

ESTADO E CINEMA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NA ERA VARGAS

Gustavo Batista Gregio¹

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini²

Resumo: O artigo procura discutir as políticas públicas estruturadas para a produção cinematográfica durante o governo de Getúlio Vargas, entre os anos de 1930 a 1945, período compreendido como a Era Vargas. Para tanto, analisamos como os intelectuais e artífices, especialmente os membros do movimento Modernista, influenciaram nos ideais do Estado na construção de uma nova identidade nacional e como o cinema assumiu um caráter pedagógico, se tornando importante instrumento de propaganda e difusor da ideologia nacionalista, sobretudo, após a implantação da ditadura do Estado Novo em 1937.

Palavras-chave: História. Cinema. Política. Era Vargas.

STATE AND CINEMA: THE CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION IN THE VARGAS ERA

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pesquisador no Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM). E-mail: <gustavogregio@hotmail.com>.

² Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado em Patrimônio Cultural (Unicamp). Docente do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Coordenadora do Museu Bacia do Paraná (MBP/UEM) e do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC/UEM). E-mail: <sandrapelegrini@yahoo.com.br>.

Abstract: *The article discusses how the public policies were structured for the cinematographic production, during the government of Getúlio Vargas between the years of 1930 to 1945, period understood as Era Vargas. Therefore, we analyze how the intellectuals, especially the members of the Modernist movement, influenced the ideals of the State in the construction of a new national identity and how the cinema assumed a pedagogical character, becoming an important instrument of propaganda and diffuser of the ideology Getulista, above all, after the implantation of the Estado Novo dictatorship in 1937.*

Keywords: *History. Cinema. Policy. Era Vargas.*

Introdução

O governo de Getúlio Vargas transformou profundamente a sociedade brasileira no decorrer das décadas de 1930 e 1940, atingindo proporções até então inéditas na história do Brasil. Vargas ao romper com os poderes políticos regionais, sobretudo, das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, após a “Revolução de 1930”, passou a desenvolver um novo regime econômico, político e social. Construindo novos valores ideológicos nas relações entre o Estado e a sociedade, na tentativa de criar uma visão de país uno, através de medidas nacionais de desenvolvimento que envolviam todos os setores estatais.

Nesse sentido, a produção artística e cultural adquiriu um novo status na divulgação, consolidação e legitimação desse projeto nacional. Assim sendo, este artigo propõe uma reflexão acerca das relações entre o Estado e a produção fílmica na Era Vargas (1930-1945), período marcado pelas primeiras iniciativas de intervenção do Estado na produção e no mercado cinematográfico.

Nesse âmbito, o estudo centra-se no papel que o cinema adquiriu dentro do projeto nacionalista. Logo, é necessário ponderar que a intervenção do Estado na esfera cultural está relacionado ao regime autoritário empreendido por Vargas, característica que influenciou diretamente nas políticas públicas desenvolvidas para o cinema nacional, o qual passou a ser apreendido através de um caráter político e pedagógico, utilizado como meio de comunicação e veículo de propaganda, responsável pela instrução da população, reforçando os valores nacionais e legitimando a figura do Presidente da República, Getúlio Vargas.

Portanto, se faz necessário destacar o contexto histórico de formação dessas políticas, bem como, a participação dos artífices e intelectuais, em especial do movimento Modernista, na consolidação do regime e dos valores nacionais defendidos pelo Estado Getulista.

Panoramas da Era Vargas

O início do século XX originou intensas mudanças na conjuntura mundial, as quais ocasionaram profundas transformações no cenário político e econômico e, ao mesmo tempo, uma extrema

agitação social e cultural. No Brasil, de modo geral, o cenário político era dominado durante as duas primeiras décadas por uma oligarquia rural e a economia era sustentada na exportação de matérias-primas e produtos agrícolas. A produção cafeeira, agroexportadora, era o principal produto econômico que ligava o Brasil aos mercados internacionais.

Em 1900, o café chegou a representar cerca de 60% das exportações do país. Se, por um lado, o produto possibilitava o crescimento do mercado interno, uma relativa urbanização e o crescimento da classe média urbana nas grandes metrópoles. Por outro, a economia cafeeira influenciou diretamente a estrutura política do período, com a chamada “Política do Café com Leite”, que tinha como intento o revezamento de poder por fazendeiros oriundos, em sua maioria, das oligarquias rurais de São Paulo (café) e de Minas Gerais (leite). Circunstância que impossibilitava que as demais oligarquias regionais, com menos poder, assumissem o poder.

O historiador Marcos Napolitano³ ressalta que o café apesar de gerar grande riqueza, mantinha a economia nacional estagnada. Conjetura que acarretou no aparecimento de movimentos de oposição dentro da própria elite política, que passaram a defender a necessidade de “diversificação da produção agrícola, o planejamento econômico e a industrialização como caminho para a modernização da sociedade brasileira”⁴. Esses grupos representados por “militares,

³ NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.

⁴ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 34.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

amplios setores das classes médias urbanas e a burguesia industrial nascente”⁵, defendiam que para o Brasil se tornar um país moderno e desenvolvido era necessário romper com o poder vigente, constituído pelas burguesias rurais.

Assim, as dificuldades de manter acordos políticos com as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, atrelado ao fortalecimento da oligarquia gaúcha, levou Getúlio Vargas a assumir o poder a partir da “Revolução de 1930”⁶, colocando fim a Primeira República.

A Revolução marca o fim da hegemonia da burguesia cafeeira e o início de um período de grandes mudanças na ação do Estado, que se torna mais centralizado, intervencionista e orientado para a industrialização⁷.

Esse período é assinalado pela transição de um “sistema de base agroexportadora para uma sociedade de base urbano-industrial”⁸. Esse novo modelo adotado desencadeou o processo de industrialização no país e fez insurgir novos agentes, grupos e movimentos sociais, como a classe operária e a burguesia industrial, que passaram a reivindicar direitos, ganhando maior representatividade dentro do Estado.

⁵ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 34.

⁶ Inicialmente o governo de Getúlio Vargas assumindo caráter provisória, sendo eleito presidente de forma indireta somente em 1934.

