

CLAUDIO AGUIAR ALMEIDA

**O CINEMA COMO "AGITADOR DE ALMAS": ARGILA, UMA
CENA DO ESTADO NOVO**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em História à Comissão Julgadora da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Helena Rolim Capelato.

**FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

1993

Para Amilar e Lurdes com muito afeto e carinho.

Para Adriana com amor.

AGRADECIMENTOS

Várias são as pessoas a quem gostaríamos de expressar nossa gratidão. Em primeiro lugar a minha família, que sempre acompanhou com interesse o desenvolvimento deste trabalho. Um grande abraço para meu sogro, irmãos e irmãs, cunhados e cunhadas, tios e tias que, para não acrescentar mais algumas páginas a esses agradecimentos que se pretendiam breves, não são aqui citados nominalmente. Gostaríamos de agradecer também aos funcionários de algumas Instituições, como **Biblioteca Adelpha de Figueiredo**, **Museu Lasar Segall** e **Cinemateca Brasileira**, que muito contribuíram para essa pesquisa com sua eficiência, dedicação, simpatia e exemplo de dedicação ao trabalho. Um abraço especial aos amigos Fernando Gurgueira, Eliete Toledo, Eduardo Morettin, Takeshi Ishihara, e Carolina Freire que, em momentos diversos de nossa trajetória, deram uma "força" para a superação daquelas dificuldades inerentes a um mestrado. Quero lembrar também aos outros colegas da pós, destacando o papel de nossa orientadora na condução das discussões que nos envolveram ao longo destes últimos anos. Um abraço afetuoso à Maria Helena, cuja competência no âmbito profissional e a extrema simpatia no âmbito pessoal, tornaram muito mais profícua e agradável a realização deste trabalho.

Agradeço ao CNPQ e à FAPESP, os auxílios que possibilitaram a consecução deste trabalho.

ÍNDICE

Introdução.....	03
I - O cinema brasileiro nos anos 20.....	15
II - Educação e propaganda política: o esforço de construção do cinema nacional.....	40
III - O cinema nacionalista e educativo: suas metas e contradições.....	80
IV - A educação eugênica dos tipos antropológicos brasileiros.....	105
V - <u>Argila</u> , uma cena do Estado Novo.....	141
Considerações finais.....	200
Bibliografia.....	205

(Em anexo Descrição plano-a-plano de Argila)

"O homem apareceu, na Terra, bípede e grosseiro, lascando a pedra e devorando o semelhante, muito mais pobre e mais grosseiro do que as avezinhas porque nem mesmo sabia construir um ninho para o seu amor e ia morar nas cavernas.

Pouco a pouco foi decifrando a Natureza e conseguindo transmitir aos filhos a experiência adquirida; isso foi tudo para o domínio da espécie sobre as terras e os mares, as plantas e os outros animais. O progresso, a mais frisante característica da espécie humana, porque as outras espécies não tem evolução histórica, é, portanto, filho dos que morreram.

No caminho da montanha que a Humanidade vai subindo não há passo que os antecessores não tenham preparado. Assim, no dia de todos os mortos o homem - um dos mais velhos seres vivos do planeta, contemporâneo que foi de idades mortas também e tipos extintos - deve parar um momento e desviar os olhos do cimo da montanha que, se é de ouro para uns, é só de luz para outros e ainda assim para um grande número é muito escura. Deve baixar os olhos para o caminho que as gerações percorreram, consagrar-lhes um pensamento de gratidão e carinho, a elas que foram abrindo passagem para a estrada das alturas.

É assim o dia dos mortos: um dia sagrado. O maior dia dos que vivem sendo dignos de viver."

(Roquette-Pinto. No dia da grande saudade)

"Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso."

(Walter Benjamin, Sobre o conceito de História, tese IX)

INTRODUÇÃO

"Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão adaptando-o às necessidades do seu 'habitat', é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema, elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres nas suas aulas reclamam.

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã entrarão em contacto com os acontecimentos da história e acompanharão o resultado das pesquisas experimentais através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão seu comentário nesses seguimentos vivos de realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias." (Getúlio Vargas, *O Cinema Nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país.*)

Nossa dissertação de mestrado tem como principal objeto de análise um filme de longa-metragem ficcional, que pretendeu contribuir para essa "adaptação" do homem às necessidades do mundo moderno, destacada por Getúlio Vargas. Resultado do trabalho de atores, técnicos e educadores como Humberto Mauro, Carmem Santos, Roquette-Pinto, Oswaldo Teixeira, Lídia Matos e Celso Guimarães, Argila parece coroar os esforços de um grupo que, há décadas, procurava utilizar-se do cinema como um instrumento educativo. Tendo estreado em maio de 1942, Argila buscava contribuir para a formação do povo brasileiro sob novas bases, colocando seu público em contato com personagens e situações capazes de modificar sua conduta social.

