

ENTRE INSULTOS E NACIONALISMOS: O DOCUMENTÁRIO NA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA (1920-1950)

CÁSSIO TOMAIM*

RESUMO:

O artigo se beneficiou da digitalização do acervo das revistas *Cinearte* e *Scena Muda* pela Biblioteca Jenny Klabin Segall, pertencente ao Museu Lasar Segall, com o patrocínio da Petrobrás, para mapear o pensamento cinematográfico brasileiro a respeito do documentário e do cinema de não-ficção entre as décadas de 1920 a 1950. Trabalho que proporcionou um quadro de como o cinema de não-ficção encontrou tanto defensores quanto críticos severos no Brasil e como curiosamente esta crítica cinematográfica foi tomando contornos diferentes ao longo dos quase 30 anos de publicação e circulação das revistas.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Crítica Cinematográfica; Cinearte; Scena Muda.

ABSTRACT:

This article was benefited by the digitalizing process of the *Cinearte* and the *Scena Muda* magazines by the Jenny Klabin Segall Library, which belongs to the Lasar Segall Museum, supported by Petrobrás, in order to map the brazilian cinematographic thought about the documentary and the non-fiction cinema in the decades of 1920's to 1950's. This work provided a view of how the non-fiction cinema found as much defenders as severe critics in Brazil and how curiously this cinematographic critic has acquired different approaches along the almost 30 years of magazines publication and circulation.

KEYWORDS: Documentary; Cinematographic Critic; Cinearte; Scena Muda.

Introdução

É inegável o valor artístico, cultural e histórico do cinema. Há quem diga que para conhecermos o século XX basta revisitarmos os filmes que encantaram as plateias pelo mundo. É o que fez Marcelo Masagão em *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1998) ao compor um documentário a partir de inúmeros fragmentos de outros tantos filmes produzidos ao longo do século XX, proporcionando ao seu espectador a oportunidade de recordar ou conhecer o quanto a forma como lidamos com o tempo, com a duração mudou, a vida acelerou; o quanto a glória e o horror caminharam juntos; o quanto neste século produzimos gênios e monstros; quantas descobertas, quantas revoluções em 100 anos. Um balé de imagens do passado que só foi possível porque um dia alguém preservou aquelas velhas latas redondas que amontoavam poeira nas prateleiras das produtoras e distribuidoras. Também é verdade que muitas outras imagens se perderam, filmes foram incendiados ou até tiveram fins estranhos, como no Brasil em que muitas películas viraram vassouras que varreram da nossa memória cinematográfica os registros de lindas paisagens, fatos políticos, culturais e sociais, costumes, rostos e gestos de pessoas ilustres ou anônimas e etc. Uma nota triste para aqueles que aprenderam a ver e ler o mundo por meio do cinema.¹

Descaso de décadas do Estado e de organizações civis que demoraram a reconhecer o valor do patrimônio audiovisual brasileiro do século XX. Em especial pelo cinema estar associado à indústria do entretenimento, tendo em Hollywood o seu maior expoente, os filmes tiveram dificuldade de acessar o altar dos bens culturais. Considerados obras voláteis, uma mercadoria como qualquer outra, os filmes não foram levados a sério, tanto que somente nos anos de 1960 e 1970 começam a surgir os primeiros cursos de cinema em instituições de ensino superior na França e em outros países, inclusive no Brasil, que foram responsáveis por incentivar e cobrar uma maior preservação dos filmes.

No caso brasileiro ainda caminhamos para a reconstituição desta memória cinematográfica, sendo que o cinema silencioso das primeiras décadas (1900-1920), os documentários e toda uma produção nacional de cinema de

não-ficção permanecem desconhecidos da maioria dos brasileiros. Então, a riqueza cultural, política e, porque não dizer, estética deste gênero cinematográfico ainda está para ser descoberta pelos estudiosos do nosso cinema. Assumir isto é o primeiro caminho para atualizarmos toda uma produção do cinema brasileiro, pois ironicamente foi o cinema de não-ficção, nas suas variações (os filmes naturais ou de cavação, os cinejornais ou filmes atualidades e os documentários), o responsável por sustentar o cinema nacional por mais de cinco décadas, dando até subsídios para a produção de filmes de enredo neste período, como já apontado por Jean-Claude Bernardet.²

Por isto, este artigo tem como objetivo mapear qual o imaginário que a crítica cinematográfica brasileira dos anos de 1920 a 1950 criou a respeito do documentário e do cinema de não-ficção, a partir da análise de duas das principais revistas especializadas da época, *Cinearte* e *Scena Muda*. Pesquisa que se beneficiou da digitalização do acervo destes periódicos pela Biblioteca Jenny Klabin Segall, pertencente ao Museu Lasar Segall, com o patrocínio da Petrobrás, e que se encontra disponível na Internet.³ Para a consulta a este banco de dados digital foram usadas as seguintes palavras-chaves: cinejornal; documentário; filme atualidade; filme natural e complemento nacional. Desta busca resultaram mais de 500 páginas somadas as duas revistas, que depois foram selecionadas e analisadas.

Trabalho que proporcionou um quadro interessante de como o cinema de não-ficção brasileiro encontrou tanto defensores quanto críticos severos e como curiosamente esta crítica cinematográfica foi tomando contornos diferentes ao longo destes quase 30 anos de publicação e circulação das revistas. Pode-se afirmar que foram três fases: 1ª) de 1926 a 1933 a *Cinearte* moveu uma batalha contra o cinema de não-ficção, em particular contra os filmes naturais ou de cavação. Seus críticos saíram em defesa do filme de enredo como o melhor instrumento de divulgação de um Brasil que se pretendia moderno, urbano e civilizado; assim, em tons discriminatórios e racistas a crítica propunha um saneamento do cinema brasileiro; 2ª) a partir de 1934, com a intervenção estatal no cenário cinematográfico do país e mais tarde intensificada com a criação do DIP, em 1939, houve um maior estímulo à produção de filmes no Brasil, inclusive à produção de complementos nacionais

(os *shorts* ou filmes curtos) de cunho instrutivo e informativo, em geral noticiários cinematográficos, que provocou uma mudança na crítica cinematográfica do país. A *Scena Muda*, que até então não havia se posicionado, começou a defender os cinejornais brasileiros, enquanto a *Cinearte* mudou o seu tom radical diante do cinema de não-ficção, até mesmo porque nesta época Ademar Gonzaga, diretor da revista, inaugurou a Cinédia que começou a realizar seus primeiros filmes atualidades, além de mais tarde ser encarregada da produção do *Cine Jornal Brasileiro* do DIP; 3ª) depois de 1945, a crítica cinematográfica voltou a questionar o gênero, mas desta vez aludindo ao tom enfadonho e oficialesco que caracterizou boa parte da produção atrelada ao regime e a que se seguiu nos primeiros anos de democracia no país.

A crítica cinematográfica no Brasil

Segundo Paulo Emilio Salles Gomes (1997), a consciência da crítica cinematográfica no Brasil foi forjada entre 1923 a 1933, e as revistas *Scena Muda* e *Cinearte* contribuíram para isto.⁴ Publicada de 1921 a 1955 *Scena Muda* foi uma das grandes vitrines do cinema norte-americano no Brasil. Mas outras iniciativas editoriais a antecederam no país, como a *Cinema* (1913), *A Fita* (1913), *Revistas dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920) e *Telas e Ribaltas* (1921); todos estes periódicos especializados, inclusive *Scena Muda*, surgiram em um período em que Hollywood consolidava sua hegemonia cultural no mundo. O perfil editorial destas revistas, na sua maioria, era o de noticiar os filmes exibidos no país, além de fazer grande divulgação da vida de atores e atrizes norte-americanas satisfazendo a curiosidade dos espectadores/leitores brasileiros.⁵

A *Cinearte* seguiu o mesmo perfil, tendo sido uma das principais revistas do gênero na América do Sul nos anos de 1920. Sua trajetória foi de 1926 a 1942 e inovou na função do papel da crítica cinematográfica no início da década de 1930 no Brasil, abandonando as resenhas de filmes e comentários das produções, para promover uma crítica mais combativa principalmente aos interesses de alguns setores do cinema nacional, como apontou Xavier (1978). Apesar de em suas páginas predominar o cinema norte-americano que estava

em cartaz no país, a *Cinearte* foi a primeira revista a sair abertamente em defesa do cinema brasileiro em sua seção de duas páginas intitulada “Filmagem Brasileira”, que mais tarde viria a ser denominada “Cinema Brasileiro” e, por fim, “Cinema do Brasil”. Esta seção será assinada de fevereiro de 1927 a abril de 1930 por Pedro Lima que, segundo Gardner e Tosi, era temido e admirado por suas críticas. Antes mesmo de compor o quadro da *Cinearte*, Pedro Lima já escrevia regularmente para jornais e sua atuação na crítica diária serviu de modelo para consolidar a imagem que hoje conhecemos do crítico de cinema.⁶

Entretanto, segundo Xavier, apesar da *Cinearte* fazer uma campanha a favor do filme brasileiro, estimulando um debate entre os setores do cinema nacional e o Estado para a criação de uma indústria cinematográfica no país, não deixava de estar relacionada diretamente com o esquema da indústria cultural de Hollywood. Longe de uma prática contra-hegemônica, a revista servia aos propósitos da “colonização cultural” orquestrada pelo cinema norte-americano da época. “*Cinearte é a manifestação integral e contraditória da indústria triunfante e da colonização cultural*”, definiu o autor.⁷

No comando da *Cinearte* de 1926 a 1932 estiveram Mário Behring e Ademar Gonzaga. Período que é considerado como a primeira fase da revista e a mais produtiva em relação à cinematografia brasileira. Com a morte de Mário Behring, em 1933, Ademar Gonzaga assumiu sozinho a direção, tendo que associar esta função com as atividades da Cinédia, produtora que ele havia fundado em março de 1930. Nesta segunda fase, os assuntos relacionados ao cinema nacional começam a desaparecer das páginas da revista, a ponto de 1940 a diante serem raras as críticas que abordam os filmes brasileiros.⁸ Ademar Gonzaga sai da *Cinearte* em 1941, um ano antes do encerramento de suas atividades, para dedicar-se à Cinédia, na época já consagrada como uma das principais produtoras do país.