⁷ BUENO, Newton Paulo. A Revolução de 1930: Uma sugestão de interpretação baseada na Nova Economia Institucional. *Revista Estudos Econômicos*, São Paulo, vol. 37, n. 2, abr./jun. 2007, p. 445.

⁸ DINIZ, Eli. Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais. In. PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 24.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Com a chegada de Getúlio Vargas e da Aliança Liberal ao poder, foi estabelecido o projeto de governo corporativista e de conciliação de classes, que convocava as instituições a desempenharem funções de colaboração, cujas primeiras ações foram a aprovação de decretos para regular as relações de trabalho⁹.

De acordo com Silva e Corrêa¹⁰, uma das primeiras ações de Getúlio Vargas foi fundar o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, promulgando inúmeros decretos que instituíam juntas de conciliação de julgamento, ampliando a seguridade social e estruturando um aparato de fiscalização para o cumprimento das leis, regulamentando também o trabalho de mulheres e crianças. No entanto, esse novo cenário político também fez emergir sucessivas e crescentes ações de opositores que colocavam em risco o governo.

Em 1932, o Estado de São Paulo tentou realizar uma revolução dentro da revolução, embora com caráter contra-revolucionário a Revolução Constitucionalista clamando por uma constituição nacional e por mais poderes independentes e autonomia política para os estados, mas o movimento foi derrotado. Em 1934, uma democrática assembleia nacional constituinte redigiu uma nova constituição a mais liberal que o Brasil já havia experimentado e elegeu Getúlio Vargas que continuava no poder como presidente constitucional para um mandato de quatro anos (1934-1938). Em 1935, o Partido Comunista tentou um golpe de Estado, planejado a partir de Moscou, com a participação de revolucionários profissionais estrangeiros treinados no exterior, mas o

⁹ ARAÚJO, Ângela M. *A construção do consentimento: corporativismo e trabalhadores no Brasil nos anos 30*. São Paulo: Scritta/Fapesp, 1998, p. 162.

¹⁰ SILVA, Fernando Teixeira da; CORRÊA, Larissa Rosa. The Politics of Justice: Rethinking Brazil's Corporatist Labor Movement. *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, vol. 13, n. 2, p. 11-31, 2016.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

movimento foi esmagado, sendo a maioria dos seus líderes presos ou mortos¹¹.

Vargas, em meio a esse contexto de revoltas e incertezas políticas, concretizou sua aliança com os militares que havia começado com a Revolução de 30, instaurando a ditadura do Estado Novo em 1937, que era baseada em modelos autoritários e centralizadores da Europa.

Estado Novo foi também o nome que receberam outras ditaduras na mesma época: a de Franco, na Espanha, e a de Salazar, em Portugal, por exemplo. O “novo” aqui representava o ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto do capitalismo liberal quanto do comunismo, duas doutrinas políticas que, desde meados do século XIX e mais intensamente a partir da revolução soviética, competiam entre si no sentido de oferecer uma nova alternativa política e econômica para o mundo. Havia em ambas a ambição de corrigir os problemas capitalistas: desigualdade social, crises, inseguranças econômicas, conflitos de classes e de interesses¹².

Ou seja, além de assumir junto aos militares a função de proteger a nação e estimular o crescimento econômico, o governo buscou concentrar no Estado o poder de organização social, através da figura paternalista¹³ do presidente, que englobava todo o arcabouço estatal, como os segmentos sociais e intelectuais da sociedade.

¹¹ JAMBEIRO, Othon, et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004, p. 10.

¹² ARAUJO, Maria Celina Soares D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 08.

¹³ Tanto Mussolini na Itália, como Hitler na Alemanha, utilizaram fortemente a produção cinematográfica e radiofônica como mecanismo de propaganda política para legitimarem suas imagens paternalistas, consolidando, assim, a ideologia dos seus respectivos regimes. O *Cordis*. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Com o apoio dos militares e fundamentado na nova Constituição, promulgada no mesmo 10 de novembro, Vargas estabeleceu no Brasil um regime corporativista e ditatorial, baseado na ideia fascista do papel hegemônico do Estado sobre o indivíduo e as instituições sociais¹⁴.

Com efeito, esse projeto buscava desenvolver novas medidas econômicas e sociais, abarcando a industrialização, urbanização e a modernização cultural. Esse processo de desenvolvimento econômico, por um lado, estava em consonância com os interesses das elites locais de construir um novo modelo econômico nacional.

Por outro, o projeto de modernização cultural caminhava em direção aos ideais intelectuais de desenvolver a nação a partir da adoção de um nacionalismo atrelado a educação. Especialmente, na construção de uma identidade nacional que rompesse com os paradigmas tradicionais e que buscasse valorizar e exaltar o povo brasileiro e nossas raízes culturais, integrando o conhecimento científico com a vida social e cultural da nação.

E no plano simbólico, o Estado Novo, defendia a construção de uma nova forma de nacionalidade, a qual seria construída com base na exaltação harmônica das raças, dos costumes e das tradições, tentando assim criar uma personalidade ao nacional, ideário este que vai de encontro com ideologias defendidas por alguns grupos intelectuais desde os anos 20,

precursor desta estratégia foi Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler. Goebbels teve papel revolucionário na percepção do poder de persuasão que o rádio e o cinema poderiam ter como instrumentos de propaganda política.

¹⁴ JAMBEIRO, op. cit., 2004, p. 11.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

que afinados com estas ideias acabam adentrando o universo da burocracia estatal¹⁵.

Para Schwab¹⁶, foi com a finalidade de controlar os meios culturais e os indivíduos que exerciam influência na área que o Estado se voltou para os artífices e intelectuais, com o objetivo de legitimar o regime e a ideologia estadonovista.

Os articulistas e intelectuais do Estado Novo defendiam a democracia autoritária como uma nova forma de Estado, humano e protetor, como a solução final para os problemas brasileiros. Esta era a melhor fórmula que se ajustava às condições “objetivas” do território nacional e às condições “subjetivas” do homem brasileiro¹⁷.

