



Revista de Sociologia e Política

ISSN: 0104-4478

EditoriaRSP@ufpr.br

Universidade Federal do Paraná

Brasil

Aguiar Almeida, Cláudio

O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS

Revista de Sociologia e Política, núm. 12, junho, 1999, pp. 121-129

Universidade Federal do Paraná

Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23801207>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO: O DIÁLOGO COM A ITÁLIA, ALEMANHA E URSS

Cláudio Aguiar Almeida
Universidade de São Paulo

RESUMO

Este artigo analisa a relação entre os produtores cinematográficos brasileiros e o Estado na criação de órgãos de incentivo e proteção ao cinema nacional e na elaboração de projetos culturais que pretendiam utilizar o cinema como instrumento de educação e propaganda durante o Estado Novo (1937-1945). Nos anos trinta e quarenta, os cineastas brasileiros, fascinados pelos sistemas de produção cinematográfica oficiais da Alemanha, Itália e URSS, reivindicavam intervenções semelhantes do governo brasileiro, considerando-as como necessárias para a implantação de uma indústria cinematográfica nacional.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; cinema e História; cinema no Estado Novo; cinema nazista; cinema fascista; cinema soviético; cinema e política.

I. INTRODUÇÃO

Num discurso de 1934, “O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País”, Getúlio Vargas manifestou o seu desejo de “amar” a “indústria cinematográfica nacional”, apontando as virtudes propagandísticas e pedagógicas do cinema: um dos “mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno” (VARGAS, 1938, p. 187-188). Esta perspectiva pedagógico propagandística marcaria os rumos do cinema brasileiro no período Vargas, orientando não apenas a produção de filmes educativos e cine-jornais de órgãos estatais (como o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Departamento de Imprensa e Propaganda), mas também a produção de filmes de longa-metragem de diversas empresas privadas (como a *Brasil Vita Filmes* e a *Cinédia*). Procuraremos neste artigo discutir algumas questões relativas ao projeto pedagógico propagandístico acima enunciado, destacando o fascínio exercido por sistemas de produção de regimes europeus sobre diversos cineastas brasileiros nos anos trinta e quarenta.

Desde suas origens, o assim chamado *cinema brasileiro* foi sempre fruto do esforço individual de alguns poucos abnegados que esforçavam-se em produzir e exibir seus filmes num mercado dominado pelo cinema estrangeiro. Espalhados pelos mais diversos cantos do País, os cineastas brasileiros ganharam um importante fórum para a discussão de seus problemas com a fundação

do periódico *Cinearte*, em 1926. Aumentando o intercâmbio entre os cineastas, divulgando informações técnicas e abordando as dificuldades inerentes ao exercício da atividade cinematográfica no Brasil, *Cinearte* tornou-se o centro irradiador das primeiras campanhas em favor do cinema nacional, conduzidas por dois de seus principais editores: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

Buscando conquistar o apoio dos governantes brasileiros para o cinema nacional, *Cinearte* procurava destacar o potencial educativo e propagandístico da “sétima arte”, citando o exemplo de outros países que já utilizavam o cinema como um importante instrumento de formação das consciências. Quando da posse de Washington Luís, *Cinearte* fez questão de registrar o seu desejo de que o presidente viesse “resolver o problema da nacionalização do filme, por que vem se batendo de anos o autor destas linhas” (*Cinearte*, 37, 10/11/1926, p. 03). A divulgação de medidas protecionistas adotadas por países como Inglaterra, Alemanha, Itália e URSS, lhes dava oportunidade de ressaltar o descaso das autoridades brasileiras para com as necessidades da quase incipiente e ainda desorganizada “classe cinematográfica nacional”. A reivindicação da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais apareceria, pela primeira vez, na transcrição de um artigo do jornal *A Nação* que sugeriu ao governo brasileiro “seguir o exemplo da Alemanha”, obrigando “por decreto os cinemas do País a exi-

O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO

birem um número determinado de filmes nacionais [dramas de salão, *far-west*] durante o ano, regulamentando a respectiva disposição” (*Cinearte*, 48, 26/01/1927, p. 03). Citando as resoluções referentes ao cinema do XVIII Congresso do Partido Comunista da URSS, nas edições de vinte e vinte e sete de julho de 1927, os editores de *Cinearte* procuravam lembrar aos nossos governantes que, com o apoio do Estado, qualquer cinema se tornaria possível (*Cinearte*, 73, 20/07/1927, p. 03 e 74, 27/07/1927, p. 05).