A higienização do cinema brasileiro

No final do século XIX e na primeira metade do XX, ainda debaixo do véu das teorias deterministas, o pensamento brasileiro indicava a mestiçagem como elemento definidor da nossa nacionalidade, mas não como um elemento

positivo. Longe disto, o mestiço era interpretado como uma sub-raça, o indício da barbárie que acometia a brasilidade e, portanto, necessitava de ser transformado ou extinto para que surgisse um novo Brasil e um novo brasileiro. O progresso das capitais deveria ser levado aos rincões deste país como uma maneira de começarmos a esconder as cinzas de um passado marcado pela escravidão de índios e negros. A civilidade deveria invadir os sertões consumindo aquele brasileiro preguiçoso e indolente, avesso ao trabalho, como retratou a literatura da época que, segundo Naxara, “Ao burburinho característico dos centros urbanos opunha-se a quietude do campo – idílica, desejável nos sonhos, porém, absolutamente inadequada e ultrapassada para os propósitos da civilização.”⁹

Ainda mais inoportuna quando o assunto era propaganda. Assim como na literatura, o cinema brasileiro do início do século XX explorou ao máximo os aspectos idílicos de nossas paisagens do campo e dos mistérios das florestas, desbravando o interior do Brasil e se encantando com uma “pureza” presente nas imagens do sertanejo e do índio. Mas já na segunda metade da década de 1920, a crítica cinematográfica havia se cansado destas cenas pueris, das “fitas indígenas”, do “Brasil selvagem” de onças pintadas e aves raras, que só serviriam para desprestigiar o Brasil no exterior.

Nesta época, o cinema já havia enfrentado as suas primeiras trincheiras durante a Primeira Guerra Mundial e se saído bem, o que levou muitas autoridades militares, civis e os intelectuais a reconhecerem-no como um potencial instrumento de propaganda. Pode-se dizer que naquele pós-guerra havia um consenso em torno do cinema no mundo: o cinema deveria ser levado a sério, incorporado às políticas nacionais dos Estados-Nações. Portanto, proteger a indústria cinematográfica nacional era sinônimo de patriotismo, pois seria o cinema o responsável por edificar a nação, principalmente se a interpretarmos como uma “comunidade imaginada”, reconstituindo passados, imaginando solidariedades e sonhando com futuros gloriosos.¹⁰

É o que acreditavam os intelectuais brasileiros que se dedicavam na década de 1920 a elaborar uma consciência da crítica cinematográfica do país, encontrando na *Cinearte* o principal veículo de difusão de seus pensamentos

nacionalistas sobre a sétima arte. Foi a *Cinearte* que iniciou uma campanha em defesa do cinema brasileiro, chamando a atenção do Estado para a importância de se organizar uma indústria cinematográfica no país, assim como haviam feito nações fortes como os Estados Unidos, a Alemanha e a Itália. O cinema brasileiro, em particular o longa-metragem de ficção, era um estrangeiro em sua própria terra, um desconhecido do público das salas de cinema do país.

Nesta época, o cinema de ficção no Brasil ainda era muito imaturo, a maioria dos filmes era produzida em São Paulo e Rio de Janeiro, com alguns ciclos regionais esporádicos como em Minas Gerais e Rio Grande do Sul, no entanto longe de constituírem uma indústria do divertimento. Os empresários brasileiros não sentiam segurança para investir no filme de enredo e o Estado ainda não havia acordado para a máxima de que “O divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento”, lição que Hollywood vinha ensinando aos políticos norte-americanos mesmo durante a Primeira Guerra Mundial, quando o cinema era a quarta indústria mais importante nos Estados Unidos.¹¹ Por outro lado, tanto os empresários quanto os governos brasileiros tinham uma predileção pelo cinema de cavação, filmes documentais que geralmente eram encomendados para a exaltação de alguma personalidade ou para o registro de algum fato social de relevância para a época.

Segundo escreveu Gomes, este cinema de cavação se caracterizou basicamente por dois temas ufanistas: o “Berço Esplêndido”, que era o culto às belezas naturais, e o “Ritual do Poder”, fundamentado em torno da figura do Presidente da República. Assim, os “cavadores” adentravam pelo interior do Brasil como “bandeirantes”, cavando imagens de um país desconhecido dos próprios brasileiros. Uma atividade que poderia ter sido interpretada como positiva para o país, mas não foi o que ocorreu. Estes filmes foram responsáveis por “*levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior*”, defendeu Gomes.¹²

Tão insuportável que os críticos da *Cinearte* não economizaram na tinta, desmerecendo e condenando os filmes naturais e o cinema de não-ficção ao ostracismo. Em suas páginas presenciamos o quanto as ideias das teorias deterministas e racistas estavam presentes também na imprensa especializada da época. A revista *Cinearte* deflagrou uma aberta campanha de saneamento da

cinematografia brasileira a partir de 1926, que deveria começar pela extinção da atividade dos “cavadores”, “parasitas” do nosso cinema que se aproveitavam da boa intenção dos governos para “esvaziar os seus cofres”, escreviam os críticos.

E de alguma maneira este pensamento era compartilhado pelos leitores da *Cinearte*, como podemos notar na sua seção “Cartas para o operador” de 28 de abril de 1926. A carta é de Jack Birck, leitor de São Paulo, que escreveu comentando de suas impressões quando assistiu ao filme *O Brasil Pitoresco*,¹³ da Films Paulista. Esperançoso de que veria imagens belas do Brasil ao invés daquelas cenas “xaropadas” das quais estava acostumado a assistir em filmes de cavação, o leitor confessa que saiu desiludido da sala de cinema com o que viu, um verdadeiro atestado de mediocridade da cinematografia brasileira: “[...] o filme é uma droga, a fotografia é o que há de pior, arte na colocação da máquina, ‘niente’, é coisa que não há..., e para que mais?”. Mas a crítica continua. Desta vez questionando o “operador” [o crítico] sobre quando iriam abandonar “a triste mania de filmar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘aves-raras’ dessa nossa infeliz terra”, já que estes filmes perigavam de ser exibidos em outros países deixando o estrangeiro “ainda mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior à Angola, ao Congo ou coisa que o valha”. Para Birck, o cinema brasileiro deveria filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de artes, mas jamais “aqui um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purunga, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez.”¹⁴

Em outra edição de 23 de junho do mesmo ano, a revista continuava dando espaço para opiniões externas que ressaltassem a política de saneamento do cinema brasileiro. Desta vez ela transcreve, em sua seção “Filmagem Brasileira”, um artigo publicado no *Correio da Manhã* de autoria de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, cineasta e um dos principais defensores do cinema educativo no país daquela época. Almeida comenta sobre um apelo que o então Ministro Luiz Guimarães havia feito ao Itamaraty para que houvesse uma maior fiscalização dos filmes brasileiros exibidos no exterior. Atitude saudável na visão do cineasta, já que as “fitas indígenas” feitas por cavadores “teimam em mostrar um Brasil como um país de índios e exploram os extintos do baixo público com a nudez das índias... e outras coisas mais...”. Assim, em um tom combativo, marcado por adjetivações negativas, a imagem que se vai construindo dos realizadores de

filmes naturais é a de traidores, homens “covardes e poltrões”, a ponto do autor comemorar que “*O ambiente cinematográfico, cá por São Paulo, já se vai saneando. Pouco a pouco os maus elementos vão desaparecendo da circulação, covardes para a luta máxima que se desenha no horizonte cinematográfico de nossa terra.*”¹⁵

A luta a que ele se refere é a da consolidação de uma indústria cinematográfica nacional capaz de competir com o cinema norte-americano. Um ideal que visto com os olhares de hoje pode parecer ingênuo, presunçoso, mas para o nacionalismo da época havia uma necessidade de competir com o filme estrangeiro, já que para um Brasil que ainda procurava por uma “identidade” não havia nada melhor do que um cinema nacional forte, capaz de infiltrar-se por todo o mundo, mostrando o Brasil moderno, cosmopolita.

Como se vê, a estratégia da batalha já havia sido definida antes mesmo da *Cinearte* ser lançada, na verdade ela veio reforçar o grupo de opositores ao cinema de cavação, como ela mesmo demonstrou ao reproduzir em suas páginas textos de outros que não fossem os seus redatores e críticos. Mas o que se percebe é que a revista só vai encampar de fato um apoio mais amplo às ideias de uma higienização do nosso cinema a partir das edições de novembro e dezembro de 1927, quando começam aparecer, com mais frequência, críticas bastante aguerridas contra os cavadores e seus filmes. Nada mais natural, pois desde o início daquele ano quem assinava a seção “Cinema Brasileiro” (anteriormente “Filmagem Brasileira”) era o crítico Pedro Lima, confesso “inimigo” dos filmes de cavação.