Esses artistas e intelectuais, especialmente os ligados ao movimento Modernista, se voltaram para o poder estatal, pois acreditavam ter encontrado os meios necessários para desenvolver o projeto nacional que se iniciou na década anterior, o qual visava integrar sociedade e cultura, na tentativa de construir uma nova identidade nacional e social do povo brasileiro.

Para eles¹⁸, era preciso repensar a história e a produção artística e cultural nacional, construindo uma visão e uma linguagem

¹⁵ ASSIS, Paula. Cultura, Política e Mercado: O cinema nacional na Era Vargas. *Revista Temáticas*, Campinas, n. 22, fev./jun. 2014, p. 165.

¹⁶ SCHWAB, Mariana de Castro. *Os intelectuais no Estado Novo (1937 - 1945)*. A trajetória de Paulo de Figueiredo e as revistas Cultura Política e Oeste. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2010.

¹⁷ SCHWAB, op. cit., 2010, p. 18.

¹⁸ Os membros do movimento tinham como objetivo acometer diretamente os valores e a cultura importada da Europa. O grupo atacava a importação de ideias e modelos inadequados *Cordis*. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

descolonizada das representações clássicas e europeias. Para tanto, Mário de Andrade desenvolveu uma profunda reflexão sobre como criar uma arte e uma cultura moderna nacional, que não fosse apenas uma mera cópia superficial das vanguardas europeias e que conseguisse, acima de tudo, valer-se da rica e diversificada tradição cultural e popular do país.

Napolitano¹⁹ elucida que o movimento Modernista ao valorizar as raças misturadas e a geografia tropical não mais como um problema, mas como um estímulo para encontrar a essência da sociedade, abriu caminho para novas perspectivas de pensar a cultura, a sociedade e a identidade nacional.

Dessa forma, foi necessário refletir sobre o que era “ser brasileiro” e construir uma nova visão crítica acerca dos problemas relacionados ao atraso econômico e as relações sociais arcaicas que dominavam o pensamento intelectual nacional desde o século XIX.

Embora os modernistas não tivessem um efeito político concreto dentro do Estado Getulista, foram eles os precursores de um estado de espírito nacional e em muitos momentos, se tornaram centrais nas decisões estratégicas.

Os intelectuais brasileiros se entregam à ação política sem nenhuma hesitação e como se tivessem qualificação especial para fazê-lo. Em muitas ocasiões, eles se tornam protagonistas políticos centrais. Além disso, arrogam-se uma competência particular para assumir a responsabilidade

a realidade brasileira. Sobretudo, os artistas e intelectuais que exaltavam apenas as grandezas e as belezas naturais do Brasil.

¹⁹ NAPOLITANO, op. cit.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

pela dimensão mais política do fenômeno político: a ideologia²⁰.

Getúlio Vargas ao entender a cultura como instrumento de organização e disseminação ideológica, passou a dialogar com esses artífices, numa tentativa de desconstruir as visões arcaicas sobre a cultura e a identidade nacional. Pois,

era preciso revisar as “teorias de Brasil”, herdadas do Império e do começo da República, cuja ênfase era colocada ou nas virtudes da natureza tropical grandiosa ou, seu contrário, na “degeneração” humana e social causada pelos trópicos e pela mistura de raças. Os autores que defendiam esses pontos de vista, fossem otimistas ou pessimistas, em várias ocasiões se deixavam levar por visões muitas vezes superficiais, preconceituosas ou teorias científicas generalizantes²¹.

Desse modo, esses artistas e intelectuais foram os responsáveis em transformar os valores e pensamentos sobre o país. O Estado ao promover essa reformulação, passou a criar novos órgãos e instituições, com o propósito de proteger a produção e difundir uma nova visão cultural, valorizando a cultura popular e promovendo um novo sentimento nacionalista que integrasse Estado e nação.

Dentre os órgãos e instituições criados ao longo da década de 1930 estão: a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA); o Serviço Nacional do Teatro (SNT); o Instituto Nacional do Livro (INL); o Museu da Inconfidência em Ouro Preto e o Museu

²⁰ PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990, p. 07.

²¹ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 137.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Imperial em Petrópolis. Destaque para a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)²² em 13 janeiro de 1937.

O SPHAN abrigou diversos artistas e intelectuais ligados ao movimento Modernista, como Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e Lúcio Costa. Essas instituições tinham como eixo central o Ministério da Educação, que foi dirigido por Gustavo Capanema²³ de 1934 a 1942, tendo como chefe de gabinete o poeta Carlos Drummond de Andrade. Nas palavras do sociólogo Sergio Miceli:

O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) é um capítulo da história institucional da geração modernista, um passo decisivo da intervenção governamental no âmbito da cultura e o lance acertado de um regime autoritário empenhado em construir uma “identidade nacional” iluminista no trópico dependente²⁴.

Vale destacar que esses novos membros do governo se dividiam em variadas posições estéticas e ideologias, segundo Napolitano²⁵, Getúlio Vargas criou variados aparatos burocráticos para acomodar os “setores intelectuais da extrema direita, liberais

²² O SPHAN foi o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

²³ Gustavo Capanema foi o grande responsável pela reforma educacional da Era Vargas. Reformulando as grades curriculares do ensino básico e médio. Se tornando peça central na articulação do projeto político, ideológico e cultural de Getúlio Vargas.

²⁴ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 359-360.

²⁵ NAPOLITANO, op. cit.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

conservadores e democráticos, católicos, positivistas. Até mesmo alguns socialistas ocuparam postos”²⁶.

Eles também atuavam na imprensa e em revistas financiadas pelo Estado. O governo ao propor essas medidas procurava controlar e estimular a classe artística e os intelectuais a aderirem a causa nacional. Entretanto, era proibido o envolvimento deles junto aos sindicatos operários ou em publicações que questionassem os valores oficiais ou a figura de Getúlio Vargas.

O Estado não se limitou somente a criação de órgãos ou serviços artísticos, voltou-se também para atividades populares, como manifestações folclóricas e produções artesanais. E para a arte clássica, financiando as artes plásticas e a música erudita. Bem como, para a remodelação arquitetônica dos prédios públicos, utilizando à arquitetura modernista.