Na luta pela afirmação da indústria cinematográfica brasileira, toda e qualquer iniciativa que buscasse proteger as cinematografias nacionais contra o “imperialismo cinematográfico” norte-americano era passível de elogios. Repetindo argumentos que ganhavam força entre os intelectuais brasileiros do período, *Cinearte* procurava demonstrar a necessidade de superação de alguns dogmas do liberalismo, clamando por uma intervenção mais direta do Estado no campo do cinema. Nesse contexto, o regime de produção cinematográfica colocado em marcha na União Soviética depois da Revolução de 1917 tornava-se, ele também, uma fonte de inspiração para a adoção de medidas protecionistas no mercado brasileiro. Sem entrar em maiores detalhes com relação ao regime político vigente no Estado soviético, *Cinearte* elogiava os esforços dos bolcheviques na administração de seu cinema que, no período em questão, parecia atingir o ápice de seu desenvolvimento econômico e estético¹.

As comparações com a Europa, no entanto, não chegariam a comover os dirigentes da República Velha que mantiveram seus ouvidos surdos às reivindicações dos cineastas nacionais. A Revolução de Trinta, no entanto, fez renascer as esperanças dos editores de *Cinearte* que manifestaram sua confiança de que “a nova massa de dirigentes, especialmente os que têm de arcar com os problemas da instrução”, voltariam suas “vistas para o Cinema, seguindo o exemplo das nações que mais adiantadas se acham e que resolveram, por meio desse incomparável instrumento auxiliar do ensino, o problema [...] da

desanalfabetização” (*Cinearte*, 245, 05/11/1930, p. 03).

Chacoalhados não apenas pelo terremoto político da Revolução, mas também pelo surgimento do cinema falado e pela desvalorização do milréis, os meios cinematográficos brasileiros caracterizaram-se por uma intensa atividade no início dos anos trinta. Nesse cenário de crise, produtores, importadores, exibidores e até mesmo os projecionistas, buscaram agilizar a defesa dos seus interesses junto ao governo Provisório, fundando associações e sindicatos que os representassem. Em fins de 1931, os importadores e exibidores criaram a Associação Brasileira Cinematográfica. Em resposta à ABC, com os quais tinham interesses divergentes, um grupo de cineastas brasileiros fundou a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, em janeiro de 1932. A esta mobilização de categorias mais diretamente ligadas ao mercado cinematográfico, acrescentaram-se ainda as reivindicações da Associação Brasileira de Educação que, muito preocupada com o problema do cinema, elaborou um documento com diversas sugestões nas áreas do cinema educativo e da censura, remetendo-o ao governo Provisório.

A pressão dessas diversas instituições teve como resultado a promulgação do decreto-lei nº 21.240, de quatro de abril de 1932. Entre outras medidas, o decreto determinava a redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura e a criação de três novas instituições culturais: a *Revista Nacional de Educação*, o Instituto Cinematográfico Educativo² e um “órgão técnico, destinado não só a orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumentos de difusão cultural”³. Além das perspectivas de trabalho previstas pelo anúncio de criação das instituições citadas, agravaava aos cineastas brasileiros sobretudo o artigo

² Entre outras competências caberia ao Instituto Cinematográfico Educativo organizar “a instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil”.

³ As despesas decorrentes da criação da *Revista Nacional de Educação* e dos outros órgãos citados seriam cobertas pelos fundos gerados a partir da cobrança do serviço de censura de filmes nacionais e estrangeiros, a chamada “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular”.

¹ A propósito do cinema soviético, consultar LEYDA, 1976 e MOUSSINAC, 1928. Publicado em 1928, *Le Cinéma Soviéтиque* teve uma boa repercussão no Brasil, reforçando o otimismo com relação ao cinema soviético do período.

13 do decreto nº 21.240, que determinava a exibição obrigatória de curtas-metragens em complemento às sessões normais.

A maior parte das medidas previstas pelo decreto 21.240 só seriam colocadas em prática em anos posteriores. Sofrendo a oposição dos exibidores e importadores, os produtores brasileiros concentraram seus esforços na reivindicação do cumprimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem. Manifestando sua intenção de fazer filmes educativos, integradores e nacionalistas, os produtores nacionais conseguiram finalmente arrancar do governo as *instruções* definindo as regras para o cumprimento da obrigatoriedade.

