qual, segundo os membros da instituição, seria exigida pela Nação com a finalidade de “tomar consciência de seu subdesenvolvimento” e lutar pela alteração desse quadro, por meio de “um esforço desenvolvimentista.”<sup>41</sup>

Conforme já mencionado, existiram divergências ideológicas entre os intelectuais isebianos. Contudo, todos eles defendiam o nacionalismo “na sua versão desenvolvimentista”. Ele aparece dentro desse grupo de pensadores como uma “ideologia hegemônica no interior da formação social brasileira.”<sup>42</sup> No entanto, é possível notar contravenções na ideia de desenvolvimento difundida pelos isebianos. Por exemplo, para alguns seria proteger a indústria nacional; para outros seria abrir o mercado para as multinacionais. As atividades do Instituto Superior de Estudos Brasileiros foram encerradas em 13 de abril de 1964, dias depois do golpe militar.

De acordo com o já esclarecido, os estudos sobre a produção cultural engajada centram-se na década de 1960. Todavia, Marcos Napolitano, com intuito de entender os principais aspectos que influíram na dinâmica da produção cultural e da recepção dessa produção entre o público, apresenta elementos referentes ao contexto cultural da década de 1950, sobretudo entre meados e finais dessa

---

<sup>40</sup> TOLEDO, op. cit., 1977, p. 34.

<sup>41</sup> TOLEDO, op. cit., 1977, p. 18.

<sup>42</sup> TOLEDO, op. cit., 1977, p. 48.

década. No entanto, o principal objetivo do artigo diz respeito a uma abordagem voltada para o entendimento da conjuntura da produção cultural dos anos 60. Para tanto, apresenta um recorte que se estende entre os anos de 1955 e 1968.<sup>43</sup>

Para o autor, ocorreu no decorrer dos referidos anos uma mudança na linguagem. Tal mudança não influenciou apenas no conteúdo, nas temáticas e nas estéticas das produções culturais, mas também na sua recepção. Nota-se a constituição de um novo público – “jovem, universitário de esquerda” e “consumidor” desses produtos culturais de autoria de artistas também filiados ou simpatizantes do Partido Comunista<sup>44</sup>:

Esse segmento de público, mais tarde ampliado (no caso da música popular), constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes de espetáculo no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional popular de esquerda. Não apenas os novos dramaturgos, cancionistas e cineastas migravam de classes e espaços sociais, nos quais as “letras” (literatura, meio acadêmico, crítica literária, jornalismo) tinham um papel central, altamente valorizado, como definidoras do conceito de “cultura”, mas um novo público se formava, a partir de um espaço público onde o “espírito letrado” era até então predominante.<sup>45</sup>

### ***A cultura engajada no Brasil***

Em linhas gerais, pode-se afirmar que em meados da década de 1950 começam a ser delimitados alguns dos aspectos de um projeto de produção cultural engajada no Brasil. As ideias defendidas pelos

---

<sup>43</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001.

<sup>44</sup> NAPOLITANO, op. cit., 2001, p. 104.

<sup>45</sup> NAPOLITANO, op. cit., 2001, p. 104.

intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955, contribuíram para que as intenções de uma produção cultural engajada no Brasil ganhassem progressivamente contornos e se tornassem uma prática. Renato Ortiz afirma que na década de 1950 o conceito de cultura no Brasil sofre uma remodelação:

Contrários a uma perspectiva antropológica, que toma o culturalismo americano como modelo de referência, os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. A crítica que Guerreiro Ramos faz do estudo do negro realizado por autores como Arthur Ramos revela uma posição epistemológica diferente daquela proposta anteriormente. Categorias como “aculturação” são pouco a pouco substituídas por outras como “transplantação cultural”, “cultura alienada” etc. Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Manheim e Hegel, por exemplo, os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos.<sup>46</sup>

Conforme destaca Ortiz, as ideias defendidas pela *intelligentsia* isebiana acabaram pouco a pouco ganhando adeptos nos setores progressistas e de esquerda. Algumas das premissas que compõem a base ideológica dos intelectuais do referido Instituto podem ser

---

<sup>46</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 45-46.

encontradas nos ideários que orientaram a formação do CPC da UNE – cujo Manifesto foi escrito por Carlos Estevam, intelectual isebiano – , nos textos de Paulo Emílio Salles Gomes “Uma situação colonial?” e no manifesto *A estética da fome*, de Glauber Rocha.<sup>47</sup> Todavia, cabe ressaltar que essas premissas assumiram ramificações específicas dentro desses grupos de produção artístico-cultural.<sup>48</sup>

### ***O I Festival Internacional de Cinema do Brasil***

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil teve uma única edição. O evento ocorreu no início de 1954, ano do quarto centenário da cidade de São Paulo, como uma atividade complementar da II Bienal Internacional de Artes Plásticas. Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes, Almeida Salles, Benedito Jungueira Duarte e Rudá de Almeida foram os organizadores. A defesa de Salles Gomes foi a de um festival sem caráter competitivo, com predominância de mostras retrospectivas, informativas, cursos de formação e debates.