No que se refere as políticas culturais, o Estado passou a gerenciar duas formas: a primeira, ancorada em projetos desenvolvidos por intelectuais e letrados. A segunda, mais permeável, relacionada com a dinâmica do mercado de bens culturais massificados e diversos, sem um apelo maior a conteúdos ideológicos doutrinários. Ou seja, ao estimular o primeiro grupo, “Vargas ganhava legitimidade. No segundo, aumentava sua popularidade junto às massas”²⁷.

²⁶ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 139.

²⁷ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p.144.

Essas medidas eram somadas ao controle das novas indústrias fonográficas, cinematográficas e radiofônicas²⁸, cuja finalidade central era criar um novo canal de comunicação do governo com a população, principalmente, com a do interior do país. Napolitano²⁹ ao analisar essas políticas culturais, conclui que esse projeto pretendia:

resgatar a nacionalidade das raízes populares, dando forma à “alma nacional” que “adormecia nas classes populares”, principalmente nos camponeses que não tinham influência dos meios de comunicação, como o rádio e o cinema, saturados de obras estrangeiras que desagradavam os intelectuais nacionalistas³⁰.

O Estado e os intelectuais passaram a perceber a população como fonte de inspiração para os novos valores estéticos e ideológicos que desejavam construir. Nessa perspectiva, o povo deveria ser lapidado por iniciativas advindas dos segmentos superiores (mundo letrado e erudito). Essa construção ideológica tinha como base a produção de significados e de valores da vida social, a fim de legitimar a figura de Vargas enquanto presidente e disseminar a ideologia estadonovista. Portanto, o Estado vai fazer uso de todo o seu aparato discursivo (meios de comunicação) para validar e garantir a manutenção dos seus interesses e dos grupos que o apoiava.

²⁸ O Estado passou a ser dono de inúmeras empresas radiofônicas. Por exemplo, a rádio MEC era voltada exclusivamente para uma programação cultural, com músicas eruditas e palestras. Já, a rádio Nacional, tinha uma programação mais popular, voltada para as massas e sustentada pela publicidade comercial.

²⁹ NAPOLITANO, op. cit., 2016.

³⁰ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 143.

Por mais que os ideários de cultura dos intelectuais modernistas, por vezes se distanciasse da visão autoritária de Vargas, especialmente, da noção de cultura como meio de doutrinação das massas. Eles foram fundamentais nos debates sobre o desenvolvimento e modernização do Brasil, corroborando para a construção e propagação de uma nova percepção da identidade nacional do povo brasileiro, como também, na legitimação do regime.

Os intelectuais a serviço do Estado forjavam conceitos, símbolos e imagens de valorização do trabalho, do nacionalismo cívico e do culto ao presidente da República, Vargas³¹.

Desta maneira, o Estado passou a fomentar ações pedagógicas e gerir propagandas. Foi a partir dessa concepção que o cinema passou a ser empregado como instrumento político e pedagógica, atuando como canal de comunicação, doutrinação e educação do povo brasileiro.

Estado e Cinema: as políticas públicas desenvolvidas para a produção cinematográfica (1930-1945)

A cinematografia brasileira desde o início dos anos de 1930³² passou a ser utilizada como instrumento pedagógico dentro do projeto de renovação política e cultural do Estado Getulista. Embora a imprensa tivesse relevante função na formação da opinião pública e

³¹ NAPOLITANO, op. cit., 2016, p. 150.

³² Desde o final da década de 1920, com o advento do cinema falado, que o Estado e os intelectuais passaram a notar que os filmes, ao articular imagens e sons, poderiam transmitir mensagens ideológicas para a população, sobretudo, para os adultos sem escolaridade e crianças em processo de formação escolar.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

dos valores culturais da época, o cinema e o rádio (música popular) passaram a fomentar quase toda a expressão cultural de massa no período.

Diante desse novo âmbito, o Estado passou a reformular a estrutura interna do mercado cinematográfico que era dominado, em sua maioria desde a década de 1920, por películas hollywoodianas de filmes cômicos e melodramas, que não tinham a chancela dos intelectuais eruditos, pois essas obras não retratavam a realidade ou a cultura brasileira, ao contrário, criavam representações alegorias, carnavalescas e romantizadas da sociedade, característica que se chocava com o projeto nacionalista de criar uma cultura popular com bases letradas e eruditas.

Os westerns, seriados e filmes cômicos norte-americanos caíram rapidamente no gosto popular e as poucas produções nacionais eram, em sua maioria, versões brasileiras dos sucessos americanos, como David W. Griffith, Charles Chaplin e Mary Pickford, entre outros³³.

As primeiras medidas desenvolvidas para a área cultural foi a criação do Departamento Oficial de Propaganda (DOP) em 1931, destinado à propaganda estatal. Posteriormente, o DOP foi reestruturado no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934, precursor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criado durante o Estado Novo.

³³ JAMBEIRO, op. cit., 2004, p. 35.

Em 1932³⁴, foi estipulada as primeiras normas jurídicas que estabeleciam as bases de uma futura política cultural para a indústria cinematográfica. O Decreto nº 21.240, buscava atender os interesses do Estado na manutenção da cultura popular, como dos grupos interessados na produção e no mercado cinematográfico. O Decreto determinava que:

os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter³⁵.

O excerto demonstra que o Estado passou a favorecer os grupos envolvidos com a produção cinematográfica nacional, porém também procurou consolidar o cinema enquanto agente cultural e educacional. “Os filmes educativos são materiais de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos”³⁶.

O Estado também passou a regulamentar a censura dos filmes e reconheceu a importância do cinema como instrumento didático. Dentre os outros artigos inseridas no Decreto, destacamos:

³⁴ No final de 1931, foi fundada pelos importadores e exibidores a Associação Brasileira Cinematográfica. No ano seguinte, alguns cineastas fundaram a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, na qual Getúlio Vargas foi homenageado com o título de presidente de Honra. Já em 1933, o Sindicato Cinematográfico de Exibidores foi criado.

³⁵ RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 21.240*, de 4 de abril de 1932.