Em trinta de junho de 1934, os produtores cinematográficos nacionais visitaram Getúlio Vargas para prestar seus agradecimentos pela lei de obrigatoriedade, ocasião em que Getúlio proferiu o discurso *O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do País*, citado no início do presente artigo. Numa crônica do *Jornal do Brasil*, transcrita nas páginas de *Cinearte*, Mário Nunes procurou captar o significado daquele momento, apontando Getúlio como “o primeiro governante do Brasil que ouviu com atenção os ideólogos que de há muito tempo clamavam por um cinema nacional e compreendeu o alto alcance dessa atividade que combate a desnacionalização crescente do povo e do País [...]” (*apud Cinearte*, 455, 15/12/1934, p. 11). 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 República.

A obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem, que deveria iniciar-se em agosto de 1934, abria grandes possibilidades para o desenvolvimento das atividades cinematográficas no Brasil. As esperanças com relação ao futuro promissor que se desenhava para o cinema brasileiro pareciam ainda ser confirmadas pela nomeação de uma Comissão responsável pela criação de um novo órgão oficial que se encarregaria de “reunir em um só departamento todos os serviços de rádio, cinema e cultura física” (AS-SOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Bra-

sileiros, 1937, p. 74). Levando em conta não apenas as propostas forjadas por cineastas, educadores e políticos brasileiros, mas também a experiência de países europeus, iniciavam-se os projetos que acabariam resultando na criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC).

A criação do DPDC inspirava-se na experiência de regimes autoritários europeus cujas iniciativas, no âmbito da cultura e da propaganda, impressionavam os cineastas brasileiros e autoridades do regime varguista em suas viagens de reconhecimento pela Europa. Alvo de rasgados elogios de Luís Simões Lopes, oficial de gabinete da Presidência da República⁴, o Ministério da Informação e Propaganda alemão, criado por Joseph Goebbels em março de 1933, possuía um departamento destinado exclusivamente ao cinema. Cabia a este departamento a tarefa de organizar toda a produção alemã, sugerindo, encomendando ou apoio produções, corrigindo “falhas de gosto ou erros artísticos” e interditando filmes que não estivessem afinados com o regime nazista (CADARS e COURTADE, 1972, p. 24). Em vinte e dois de setembro de 1933 era publicado o estatuto definitivo da Câmara Nacional do Filme (*Reichsfilmkammer*) que, junto com o Ministério da Informação e Propaganda, estaria encarregada de planificar a produção cinematográfica alemã, intervindo diretamente na produção, distribuição, exibição e no financiamento a projetos através do Banco de Crédito do Cinema (*FilmKreditbank*).

Também na Itália esta busca pelo controle sobre os meios de comunicação de massa e sobre a cultura se fazia notar. No dia primeiro de agosto de 1933, Galleazzo Ciano era nomeado para a chefia do Escritório de Imprensa do Chefe do governo, que havia sido criado em 1922, logo depois de Mussolini haver chegado ao poder. Sob a administração de Ciano, o escritório conheceu um alargamento progressivo de suas competências, que culminou com sua elevação à condição de Sub-Secretariado de Estado para a Imprensa e

⁴ Cf. a Carta de Luiz Simões Lopes a Getúlio Vargas. CPDOC/FGV, GC 34.09.22, p. 01 e 02. Escrevendo de Londres, o Oficial de Gabinete do Presidente da República faz uma avaliação positiva do Ministério da Informação e Propaganda alemão, sugerindo a Getúlio Vargas a criação de uma “miniatura” daquele órgão no Brasil.

O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO

a Propaganda, através de um decreto datado de dez de setembro de 1934. Às divisões de *Imprensa Italiana*, *Imprensa Estrangeira* e *Propaganda*, já existentes no antigo órgão, juntar-se-ia a Divisão de Cinema, confiada a Luigi Freddi. Em vinte e quatro de setembro, para assinalar que um projeto coerente sucedia a política fragmentária e desordenada até então adotada pelo governo fascista para o cinema italiano, um decreto-lei reunia sob a competência do Sub-Secretariado de Estado para a Imprensa e Propaganda uma série de atribuições que estavam dispersas entre vários ministérios (cf. GILI, 1985, p. 12-13).