Malgrado a importância assumida pelo cinema desde o final do século XIX, o interesse dos historiadores por essa documentação é relativamente recente. Num texto que constituiria, ele próprio, um marco na abordagem do cinema pela história, Marc Ferro procurou apontar algumas "causas complexas" dessa "recusa inconsciente"⁽⁰¹⁾. Refletindo a estrutura de poder da sociedade em que estavam imersas, as fontes históricas haviam sido dispostas numa hierarquia em que o

cinema não encontrava seu lugar. Na perspectiva de Marc Ferro essa fonte indesejável possuiria um "efeito corrosivo", abalando as estruturas daquele "belo edifício" "que várias gerações de homens de Estado, pensadores, juristas, dirigentes ou professores haviam conseguido erigir"⁽⁰²⁾. Tendo a faculdade de revelar o funcionamento real do universo, dizendo mais do que se pretendia mostrar, "desvelando o segredo", "destruindo a imagem ambígua que cada instituição, cada indivíduo construía sobre si próprio", a câmera mostrava "o inverso de uma sociedade, seus *lapses*". A eleição do filme como fonte histórica, proposta por Marc Ferro, constituía mais um momento da luta que já envolvera Febvre, Francastel e outros historiadores, empenhados na construção de uma *Nova História*, capaz de responder a anseios de que a historiografia tradicional já não dava mais conta. Encaradas "tais quais" e não mais como "ilustração, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita", essas imagens constituiriam "a matéria-prima de uma outra história diferente da História, uma contra-análise da sociedade".⁽⁰³⁾

Em "Le film: Une contre-analyse de la société?" e outros textos de sua autoria ou de terceiros, reunidos nos volumes Cine e Historia e Film et Histoire, Marc Ferro nos apresenta algumas indicações sobre método e formas de abordagem dessa nova fonte. Coletâneas como La Historia y el Cine (organizada por Joaquim Romaguera e Esteve Riambau), textos escritos a quatro mãos como Histoire du Cinéma Nazi (de Pierre Cadars e François Courtade), e outros livros concernentes ao tema como La vision nazie de l'histoire (de Christian Délage) e L'Italie de Mussolini et son cinéma (de Jean A. Gili), nos colocaram diante de procedimentos e métodos diversos que procuramos adaptar às necessidades colocadas pelo nosso objeto.

No Brasil, a maior parte dos textos que utilizaram o cinema como objeto de interpretação histórica da sociedade dos anos 30 e 40, concentraram sua atenção

sobre os cine-jornais. Cinema e História do Brasil (de Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet), e Ação e imaginário de uma ditadura (dissertação de mestrado de José Inácio de Melo Souza), privilegiaram a produção oficial do *Departamento de Imprensa e Propaganda*, deixando em segundo plano a análise dos filmes de longa-metragem de produção privada, na interpretação do período em questão.⁽⁰⁴⁾

Por sua vez em O cinema brasileiro e o populismo na década de 30, Maria Dora Genis Mourão quase desautoriza a eleição do longa-metragem ficcional como um documento relevante para a compreensão desse período histórico, argumentando ser "muito difícil fazermos uma análise dos filmes propriamente ditos, uma vez que os filmes de longa-metragem produzidos na época eram de um gênero que poderíamos chamar de 'popularesco': "filmes despretensiosos, sem nenhum caráter de crítica social, política ou econômica ou mesmo de reflexão aprofundada", que serviam "aos interesses de uma política populista" enquanto "mascaradores da realidade".⁽⁰⁵⁾ Na opinião da autora

"Não havendo uma estrutura montada, uma coesão ideológica no meio cinematográfico que o amparasse das investidas do cinema estrangeiro e da intervenção estatal, o cinema brasileiro estava muito mais voltado para uma luta pela criação de uma indústria cinematográfica que pudesse trabalhar mais sistematicamente e desse condições ao meio de sobreviver, do que voltado para preocupações mais criativas ou mais engajadas politicamente.

Portanto os filmes não possuíam uma unidade ideológica que pudesse nos levar a detectar a presença de uma ideologia oficial. Por outro lado, a falta de uma política concreta para os meios de comunicação fazia com que os filmes viessem a reboque de uma discussão, esta sim fundamental, da criação de uma indústria cinematográfica brasileira."⁽⁰⁶⁾

Discordamos de Maria Dora quando ela desqualifica os filmes de longa-metragem dos anos 30 como documentos válidos para a compreensão do período. Ao contrário do que afirma a autora, procuraremos demonstrar que os filmes de longa-metragem, produzidos nas décadas de 30 e 40, são muito significativos para a compreensão desse momento, expressando valores e ideais debatidos por amplos setores da sociedade brasileira no período. O caráter "popularesco" de grande parte dessa produção, não nos parece suficiente para descaracterizá-la como uma

documentação irrelevante para a análise do regime varguista: a adaptação de métodos, meios e mensagens ao público que se pretende atingir, constituem fator indispensável ao sucesso da propaganda política, que busca sempre adequar-se às necessidades das massas que pretende atingir.⁽⁰⁷⁾ Grande parte das produções do período escondem, sob a aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para sua adesão aos ideais defendidos pelo Estado Novo.