³⁶ RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 21.240*, de 4 de abril de 1932.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Art. 1º Fica nacionalizado o serviço de censura dos filmes cinematográficos, nos termos do presente decreto;

Art. 2º Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização;

Art. 3º Esse certificado será fornecido ou denegado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura, de que trata o art. 6º e pagamento da importância devida pela "Taxa Cinematográfica para a educação popular";

Art. 9º O certificado da comissão de censura será sempre projetado na tela todas as vezes que for exibido o filme. Entre o título e outras indicações das casas produtoras, e o trecho do mesmo filme;

Art. 12. A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras³⁷.

Essas normas demonstram a preocupação do Estado em manter sua influência e vigilância na produção e distribuição das obras filmicas no país. Ainda, a partir do Decreto, o Estado acabou por dividir a produção em filmes educativos e filmes comerciais. Cabe destacar que essa divisão só foi revogada no ano de 1966, durante o governo dos militares.

Conforme observa Simis³⁸, essa nova legislação objetivava instituir a fiscalização e censura, assim como, a criação de taxas voltadas para a educação popular, demonstrando o real interesse do Estado em intervir no setor. No entendimento de Getúlio Vargas, o cinema seria um dos instrumentos mais úteis de que o Estado moderno dispõe, se tornando:

³⁷ RIO DE JANEIRO. *Decreto n° 21.240*, de 04 de abril de 1932.

³⁸ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer³⁹.

De fato, essas ações trouxeram estímulos consideráveis para a produção e o mercado cinematográfico nacional. Logo, a perspectiva “pedagógico-propagandística” marcaria os caminhos do cinema brasileiro durante a Era Vargas.

Percebendo o estabelecimento do cinema educativo e de propaganda como uma etapa necessária à consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, os cineastas brasileiros — unidos a educadores, políticos e outras autoridades ligadas ao regime — podem ser apontados como os autênticos construtores daquela proposta pedagógico-propagandística que ganhara um porta-voz privilegiado na pessoa do Presidente da República⁴⁰.

O cinema ao assumir essa nova função de instrumento modernizante de formação da nação, veículo de propaganda e difusor da ideologia nacionalista, deveria ser empreendido, nas palavras de Vargas como:

O livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos

³⁹ VARGAS, Getúlio. O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país. In. *A Nova Política do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, vol. III, 1934, p. 187.

⁴⁰ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: O diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. *Revista de Sociologia e Política: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Paraná, Curitiba*, n. 12, p. 121-129, jun. 1999, p. 123.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola⁴¹.

O cinema passou a ser abarcado como expressão social e cultural, símbolo de progresso e elemento de unidade nacional. Suas próprias características técnicas eram entendidas como elementos essenciais na construção moderna do Estado, como também, no ensino.

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias⁴².

Vargas percebeu que ao articular o cinema ao rádio e ao culto racional ao esporte teria um sistema de educação mental, moral e higiênica. Esse sistema dotaria “o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu⁴³”.

⁴¹ VARGAS, op. cit., 1934, p. 188.

⁴² VARGAS, op. cit., 1934, p. 187.

⁴³ VARGAS, op. cit., 1934, p. 187-189.

Desta forma, o cinema ao ser empregado como símbolo de progresso e modernidade, teria como função aproximar a população brasileira dispersa no gigantesco território nacional, assumindo um papel educativo ligado à integração nacional e a centralização administrativa do poder.

Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Baía, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir⁴⁴.

O governo apesar das leis que lhe garantiam certo controle sob a produção nacional, atuava dentro dos limites impostos pela liberdade de comércio, não intervindo na livre circulação das películas estrangeiras no mercado interno. Porém, buscava por ferramentas que pudesse aperfeiçoar seu projeto. Foi nesse sentido que os filmes educativos passaram a ser produzidos, pois além de estimular o nacionalismo e o patriotismo na população, “o cinema brasileiro tem ainda a vantagem de tornar o Brasil conhecido dos seus filhos de norte a sul, concorrendo assim para o fortalecimento da unidade nacional⁴⁵”.

⁴⁴ VARGAS, op. cit., 1934, p. 188.

⁴⁵ SANTOS, Carmem. O cinema brasileiro. *Revista A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 571, p. 01-36, mar. 1932, p. 32.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Sendo assim, a criação do DPDC em 1934 foi basilar para o desenvolvimento do projeto nacionalista. O Departamento introduziu como modelo as experiências culturais e de propaganda dos regimes autoritários europeus, corroborando para a postura nacionalista do Estado. O Departamento englobava inúmeros intelectuais da época, entre ele, “Rosalina Coelho Lisboa Miller, Fernando Magalhães e Roquette Pinto, entre outros, se reuniram para articular uma ampla reformulação cultural e educativa”⁴⁶.

O DPDC compreendia além da Imprensa Nacional, os setores de radiodifusão e cinematográfico, tendo em vista o desenvolvimento tecnologicamente dessas áreas, possibilitando uma maior difusão cultural, bem como, “estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos”⁴⁷.

Com poderes para intervir na produção, o DPDC originou um ciclo de órgãos reguladores para as áreas de informação e comunicação. Cujas funções eram unificar as atividades técnicas com a política, através de mecanismos de fiscalização e censura. Dessa forma, a área cinematográfica passou a receber especial atenção, sendo estimulados a produção de filmes educativos a partir de prêmios ou favores fiscais.

⁴⁶ HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2013. 292 f. São Paulo, 2013, p. 65.

⁴⁷ RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 24.651*, de 10 de junho de 1934.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

De acordo com Hingst⁴⁸, Gustavo Capanema, então ministro da educação, pretendia transformar o cinema de um simples meio de entretenimento e diversão, em um instrumento pedagógico de educação. Pois, na ótica do Ministro, se o cinema não fosse apreendido de maneira adequada, poderia se tornar um sério problema na manutenção da ordem e do poder estatal, gerando informações errôneas, como atitudes imorais e antipatrióticas. Portanto, o Departamento deveria vigiar o cinema e gerenciar sua produção.