Cientes da organização do futuro Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, bem como das vantagens que este novo órgão podia lhes oferecer, os produtores brasileiros entraram rapidamente em contato com a comissão encarregada de sua criação que, segundo relatório da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, estaria sendo assediada pelos distribuidores e exibidores que buscavam impedir o cumprimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem (cf. ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937, p. 71).

A obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem era vista com grande preocupação pelas distribuidoras estrangeiras, sobre tudo quando avaliada à luz das experiências nazista e fascista que pareciam inspirá-la. Não somente em virtude de fatores ideológicos, mas também em função de suas necessidades econômicas, os regimes italiano e alemão não limitaram suas intervenções no mercado cinematográfico ao incentivo de produções desejáveis e à repressão das indesejáveis: os fascistas e nazistas buscaram também estender o seu controle sobre os mecanismos de distribuição, favorecendo as produções locais e criando barreiras às produções estrangeiras⁵. No caso brasileiro, a incipiente da produção nacional desautorizava medidas mais radicais contra o cinema estrangeiro que, no entanto, parecem ter sido discutidas, provocando verdadeiro terror não só entre os exibidores e distribui-

dores, mas também entre os produtores, que não teriam condições de suprir a demanda por filmes em caso da imposição de maiores barreiras às fitas importadas. Cientes dos fantasmas que assustavam o mercado, os produtores nacionais buscaram tranqüilizar os distribuidores e exibidores, afirmando que a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem não deveria ser vista como o primeiro passo de um processo que objetivava o fechamento do mercado brasileiro ao filme importado. Na opinião dos editores de *Cinearte*, o desenvolvimento do cinema brasileiro necessitava da contribuição financeira, técnica e até mesmo estética trazida pelos filmes estrangeiros que não poderiam ser afastados de forma abrupta do mercado nacional⁶.

A publicação do decreto de criação do DPDC, em onze de julho de 1934⁷, veio comprovar o sucesso dos produtores brasileiros em sua campanha junto aos membros encarregados da organização do novo órgão federal. O DPDC ficaria encarregado de “estimular a produção, favorecer a circulação [...] intensificar e racionalizar a exibição [...] de filmes educativos”, que podiam fazer jus a “favores fiscais” concedidos pelo governo. Além destas vantagens, os filmes nacio-

controle estatal sobre a distribuição alcançaria o seu ponto máximo com a “lei sobre o monopólio”, que previa que os filmes estrangeiros seriam comprados e distribuídos pela ENIC (Escritório Nacional da Indústria Cinematográfica), órgão estatal criado em novembro de 1935. Descontentes com o decreto de setembro de 1938, as companhias americanas (Metro, Warner, 20th Century Fox e Paramount), deixariam de atuar no mercado italiano (cf. GILI, 1985, p. 41).

⁶ Buscando tranqüilizar importadores e exibidores, o redator da seção *Cinema Brasileiro* lembrava que “naquela primeira reunião do Ministério da Educação [quando], logo depois da revolução, tratava-se até de impedir totalmente a entrada de filmes estrangeiros, foram os representantes de *Cinearte* que observaram a necessidade também de assistirmos a filmes estrangeiros porque o cinema é como o livro, e nós gostamos de ler e estudar também o que se faz no estrangeiro” (*Cinearte*, 400, 01/10/1934, p. 07). Cabe destacar ainda que, nesse mesmo período, *Cinearte* iniciou a publicação de um suplemento com a “finalidade distinta” de “prestar serviços aos Exibidores e aos Importadores de filmes” (*Cinearte*, 405, 15/12/1934, p. 21).

⁷ Vide transcrição do decreto de criação do DPDC em ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937, p.73.

⁵ Na Alemanha, essa presença do Estado na distribuição se dava sobretudo através da UFA que possuía um número bastante significativo de salas no território alemão. Cadars e Coutarde informam que, em 1936, 88% dos filmes distribuídos na Alemanha eram nacionais (cf. CADARS e COURTADE, 1972, p. 31). Na Itália, o processo de

nais ainda eram beneficiados com um desconto de cinqüenta por cento sobre as taxas dos serviços de censura que, a partir daquele momento, passava a ser exercida por uma Comissão subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

A obrigatoriedade de exibição de filmes de curta-metragem e as vantagens e incentivos previstos pelo decreto de criação do DPDC deram um novo impulso às atividades dos cineastas brasileiros que empenharam-se em divulgar as realizações do regime que lhes havia apoiado⁸. Ao lado da educação do povo brasileiro, a tarefa de propagandear as realizações do regime varguista assumia um papel de destaque no discurso de cineastas empenhados em garantir os incentivos do Estado para uma indústria que, malgrado o otimismo reinante, enfrentava dificuldades de difícil superação.