Da mesma forma, não analisaremos a luta pelo estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional sob a mesma perspectiva de Maria Dora, que a recupera como fator determinante para a não consolidação "de uma unidade ideológica que pudesse nos levar a detectar uma ideologia oficial" entre os filmes do período. Se hesitamos em classificar Argila, e outros longas-metragens dos anos 30 e 40, como veiculadores de uma "ideologia oficial", é porque não percebemos o Estado como o único produtor das idéias e propostas de forte cunho autoritário que despontam com grande força no período em questão. No caso específico do cinema, há que se salientar o papel desempenhado pelos cineastas e produtores que se aproximariam do regime varguista, percebendo-o como a única força capaz de realizar seus desejos de criação de uma indústria cinematográfica nacional.

A tentativa de rastreamos as discussões que acabamos de enunciar, modificou substancialmente a estrutura de nossa dissertação que, em seu projeto inicial, se resumia à análise de Argila. O filme de Humberto Mauro acabaria se tornando ponto de partida para a compreensão de várias questões relativas ao cinema brasileiro no período, sobretudo no que tange às relações entre cineastas, educadores e representantes do Estado, na montagem de projetos que procuravam utilizar o cinema como um instrumento de educação e propaganda. Buscando compreender o significado dessa produção cinematográfica no contexto histórico do

Estado Novo, procuramos inserir Argila num amplo debate cultural que nos remete aos primórdios da instalação do cinema no país.⁽⁰⁸⁾

No livro Sétima Arte: Um Culto Moderno Ismail Xavier destaca que no Brasil reproduziu-se, em certos aspectos particulares, o quadro da implantação do cinema como espetáculo a nível mundial. Ao lado da grande penetração que essa nova forma de diversão e lazer encontrava junto às classes populares, alinhavam-se preocupações de grupos mais conservadores que viam, com olhos muito pessimistas, a comercialização daquela nova conquista científica. Remetendo-se ao nascimento do cinema na Europa e nos Estados Unidos, em fins do século XIX, Ismail Xavier aponta as críticas de Máximo Górkí à "degeneração" do cinema em cabarés e cafés-concertos, como "uma das primeiras manifestações de uma postura, moralista na sua origem e ingênua no seu raciocínio, que insiste na ambigüidade de um cinema exaltado como instrumento de educação e ciência, e condenado como indústria exploradora do instinto ou do 'mau gosto' de um público 'ignorante', como se as duas coisas não estivessem visceralmente vinculadas, pelo menos no sistema em que vivemos." Ignorando que "um bom número de passos decisivos rumo à técnica cinematográfica", haviam sido dados não em função dos "interesses científicos de laboratórios universitários" ou de sua "aplicabilidade desta nova técnica no âmbito austero da pesquisa desinteressada da saúde ou da educação"⁽⁰⁹⁾, os detratores do cinema de diversão deixavam de considerar as contribuições de industriais como Edson e os irmãos Lumière,⁽¹⁰⁾ no desenvolvimento desse novo instrumento.

Tal polémica se reproduziria também no Brasil. As pesquisas efetuadas por Vicente de Paula Araújo apontam, desde a década de 10, a publicação de artigos preocupados em denunciar a "subversão" do cinema por comerciantes inescrupulosos que inundavam os mercados com produções deseducativas e imorais.⁽¹¹⁾ Ao longo dos anos, a consolidação da vocação comercial do cinema

não chegaria a abalar a convicção de intelectuais brasileiros que continuariam a encarar o cinema sob uma perspectiva essencialmente pedagógica.

Na tentativa de definirmos mais claramente o perfil desse cinema pensado como um instrumento pedagógico, destacaremos os debates suscitados por uma conferência de Francisco Venâncio Filho, patrocinada pelo *Instituto de Estudos Brasileiros* em 1939. Convidado a discorrer sobre "A função educativa dos museus", Francisco Venâncio Filho faria uma rápida referência à necessidade da educação se "apropriar destes novos vetores da propagação das idéias, que a técnica moderna pôs nas mãos inháveis dos homens: cinema, rádio, fonógrafo, aviação, bibliotecas, museus".⁽¹²⁾ Nos debates que se seguiriam à fala do autor, Henrique Leão Teixeira se deteria neste ponto específico da palestra, admoestando Francisco Venâncio Filho por não ter tido o cuidado de "distinguir entre o *bom* e o *ruim*" quando havia se referido "ao cinema, ao rádio, ao fonógrafo e a umas tantas outras pragas da atual civilização".⁽¹³⁾ A partir daí o cinema passaria a ser o grande tema das discussões, quase monopolizando a fala do segundo debatedor. Jonathas Serrano deixaria de comentar a fala de Francisco Venâncio Filho, para criticar as objeções que Henrique Leão Teixeira havia levantado contra a palestra.