Nesta perspectiva, em 13 de janeiro de 1937, Vargas sancionou a Lei n. 378, que reorganizava o Ministério da Educação e Saúde e criava o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com a finalidade de estimular e difundir os filmes de caráter educativo e nacionalistas. “Os filmes do INCE estão inseridos num processo de educação, ensino, divulgação científica e técnica que deveria educar e contribuir para a formação de um novo país”⁴⁹. Além de questões científicas e educacionais, esses filmes buscavam integrar em sua linguagem elementos da cultura nacional, procurando valorizar aspectos ligados a brasilidade.

Simis⁵⁰ assinala que o Instituto produziu um importante acervo de audiovisuais sobre o folclore brasileiro, as manifestações culturais

⁴⁸ HINGST, op. cit., 2013.

⁴⁹ GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: Uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)*. 2004. 278 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão em Ciências, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2004, p. 31.

⁵⁰ SIMIS, op. cit., 1996.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

populares e o patrimônio histórico e artístico. Mesmo após o golpe que originou o Estado Novo, essa política cinematográfica permanece.

No entanto, nessa nova conjuntura, a produção passou a ser planejada como veículo de propaganda ideológica e política, atrelando ainda mais as relações entre Estado e cinema. Nesse contexto, foi criado o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) em 1939, substituindo o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural. O novo Departamento estava ligado ao Ministério da Justiça, sendo responsável pela censura oficial dos meios de comunicação, além de:

Centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional. [...] Fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei⁵¹.

Diretamente subordinado à Presidência da República, o DIP se estruturava em cinco divisões que englobava a Imprensa; a Divulgação; a Radiodifusão; o Turismo e, o Teatro e o Cinema. A Divisão de Teatro e Cinema se encarregava de censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da Divisão. Também era responsável pelos filmes educativos que antecediam os filmes comerciais nas salas de exibição. Desse

⁵¹ RIO DE JANEIRO. *Decreto-Lei nº 1.915*, de 27 de dezembro de 1939.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

modo, o Departamento consolidou a intervenção do Estado na área cinematográfica.

O DIP começa a produzir documentários e jornais cinematográficos, e com a produção oficial institucionalizada, as produtoras independentes perdem boa parte do seu mercado. Além da concorrência desigual, têm de enfrentar censura sistemática. Alguns produtores e cinegrafistas conseguem transformar-se em funcionários públicos, filmando diretamente para o DIP, ou para suas agências estaduais, mas a maior parte é marginalizada⁵².

Vale ainda observar que havia um diferencial entre os filmes do INCE e os documentários produzidos pelo DIP, situação que vai influenciar diretamente nos caminhos da produção nacional.

No Brasil o INCE, exclusivamente consagrado ao cinema educativo, em nada pode perturbar quaisquer planos ministeriais de propaganda. Ao contrário, tem cooperado com o DIP, o material, oficinas e laboratórios necessários ao DIP não se acham representados no INCE senão em proporção mínima⁵³.

Os filmes do INCE eram concebidos a partir da ideologia nacionalista e transmitiam uma imagem positiva do governo. Os documentários do DIP eram totalmente voltados para a propaganda do Estado, cujas mensagens ressaltavam temáticas relacionadas ao “trabalhador brasileiro” e o “líder nacional”. Representações que

⁵² GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira*: Tomo III: o Brasil republicano - economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Ed. Difel, 1984, p. 472-473.

⁵³ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. (orgs.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984, p. 89.
Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

contribuíam para a “manipulação dos trabalhadores pelo regime e a transformação de Vargas no homem providencial/pai dos pobres”⁵⁴. A maioria desses filmes realçavam as manifestações de apoio ao governo, visando cultivar sentimentos de apoio ao regime, controlando o imaginário social. Esses filmes projetavam:

imagens de massas ao som de palmas durante discursos nas inaugurações e festejos, disseminando o sentimento de unanimidade, de cooperação, de aceitação das diretrizes impostas. Foi valendo-se da montagem de imagens autênticas que tais filmes garantiram a credibilidade nas mensagens governamentais, pois sem elas a propaganda não atingiria seus objetivos⁵⁵.

Conseqüentemente, a criação do DIP fez a produção do INCE perder força, pois grande parte dos recursos que eram destinados para os filmes educativos do Instituto, se voltarem para o Departamento. Com essa medida o governo centralizou ainda mais a produção e o controle dos meios de comunicação, tirando a autonomia do Instituto, direcionando novamente os rumos da produção nacional.

Portanto, a instauração da ditadura do Estado Novo e a criação e centralização dos recursos no DIP fizeram a atuação do Estado e da censura se intensificarem. O Estado passou a estruturar um grande sistema relativo ao uso das políticas públicas para a área cultural. Assim, o DIP ficou responsável em:

⁵⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação, 1889-1945*. São Paulo: ANNABLUME/FAPESP, 2003, p. 207.

⁵⁵ SIMIS, op. cit., 1996, p. 54-55.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

- a) instituir, permanentemente, um cinejornal, com versões sonoras, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão na programação;
- b) incentivar e promover facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores de filmes em geral;
- c) censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os censores da D.C.T.;
- d) proibir a exibição em público de filmes sem certificado de aprovação da D.C.T.;
- e) publicar, no Diário Oficial, a relação dos filmes censurados, suas características e o resumo do julgamento da D.C.T.⁵⁶.

No dia seguinte da criação do DIP, foi promulgado o Decreto-Lei nº 1.949, instituindo a obrigatoriedade de um único filme nacional de longa-metragem por sala de cinema durante o ano, impondo também a exibição de um filme curta-metragem antes de qualquer sessão em todas as salas de cinema do país, sendo que, nenhum filme poderia ser exibido sem um certificado de aprovação, também fornecido pelo Departamento.

O DIP ficou responsável em fiscalizar e censurar os filmes que continham qualquer tipo de ofensa ao público como: cenas de ferocidade ou fossem capazes de sugerir a prática de crimes, induzindo o espectador a maus costumes; incitar a população contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes; que prejudicassem a cordialidade das relações políticas com outros povos ou fossem ofensivos à coletividade e as religiões e desprestigiassem as forças armadas.