Segundo Fernão Ramos, a mostra mais bem recebida pelo público foi a Retrospectiva Erich Von Stroheim (1885-1957), com repercussão no exterior. No Festival ocorreu a estreia da versão sonorizada de *Marcha Nupcial* (The Wedding March, 1928). Stroheim esteve em São Paulo como membro da delegação dos Estados Unidos. As exhibições dos filmes durante o Festival ocorreram no Cine

---

<sup>47</sup> ORTIZ, op. cit., 1994, p. 47.

<sup>48</sup> Os autores e as obras citados adiante analisam a atuação do ISEB e as influências da teoria dessa corrente de intelectuais em diferentes setores da sociedade: TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977; MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Marrocos. O cinema brasileiro esteve presente na programação. Os filmes selecionados eram da fase silenciosa, com destaque para a obra de Humberto Mauro. O filme *O Gigante de Pedra* (1954) – primeiro longa-metragem de Walter Hugo Khouri – representou o Brasil na principal mostra do evento, juntamente com os filmes internacionais.<sup>49</sup>

No total, foram vinte e três países participantes do Festival. Uma das mostras realizadas foi a Jornadas Nacionais, na qual cerca de quatro filmes de um mesmo país eram exibidos em único dia, no Cine Arlequim, situado na Brigadeiro Luís Antônio. Além da retrospectiva mencionada, foram organizadas outras: a do brasileiro Alberto Cavalcanti e a do francês Abel Gance. Entre os muitos filmes exibidos, estiveram os futuros clássicos *Os Brutos Também Amam* (1953), de George Stevens; *Noites de Circo* (1953), de Ingmar Bergman; e *Os Boas-Vidas* (1953), de Federico Fellini.<sup>50</sup>

O I Festival Internacional de Cinema, na nossa concepção, demonstra como a classe cinematográfica no Brasil começava a organizar-se de forma mais articulada, promovendo um evento em “diálogo” com profissionais de outros países, inserindo a produção do cinema nacional no contexto de uma produção internacional.

---

<sup>49</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000, p. 238.

<sup>50</sup> PEREIRA, Rodrigo. Como foi a primeira mostra internacional cinema do Brasil. *Revista Época São Paulo*, 18 out. 2011. Disponível em: <<http://epocasaopaulo.globo.com/cultura/como-foi-o-primeiro-festival-internacional-de-cinema-do-brasil/>>. Acesso em: 13 out. 2014.

### ***O cinema independente e os congressos***

O final dos anos 1940 foi o período em que surgiu no Brasil o debate em torno de uma “produção independente” de filmes longas-metragens de ficção. O “cinema independente”<sup>51</sup> é associado a cineastas e críticos da esquerda, que participaram de forma efetiva na organização das mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema, em 1951, e dos Congressos Nacionais de Cinema de 1952 e 1953, assim como realizaram alguns filmes emblemáticos como, entre outros, *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Alameda da Saudade, 113* (Carlos Ortiz, 1953), *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1953), *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1959).<sup>52</sup>

Esse grupo saiu em defesa da industrialização do cinema brasileiro, mas em moldes diferentes do que era posto em prática pelos estúdios paulistas como Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Denunciavam de forma enfática o domínio do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Também buscaram entender esse processo de dominação econômica e cultural, analisando o mercado e os principais produtos associados à atividade cinematográfica no Brasil, e procuraram uma forma que fosse “brasileira” e realista, de essência popular e comunicativa, que “seria

---

<sup>51</sup> O ensaio de Maria Rita Galvão *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente* é o primeiro texto cujo objetivo foi compreender aspectos que marcaram o “cinema independente” da década de 1950. Ver: GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente: 30 anos de cinema paulista 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1980.