"...Vou discordar do meu querido amigo, a quem outrora tive o prazer e a honra de dar as notas mais altas, Dr. Henrique Leão Teixeira.

Mas, ao começar os seus comentários, atacou o cinema, quando devia tê-los começado demonstrando que só o cinema resolve completamente o problema que os museus, de longe, estão procurando, ha muito tempo, solucionar, só o cinema.

Si vivo fôsse Latino Coelho, de quem já se disse e de quem já se escreveu que foi também um general das letras luzitanas, não se repetiriam aquelas páginas da "Antologia", dando aos museus a excelencia de todas as artes, porque teria de reconhecer que essa função só cabe e ha de caber, cada vez mais, ao cinema, porque só ele reproduz, com absoluta perfeição, a industria, o commercio, a agricultura, a fauna, a flora e todas as artes; porque o Museu só parcialmente consegue communicar e educar, porque o cinema é o unico recurso de que o homem dispões para fazer, nesta sala, dentro destas paredes, caber o mundo inteiro, o presente e o passado.

Oh! O cinema, a que se referiu, com palavras de promotor, o meu nobre amigo e colega (Francisco Venâncio Filho), não é isso que anda por aí explorado por quem quer dele fazer uma industria e por esse público que se deixa embair, que não reage e que é também o grande culpado daquilo que eu chamaria e que é a desmoralização consciente do cinema.

O cinema é a mais prodigiosa das contribuições que a ciência tem trazido ao homem e deve ser reposto em seu verdadeiro plano por nós, porque é esta a nossa missão.⁽¹⁴⁾(Grifo nosso)

O resultado das discussões explicitaria a total convergência de opiniões dos debatedores no que dizia respeito à utilização pedagógica reservada ao cinema. Ao longo dos anos 30 e 40, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho e outros intelectuais, não poupariam esforços para repor o cinema no "verdadeiro plano" destacado na fala acima citada. Criticando duramente aquela indústria de entretenimento, que eles consideravam como a "desmoralização consciente do cinema", esse grupo se esforçaria para reintegrar aquele instrumento científico entre os agentes pedagógicos capazes de contribuir para o aprimoramento do povo brasileiro, colocando-o ao lado dos museus e outras instituições culturais.

Mas não só os educadores seriam capazes de reconhecer a força pedagógica do cinema. Os recursos que tornavam possível reproduzir o "mundo inteiro, o presente e o passado" dentro de quatro paredes, eram também capazes de levar a imagem e a voz do homem político aos mais remotos cantos do país.

Retomando o discurso de Getúlio Vargas, citado no início desse capítulo, destacaríamos que o "revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos", era também o "revés" dos cidadãos obrigados a consumir parte do seu tempo exercendo seus direitos políticos. A afirmação de Getúlio Vargas deve ser também entendida no âmbito de uma forte contestação ao regime deposto pela "Revolução de Outubro", considerado como o principal responsável pelo "atraso" do país. Utilizando-se do cinema, os vencedores de 30 libertariam as novas gerações desse "fardo", criando novas formas de participação política que procuravam obedecer às leis do menor esforço e da velocidade, impostas pelo mundo moderno. Durante o Estado Novo, os meios de comunicação de massa preencheriam o espaço antes ocupado pelo Parlamento, colocando Getúlio Vargas em contato direto com as massas. Como destacou Maria

Stella Bresciani, num comentário sobre o rádio, válido também para o cinema, ao mesmo tempo em que os cidadãos brasileiros tinham seus direitos políticos cassados, procurava-se através do rádio "construir imaginariamente a idéia e o sentimento de (uma) comunidade", onde todos "os brasileiros em todos os lugares eram informados do andamento da administração dos bens e da riqueza do país", ficando "por esse modo capacitados para avaliar os atos do governo em sua prestação de contas diária (...) participando, embora em graus diferenciados, da grande empresa de construção do Brasil."⁽¹⁵⁾

Pensado como um agente pedagógico no aprimoramento do povo brasileiro ou como instrumento de propaganda política de um regime autoritário,⁽¹⁶⁾ o cinema ocuparia um lugar de grande destaque no projeto de criação de um "Brasil Novo". No entanto, malgrado o empenho dos ideólogos nacionalistas envolvidos nesta proposta, o cinema não deixaria de ser, também, um bom negócio para os produtores estrangeiros que continuariam a explorá-lo, no Brasil, como um objeto de diversão. Nos anos 30, embora estivessem impedidos de escolher seus governantes, os brasileiros não perderiam sua prerrogativa de eleger os programas que melhor lhes conviessem, optando quase sempre pelas produções estrangeiras. Esse debate entre intelectuais, educadores, políticos, produtores nacionais, distribuidores estrangeiros, bem como as reações do público ao cinema proposto por essas várias correntes que se entrecruzavam no período, constituem o tema principal de nossa dissertação.