A julgar pelas críticas transcritas em *Cinearte* e *A Cena Muda*, os primeiros curtas-metragens de exibição obrigatória eram de qualidade bastante insatisfatória. Ao descrever a reação das platéias nas sessões acompanhadas pelos *shorts* nacionais, num artigo do jornal integralista *A Offensiva* transscrito nas páginas de *Cinearte*, Paulo Lavrador nos faz acreditar que, malgrado a retórica dos produtores, eles pouco contribuíram para a educação do povo brasileiro ou para a divulgação da propaganda varguista. Segundo Paulo Lavrador, principalmente no período imediatamente posterior à lei, quando a incipiente da produção obrigou as companhias a “empurrar quanta coisa havia em latas que se cobriam da poeira de alguns anos”, os curtas-metragens de exibição obrigatória constituíram-se em “coisas inomináveis, que o público recebia mal, culpando o cinema exibidor dos dez maus minutos que passava, levando a sua exasperação ao ponto de agredir a pobre tela, que recebia os insultos, corporificados em projéteis que chegaram a danificar algumas delas” (*Cinearte*, 435, 15/02/1936, p. 21). Os valores pagos aos produtores pela locação dos curtas-metragens eram muito baixos, um problema ainda agravado

pela sua circulação restrita, dado que a maior parte dos cinemas brasileiros não cumpriam com as exigências de exibição obrigatória previstas em lei. Prejudicados pela baixa renda de bilheteria, os produtores nacionais não podiam também contar com os prêmios oficiais uma vez que o pequeno volume de verbas destinadas ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural impedia-o de conceder os incentivos financeiros e fiscais previstos quando da sua criação.

Diante dessas dificuldades, *Cinearte* voltaria a reservar espaços cada vez mais significativos para a divulgação de medidas protecionistas adotadas na Itália e na Alemanha que demonstravam a omissão das autoridades brasileiras com relação ao cinema nacional. Em 1935, esse procedimento tático atingiria o seu ápice em seis editoriais que louvaram, com grande entusiasmo, a política cinematográfica adotada pelo III Reich.

Reconhecendo os “excessos do extremado nacionalismo alemão”, bem como as prevenções que poderiam ser levantadas contra o “absolutismo medieval revivido pelo guante de ferro de Hitler”, *Cinearte* destacava a impossibilidade de se “negar os extraordinários benefícios que a Alemanha recebeu sob os pontos de vista da unidade de seu povo, da reconquista da confiança em si mesmo e, dentro de diversos outros, no campo cultural, com a manutenção de suas tradições”. Com a instituição do Ministério da Educação e Instrução Pública Popular e do Ministério da Propaganda, Goebbels haveria conseguido deter o tão falado “declínio da civilização ocidental”, imprimindo uma “orientação segura [...] à indústria cinematográfica da Alemanha, nação cujos dirigentes, reconhecendo a importância sem par do rádio, da imprensa e do cinema, dedicaram-se a corrigir-lhes as falhas, a indicar-lhes novos rumos, para elevá-los ao lugar que lhes é devido como fatores de educação, de cultura e aproximação dos povos” (*Cinearte*, 415, 15/05/1935, p. 5)⁹. A convocação do Congresso Internacio-

⁸ Lembraríamos os agradecimentos de Armando de Moura Carijó a Getúlio Vargas, por ocasião das comemorações do primeiro aniversário da obrigatoriedade de exibição de curtas. O presidente da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros destacou que “todas as comemorações cívicas como as realizações e progressos de nossa nacionalidade, foram largamente divulgados pelos filmes editados

a sombra da lei protetora”; lembrando a Vargas que sempre “que V. Exa. se dirigiu à Nação, a cinematografia brasileira compareceu para o registro e divulgação das idéias do governo, pela própria voz e figura do chefe de Estado” (ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937, p. 129).