Mas antes de Pedro Lima assumir a seção, outro redator da *Cinearte* ficou encarregado de esclarecer aos seus leitores o posicionamento da revista sobre este debate, na edição de número 42, em 15 de dezembro de 1926. Segundo a crítica o Brasil gastava muito dinheiro com o filme natural inutilmente, ao invés de priorizar a produção de filmes “posados”, mais apropriados para a divulgação do país no exterior. Visão que para o autor era a mais “justa e acertada”. Por quê? “*Simplesmente somos contra os filmes naturais, porque isso não é Cinema.*”¹⁶

As críticas da *Cinearte* ao cinema de não-ficção não eram exclusividade das produções brasileiras, os filmes estrangeiros que anunciavam um Brasil diferente daquele imaginado pelos intelectuais da revista também sofriam

ataques. Foi o caso de um cinejornal sobre o Brasil produzido pela FOX e exibido em New York, que a crítica considerou um bom trabalho pelo conjunto, mas de um “*mau gosto fazer a apresentação de um país no estrangeiro, começando pelo que nele existe de mais defeituoso e vulgar*”:

Começava o filme expondo uma porção de pretinhos tomando banhos ou raspando as canelas numa praia do Recife. Depois, apresentava o centro comercial da cidade, inteiramente às moscas, vazio, ostentando apenas belos edifícios. E o letreiro fazia então uma pilheria a esse respeito. Em seguida, surgiam outros aspectos apreciáveis e vinha então o Rio de Janeiro.¹⁷

Além do teor racista, a crítica apresenta um sentimento de revanchismo com a vizinha Argentina ao comentar sobre um outro cinejornal da FOX, intitulado *Argentina, a rica*. Segundo ele o filme inicia com imagens de “belos monumentos da Paris da América do Sul” e termina com a vista de um palácio onde reside um estancieiro, enaltecendo a beleza da natureza argentina. Afinal, “*o Cinema é bem uma faca de dois gumes: tanto pode ser útil como desastrosamente inútil*”, concluiu o crítico de maneira decepcionada.¹⁸

Dentre as críticas mais ásperas da *Cinearte*, destaca-se o ataque que Pedro Lima fez à produtora Bonfioli Films e seu filme *Minas Antiga*, em uma pequena nota em sua seção “Cinema Brasileiro” de 28 de dezembro de 1927. Segundo ele o cinema realizado em Belo Horizonte pela Bonfioli Films deveria seguir os caminhos de outras cidades do Estado, como Cataguases e Pouso Alegre, responsáveis por estimular uma produção de filmes de enredo. Questiona porque a produtora mineira não se dedicava ao *Cântico da Primavera*, filme prometido desde 1925, ao invés de realizar “filmes que nada adiantam, cavações que só servem para desprestigiar o que realmente interessa e tem utilidade”. Mas o ataque não para por aí, para Pedro Lima a produtora não encara um projeto de filme de enredo por dois motivos: falta de coragem e desonestidade. Nas palavras do crítico:

Se não tem coragem para enfrentar todos os entraves que surgem para os que procuram produzir mesmo coisa aproveitável, é preferível então não fazer coisa alguma a rodar manivela como tem feito. Demais,. No Brasil não faltam ofícios para quem quer trabalhar, pois sempre é preferível

exercer qualquer um ofício desde que seja honesto, a ser operador de cavações.¹⁹

Duas edições depois, na mesma seção, Pedro Lima comenta sobre o seu espanto ao ler no *Diário da Noite* uma crítica enaltecendo os filmes naturais e julgando que o que se havia feito no Brasil, até o momento, no tocante ao filme de enredo, não passava de “apenas tentativas de amadores”.²⁰ O jornal paulista ainda aconselhava os realizadores brasileiros a abandonarem o gênero, dedicando-se à produção de filmes naturais e instrutivos. Uma recomendação que para o crítico da *Cinearte* não lhe agradou muito.

Como se vê, as investidas dos produtores locais nos filmes de enredo ainda não haviam conquistado toda a crítica cinematográfica da época, não havia um consenso de qual seria a melhor saída para o cinema brasileiro, tanto que mais tarde, com a ascensão de Getúlio Vargas no poder o Estado Novo elege o cinema como o principal instrumento civilizador e modernizador do país, dando prioridade ao cinema de não-ficção, em especial aos filmes educativos e aos de atualidades.

Mas a *Cinearte* não havia desistido de sua campanha pelo cinema de ficção. Ainda em 1928 declarava em suas páginas que chegara a hora do governo brasileiro encarar seriamente a ideia de se constituir no país uma indústria cinematográfica. Cita exemplos como o da França em que uma Comissão Superior de Cinematografia definiu os pilares da proteção do cinema francês, fixando um número de filmes estrangeiros que poderiam ser exibidos em quantidade sempre menor à produção nacional. No entanto, a revista não chegou a sugerir tamanha proteção ao cinema brasileiro, até mesmo porque ela defendia os interesses das distribuidoras estrangeiras que não ficariam agraciadas de terem que disputar cotas de tela para exibirem seus filmes no Brasil. Assim, a saída menos constrangedora era alegar que o cinema brasileiro não precisava de uma subvenção estatal, assim como na França, mas sim de algumas leis de proteção.²¹

Então, 1928 foi o ano em que a *Cinearte* intensificou o seu combate ao filmes naturais. Foram cinco críticas ao longo do ano, sendo que duas delas em edições consecutivas. Ataques que se estenderam até meados de 1933. Além das críticas nas edições 98 e 106, como vimos acima, Pedro Lima na seção “Cinema

Brasileiro” não perdeu a oportunidade de desprestigiar mais uma película brasileira na edição 112. O alvo agora era *O Brasil Pitoresco*, da Films Paulista, quando de sua exibição na região sul do Brasil. Lembrando que a revista em 1926 já havia publicado uma carta de um leitor com comentários pejorativos a este filme. Então, o registro da expedição de Cornélio Pires pelo interior do país foi interpretado pelo crítico da *Cinearte* como uma produção desrespeitosa para com o Brasil, já que apresentava índios, cangaceiros e negros em danças exóticas. O que o levou a aconselhar os seus leitores: “*A fita é da Films Paulista, tomem nota para no dia em que a virem anunciada passem longe.*”²²

Ainda incomodado com o estilo de propaganda que o Brasil adotava com o estímulo aos filmes naturais, Pedro Lima comentou na edição 140 sobre a exibição de três filmes brasileiros em Bruxelas naquele ano de 1928. Os assuntos retratados nestas fitas eram a Conferência Internacional do Café, a cultura do café em São Paulo e as cataratas do Iguaçu. Sobre este evento, Pedro Lima foi enfático:

Pobre Brasil, cuja propaganda é feita no estrangeiro por estes filmes horrivelmente mal feitos. E dizer-se que é o próprio governo quem paga regiamente esta propaganda, enquanto verdadeiros esforços aqui se fazem pelo filme de arte, o único que poderá verdadeiramente mostrar ao mundo o que é o nosso país.²³

Na edição seguinte, Octávio Gabus Mendes que era responsável da seção “De São Paulo” criticou a entrevista que o produtor Gilberto Rossi concedeu ao jornal *Gazeta*. Com o *Rossi Atualidades*, Gilberto Rossi foi um dos pioneiros na produção de cinejornais no Brasil em 1920, iniciativa que culminou na proliferação de novas produtoras por todo o país. Na ocasião de sua entrevista ao jornal, o produtor paulista defendia que era nos filmes atualidades que estava “*a máxima demonstração de pujança da indústria cinematográfica entre nós*”. Segundo ele um filme de enredo no Brasil só seria possível se recorrêssemos a um diretor alemão. Opinião que não agradou a Gabu Mendes e ao nacionalismo da *Cinearte*, que contrapôs com o seguinte argumento: grandes produtoras cinematográficas, como a Metro Goldwyn e a Paramount, haviam primeiramente investido em filmes de enredo para só depois produzirem os

seus cinejornais.²⁴ Ou seja, o caminho adotado pelo cinema brasileiro era equivocado, defendia o crítico paulista da *Cinearte*.