No primeiro capítulo deste trabalho, procuramos analisar a trajetória de Humberto Mauro, Carmem Santos, Adhemar Gonzaga e outros nomes do cinema brasileiro dos anos 20, destacando as primeiras tentativas desses grupos em fazer do Estado, o grande mecenas do cinema brasileiro. Já na década de 20, esse grupo reivindicava um papel mais ativo do Estado em várias esferas da vida nacional,

esboçando algumas das propostas que ocupariam a cena política brasileira nos anos 30 e 40.

A luta dos produtores brasileiros em busca de vantagens para o cinema nacional continua como tema central de nossa dissertação no segundo capítulo, onde procuramos destacar a união de cineastas, políticos, educadores e produtores cinematográficos em prol do cinema nacional. Ainda sob o impacto da Revolução de 30, estes grupos conquistariam a primeira lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais: o decreto-lei nº 21.240 seria sucedido por outras medidas que modificariam radicalmente as relações do Estado brasileiro com o mercado cinematográfico. Esse decreto de 04 de abril de 1932, pode ser visto como marco inicial de um processo que culminaria com o estabelecimento do *Departamento de Imprensa e Propaganda*, em 1939. Recuperando a ação de todos esses grupos, procuramos demonstrar que esses projetos não foram impostos, por obra exclusiva de Getúlio Vargas e seus assessores diretos. Eles correspondem, antes, ao atendimento dos anseios e reivindicações de setores representativos da sociedade brasileira, que conseguiram, naquele momento, fazer valer os seus interesses.

No terceiro capítulo de nossa dissertação, analisamos alguns filmes de curta e longa-metragem, produzidos durante o Estado Novo, destacando as dificuldades que cercaram sua produção e comercialização. Isso nos permite situar Argila entre outras produções cinematográficas do período, contribuindo para a interpretação dos conteúdos ideológicos dessa fita.

Antes de interpretar Argila, julgamos necessário analisar as obras e as propostas de Edgar Roquette-Pinto. Em virtude da importância de suas ações e de suas idéias na definição de rumos para o cinema brasileiro no período, e de sua destacada participação na autoria do argumento de Argila, Roquette-Pinto constituirá o tema principal do quarto capítulo de nossa dissertação. Diretor do *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, esse educador, médico e antropólogo

trabalhou intensamente, ao lado de Humberto Mauro, podendo ser reconhecido como verdadeiro co-autor de grande parte dos filmes de curta e longa-metragem dirigidos pelo diretor mineiro nos anos 30 e 40.

No quinto capítulo do presente trabalho, procuramos interpretar os conteúdos temáticos de Argila, relacionando-os ao contexto da época. Partindo sempre das discussões colocadas pela própria fita (reconstituída em detalhes pela *Descrição plano-a-plano de Argila*, anexada à presente dissertação), tentamos reconstituir o universo ideológico multifacetado que caracterizou o Estado Novo. Nesse mesmo capítulo, analisamos também a repercussão de Argila entre os críticos do período, destacando os fatores que teriam determinado seu insucesso junto ao público.

Uma preocupação básica orientou nossa reflexão: tentar entender, através de Argila, o significado mais profundo da proposta de cinema educativo gerada nos anos 30 e incorporada pelo regime autoritário do Estado Novo. Procuraremos mostrar que o filme se realizou como resultado do interesse de um projeto dos ideólogos educadores - empenhados em formar uma nova consciência nacional - e cineastas - que buscavam transformar o Estado no grande mecenas da indústria cinematográfica nacional.

Para a compreensão do período nos valem os autores que, com diferentes enfoques, se dobraram sobre ele. Suas obras, citadas ao longo do trabalho e arroladas na bibliografia, foram essenciais para o objetivo de situar Argila no contexto da sociedade brasileira da época.

Transitando entre os universos da política e da cultura, que neste trabalho se entrecruzam, esperamos demonstrar a importância do cinema como um documento imprescindível para a compreensão deste período tão significativo da história brasileira.

NOTAS:

(01) Marc Ferro, "Le film: Une contre-analyse de la société?", p. 315.

(02) Ibid; p. 320.

(03) Ibid; p. 320/321.

(04) Gostaríamos de destacar também Alcides Freire Ramos, Eduardo Vitório Morettin e Mônica Brincalpe Campo que desenvolvem, no momento, trabalhos relacionados ao tema do Cinema e História.

(05) Maria Dora Genis Mourão, O cinema brasileiro e o populismo na década de 30, p. 145/146.