<sup>52</sup> MELO, Luís Alberto Rocha. “*Cinema independente*”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011, p. 8.

expressa sobretudo pelo ‘conteúdo’, isto é, pelos temas e histórias levados à tela compreendendo aí aspectos culturais e sociais, tais como o folclore, a música popular, o campo, a favela, o universo do trabalhador e do ‘homem comum’ etc.”. Buscou-se um modelo de produção diferente do praticado pelos estúdios cinematográficos. O cinema italiano neorrealista serviu de inspiração para esse grupo que, assim como os cineastas italianos no pós-guerra, contavam com poucos recursos. O padrão estético, temático e de produção do Neorrealismo Italiano foi adaptado à realidade brasileira.<sup>53</sup>

Com o Cinema Novo dos anos 60, as ideias desse grupo de cineastas do “cinema independente” encontraram “plena aplicação em termos práticos e teóricos”. Uma importante consideração é feita por Luís Alberto Rocha Melo sobre o fato de que, a partir de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, livro de Glauber Rocha publicado em 1963, o entendimento sobre “cinema independente” dos anos 50 consolida-se como sendo ele “uma fase preparatória” para o cinema a ser realizado na década seguinte, ou seja, o Cinema Novo:

Em sua revisão crítica, Glauber buscou estabelecer as origens do Cinema Novo instituindo-o como um *marco zero*, como uma *ruptura* na narrativa histórica do cinema brasileiro. No entanto, para que essa ruptura existisse, fazia-se necessário estabelecer uma tradição.<sup>54</sup>

Na concepção de Glauber Rocha, o que aproximava os “independentes” e a geração cinemanovista era a intenção de produzir

---

<sup>53</sup> MELO, op. cit., 2011, p. 11.

<sup>54</sup> MELO, op. cit., 2011, p. 13.

um cinema fora dos estúdios, com poucos recursos financeiros e com temas que representassem um posicionamento crítico diante dos problemas sociais. Ainda segundo Melo, principalmente entre os anos 50 e inícios dos 60, a predominância da dicotomia “cinema industrial” *versus* “cinema independente” auxiliou a construir uma “simbologia particular” dentro de um discurso cinematográfico, cujo interesse era operar “a partir de grandes polos conflitantes”. O termo “cinema independente” alinha-se a um passado fundador que deu legitimidade ao movimento do Cinema Novo. Além disso, ele foi útil para a defesa “de determinadas estratégias de produção”, sendo ele considerado como “o único cinema possível em um país periférico e economicamente frágil como o Brasil.”<sup>55</sup>

Com relação aos congressos, entre os dias 15 e 17 de abril de 1952 foi realizado em São Paulo o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. O I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro foi realizado do dia 22 a 28 de setembro também em 1952, mas na cidade do Rio de Janeiro. De 12 a 20 de dezembro de 1953, novamente em São Paulo, realizou-se o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro.

Segundo José Inácio de Melo Souza, surgiu a necessidade de estabelecer conexões entre o congresso de São Paulo e o do Rio, pois a repercussão do encontro fora de São Paulo foi fraca. Os dois circuitos cinematográficos tinham problemas em comum, e o projeto elaborado por Cavalcanti, do Instituto Nacional de Cinema, era uma

---

<sup>55</sup> MELO, op. cit., 2011, p. 14.

via para o compartilhamento de interesses entre São Paulo e Rio de Janeiro, tratando-se da esfera do cinema.<sup>56</sup>

Antes de apresentar de forma breve os principais aspectos dos congressos, cabe mencionar que eles podem ser considerados como uma consequência do trabalho político desenvolvido pela esquerda, um momento de discussão sobre o cinema brasileiro que cumpre um papel de grande relevância na sua história.

A atuação do Partido Comunista no âmbito cultural é significativa, ao ponto de a maioria dos cineastas ligados ao cinema independente terem ligações diretas ou indiretas com ele, incluindo-se Nelson Pereira dos Santos. No Brasil, a produção e a difusão cultural do Partido Comunista deu-se através de alternâncias, de forma ora mais ora menos expressiva. O fato de o partido ter passado muitos anos na ilegalidade restringiu a sua atuação no âmbito da cultura, mas, mesmo com as perseguições dos regimes políticos autoritários, o PC conseguiu imprimir uma marca na cultura nacional<sup>57</sup>, sendo os congressos de cinema uma das dimensões dessa atuação do partido.

As mesas-redondas realizadas na Associação Paulista de Cinema (APC) antecederam o I Congresso Paulista. Elas foram realizadas do dia 30 de agosto a 1º de setembro de 1951. A APC era um órgão recente, fundado no primeiro semestre de 1951. Os seus

---

<sup>56</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005, p. 34.