E a revista de fato acreditava neste equívoco e procurava demonstrar aos seus leitores já nos primeiros números de 1929 que o filme de enredo era viável comercialmente. O exemplo era o filme *Vício e Beleza* de José Del Picchia, lançado naquele ano. Segundo Pedro Lima, o cineasta havia abandonado a produção de cinejornais após descobrir que o filme de enredo era mais lucrativo, pois apesar de uma “historiasinha tão fraquinha”, Del Picchia havia ganho mais dinheiro do que em todas as filmagens que havia feito para o governo e particulares.²⁵

“Precisamos de Cinema porque precisamos de instrução, educação, cultura, propaganda e união”. Para a *Cinearte* o cinema constituía-se em um instrumento valioso para a construção da identidade nacional, a ponto de seus intelectuais invocarem uma maior proteção do Estado ao filme de enredo. As críticas não cansavam de repetir que o Estado pagava preços exorbitantes para a produção dos filmes de cavação com fins propagandísticos que, afinal, *“servem apenas para moer películas”*. A revista denunciava que os cavadores eram um fardo, parasitas para a cinematografia brasileira, que geralmente eram os únicos a se beneficiarem dos cofres públicos. *“Eles conhecem o fraco dos nossos grandes homens e os meandros administrativos onde se elaboram tais encomendas. A sorte os acompanha sempre.”*²⁶

Mas aos poucos a sorte do cinema brasileiro tomava novos rumos. Após o movimento de outubro de 1930, que teve uma valiosa contribuição dos “tenentes” revoltosos em seu êxito, Getúlio Vargas assumiu a presidência provisoriamente. Segundo Vavy Pacheco Borges, todas as vozes envolvidas no cenário político nacional daquela época tinham o conceito “revolução”, muitas vezes adjetivado como “brasileira”, como o centro de todas as suas discussões, o que procurava sugerir aos acontecimentos um sentido de legítimas transformações estruturais na sociedade brasileira.²⁷ Mudanças que para os críticos da *Cinearte* também deveriam ser conduzidas no campo da sétima arte, chegando a hora do Estado reconhecer o potencial propagandístico do cinema:

Já que se fala tanto em Brasil novo, estendemos a revolução ao nosso Cinema. Vamos cessar estes filmes de pura ‘cavação’, já produzidos com

todos os favores dos governos passados e façamos o verdadeiro cinema, organizemos o Cinema-indústria, 'posado', que é o único que pode difundir as ideias da revolução, o único que é cinema mesmo e nunca recebeu um tostão de favor.²⁸

Neste contexto, a revista aproveitava para questionar o uso que o Estado brasileiro fazia do filme natural como propaganda. Na seção "Cinema Brasileiro" de 14 de dezembro de 1932 são publicados trechos de outros dois periódicos da época, o jornal *Radical* e a revista *Divisas*, reforçando a opinião da *Cinearte* quanto à propaganda política do governo brasileiro. Os autores reproduzidos reconheciam que o Brasil tinha problemas com a sua imagem no exterior, em geral associada a índios, tucanos, papagaios, onças, negros. Para eles o nosso cinema fazia do Brasil um desconhecido para "os homens do Velho Continente". É evidente que o Brasil a que estes autores se referem é o urbano, o moderno, o das grandes cidades em pleno desenvolvimento industrial. Mas para um dos autores, que assina F. C. L. na revista *Divisas*, a propaganda seria mais eficiente a partir de cinejornais ou filme de atualidades, ao invés do filme de enredo, pois na situação em que se encontrava o cinema nacional ainda não éramos capazes de seguir "*as pegadas do Cinema americano*". Opinião que logo foi contraposta pelo crítico da *Cinearte*, que acreditava que o sucesso dos cinejornais em outros países estava em repetir a fórmula indianista dos naturais, uma vez que "*Cinema que possa interessar o público verdadeiramente só o chamado 'posado', porque 'belezas naturais' cansam. [...]. O cinema brasileiro deve ser feito, antes de tudo para os brasileiros mesmo, e filmes jornais no estrangeiro só poderão interessar se tiverem mesmo índios e sucuris.*"²⁹

Mas como veremos a seguir os burocratas da propaganda política do novo Estado que estava em curso nos anos de 1930 não compartilhavam desta visão da *Cinearte*, e deram preferência ao cinema de não ficção, em especial aos cinejornais. Então, assim que Getúlio Vargas como Chefe de Estado "adota" o cinema brasileiro a partir de 1932, os produtores dos filmes de enredo terão algumas benéfices concedidas, mas será o filme documentário a peça chave para a construção de um imaginário de um Brasil Uno, personificado na figura de Getúlio Vargas, como procurei demonstrar em trabalho anterior.³⁰

E depois da adoção?

Como vimos pelas páginas da *Cinearte*, desde meados de 1920 havia uma cobrança do campo cinematográfico brasileiro para que o Estado colocasse em prática uma política cultural mais atuante, os produtores clamavam por intervenções no mercado nacional, na tentativa de criar mecanismos de competição com o filme norte-americano que dominava as salas de exibição do país. No entanto, será Getúlio Vargas, durante o seu Governo Provisório, o primeiro presidente a atender algumas das demandas da classe cinematográfica. Em 4 de abril de 1932 era promulgado o decreto-lei nº 21.240 que criava a obrigatoriedade da exibição de um filme nacional, mas que entraria em vigor apenas em 1934. Pela primeira vez, o Estado brasileiro criava uma medida efetiva de proteção ao cinema nacional. Segundo Simis, embora o decreto fizesse referência direta exclusivamente à obrigatoriedade de exibição de filmes educativos, também deixava em aberto a possibilidade de incluir na determinação outros gêneros cinematográficos, que não o educativo, como o filme de longa-metragem de ficção. O mesmo decreto também mencionava a realização do Convênio Cinematográfico Educativo que tinha entre suas finalidades "*a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros.*"³¹

Durante a realização do Convênio Cinematográfico Educativo entre os dias 3, 4 e 5 de janeiro de 1933, no Rio de Janeiro, a *Cinearte* lançou o seu 358º número em que deu destaque para o decreto do Ministério da Educação que dispunha sobre o convênio e aproveitou para questionar a viabilidade da medida de instituir-se a produção permanente de um cinejornal no país. Segundo a revista se de fato isto viesse a se concretizar teríamos uma produção precária de filmes atualidades, já que não tínhamos condições técnicas para isto. O seu principal argumento era o de que os realizadores brasileiros já haviam tentado inúmeras vezes vender cenas para produtoras estrangeiras da Europa e dos EUA, mas de cada 200 metros de fita enviados, somente 20 metros eram comprados, sendo que o que era pago por este material o valor era totalmente absorvido pelas despesas da remessa.³²

Mas curiosamente bastou uma edição seguinte para que a revista mudasse de opinião sobre o filme de atualidades. Ela noticia o lançamento do primeiro jornal cinematográfico falado de Fausto Muniz, feito com um aparelho de sistema movietone que ele mesmo inventou. No evento esteve presente o Chefe do Governo Provisório, o “Dr. Getúlio Vargas”, que a *Cinearte* não dispensou elogios. Ademar Gonzaga, editor da revista, era amigo do Presidente Vargas e tinha trânsito livre no Palácio da Guanabara.

Então, sem tratar de questões plásticas do filme, som e fotografia, o crítico da revista reconheceu a iniciativa como um grande esforço do realizador já que era o primeiro do gênero que se dedicou a registrar vários acontecimentos nacionais – mas ele não mencionou que acontecimentos são estes que mereciam ser fixados na película e divulgados para todo o Brasil. E o tom do discurso muda em relação ao cinema de não-ficção: “*O Filme vem provar ao mesmo tempo, o quanto será agradável possuímos também um jornal brasileiro, com assuntos nossos [...]*”. A crítica ainda dá destaque à presença de Getúlio Vargas na cerimônia, o que representava para a revista um prestígio ao cinema brasileiro “*que deve continuar a ser olhado pelo Governo, pois só a presença oficial já contribui bastante para que o nosso cinema seja respeitado [...]*.”³³

Considerado pelos produtores o “Pai do Cinema Brasileiro”, Getúlio Vargas foi o responsável por atribuir um sentido à produção cinematográfica nacional, “adotava” o cinema como um dos principais instrumentos de educação, o “livro de imagens luminosas” que levaria para os mais diversos rincões do país a imagem que se pretendia criar do Brasil, a de uma Nação Una. O que os críticos da *Cinearte* reconheceram em edição de 15 de novembro de 1933:

No Brasil o atual chefe de governo, diga-se a verdade, foi o único homem de governo até hoje que deu atenção ao cinema. Está verdadeiramente interessado em protegê-lo em nosso país e regularizá-lo. O Cinema é um bem e um mal. É preciso um controle e é preciso aproveitá-lo para o que o Brasil mais necessita: Educação!³⁴

Na mesma edição a revista reivindicava uma subvenção estatal para a produção cinematográfica nacional, a fim de organizar uma indústria de cinema no país. Subvenção que, segundo o crítico, não representaria 1/3 do que o governo brasileiro investia nos filmes de cavação, produções sem nenhum

resultado prático e que “*protegem às vezes elementos estranhos à nossa indústria*”. O autor referia-se a produtores estrangeiros que não mantinham laboratórios ou escritórios no país e que ainda faziam filmes que nos envergonhariam e sequer chegariam a ser exibidos. Por fim, a crítica se estende às orientações governamentais de se investir nas produções de *shorts* ou cinejornais, assim como denuncia que as salas de exibição não estavam cumprindo com a lei de obrigatoriedade de um filme educativo:

Em geral, esses que aconselham a começar por ‘shorts’, querem ao mesmo tempo que se enfrentem as superproduções americanas. Não comparam as nossas produções com os chamados filmes de linha, estrangeiros, em geral inqualificáveis que correm pelo Brasil todo. Enquanto isto, vamos vendo também as drogas que nos vem da Rússia (aqueles ‘shorts’ com aqueles bonecos animados!), Portugal e até dos árabes.... Não Cinema não é apenas um ponto de vista econômico. É propaganda, é escola, é arte, é arma de convicção e precisamos tê-las também brasileiras.³⁵

Outras medidas foram adotadas pelo Governo Provisório para satisfazer aos anseios dos produtores cinematográficos, como a criação do serviço nacional de censura dos filmes — antes uma ação restrita aos dispositivos municipais e estaduais, muitas vezes ao chefe de polícia local — e a implantação da taxa alfandegária que facilitava a importação de filmes virgens. Entretanto, segundo Simis, “*na verdade, mais do que facilitar a construção de fábricas de filmes, os incentivos sinalizados visaram ao incremento da produção de filmes de curta-metragem, especialmente aqueles com fins educativos.*”³⁶

Dentro desta perspectiva educacional para o cinema brasileiro da época, nada mais apropriado do que o cinema de não-ficção tornar-se o carro-chefe da produção estatal. Apesar de toda uma campanha da *Cinearte* para consolidar o filme de enredo no Brasil, o Estado não reconheceu neste tipo de cinema um instrumento valioso para seus fins pedagógicos, desprezando o entretenimento como elemento imprescindível para o processo educativo. O que não ocorreu em outras nações naquele tempo de regimes nacionalistas e autoritários.