⁹ O cronista reconhece que “poderíamos facilmente apontar os excessos cometidos em qualquer desses três ramos” (rádio,

O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO

nal de Cinema para a cidade de Berlim demonstrava, mais uma vez, a enorme importância devotada pelo governo nacional-socialista à cultura, constituindo mais “um exemplo de quanto pode conseguir uma indústria nacional, quando ela se impõe a uma disciplina e sabe escolher seus chefes”. Ainda que desse encontro não houvesse resultado nenhuma das “importantes resoluções” adotadas, o discurso de Goebbels no encerramento do Congresso já teria bastado para transformá-lo na “mais memorável das reuniões internacionais do Cinema”. Levando em conta a importância do texto, *Cinearte* fez questão de resumir o discurso destacando “as bases mestras com que o ministro da Propaganda do Reich delineou os rumos a seguir pela indústria cinematográfica alemã e, quiçá, a mundial” (*Cinearte*, 417, 15/06/1935, p. 5).

Para Goebbels, a arte não poderia estar desvinculada das “raízes” que a ligam às “profundezas do solo natal”. Sua “importância internacional” derivaria dessa “sua origem [...] essencialmente nacional e rácica [...], cuja potência criadora, originada da mais pura das fontes autóctones, demonstra um tal dinamismo que ela se expande largamente além dos limites de sua civilização particular” (*Cinearte*, 417, 15/06/1935, p. 5). Essa orientação haveria norteado a arte de Shakespeare, Byron, Molière, Corneille, Goethe e Wagner que pertenciam ao “patrimônio da cultura mundial” porque, “em ultima análise e no sentido mais profundo da palavra”, haviam sido “os melhores alemães, ingleses e franceses de seu tempo” (*Cinearte*, 418, 01/07/1935, p. 6).

Na perspectiva do ministro da Propaganda do Reich todas as artes, e em especial o Cinema, mereciam o interesse e a proteção dos governantes que deveriam dedicar-lhes “uma verdadeira paixão pessoal”, considerando-as como “um indispensável elemento da vida de seu povo”. Destacando não existir uma “arte que possa encontrar em si mesma sua subsistência”, Goebbels afirmava que o Estado deve sustentar a arte cinematográfica “a menos que renuncie a olhá-la como uma arte e classificá-la, com esse título, entre as produções estéticas do gênio nacional” (*Cinearte*,

418, 01/07/1935, p. 6)¹⁰.

Ocupando as páginas reservadas à *Chronica de Cinearte*, em quinze de agosto de 1935, E. M. Bentes realizou uma súmula dos editoriais publicados nos números anteriores da revista. Destacou o cronista que, enquanto no exterior eram feitas experiências com filmes em três dimensões, filmes coloridos e televisão, no Brasil as empresas cinematográficas mal conseguiam dar conta de produzir filmes sonoros em virtude do pequeno interesse do governo pela atividade cinematográfica. O cotejamento do cinema brasileiro com o cinema europeu vinha demonstrar que “[...] para conseguir que o cinema acompanhe aqueles desenvolvimentos, há que existir uma colaboração, harmônica entre a indústria cinematográfica e o respectivo governo. Isso significará, em última análise, submeter o cinema ao controle do Estado. Podemos divergir desse método, em virtude do Estado geralmente se aproveitar desse controle não somente para dirigir a orientação artística do cinema, como também se aproveitar do mesmo para a divulgação de seus ideais políticos. Não queremos citar o caso da Rússia, onde o cinema está sendo dirigido no sentido da formação da juventude soviética, por não termos detalhes suficientes acerca do estado atual do cinema na velha nação eslava. Mas não há como negar que, muitas vezes, esse controle se torna benéfico para a indústria cinematográfica de um País, desde que lhe imprima rumos certos, seguros, inflexíveis. Já temos nos referido, por diversas vezes ao que acontece na Alemanha. Conhecendo que grandes transformações estão em perspectiva, a indústria alemã está olhando para a frente” (*Cinearte*, 421, 15/08/1935, p. 42, sem grifos no original).

Como já havíamos afirmado, o aparato propagandístico construído pelos chamados “regimes de força” europeus impressionavam não apenas os burocratas do Estado em suas andanças pela Europa, mas também os cineastas e produtores cinematográficos brasileiros, interessados nas vantagens para a produção cinematográfica que pareciam acompanhar esses regimes. Na perspectiva de E. M. Bentes, não somente a indústria cinematográfica alemã, mas provavelmente tam-

imprensa e cinema), destacando no entanto que “isso porém é um assunto que foge à orientação dessa revista” (*Cinearte*, 415, 15/05/1935, p. 5).