(06) Ibid; p. 150.

(07) Gostaríamos de destacar que a propaganda política constitui tema de investigação da tese de livre-docência de Maria Helena Capelato, e de vários colegas que, como nós, desenvolvem dissertações de mestrado sob a sua orientação. Destacaremos aqui Fernando Gurgueira e Cláudia Schemes que, respectivamente, desenvolvem trabalhos sobre o rádio e as festas cívicas no Estado Novo, além de Ana Cristina, que analisa as relações entre propaganda comercial e política nos anos 50.

(08) Gostaríamos de destacar também as sugestões da banca examinadora de nosso exame de qualificação, composta por Sylvia Basseto e Elias Thomé Saliba, que muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

(09) Ismail Xavier, Sétima Arte: Um culto moderno, p. 21.

(10) Ecos dessa polêmica podem ser encontrados numa palestra de Humberto Mauro. Escrevendo sob o desenvolvimento da técnica do cinema, o diretor mineiro aponta o fisiologista Étienne Jules Marey como "o verdadeiro pai do cinematógrafo", subestimando outras contribuições como as de Edson e dos irmãos Lumière. Vide "Marey, o verdadeiro pai do cinematógrafo" In: A Cena Muda, 52, 28/12/43, p. 25.

(11) Vide Vicente de Paula Araújo, A Bela Época do Cinema Brasileiro, p. 408 e 410.

(12) Francisco Venâncio Filho, A função educadora dos museus, p. 51.

(13) Ibid; p. 63.

(14) Ibid; p. 65. Convém desde já destacar que, ao longo de toda dissertação, optamos por manter a grafia original dos documentos consultados, sem alterar erros que, certamente, causarão estranhamento ao leitor.

(15) Maria Stella Martins Bresciani, APUD Alcir Lenharo, Sacralização da política, p. 41.

(16) É importante destacar que, ao apontarmos as perspectivas de utilização do cinema como um instrumento de educação **ou** propaganda, estamos nos referindo a uma distinção colocada pelos autores da época. Em nossa opinião esta diferenciação não é de todo válida, parecendo-nos impossível o estabelecimento de barreiras intransponíveis entre Educação e Propaganda. A respeito das dificuldades em se diferenciar Educação e Propaganda, consultar Jacques Driencourt, La propagande: nouvelle force politique, p. 22/23.

I

O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 20

O nascimento de um cinema na zona da mata mineira

Humberto Mauro nasceu em Volta Grande, cidade do interior de Minas, em 1897, transferindo-se com a família para o município de Cataguases em 1910. É no livro Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, de Paulo Emílio Salles Gomes, que encontramos as maiores referências sobre esse período da vida do cineasta. Ele nos fala sobre a infância de Mauro, seus amigos e inspirações doutrinárias, estendendo-se até o fim do chamado "Ciclo de Cataguases" quando, em 1930, o cineasta se transfere para o Rio de Janeiro.

Cataguases assistia a filmes trazidos por ambulantes desde o começo do século. A partir de 1908, com a eletricidade, as projeções começam a ser feitas regularmente. Em 1911 funda-se o "Cinema Recreio Cataguasense", sala de exibição que, ao contrário de outras, teve uma existência duradoura.

Segundo Paulo Emílio, apesar do grande interesse pelo cinema, Humberto Mauro freqüentava pouco o cine Recreio, diversão reservada às famílias de maiores recursos financeiros. Às vezes, Mauro conseguia assistir gratuitamente a um filme. Entrava pelos fundos e permanecia atrás da tela, vendo filmes e legendas invertidos. Outras vezes, pessoas analfabetas ou semi-analfabetas pagavam a entrada de Humberto, sob a condição de que este lesse em voz alta os intertítulos das fitas exibidas.

Aos 17 anos, Mauro vai a Belo Horizonte para estudar engenharia e trabalhar, custeando assim seus estudos. Desistindo do curso, volta para Cataguases, onde procura aprofundar seus conhecimentos sobre eletricidade através de um curso por correspondência. Como as possibilidades de aperfeiçoamento profissional

na cidade se esgotassem, Humberto Mauro parte para o Rio de Janeiro, indo trabalhar numa oficina de enrolamento de motores e transformadores.

Paulo Emílio considera Cypriano Teixeira Mendes como o "primeiro mestre" de Humberto Mauro. O dono da oficina "Volt-Ampère" era sobrinho de Raymundo Teixeira Mendes e, como este, positivista. No entanto, segundo Paulo Emílio, a influência de Cypriano sobre Humberto teria se limitado ao campo técnico profissional, sem estender-se ao âmbito filosófico.