Por isto não é estranho encontrarmos em uma edição da *Cinearte* de primeiro de dezembro de 1933 a reprodução de uma crítica publicada no *Jornal do Brasil* sobre o cinema brasileiro, em que se defendia o filme natural e

aconselhava aos produtores abandonarem os filmes de enredo. Para o autor, que não é identificado, o Brasil é um “depósito de assuntos”, principalmente se levarmos em consideração a nossa paisagem que representaria “*kilometros e kilometros de películas*”. Enfim, pode parecer contraditório a presença desta coluna favorável ao cinema de não-ficção, mas o que se percebe é que ao final de 1933 a *Cinearte* havia perdido a batalha contra a produção deste gênero no Brasil. Até mesmo porque Pedro Lima e Ademar Gonzaga, os principais inimigos do cinema de não-ficção brasileiro, já não se encontravam mais trabalhando na revista em meados de 1930. O primeiro assinou a seção “Cinema do Brasil” até 23 de abril de 1930, enquanto que no mês seguinte Gonzaga abandonou a *Cinearte* para fundar a *Cinédia*.

Mas uma enquete realizada pela própria revista sobre o gosto do brasileiro pelo cinema, publicada em edição de número 381, de 15 de dezembro de 1933, parece encerrar o debate definitivamente. Questionado sobre o tipo de filme que mais gosta, o público respondeu que: Romance 30% – Dramático 15% – Comédia 10% – Histórico 9% – Mistério 5% – Drama de sexo 5% – Melodrama 6% – Filmes Cômicos 6% – Filmes Educativos 6% – Faroeste 4,5%. Entretanto, quando as perguntas foram se este mesmo público gostava de jornais (cinematográficos) e de fitais naturais, os resultados não deixaram dúvida: 72% dos espectadores daquela época aprovavam os cinejornais enquanto que 65% os filmes naturais.³⁷

Diante disto, aos poucos as críticas azedas vão sendo substituídas por elogios aos filmes de atualidades ou aos *shorts*, como também eram conhecidos. É o que podemos perceber nas páginas da *Cinearte* de 15 de dezembro de 1935, em que o crítico ressalta o quanto a produção nacional de *shorts*, na sua maioria cinejornais, tem melhorado, tanto no aspecto técnico quanto nos assuntos tratados. O autor chega a dizer que estes filmes evoluíram a ponto de competirem em igualdade com os filmes naturais norte-americanos e europeus. Um ponto positivo para o nacionalismo da época já que o espectador brasileiro antes tinha que conviver com aqueles “*news feitos especialmente para o Brasil com falatório em idioma estrangeiro e propaganda monótona de toda parte do mundo, menos do Brasil*”. Assim, estas produções exerciam um papel patriótico, segundo o autor: “*A missão que os complementos brasileiros estão realizando é altamente patriótica e digna de*

encorajamento. Graças a esses filmes, o Brasil vai se revelando aos olhos dos seus próprios filhos".³⁸

Revelações que encorajaram uma revista como *Scena Muda*, prioritariamente dedicada ao cinema de Hollywood, a posicionar-se, pela primeira vez, sobre os complementos nacionais. Nas palavras de seu crítico, Renato de Castro, poucos foram os que acreditaram que a obrigatoriedade de exibição do complemento nacional daria bons resultados na tela. O que mais tarde ele e os demais críticos tiveram que "dar as mãos à palmatória", como alegou o autor em edição de junho de 1936:

Entre os quinze ou vinte "shorts" exibidos, quase todos apresentam qualidades de fotografia, som, sincronização e organização dignos de todos os encômios. O "jornal" paulista sobre os Institutos profissionais, a visita a Vila Rica, a cachoeira de Paulo Affonso, o Rio reclamista do Brasil, a Casinha Pequenina, Copacabana ao despertar, a capital da Bahia, o Instituto Oswaldo Cruz – citamos de memória, esquecendo provavelmente vários bem merecedores de louvor – são documentos de primeira ordem, comparáveis aos jornais da *Fox* e da *Metro*.³⁹

Enfim, uma missão patriótica que mais tarde em outubro de 1937 faria todo sentido. O novo regime que se instaurara não atuou apenas como censor das atividades culturais, mas principalmente como produtor de sua própria imagem, apropriando-se dos mais diversos dispositivos de propaganda e reunindo-os todos em um órgão espelhado no modelo nazi-fascista. Então, em 27 de dezembro de 1939, a partir do decreto-lei n. 1915, foi instituído o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado à Presidência da República com os objetivos de "*centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional*".⁴⁰

O DIP era constituído de cinco Divisões: a) Divisão de Divulgação; b) Divisão de Rádio-difusão; c) Divisão de Cinema e Teatro; d) Divisão de Turismo; e) Divisão de Imprensa. O decreto também determinava a criação dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (Deips) que, subordinados ao DIP, os auxiliavam na execução de seus serviços. A Divisão de Cinema e Teatro era dirigida por Israel Souto e no tocante ao cinema ficou encarregada da censura prévia dos filmes e da produção do *Cine Jornal Brasileiro* (CJB), como previsto por lei.

Em 29 de outubro de 1938 era exibido o primeiro número do *Cine Jornal Brasileiro* (CJB), ainda uma produção do Departamento Nacional de Propaganda (DNP), órgão anterior ao DIP. No entanto, o DNP não contava com uma estrutura técnica para lidar com a feitura destes filmes, o que levou a Cinédia, produtora de Ademar Gonzaga, a ficar encarregada de sua produção, enquanto que para resolver o problema da distribuição foi constituída a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB). Mas com a fundação do DIP, a Divisão de Cinema e Teatro ampliou suas estruturas e dispensou as câmeras da Cinédia, apesar de ainda continuar a terceirizar os serviços de laboratórios, uma vez que o seu próprio laboratório cinematográfico seria completado apenas em 1945.

É importante que se diga que a ação efetiva do DIP na produção de cinejornais alterou o cenário cinematográfico nacional. Com a produção oficial institucionalizada ficou difícil concorrer com o Estado, levando muitas produtoras independentes a perderem mercado, outras até fecharam. Diante desta conjuntura, a única alternativa era o Estado, "*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 marginalizada*".⁴¹ A própria Cinédia sofreu algumas perdas de profissionais que se transferiram para o DIP, como Ramon Garcia, João e Fernando Stamato; outros cinegrafistas vieram trabalhar no departamento: João Tinoco de Freitas, Osmar M. Assunção, Rui Santos, Jurandir Noronha, Joaquim José Monteiro, Carlos Malerbi, Luis M. Maia entre outros.⁴²

De certa maneira esta euforia pode ser notada nas páginas da *Cinearte* que passou a defender o cinema de não-ficção. Em sua seção "Cine-Fan-Club" de primeiro de abril de 1939 encontramos uma menção de que antes da lei de obrigatoriedade do complemento nacional muitos dos filmes eram de qualidade inferior, mas com a necessidade de atender às exigências da lei o cenário mudou. "*Hoje em dia, a percentagem dos bons complementos é bastante recomendável e, isso se deve, antes de tudo, ao exercício constante da profissão e a natural seleção que críticos e público, vêm fazendo por intermédio dos seus elementos de combate*". Então, segundo o autor, cabia ao espectador brasileiro prestigiar os cinejornais, pois assim estariam estimulando a formação técnica do cinema nacional, que chegaria a hora em que seria um excelente veículo de propaganda para mostrar um Brasil

de pessoas civilizadas, cultas e ativas. Função que não havia escapado da “percepção arguta do Presidente Getúlio Vargas”, uma vez que “Repudiar o complemento nacional é destruir as virtudes intrínsecas do sentimento patriótico. É sugar o Brasil, rasgando páginas que vivem do costume do seu povo.”⁴³

A prova de que o debate começou a esquentar encontramos nas páginas da revista *Scena Muda* de 4 de julho de 1939. Em sua seção “Correio dos Fans”, destinada a uma interação entre a revista e seus leitores, *Scena Muda* sai em defesa de seu articulista e da obrigatoriedade de exibição do complemento nacional:

ALMEIDA DE ROMÃO (Rincão do Sul) – A sua carta não devia ser respondida; ali falta muita coisa essencial a uma epistola. Citamos somente uma: a assinatura manuscrita. O cronista tem razão, afirmamos; e se o amigo (exibidor?) ler novamente a crônica verá que o seu antagonismo é passível das penas ditadas pela lei. A lei de obrigatoriedade tem e deve ser cumprida a despeito de qualquer ojeriza. Não procede a sua alegação, pois cremos que aí mesmo em Rincão do Sul (?) não é possível que toda população conheça o Brasil, a não ser através dos complementos, salvo raríssimas exceções. Ademais, a sua carta está confusa. Os filmes são falados em brasileiro, repetimos: é o que significa o vernáculo de nosso idioma ou não é? [...]. Em verdade, meu caro, devemos refletir em certos fatores antes de discutirmos o que falam ou escrevem. Você está no caso. Confere?⁴⁴

Mas dentro desta perspectiva de mostrar o Brasil aos brasileiros, é preciso que se diga que, apesar da crítica passar a ser favorável ao cinema de não-ficção ao final da década de 1930, em nenhum momento ela abandonou a sua preocupação com o que se devia definir no campo cinematográfico a respeito da identidade nacional do brasileiro, que naqueles anos se referia a uma necessidade indubitável de superarmos o arcaico, a barbárie pela civilização, encontrando respaldo na modernização do país, na industrialização da economia. Marcas de um pensamento do nacional que, sob a égide das teorias deterministas e evolucionistas (positivismo, darwinismo social), também esteve presente em nossa crítica cinematográfica desde 1920, e em alguns casos perdurou até meados de 1940.