¹⁰ O discurso de Soebbel também se acha transcrito em CADARS e LOURTADE, 1972, p. 317-321.

bém a indústria cinematográfica russa¹¹, progressavam sob o comando de líderes que haviam compreendido a importância do cinema como instrumento de educação e propaganda política. Com sua série de artigos louvando a política nazista para o cinema, *Cinearte* dava os retoques finais no “Ovo da Serpente” que se partia dali a alguns anos, com o Golpe de Estado de novembro de 1937.

Para desalento de setores que imaginavam colher maiores dividendos com a instituição de um “regime de força” no Brasil, a política adotada pelo Estado Novo com relação ao cinema mostrou-se de certo modo tímida, ficando muito aquém dos desejos de diversos cineastas. Não seriam adotadas maiores barreiras à penetração do cinema americano no mercado brasileiro, ao mesmo tempo em que as intervenções estatais pareciam criar novas barreiras ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

Em 1938, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural era reorganizado incluindo a Imprensa e o Turismo entre as suas seções de Rádio, Cinema e Cultura Física (cf. GOULART, 1990, p. 57-58). O agora denominado Departamento Nacional de Propaganda tornou-se responsável pela produção do *Cinejornal Brasileiro*: série de cine-jornais que, privilegiando-se da obrigatoriedade de exibição de filmes de curta-metragem nacionais, era exibida antes das sessões normais. Sem possuir uma estrutura que lhe permitisse produzir o cinejornal, o DNP confiou esta tarefa à *Cinédia* de Adhemar Gonzaga. Em dezembro de 1939, no entanto, a transformação do Departamento Nacional de Propaganda em Departamento de Imprensa e Propaganda seria acompanhada por uma ampliação da Divisão de

Cinema e Teatro do órgão que dispensou os serviços da *Cinédia* na produção do *Cinejornal Brasileiro*¹².

Ao mesmo tempo em que se estabelecia como concorrente das empresas privadas no campo dos curtas-metragens, o Estado oferecia, como contrapartida, diversas vantagens à produção de longas-metragens. Além de estabelecer a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem, o decreto de criação do DIP conferia ao órgão a missão de conceder prêmios, favores, estímulos, isenções e reduções de impostos e taxas aos filmes nacionais educativos e de longa-metragem. Nenhuma dessas medidas de incentivo, no entanto, seria efetivamente colocada em prática. Como já havia acontecido anteriormente com o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o Departamento de Imprensa e Propaganda não chegaria a conceder os prêmios e isenções previstos no decreto de criação do órgão, que dariam um grande impulso às atividades cinematográficas no Brasil. Ao contrário do esperado, a criação do DIP agravaría ainda mais a já desfavorável situação das produtoras privadas. Com a produção do *Cinejornal Brasileiro*, o Departamento de Imprensa e Propaganda vinha somar-se ao Ministério da Agricultura e ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, acirrando a disputa entre instituições oficiais e empresas privadas na produção dos curtas-metragens necessários ao cumprimento da lei de obrigatoriedade. Subvencionado pelo governo Federal, o *Cinejornal Brasileiro* e outras produções oficiais prescindiam dos recursos de bilheteria para a sua sustentação, concorrendo deslealmente com as produtoras privadas que tinham o aluguel das fitas como sua principal fonte de renda.

Concorrendo em situação de inferioridade com o próprio Estado no campo dos curtas-metragens, os produtores brasileiros não encontravam me-

¹¹ A prudência do cronista com relação ao cinema soviético é bastante comprensível no contexto de forte repressão aos militantes de esquerda, que se sucedeu ao decreto de dissolução da Aliança Nacional Libertadora, datado de onze de julho de 1935. Convém destacar que o Estado soviético também mantinha um estrito controle sobre suas produções cinematográficas. A produção de um filme soviético seguia diversas etapas: inicialmente era elaborado o *argumento* que, submetido a uma comissão de censura, dava origem a um *libreto* que, uma vez aprovado por outra comissão, dava origem a um *roteiro*. Somente depois de uma cuidadosa censura do *roteiro* é que iniciavam-se as filmagens. Terminado o filme, este ainda era submetido a duas outras comis-

sões que decidiam as circunstâncias em que se daria a sua distribuição: os filmes podiam ser proibidos, distribuídos por todas as repúblicas ou exibidos com restrições. Ver MOUSSINAC, 1928, p. 52-53 e p. 73-74.