⁵⁶ RIO DE JANEIRO. *Decreto nº 5.077*, de 29 de dezembro de 1939.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

Desse modo, o Departamento “se encarregou de divulgar a imagem e a ideologia de Vargas em todas as instâncias da vida nacional”⁵⁷. Controlando filmes, revistas, jornais, editoras, programas de rádio, espetáculos e manifestações culturais e artísticas, inclusive o carnaval, festas cívicas e religiosas.

Na década de 1940, uma das últimas medidas executadas para a produção nacional foi a criação do Conselho Nacional de Cinematografia em 1942. Subordinado ao DIP, o Conselho tinha o objetivo de representar e regulamentar as relações entre os variados setores que compunham a produção e o mercado cinematográfico, como produtores, sindicato de exibidores, distribuidores e importadores de filmes.

Cabe elucidar que a partir do ano de 1946, o Conselho aprovou o aumento da reserva de mercado de exibição de um único filme para três ao ano. Em suma, incumbia ao Conselho Nacional de Cinematografia:

- I- Estabelecer normas para os produtores, importadores, distribuidoras, propagandistas e exibidores de filmes cinematográficos, regulando as relações entre os mesmos.
- II- Promover, regular e fiscalizar:
 - a) a produção, o aprimoramento, a circulação, a propaganda e a exibição das películas cinematográficas brasileiras, em todo o território nacional;
 - b) congressos, convenções e acordos entre produtores, distribuidores e exibidores cinematográficos, em benefício da cinematografia nacional;

⁵⁷ JAMBEIRO, op. cit., 2004, p. 13.

c) o barateamento e as facilidades de transporte das películas cinematográficas nacionais⁵⁸.

A década de 1940 também marcou profundamente a história mundial, influenciando nos rumos da história brasileira. O novo contexto avigorou a influência cultural e social dos EUA no Brasil, como resultado da estratégia estadunidense na Segunda Guerra Mundial.

A intenção dos Estados Unidos era manter a hegemonia de valores democráticos no país e restringir ao máximo a influência alemã [...]. O país foi, então, invadido por filmes, discos, livros e revistas americanas, o que vinha a se somar à já existente invasão de produtos industrializados anunciados nos existentes meios de comunicação de massa. A mensagem política se constituía na exaltação das conquistas do mundo livre e na condenação das atrocidades nazistas⁵⁹.

Entre os anos de 1942 e 1945 o Brasil viveu o processo de desarticulação da ditadura do Estado Novo. Certamente, o envolvimento do Brasil no conflito mundial, ao lado dos Aliados, contribuiu para o enfraquecimento do regime, pois como justificar a manutenção de um governo autoritário, se soldados brasileiros lutavam na Europa contra a ideologia totalitária nazista.

Em 1945, derrotado o regime nazifascista na Europa, esses ideais democráticos retornam ao Brasil, mobilizando críticas ao regime do Estado Novo em prol da redemocratização do país. Assim,

⁵⁸ RIO DE JANEIRO. *Decreto-Lei n° 4.604*, de 29 de janeiro de 1942.

⁵⁹ JAMBEIRO, op. cit., 2004, p. 19.

Cordis. Dimensões do Regime Vargas, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017. ISSN 2176-4174.

a partir dessa nova ideologia política advinda da Segunda Guerra Mundial, em outubro de 1945, Getúlio Vargas⁶⁰ é deposto da Presidência da República e em 18 de setembro de 1946 é criada uma nova Constituição que eliminava a censura prévia, o controle estatal sobre os meios de comunicação e restabelecia a liberdade de expressão.

O fim do Estado Novo culminou em um processo de modernização e urbanização da sociedade brasileira. As populações que viviam nas grandes áreas urbanas acreditavam que as novas condições econômicas transformariam, em pouco tempo, o Brasil em uma grande potência mundial.

No país se operavam algumas mudanças: o início da inversão da concentração da população, do campo para as cidades; o desenvolvimento do parque industrial “brasileiro”, em sua maioria, formado por multinacionais; expulsão do homem do campo devido à expansão dos latifúndios; a “invasão” cultural norte-americana que se refletia na mudança de comportamento e de estilo de vida das classes médias e das elites das grandes cidades. Quanto às classes trabalhadoras, ainda sofriam com problemas estruturais que impediam o acesso dos estratos mais marginalizados da população a melhores condições de vida⁶¹.

⁶⁰ Deposto da presidência em 1945, Getúlio Vargas é eleito senador por Rio Grande do Sul e São Paulo, pelo PSD – Partido Social Democrático, fundado naquele mesmo ano. Como havia fundado o PTB – Partido Trabalhista Brasileiro, sua influência era exercida junto aos dois partidos: o PSD garantindo-lhe o apoio dos tradicionais políticos do interior e de setores de comerciantes e industriais e o PTB arregimentando forças nas cidades. In. FIUZA, op. cit., 2001, p. 62.

⁶¹ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001, p. 62.

Após o fim da Era Vargas, o Estado limitou-se apenas a regulamentação e incentivo à produção de filmes, não entrando em questões de mercado exibidor, que era dominado por empresários estrangeiros, principalmente, os estadunidenses que tratavam a produção como atividade industrial, a chamada indústria cinematográfica. O Estado buscava em conjunto com os empresários, diretores, produtores e intelectuais, possíveis soluções para os problemas que a produção cinematográfica enfrentava no país.

Cabe assinalar que até o ano de 1964, o grande desenvolvimento na área cultural ocorreu através da iniciativa privada. Nesse período, o mercado cultural expandiu-se com o surgimento das redes de televisão no decorrer da década de 1950, com a consolidação da indústria fonográfica e com o aumento das salas de cinema pelo país. Esse novo mercado cultural tinha como característica principal a massificação e a padronização.

Além disso, o Instituto Nacional de Cinema Educativo foi relegado a um segundo plano dentro das políticas públicas, o que acarretou em uma redução significativa da produção de filmes educativos. O INCE no decorrer dos anos de 1960, deixou de lado seu caráter exclusivo de produção educativa e iniciou um novo processo de diversificação, que vai culminar no Instituto Nacional de Cinema (INC), voltado ao apoio para as produções de filmes de caráter nacional.