O que podemos notar quando da chegada ao Brasil em 1941 de um famoso cinegrafista das *Notícias do Dia*, jornal cinematográfico da *Metro*. Na ocasião, o crítico Renato Alencar da *Scena Muda* comentava que a vinda de Mr.

Norman Alley era providencial para o Brasil estreitar relações com os norte-americanos, lembrando que os EUA já haviam decretado guerra ao Eixo em 1940 e desde então o Brasil ensaiava uma aproximação com esta nação. Tanto que o Birô Interamericano, chefiado por Nelson Rockefeller e subordinado ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos, intensificou suas ações no Brasil durante os anos de 1940 a 1946.⁴⁵

Segundo o crítico as filmagens da *Metro* no país estavam devidamente autorizadas pelo DIP, podendo o cinegrafista norte-americano “dedicar-se a um trabalho dos mais preciosos e importantes para o nome do Brasil no exterior”. O que para Renato Alencar equivaleria a dizer que agora o Brasil seria visto sob um novo prisma, a de uma nação de elevado grau de cultura. Para o cronista da *Scena Muda*, este cinejornal encerraria definitivamente a imagem do Brasil colonial, determinada por “africanismos repugnantes”. Na verdade, esta produção da *Metro* já se adequava ao discurso totalitário que o Estado Novo impunha ao cinema, uma vez que, segundo Alencar, Mr. Alley havia se encantado com o aspecto urbano do Rio de Janeiro e “*Não veio porém filmar a natureza brasileira e sim o esforço do trabalho dos brasileiros em todos os seus setores de atividades construtivas, que são o resultante deste ambiente de paz, confiança e trabalho, que tanto caracteriza e recomenda o Brasil atual.*”⁴⁶

Mas Renato Alencar tinha uma receita para o “amigo Alley” ao filmar o Brasil, o que não deixa dúvida o quanto a crítica cinematográfica da época estava permeada pelo preconceito e intolerância raciais. Em nome de “*um Brasil moderno onde há paz, trabalho, ordem e um vertiginoso progresso*” o cinegrafista norte-americano deveria adotar o seguinte roteiro:

Mas, se é verdade que nossa percentagem de cor é avultada e continua a evolucionar em raça, tipos e subtipos, graças à exogamia dos que não tem preconceito, já não pode o Brasil ser olhado e julgado com as mesmas lentes de 1820. Acabemos de uma vez com esta irritante mania de considerarem o Brasil no mesmo nível dos abissínicos e sudanezes. Já temos um padrão de cultura e de civilização que honram a América, hobreiam com qualquer povo dos mais adiantados do mundo. [...] pelo amor de Deus, Mr. Alley, não aceite convites de ninguém para filmar nossas “originalidades”. Quando alguém insinuar a filmagem de cenas de macumba, com negras infames a dançar sob carraspanas histéricas, telefone ao Dr. Israel Souto e peça um guarda; se quiserem que o amigo filme o Carnaval, tenha cuidado e se aconselhe com Ricardo Pinto, do

“Diário de Notícias”; a qualquer um que procure ludibriá-lo com as indecentes exhibições de sambas, desses que falam em cabrochas, malandros e outras carmemirandices hediondas, passe-lhe fogo, Mr. Alley, atire nele sem contemplação, pois está nas garras de um desses descarados “propagandeiros” do Brasil. Filme nossa terra e nossa gente, nossos hábitos e nossas vaidades; mostre em seus “shorts” o Brasil no seu potencial moderno, com suas usinas, suas obras de engenharia [...]. Nossos institutos de ensino, de ciência e cultura, os grandes centros urbanos do Rio, São Paulo, Porto Alegre, Bahia, Recife, Belo Horizonte, nossa organização bancária, os novos processos de agricultura; nada de céu mais bonito do mundo, nada de café, de banana, de sambas, de negros, de favelas indecentes. Mostre um Brasil sem africanismos repugnantes, um Brasil moderno onde há paz, trabalho, ordem e um vertiginoso progresso, com o qual podem cooperar com absoluta segurança de êxito e bons rendimentos, os capitais externos que nos procurarem para colaborar conosco nesta empolgante marcha triunfante. Siga este roteiro, amigo Alley, e terá prestando ao Brasil o maior serviço do século.⁴⁷

Dentre todas as críticas consultadas para este trabalho esta foi a que mais nos impressionou pelo teor racista que não economizou em adjetivações para definir as manifestações culturais do povo negro brasileiro, como o candomblé, o carnaval, o samba, classificando-os como caso de polícia. “*Telefone ao Dr. Israel Souto [da Divisão de Cinema e Teatro do DIP] e peça um guarda*”; “passe-lhe fogo” e “atire nele sem contemplação” não são recomendações que combinam com “um Brasil moderno onde há paz”, como descreveu o crítico. Enfim, se Norman Alley seguiu este roteiro não fez um filme para mostrar o Brasil para os brasileiros, como anunciava a propaganda da época, mas sim um filme em que o brasileiro insistia em ser um estrangeiro em sua própria terra.

Deve-se destacar que a *Cinearte* ao encerrar suas atividades em 1942 silenciou definitivamente a crítica diante das orientações cinematográficas do Estado Novo que beneficiavam o filme documentário ou o cinema de não-ficção. Pinheiro Lemos defendeu o gênero nas páginas da *Cultura Política*, periódico oficial do regime. Segundo ele a produção cinematográfica nacional deveria se limitar aos *shorts*, pois a nossa indústria do cinema ainda não era capaz de fazer bons filmes de longa-metragem, uma vez que até o som e a fotografia dos jornais da tela eram precárias, verdadeiras tragédias técnicas. Cenário que se alterou com a produção oficial do DIP e da Cinédia, em que os novos cinejornais passaram a ser “bem fotografados, sem palavrórios

dispensáveis ou bombásticos, cheios de interesse e vivacidade”. Assim, os documentários de curta-metragem eram para o Estado Novo a matriz em que deveria se espelhar toda a produção de filmes no Brasil. Tendência que para Lemos deveria se concretizar por três motivos: 1) não exigem grandes despesas técnicas; 2) pouco investimento e 3) pouca intuição cinematográfica. Neste sentido, Lemos (1942, p.201) acreditava que o filme documentário de curta-metragem era “[...] a célula inicial de desenvolvimento do filme nacional, o trampolim de onde nos poderíamos aventurar a realizações seguras no campo da sétima arte.”⁴⁸

E a *Scena Muda* que se manteve distante do debate na maior parte dos anos – por representar os interesses de Hollywood no Brasil, dedicando pouca atenção ao nosso cinema – concedeu a partir de 1943 um espaço em suas páginas para que as orientações do regime fossem transmitidas. Então, em formato de palestras cinematográficas acompanhamos Humberto Mauro⁴⁹ na coluna “Figuras e gestos” saindo em defesa do filme documentário.

Segundo Humberto Mauro, o cinema brasileiro não deveria procurar competir com o cinema estrangeiro, principalmente no tocante ao luxo das grandes produções, mas sim encontrar o seu próprio caminho. “*O indispensável, o essencial é que o nosso filme transporte para a tela o nosso ambiente*”, defendia o cineasta. Então, na visão de Humberto Mauro cabia ao cinema descobrir o Brasil e para tal tarefa deveríamos lançar mão ao filme documentário.

Ele não desestimula a produção de filmes de enredo no país, mas assume que por limitações técnicas poderia ser muito difícil produzimos bons filmes para atender até mesmo ao mercado interno. Entretanto, já um documentário bem produzido poderia despertar o interesse do mercado norte-americano. Mas quais as vantagens de se produzir este tipo de gênero? Segundo o cineasta o documentário era uma produção de baixo custo e com a vantagem de poder se espalhar pelo mundo todo. Além do mais, a sua técnica não era nenhum segredo para os realizadores brasileiros. Enfim, em *Scena Muda* eram reproduzidas as orientações do Estado Novo para o cinema brasileiro:

A técnica fica bastante simplificada – Câmera e filme virgem. Não há o problema de autor, maquiagem, montagens, etc. O som que no filme posado apresenta para nós sérias dificuldades, no documentário, ficará resumido a apenas boa música, ruídos necessários e fala por um bom speaker. De custo relativamente baixo, permite refazer as cenas

imprestáveis e o som imperfeito, apurando a qualidade técnica e artística. E, portanto, materialmente mais fácil de realização embora requerendo extraordinária arte.⁵⁰

Em edição seguinte, de 09 de novembro de 1943, Humberto Mauro continuava em sua coluna fazendo a defesa do documentário, "*a modalidade de cinema que poderá permitir a atividade compensadora do produtor brasileiro*". Comentava que havia distribuidoras norte-americanas interessadas em distribuir nos EUA e nos países latino-americanos o documentário brasileiro. E ele demonstrava o quanto a produção deste gênero podia ser lucrativa para os produtores nacionais, uma vez que para se produzir um documentário se gastava, naquela época, de 25 a 30 mil cruzeiros, enquanto que um filme de enredo custaria de 300 a 450 mil cruzeiros.