<sup>57</sup> RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. 1986. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1986, p. 3.

estatutos, publicados em 5 de junho de 1951, estipulavam as seguintes funções para a APC:

Estimular e consolidar o interesse pela arte cinematográfica que atualmente se desenvolve no Brasil; imprimir ao movimento cinematográfico que atualmente se desenvolve no Brasil um sentido amplo, democrático e de caráter nacional; defender intransigentemente o cinema nacional no âmbito da produção, da distribuição e da exibição; lutar pelo livre exercício da atividade criadora e da expressão artística no domínio do cinema e das outras artes e combater todas as formas de censura que a cerceiam; familiarizar o público com os problemas históricos, técnicos e estéticos do cinema.<sup>58</sup>

Uma cópia do anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema elaborado por Alberto Cavalcanti acabou nas mãos da classe cinematográfica paulista, fato que influenciou nas discussões realizadas nos três dias de mesas-redondas. No entanto, as discussões não ficaram centradas apenas no projeto do INC, as discussões sobre o instituto foram realizadas no terceiro dia. O anteprojeto do INC causou um grande desagrado. Além do mais, Cavalcanti não compareceu, mandando um membro de sua equipe em seu lugar. As demais discussões dedicaram-se aos aspectos econômicos e culturais do cinema brasileiro e aos problemas vivenciados pelos profissionais do cinema. Algumas das questões apresentadas pelas mesas foram retomadas e aprofundadas no Congresso Paulista e no Congresso Nacional.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 34.

<sup>59</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 13-14.

Um relatório das mesas escrito por José Ortiz Monteiro foi publicado na *Folha da Manhã*. Ortiz afirma que no final da primeira mesa foram aprovadas “monções de defesa dos temas brasileiros para o cinema nacional e de repulsa aos temas cosmopolitas e desnacionalizantes.” As críticas foram dirigidas aos filmes da Vera Cruz devido à ausência de um caráter nacional no conteúdo do filme. Visou-se cunhar uma definição para o cinema brasileiro: “Filme nacional será todo aquele produzido no Brasil, falado em língua portuguesa, no qual estejam investidos 60% no mínimo de capital nacional, e com equipes artísticas e técnicas compostas de dois terços, pelo menos, de elementos nacionais.”

A conceituação do filme nacional foi o primeiro passo para uma reivindicação legislativa, uma vez que nela “poderia se basear uma série de expedientes legais protecionistas”. A discussão com as suas devidas variações foi retomada nos dois primeiros congressos, mas “não encontrou nenhum resultado imediato.” Apenas em 1961, com a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, é que se adotou a definição de filme brasileiro.<sup>60</sup>

As discussões iniciadas nas mesas-redondas da APC foram retomadas e ampliadas no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Nas palavras de José Inácio de Melo Souza, o congresso tinha um caráter experimental, sendo ele marcado pelo movimento cinematográfico paulista. Sua dinâmica articulou-se através da apresentação e discussão de teses. No I Congresso Paulista foram

---

<sup>60</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 14.

apresentadas no total de trinta e seis teses. A revista *Anhembi*, por sua vez, posicionou-se contra o evento. Percebia-se que não se tratava mais de simples encontros de interessados no cinema brasileiro, mas de todo um corpo de princípios e ideias a ser atacado. Para isso, a revista empenhou-se, nas seções de cinema de maio e junho de 1952, em alertar aos incautos os perigos da “linha justa” que haviam sido discutidos em um congresso organizado na sua maior parte por “aventureiros”.<sup>61</sup>

A revista *Anhembi* também lançou uma campanha de oposição ao I Congresso Nacional. Nessa mesma linha, entre outros, manteve-se Alberto Cavalcanti. Na época, ele estava filmando *O Canto do Mar*. Em declarações dadas ao *Correio Paulistano*, afirmou que o congresso ocorria em uma “ocasião imprópria, uma vez que o governo já encaminhou mensagem ao Congresso, propondo a criação do Instituto do Cinema.”

Em linhas gerais, os objetivos do congresso no Rio de Janeiro giravam em torno dos problemas enfrentados pelos trabalhadores de cinema (reivindicações, sindicatos e salários) e da união de todos os setores do cinema brasileiro (produção, distribuição e exibição) “diante de obstáculos comuns”:

Estas linhas para um temário não determinavam uma mudança de tonalidade em relação ao I Congresso Paulista, onde encontramos tanto um número significativo de teses sobre problemas trabalhistas, quanto um plano de mascaramento das contradições entre a “família

---

<sup>61</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 15.

cinematográfica”, notadamente as que colocavam produção contra exibição.<sup>62</sup>

Diferente do I Congresso Paulista, o I Congresso Nacional construiu a sua identidade no “calor dos debates diários”, possuindo um número menor de teses. O número de monções e sugestões foi grande, e as teses acabaram tendo um caráter de rascunho: escritas nos momentos das discussões.<sup>63</sup> Por fim e contudo, no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em um período de crise dos estúdios de São Paulo (Maristela, Multifilmes e Vera Cruz), as teses não apresentaram reflexões a respeito desse contexto do cinema paulista.