"O catolicismo de Humberto era arraigado e a doutrina comtista não possuía mais a força persuasiva das décadas anteriores. Nesse terreno a influência de Cypriano Teixeira Mendes sobre Humberto Mauro inexistiu. Mas ele foi seu mestre no sentido em que suscitou seu gosto e imaginação num determinado campo, ao mesmo tempo que lhe forneceu competência para agir no campo em questão: a eletricidade."⁽⁰¹⁾

Aprendendo rapidamente a profissão de Cypriano, Humberto Mauro se emprega na Light, de onde sai para ganhar um salário maior no Lóide Nacional. Aproximadamente um ano depois de ter chegado ao Rio de Janeiro, Mauro volta para Cataguases levando conhecimentos técnicos, materiais e ferramentas para a abertura de sua própria oficina, que lhe garantiria a estabilidade financeira para casar-se, em fevereiro de 1920.

Apaixonado pela eletricidade e pela mecânica, Humberto Mauro constrói, sem grande sucesso, um rádio galena. Em 1924, o pai de Mauro lhe traz do Rio de Janeiro um rádio a pilha, que ele aperfeiçoa, depois de haver colhido mais informações sobre o assunto na capital. O funcionamento do aparelho tem uma boa repercussão entre as famílias de Cataguases, que encomendam a novidade ao eletricista. A instalação de rádios constituirá uma nova fonte de renda para Humberto Mauro, que continuava trabalhando em sua oficina em sociedade com o irmão Haroldo.

"Construir rádios para as pessoas abastadas da cidade foi-se tornando a ocupação principal de Humberto e essa foi uma ocupação estimulante que o levou a se documentar sobre o assunto e a aperfeiçoar os aparelhos, introduzindo às vezes pequenas invenções pessoais. Quando Sandoval foi nomeado secretário da educação de Mello Vianna, Humberto tentou inutilmente, interessá-lo por um sistema prático de comunicações entre Belo Horizonte, Juiz de Fora e outras cidades do interior mineiro, sugerindo ainda que o presidente do Estado conversasse semanalmente com o povo, como faria Roosevelt muitos anos depois."⁽⁰²⁾

Além do rádio, crescia, também, a curiosidade de Mauro pela fotografia e pelo cinema, compartilhados com Pedro Comello, proprietário do melhor estúdio fotográfico de Cataguases. Juntos iniciam, em 1925, com uma Pathé-Baby de 9.5 mm, a produção do curta-metragem Valadião o Cratera.

O primeiro êxito de Mauro e Comello anima dois comerciantes da cidade - Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues - a investirem no mais recente empreendimento da dupla. Mauro e Comello compram uma câmera 35 mm usada no Rio de Janeiro e iniciam as filmagens de Os três irmãos, projeto rapidamente abandonado dada a extrema complexidade de seu roteiro, escrito por Pedro Comello. A *Phebo Sul América Film* - nome da produtora que se constituiu - investe, agora, em Na Primavera da Vida, filme de pretensões mais modestas, roteirizado por Humberto Mauro.

Em Na Primavera da Vida atuaram como personagens principais o irmão de Humberto Mauro e a filha de Pedro Comello. O filme teve uma boa acolhida em Cataguases e nas cidades vizinhas e se pagou. É bom lembrar que era a própria equipe da *Phebo* quem se encarregava da distribuição de suas fitas, contratando as exhibições diretamente com os proprietários das salas. Nesse período, procurando estender a divulgação de seus filmes a outros mercados, a produtora contrata os serviços de um advogado que prometia publicar algumas fotos de Na Primavera da Vida na revista Para Todos, editada no Rio de Janeiro. Ante a não divulgação da publicidade da *Phebo* na revista carioca, Mauro vai ao Rio de Janeiro tomar satisfações com os editores de Para Todos.

O calote aplicado na *Phebo*, deu ensejo a que Humberto Mauro travasse contato com Adhemar Gonzaga, que oferece ao diretor espaços numa nova revista que estava sendo lançada: Cinearte. As idéias de Adhemar Gonzaga expostas no periódico - editado juntamente com Mário Behring e Pedro Lima - terão grande influência sobre os integrantes da *Phebo* que encontrarão no grupo carioca um apoio seguro para o desenvolvimento de sua atividade.

Cinearte e as primeiras campanhas em busca do apoio do Estado para o cinema nacional

A existência de Cinearte esteve sempre ligada a Adhemar Gonzaga, que havia se iniciado no jornalismo na revista Para Todos. Em 1926 como a crítica cinematográfica ganhava espaços cada vez mais amplos na publicação, seus editores optaram pela criação de um novo título dedicado exclusivamente ao cinema. Cinearte reservava o maior número de suas páginas ao cinema estrangeiro, mas ainda sobrava espaço para a incipiente produção nacional, que sempre contava com o incentivo dos editores Pedro Lima - oriundo da revista Selecta - e Adhemar Gonzaga. Além da "Chronica", que sempre destacava assuntos relacionados ao cinema nacional, a seção "Filmagem Brasileira" procurava destacar as produções realizadas nos vários Estados. Nas páginas reservadas à seção "Um pouco de técnica", procurava-se divulgar procedimentos de filmagem, produção de roteiros, iluminação, revelação e maquiagem que pudessem contribuir para elevar a qualidade da produção cinematográfica nacional. Com esta pauta, Cinearte tornou-se um ponto de referência fundamental aos cineastas brasileiros que, como Humberto Mauro, tiveram a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos sobre a arte cinematográfica nas páginas da revista.