Salve "o pobre do espectador"!

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda de Getúlio Vargas, tudo levava a crer que os "ventos democráticos" começariam a ser uma constante no Brasil. Entretanto, não foi o que aconteceu no campo do cinema a partir de 1945, em que as primeiras propostas formuladas ainda conservavam os resquícios da política autoritária e centralizadora do regime anterior. Segundo Simis, o mesmo decreto que extinguiu o DIP, cinco meses antes da queda de Vargas, criou um novo órgão, o DNI (Departamento Nacional de Informações), que, para a autora, não passou de um disfarce. Apesar de estar subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, como o antecessor do DIP, o DNI mantinha as mesmas atribuições do órgão criado durante o Estado Novo, como a tarefa de censura cinematográfica e o estímulo à produção de filmes nacionais.

O DNI só foi extinto meses depois da posse de Eurico Gaspar Dutra, mas mesmo assim manteve-se a Agência Nacional, encarregando-a de continuar a produção do *Cine Jornal Brasileiro* e o boletim informativo radiofônico que era transmitido para todo o Brasil pela *A Hora do Brasil*. A produção oficial dos cinejornais só cessou em 1946.

Apesar do Estado brasileiro ainda manter um certo controle sob a produção cinematográfica nacional, no caso da imprensa o que se nota é que houve um retorno, mesmo que tímido, das críticas ao cinema de não-ficção. A primeira se dá já em 1946, quando o crítico R. Magalhães Junior da *Scena Muda* acusa o “jornalzinho cinematográfico do DNI” de ser oficialesco demais ao dar prioridade às figuras ministeriais do que aos assuntos importantes do Brasil.

No entanto, o que se configurou entre 1946 e 1953 em *Scena Muda* não foi uma crítica combativa ao documentário ou ao cinema de não-ficção, aos moldes do que foi perpetrado pela *Cinearte* nas décadas de 1920 e 1930. Longe da campanha de saneamento do cinema brasileiro, reconhecia-se o valor do documentário para fins educativos e de propaganda do Brasil, como destacou Luiz Alípio de Barros em edição de 17 de agosto de 1948, entretanto, era preciso que a produção deste gênero fosse melhor orientada.

Para o crítico o maior problema dos documentários da Agência Nacional estava no conteúdo e não na forma. Os assuntos enfadonhos, oficialescos, na maioria de elogio pessoal, eram uma máxima nestes filmes que deveria ser evitada, para que enfim se pudesse colocar o cinema a serviço dos interesses nacionais. “*Poderiam ser filmes educativos realizados com bom gosto, atraentes, filmes esportivos, ensinando os métodos exatos para a prática desse ou daquele esporte; filmes que mostrem a paisagem brasileira no que ela tem de mais interessante.*”⁵¹

No ano seguinte Barros volta a questionar os rumos desta produção, classificando-a como uma completa “*anarquia dos complementos nacionais*”. Segundo ele o que ocorria era que muitos dos realizadores aproveitavam da lei de obrigatoriedade para produzirem filmes “*na grande maioria impopulares e absurdos*”, verdadeiros caça níqueis que só viriam a “*desprestigiar o filme brasileiro perante a opinião pública*”. Barros se indignava com o fato de que ao invés de “*fixar os mais belos detalhes da natureza e do homem do Brasil*”, o que se via era um desperdício de material em filmes “*maçantes e cretinos*”:

Por que estes “jornais” irritantes mostrando autoridades cortando fitinhas de inauguração? “Jornal” cinematográfico é ação, novidade, assunto de interesse de qualquer público. E por que os shorts maçantes e cretinos? Isto é lastimável quando se sabe que o Brasil é um país rico em paisagens e em material humano.⁵²

Apesar de ter se elevado o tom, o alvo das críticas não era o gênero em si, o documentário era visto como um valioso instrumento educativo e, ao contrário do que defendia a crítica de décadas anteriores, havia chegado a hora do cinema de não-ficção encarar o seu destino “bandeirante”, descobridor. Afinal, como elemento de cultura seria este o caminho mais apropriado para o Brasil, o de ter no documentário o “livro de imagens luminosas”, como aludiu Getúlio Vargas a respeito do cinema em 1938, cumprindo a sua tarefa de mostrar um Brasil desconhecido pelos próprios brasileiros.

Por outro lado, a partir de 1950 as críticas de *Scena Muda* tem um alvo institucional: a obrigatoriedade de exibição do complemento nacional, seja do curta-metragem ou do longa-metragem. A revista saiu em defesa dos interesses do mercado exibidor, mas para tal se escondeu em um discurso de proteção ao espectador brasileiro, cansado das mesmices dos cinejornais. Para um dos críticos da revista, Leon Eliachar, as medidas criadas pelo Estado Novo foram benéficas para o fortalecimento da produção de filmes no país, o que ele denominou de uma “sopa” que os realizadores bem intencionados aproveitaram para vislumbrar a “industrialização do cinema indígena”. Ele reconhecia que o filme de enredo havia progredido, no entanto o mesmo não havia ocorrido com o cinema de não-ficção, já que muitos de seus produtores se aproveitaram da garantia de exibição para apenas lucrar na quantidade, deixando de lado a qualidade dos filmes. Isto seria o indicativo de que a obrigatoriedade de exibição não era sinônimo de bons filmes, portanto caberia aos exibidores definirem o que era melhor para o público brasileiro. No seu entender, os cinejornais “*deveriam ser procurados pelos próprios exibidores como diversão, como fonte de informação e curiosidade, pela sua qualidade artística ou pelo seu grau de instrução*”. Afinal, segundo o crítico, já havíamos avançado tecnicamente, os complementos nacionais já não eram mal fotografados, e até poderiam ser verdadeiras “escolas de jornalismo”, como os filmes atualidades da Movietone e Paramount News e da RKO-Pathé, se não fosse um único empecilho. Para Eliachar, era preciso unir dois fatores: uma câmera e um cérebro. E no caso brasileiro “o primeiro já temos”, provocava o crítico.⁵³

Como se vê, *Scena Muda* cobrava que os nossos cinejornais se assemelhassem às produções estrangeiras do gênero, sinônimos de qualidade

para os seus críticos, a ponto de competirem com estes filmes, não havendo mais a necessidade de se obrigar a exibição do complemento nacional. A revista “condenava” o documentário brasileiro à concorrência do livre mercado. Tanto que em uma crônica de 1952, intitulada “Crise no cinema”, Renato de Alencar saiu em defesa dos jornais cinematográficos estrangeiros, em especial os norte-americanos, que na época enfrentavam algumas dificuldades de serem exibidos no Brasil, graças ao decreto-lei n. 30179 de 19 de novembro de 1951. Esta legislação instituía a exibição de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros, como também obrigava a todos os importadores de filmes a adquirir anualmente produções brasileiras de cinejornais ou naturais na proporção de 50% da metragem importada do mesmo gênero. Além disto, o exibidor ficava obrigado a apresentar provas de cumprimento da medida para a exibição destes tipos de filmes estrangeiros de não-ficção.⁵⁴

Para Alencar, a medida era absurda, condenando o público brasileiro “a uma intolerável cortina de ferro”, uma vez que “Uma nação como a nossa não pode prescindir de filmes ‘jornais’”. Em outras palavras, para um povo de iletrados, de cultura inferior, não se poderia recusar em “estar em dia com os principais acontecimentos do mundo”.⁵⁵ Problema que será sanado em 1953 quando de um empréstimo de 300 milhões de dólares concedido pelos EUA ao governo brasileiro. Na ocasião, dentre as exigências dos credores norte-americanos estava a liberação dos cinejornais daquele país, como nos esclareceu Livio Dantas em “*Voltarão os jornais cinematográficos?*”, publicada na *Scena Muda* naquele ano.⁵⁶

Considerações finais

A trajetória da crítica cinematográfica das revistas *Cinearte* e *Scena Muda* quanto aos rumos da produção de documentários ou de cinema de não-ficção no Brasil durante três décadas é uma prova da importância que o gênero teve para a consolidação de um cinema brasileiro. Primeiramente vieram os insultos, depois foi eleito como a matriz da produção de filmes no país, para finalmente com alguns escorregões (assuntos enfadonhos), vícios de uma produção subvencionada pelo Estado, ter um reconhecimento da crítica de que o Brasil

era um país desconhecido do próprio brasileiro e que somente o documentário seria capaz de aproximá-los.