Somente com a eleição de Getúlio Vargas em 1951, que os ideais nacionalistas retornam ao setor cinematográfico, o que resultou

em uma intensa preparação de uma nova política cultural para a área, que somente seria executada, de fato, após o ano de 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República.

No entanto, com a morte de Getúlio Vargas em 1954 e o início do governo de Juscelino Kubitschek, a ideologia nacionalista chega ao fim. Resultando em uma maior supremacia estadunidense na cultura brasileira, que estaria presente nos filmes, nas músicas, nas histórias em quadrinhos e programas de televisão, ditando a moda e as novas regras do consumo.

Considerações Finais

Durante o contexto histórico da Era Vargas fica evidente os reais interesses do Estado com a área cultural e a produção cinematográfica. O Estado Getulista vai buscar romper com os paradigmas do contexto político anterior, numa tentativa de transformar a sociedade brasileira através de um projeto político nacionalista que buscava valorizar as raízes culturais nacionais. A educação passou a ser vista como instrumento necessário para o desenvolvimento e modernização do país. Foi a partir dessa tônica, que o cinema, assim como outros meios de comunicação foram transformados em instrumentos pedagógicos e de propaganda.

Cabe ponderar que essas medidas de intervenção estatal na produção cinematográfica corresponderam a dois momentos durante a Era Vargas. O primeiro, durante o governo provisório, no início da

década de 1930, com o Decreto nº 21.240, que além legalizar a censura, favoreceu os grupos envolvidos com a produção e o mercado cinematográfico. E, o segundo momento, foi partir da criação do DIP, que demonstrou o real interesse do Estado de utilizar o cinema como veículo de propaganda e difusor da ideologia estadonovista. Desta forma, a produção cinematográfica foi integrada ao projeto nacionalista com a finalidade de promover um maior:

enriquecimento cultural da população, adequado às ideologias presentes do regime autoritário, tais como o nacionalismo, a unificação, modernização, ideal de progresso e desenvolvimento⁶².

É impossível ignorar que a criação do DIP marcou profundamente as relações entre o Estado e a produção cultural. Pois, seu surgimento transformou as estruturas de comunicação de massa no Brasil. A partir do Departamento, durante todo o século XX, a atividade regulatória da área cultural passou a ser centrada no Poder Executivo, assumindo caráter político e ideológico. Num sistema de vigilância, fiscalização e censura, tanto da produção, como dos envolvidos na área, fossem eles artistas, produtores, jornalistas, cineastas, proprietários de órgãos de imprensa, radiodifusão, entre outros.

Portanto, concluímos que todo o sistema de intervenção do Estado na esfera cultural e na produção cinematográfica, está ancorado em modelos nacionalistas determinado pelo regime de

⁶² ASSIS, op. cit., 2014, p. 179-180.

Getúlio Vargas. Tais medidas somente foram gerenciadas para o cinema devido seu caráter político e por ser entendido como veículo de propaganda, reforçando a popularidade do governo e legitimando a figura do Presidente da República. Mas também, por ser abarcado como instrumento pedagógico, auxiliando nas ações culturais e educativas do Estado, possibilitando um maior enriquecimento cultural da população e, adequando as ideologias nacionalistas do Estado, tais como a integração nacional e o ideal de progresso, de desenvolvimento e de modernização que tanto foi almejado no período.

Referências

Bibliografia

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: O diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. *Revista de Sociologia e Política: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Paraná, Curitiba*, n. 12, p. 121-129, jun. 1999.

ARAÚJO, Ângela M. *A construção do consentimento: corporativismo e trabalhadores no Brasil nos anos 30*. São Paulo: Scritta/Fapesp, 1998.

ARAÚJO, Maria Celina Soares d'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ASSIS, Paula. Cultura, Política e Mercado: O cinema nacional na Era Vargas. *Temáticas*, Campinas, n. 22, p. 159-182, fev./jun. 2014.

BUENO, Newton Paulo. A Revolução de 1930: Uma Sugestão de Interpretação Baseada na Nova Economia Institucional. *Estudos Econômicos*, São Paulo, vol. 37, n. 2, p. 435-455, abr./jun. 2007.

DINIZ, Eli. Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais. In. PANDOLFI, Dulce. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 21-38.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.

GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: Uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)*. 2004. 278 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão em Ciências, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2004.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. (Org.). *História geral da civilização brasileira: Tomo III: o Brasil republicano - economia e cultura (1930-1964)*. São Paulo: Ed. Difel, 1984.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras*

literárias. 2013. 292 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JAMBEIRO, Othon, et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.

PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, Carmem. O cinema brasileiro. *Revista A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 571, p. 01-36, mar. 1932.

SCHWAB, Mariana de Castro. *Os intelectuais no Estado Novo (1937 - 1945)*. A trajetória de Paulo de Figueiredo e as revistas Cultura Política e Oeste. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2010.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. (Orgs.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984.

SILVA, Fernando Teixeira da; CORRÊA, Larissa Rosa. The Politics of Justice: Rethinking Brazil's Corporatist Labor Movement. *Labor:*

Studies in Working-Class History of the Americas, vol. 13, n. 2, p. 11-31, 2016.

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

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação, 1889-1945*. São Paulo: ANNABLUME/FAPESP, 2003.

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país. In. *A Nova Política do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934.

Fontes

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 9385, jun. 1931.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 7146, mar. 1932.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 24.651, de 10 de junho de 1934. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 14276, jul. 1934.

RIO DE JANEIRO. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 1210, jan. 1937.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 29444, dez. 1939.

RIO DE JANEIRO. Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. *Diário Oficial da União*, Seção 1, Suplemento, p. 39, dez. 1939.

RIO DE JANEIRO. Decreto-Lei nº 4.604, de 29 de janeiro de 1942. *Diário Oficial da União*, Seção 1, p. 1581, jan. 1942.

RIO DE JANEIRO. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966.
Diário Oficial da União, Seção 1, p. 178, jan. 1967.