¹² A respeito da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, gerado a partir da fusão do Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais com o Departamento Nacional de Propaganda consultar SOUZA, 1990, p. 246 e GARCIA, 1982, p.100-102.

O CINEMA BRASILEIRO NO ESTADO NOVO

lhor sorte no campo dos longas-metragens. Com o início da Segunda Guerra, a necessidade de conquistar o apoio dos países latino-americanos levou os Estados Unidos a reforçar seus laços econômicos e culturais com o continente através da chamada “política da boa vizinhança”. Criado em dezesseis de agosto de 1940, o *Office of the Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics (Birô Interamericano)* reservou uma atenção especial ao cinema, incentivando a produção e a difusão de longas-metragens ficcionais e documentários que propagandeavam o “american way of life” e a unidade cultural e política entre Brasil e Estados Unidos¹³. Ao mesmo tempo em que a presença do cinema americano no mercado brasileiro se fortalecia, cresciam as dificuldades dos produtores nacionais. Considerado como matéria-prima

estratégica pelos países que se digladiavam na Guerra Mundial, a película virgem e outras matérias-primas se tornaram cada vez mais raras, impedindo a concretização de novas produções, sobretudo no campo dos longas-metragens¹⁴. A entrada do Brasil na Guerra e a posterior vitória dos Aliados contribuiriam para a consolidação da hegemonia do cinema americano no mercado brasileiro e para o esquecimento de projetos que, embora muito recentes, transformaram-se em páginas esmaecidas de um passado longínquo.

Recebido para publicação em setembro de 1997.

John Ford, Walt Disney e Grace Moore) foram mandados em visita ao Brasil, ao mesmo tempo em que profissionais brasileiros (como era o caso de Carmem Miranda) ganhavam a oportunidade de trabalhar em produções nos EUA. A respeito da “política da boa vizinhança”, consultar PRA-DO, 1995.

¹⁴ A respeito das dificuldades enfrentadas no período pela falta de matérias-primas, consultar GONZAGA, 1987, p.14-15.

¹³ A “política de boa vizinhança” manifestou-se também pelo intercâmbio entre brasileiros e norte-americanos no campo do cinema. Atores e cineastas americanos (como

Cláudio Aguiar Almeida (mortara@usp.br) é Mestre em História Social na Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é doutorando em História Social na mesma instituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, C. A.** 1999. *O cinema como “agitador de almas” : Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume/FAPESP (no prelo).
- ASSOCIAÇÃO** Cinematográfica de Produtores Brasileiros. 1937. *Relatório da diretoria*. Rio de Janeiro : Typ. do Jornal do Commercio.
- CADARS, P. e COURTADE, F.** 1972. *Histoire du cinéma nazi*. Paris : Eric Losfeld.
- GARCIA, N. J.** 1982. *O Estado Novo : ideologia e propaganda política*. São Paulo : Loyola.
- GILI, J. A.** 1985. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris : Henry Veyrier.
- GONZAGA, A.** 1987. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro : Record.
- GOULART, S.** 1990. *Sob a verdade oficial : ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo : Marco Zero/CNPq.
- LEYDA, J.** 1976. *Kino: histoire du cinéma russe et soviétique*. Lausanne : L'age d'homme.
- MORETTIN, E. V.** 1994. *Cinema e história : uma análise do filme “Os bandeirantes”*. São Paulo. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.
- MOUSSINAC, L.** 1928. *Le cinéma soviétique*. Paris : Gallimard.
- PRADO, M. L. C.** 1995. Ser ou não ser um bom vizinho : América Latina e Estados Unidos durante a Guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 27, p. 52-61, jun./jul./ago.
- SOUZA, J. I. de M.** 1990. *Ação e imaginário de uma ditadura : controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.
- VARGAS, G.** 1938. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País. In: *A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro : José Olympio.

XAVIER, I. 1978. *Sétima arte* : um culto moder-

no. São Paulo : Perspectiva.

OUTRAS FONTES

LOPES, L. *Carta a Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, GC 34.09.22.

Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro : 1927-1930; 1934-1935.