Em 02 de junho de 1954 encontramos a última referência de *Scena Muda* ao cinema de não-ficção. Na seção “Página do Leitor”, entre outras opiniões, aparece a de Paulo Gustavo de Niterói/RJ. “*Já caminhamos para os quinze anos de tortura: sempre regatas na Lagoa Rodrigo de Freitas, futebol, veleiros na Guanabara [...]*”, comentava indignado o leitor que considerava uma “xaropada” os filmes atualidades produzidos no Brasil sob a proteção da obrigatoriedade de exibição. A sua carta atesta a impopularidade que o gênero enfrentava e que tanto a revista anunciava, mas não deixava de reconhecer que era preciso filmar o Brasil, “*mostrar o Brasil aos brasileiros e também umas incursões pelo estrangeiro. [...] Precisamos mostrar nas telas que o Brasil não é só Rio de Janeiro*”. Tarefa que cabia exclusivamente ao cinema de não-ficção. E o “pobre espectador” não perdeu a oportunidade de pedir proteção ao Presidente Getúlio Vargas, na época em seu segundo mandato, desta vez eleito democraticamente:

É preciso que o nosso bom Presidente Getúlio Vargas, tão amigo do cinema brasileiro (que baixou leis de proteção), baixe, agora, uma leizinha protegendo o pobre espectador! Assim não se aguenta mais! Se os cinemas pudessem vender as poltronas numeradas e tivessem uma boa sala de espera, a gente iria para lá ler um bom jornal no momento da projeção dos citados jornais, mas isso é impossível.⁵⁷

Por fim, as palavras deste leitor/espectador traduzem, de certa maneira, o quanto o cinema brasileiro foi dependente do Estado, sempre se apoiando em mecanismos estatais para financiar suas produções e enfrentar o filme estrangeiro. Práticas de “doações” já convencionadas no Brasil dos anos de 1950, decorrentes de uma herança populista, que, por bem ou por mal, o cinema brasileiro teve que se servir dela.

NOTAS

* Cássio Tomaim é doutor em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e Professor da UFSM/campus de Frederico Westphalen/RS. E-mail: tomaim78@gmail.com

¹ Sobre o descaso com a memória do cinema brasileiro assistir ao documentário *Memória* (Roberto Henkin, 1990), um ensaio sobre a crise que se desencadeou no setor cinematográfico durante o governo de Fernando Collor de Mello.

² Segundo o autor os historiadores do cinema brasileiro sempre escreveram histórias de filmes de ficção, cometendo um equívoco ao aplicar a realidade brasileira um modelo particular aos países industrializados em que o filme de enredo foi sem dúvida a base da produção cinematográfica. No caso do Brasil, “a realidade cinematográfica mais sólida era o natural, o cinejornal, a cavação”. Ver BERNARDET, Jean-Claude. Cavação. In: *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.37-44.

³ Ver o seguinte endereço eletrônico <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>. Acessado entre agosto e novembro de 2009.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p.51.

⁵ Para uma leitura mais aprofundada do advento da crítica cinematográfica no Brasil dos anos de 1910/20 ver XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁶ GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acessado em 27 set. 2009.

⁷ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.173.

⁸ LUCAS, Taís Capelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2005, p.159.

⁹ NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998, p.117-118.

¹⁰ Sobre o conceito de “comunidade imaginada” e o sentimento de nacionalismo consultar ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

¹¹ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Trad. Júlio César Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.52-53).

¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.328.

¹³ *Brasil Pitoresco* é um filme composto por oito partes e que retrata a expedição de Cornélio Pires saindo de São Paulo com destino a Pernambuco, mostrando aspectos típicos do país.

- ¹⁴ BIRCK, Jack. Cartas para o operador. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.1, n.9, p.2, 28 abr. 1926.
- ¹⁵ ALMEIDA, J.C. Mendes de. *Cinearte*, Filmagem Brasileira, Rio de Janeiro, v.1, n.17, p 4-5, 23 jun. 1926.
- ¹⁶ CINEARTE, Filmagem Brasileira, Rio de Janeiro, v.1, n.42, p. 4-5, 15 dez. 1926.
- ¹⁷ THE GIRL FROM RIO. *Cinearte*, v.2, n.91, p.33, 23 nov. 1927.
- ¹⁸ *Ibidem, Idem*, p.33.
- ¹⁹ CINEARTE, Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, v.2, n.96, p.4, 28 dez. 1927.
- ²⁰ *Idem*. Cinema Brasileiro, v. 03, n.98, p.04, 11 jan. 1928.
- ²¹ *Idem*. Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, v.3, n.106, p.5; 38, 07 mar. 1928.
- ²² *Idem*. Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, v.3, n.112, p.6, 18 abr. 1928.
- ²³ LIMA, Pedro. *Cinearte*, Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, v.3, n.140, p. 5, 31 out. 1928.
- ²⁴ MENDES, Octavio Gabus. *Cinearte*, De São Paulo, v.3, n.141, p.08, 07 nov. 1928.
- ²⁵ LIMA, Pedro. *Cinearte*, Cinema Brasileiro, v.4, n.149, p.04, 02 jan. 1929.
- ²⁶ CINEARTE, Rio de Janeiro, v.7, n.330, p.3, 22 jun. 1932.
- ²⁷ Para um maior aprofundamento deste cenário político de 1930 consultar BORGES, Vavy Pacheco. *Tenentismo e Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ²⁸ CINEARTE, Cinema do Brasil, v.6, n.254, p.04, 07 jan. 1931.
- ²⁹ F. C. L. (autoria em pseudônimo). *Cinearte*, Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, v.7, n.355, p. 5, 14 dez. 1932.
- ³⁰ TOMAIM, Cássio dos Santos. *Janela da alma*: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- ³¹ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p.174-175.
- ³² CINEARTE, v.8, n.358, p.03, 04 jan. 1933.
- ³³ *Idem*. Cinema Brasileiro, v.8, n.359, p.06, 15 jan. 1933.
- ³⁴ *Idem*, v.8, n.379, p.5, 15 nov. 1933.
- ³⁵ *Ibidem, idem*.
- ³⁶ SIMIS, *Op. cit.*, p.94.
- ³⁷ RESULTADO da enquete de Cinearte depois de recebidas as respostas de todo o Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.8, n.381, p.5, 15 dez. 1933.
- ³⁸ MELHORAM os Shorts, *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.10, n.429, p.28, 15 dez. 1935.
- ³⁹ CASTRO, Renato de. Novidades na tela: cinema nacional. *Scena Muda*, v.16, n.793, p.5; 29-30, 02 jun. 1936.
- ⁴⁰ Ver BRASIL. Decreto-Lei nº 1915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. *Legislação Federal*. São Paulo, v.03, p.666-669.
- ⁴¹ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização. O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, tomo 3, v. 4, 1995. p. 473.

⁴² SOUZA, José Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, p.334.

⁴³ CINEARTE, Cine-Fan-Club, v.14, n.508, p. 4, 01 abr. 1939.

⁴⁴ SCENA MUDA, Correio dos Fans, n.954, p.26, 4 de julho de 1939.

⁴⁵ Na Divisão de Informações do Birô Interamericano havia a seção de Filmes que, além de evitar a divulgação de filmes prejudiciais à imagem das instituições norte-americanas, orientava as produtoras responsáveis pelos cinejornais dos EUA a balancearem “as ‘notícias ruins’ (como o devastador ataque japonês a Pearl Harbor, por exemplo) com ‘notícias boas’, de modo que a franqueza de falar das ‘coisas ruins’ fosse valorizada como uma virtude a mais do estilo americano de vida”, segundo MOURA.. E outra área desenvolvida pela seção era a dos documentários que deveriam se preocupar com os aspectos naturais, sociais, científicos e técnicos dos Estados Unidos e da América Latina. Entretanto, o contraste era grande: “enquanto se mostravam as paisagens, flores tropicais, festas, folclore, sítios arqueológicos, artesanato e produção de bens primários (estratégicos) da América Latina, procurava-se mostrar dos Estados Unidos as indústrias bélica, aeronáutica, cinematográfica, siderúrgica, ótica, assim como os avanços técnico-científicos (microscópio eletrônico, tecidos sintéticos, produtos químicos), além de suas belezas naturais, o sistema educacional e a cultura em geral”. Ver (MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.40-41.

⁴⁶ ALENCAR, Renato. Chronica na Hora H. *Scena Muda*, n.1037, p.03, 4. fev. 1941.

⁴⁷ *Ibidem, idem.*

⁴⁸ CARDOSO, Lucio. *Cinema: coletânea de textos da Revista Cultura Política*. Coleta de textos por José Inácio de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 1941-44. Incl. Textos sobre cinema de Pinheiro Lemos e relatórios publicados sobre as atividades do DNP e DIP, p.201.

⁴⁹ Humberto Mauro quando convidado para integrar a equipe do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) do Governo Vargas já era um dos principais nomes do cinema brasileiro da época.

⁵⁰ MAURO, Humberto. Figuras e gestos: palestras cinematográficas. *Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.23, n.44, p. 31, 02 nov. 1943.

⁵¹ BARROS, Luiz Alípio de. A experiência de Londres. *Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.28, n.33, p. 3, 17 ago. 1948.

⁵² BARROS, Luiz Alípio de. Casas de espetáculo e complementos nacionais. *Scena Muda*, n.15, p.03, 12 abr. 1949.

⁵³ ELIACHAR, Leon. Pobres complementos; *Scena Muda*, n.16, p.03, 18 abr. 1950.

⁵⁴ SIMIS, *op. cit.*, p.155.

⁵⁵ ALENCAR, Renato de. Crise no cinema. *Scena Muda*, n.25, p.03, 1952.

⁵⁶ DANTAS, Livio. Voltarão os jornais cinematográficos? *Scena Muda*, n.14, p.03, 1953.

⁵⁷ GUSTAVO, Paulo. Página do Leitor. Nossos jornais cinematográficos. *Scena Muda*, n.22, p.33, 02 jun 1954.