Antes da realização do II Congresso, foi estabelecido o seu temário, o qual considerava como fundamental para o cinema brasileiro os seguintes pontos:

(1) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como parte integrante do patrimônio cultural de nosso povo. (2) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como fator de nossa emancipação econômica. (3) Medidas para tornar o cinema brasileiro fator de intercâmbio cultural e econômico do Brasil com todos os povos. (4) Medidas para a solução dos problemas éticos profissionais de todos os que militam nos diversos setores ligados ao cinema brasileiro.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 34-35.

<sup>63</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 47.

<sup>64</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 47.

### ***Considerações finais***

Na conclusão de José Inácio de Melo Souza, os congressos de cinema foram marcados por uma variedade de ideias e questões, as quais influíram diretamente “nos marcos decisivos para a agenda política que se fez presente nas décadas seguintes e até mesmo recentemente, nos anos 1980/1990.” As mesas-redondas da APC e os congressos contribuíram para uma “consciência radical” do aspecto inferior da economia do cinema brasileiro, bem como incentivaram um cinema de luta, um cinema “de possibilidades revolucionárias”. Tratando-se do campo normativo, “o investimento na construção de plataformas políticas de ação foi seguido de um trabalho miúdo, porém necessário, de aprimoramento da legislação protecionista existente e de formulações alternativas de sobrevivência da categoria enquanto profissionais e trabalhadores.”<sup>65</sup>

### ***Referências***

#### ***Bibliografia***

DEMETRIO, Everton. “Da diáspora”: a formação dos estudos culturais e o deslocamento da questão cultural. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 1-6, 2010.

DIEGUES, Carlos. Um filme fundador. In: PAPA, Dolores (Org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 Graus 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze de Sete Comunicações, 2005.

---

<sup>65</sup> SOUZA, op. cit., 2005, p. 70.

FABRIS, Mariarosaria. *A aculturação brasileira do neo-realismo: dois momentos*. 1991. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1991.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Companhia Cinematografia Vera Cruz: a fábrica de sonhos; um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. 1976. Tese (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais), Programa de Pós-Graduação em Linguística e Línguas Orientais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente: 30 anos de cinema paulista 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1980.

GOMES, Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvido*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LIMA, Pedro. Filmes para o Brasil e não para o mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951 apud VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

LOPES, Oscar Luiz. *La Radio en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1985, p. 94 apud ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses das identidades nacionais*. 2012. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Rio de Janeiro, 2012.

MELO, Luís Alberto Rocha. “*Cinema independente*”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000.

RIDENTE, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. 1986. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1986.

SILVA, Cleonice Elias da. *Rio, 40 Graus: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

### *Fontes*

CPDOC. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB>. Acesso em: 11 out. 2014.

PEREIRA, Rodrigo. Como foi a primeira mostra internacional cinema do Brasil. *Revista Época São Paulo*, 18 out. 2011. Disponível em: <http://epocasaopaulo.globo.com/cultura/como-foi-o-primeiro-festival-internacional-de-cinema-do-brasil/>. Acesso em: 13 out. 2014.

Regulamento Geral do ISEB. Decreto n. 37.068; 14/07/1955 (*Lex Marginalia*, 1955, p. 241-244 apud TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Curi, Luis Jardim, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski (Equipe Moacyr Fenelon). Intérpretes: Jece Valedão (Waldomiro), Glauce Rocha (a jovem empregada), Roberto Bataglin (artilheiro naval), Ana Beatriz (Maria Helena), Arinda Serafim (Dona Elvira), Cláudia Moreno (Alice), Antônio Novaes (Alberto), Modesto de Souza, Zé Kéti, Aloísio Costa, Domingos Páron, Al Ghiu, Jackson de Souza, Jorge Brandão, Geovan Ribeiro, Carlos Moutinho, Sady Cabral, Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Cosorte, Walter Sequeira, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Arthur Vargas Júnior, Elza Viany, Edson Vitoriano, Nílton Apolinário, José Carlos Araújo, Haroldo de Oliveira, Escola de Samba da Portela, Escola de Samba Unidos do Cabuçu. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil, 1955. 100 minutos. son., preto e branco.

**Recebido em 20 de fevereiro de 2016; aprovado em 12 de maio de 2016.**