Segundo Paulo Emílio, Mário Behring valorizava muito pouco o cinema brasileiro e só mais tarde, quando percebeu nele um instrumento eficiente de educação popular, passou a se interessar pela produção nacional. O cinema educativo constituiu sempre um dos temas preferidos dos editoriais da revista, que em seu sexto número já tratava de sugerir em "O cinema educador", a montagem de um arquivo cinematográfico que pudesse minimizar a pequena oferta disponível de filmes educativos, para circulação nas escolas.⁽⁰³⁾

Para Mário Behring, caberia aos "naturaes" (filmes documentários) educar o povo brasileiro. Considerava que os americanos eram insuperáveis no campo da ficção, constituindo um esforço inútil os empreendimentos de nossos produtores nessa área.⁽⁰⁴⁾ Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, por sua vez, abominavam os "naturaes". Para eles, os cineastas brasileiros deveriam dedicar-se ao longa-metragem ficcional, copiando a estética das produções americanas, com seus ambientes luxuosos e requintados. A propaganda do Brasil no exterior também deveria ser feita pelos filmes de ficção, já que, na opinião de Adhemar Gonzaga, os documentários "em geral mostram o Estado mais atrasado do que está".⁽⁰⁵⁾ Muitas vezes tal opção era acompanhada de preconceitos raciais, como num artigo publicado na coluna "Cartas ao operador", que defendia a exclusão dos "índios, caboclos, negros, bichos e outras avis rara desta infeliz terra"⁽⁰⁶⁾ que povoavam os "naturaes" brasileiros, prejudicando ainda mais a já negativa imagem do país no exterior.

Muitos dos "naturaes" criticados por Cinearte eram subsidiados pelo governo, o que aumentava a ira dos editores da revista contra o gênero. Para Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, a aplicação de uma fração dos gastos da propaganda oficial na produção de longas-metragens de enredo, bastaria para assegurar o desenvolvimento dessa indústria no país. Posteriormente esses filmes ultrapassariam as fronteiras do Brasil, encarregando-se de divulgar uma boa imagem do país lá

fora. Como comprovação a essa tese, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga não cessarão de citar o exemplo dos norte-americanos, que haviam tornado sua geografia, seus costumes e sua história mundialmente conhecidos através de seus filmes de enredo.

A inépcia do governo brasileiro em divulgar a imagem do país no exterior constituía apenas mais um sintoma do descaso das autoridades brasileiras para com os problemas do cinema nacional. Diminuição dos impostos para a importação de filmes virgens, criação de uma censura única centralizada e o estabelecimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, constituíam outros itens de uma pauta de reivindicações, que tinha presença sempre assegurada nos editoriais da revista.

A divulgação das medidas protecionistas adotadas por países como Inglaterra, Alemanha, Itália e U.R.S.S., dava oportunidade para comparações com a situação brasileira, ressaltando a apatia de seus governantes para com a indústria cinematográfica nacional. Nas edições de 20 e 27 de Julho de 1927, a transcrição das resoluções referentes ao cinema tomadas pelo XVIII Congresso do Partido Comunista da U.R.S.S., aumentará a força dos argumentos de Cinearte, que não se cansava de lembrar às autoridades brasileiras que, com o apoio do Estado, qualquer cinema se tornava possível.⁽⁰⁷⁾ A reivindicação da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, aparecerá pela primeira vez em Cinearte, na transcrição de um artigo do jornal A Nação, que sugeria ao governo brasileiro "seguir o exemplo da Alemanha", obrigando "por decreto os Cinemas do paiz a exhibirem um número determinado de films nacionaes (dramas de salão, 'far-west') durante o anno, regulamentando a respectiva disposição".⁽⁰⁸⁾

Finalizado Na Primavera da Vida, a equipe da Phebo debruça-se sobre um outro roteiro de Pedro Comello. Depois de algumas filmagens, o projeto de Os Mystherios de São Matheus é também interrompido, motivando o desligamento de

Pedro Comello da produtora, que já iniciara as filmagens de um outro filme roteirizado por Humberto Mauro.

O diretor mineiro havia se tornado um aluno bastante esforçado dos editores cariocas. Em Thesouro Perdido, de 1927, já podemos sentir, pela primeira vez, o resultado das conversas de Humberto Mauro com Adhemar Gonzaga e Pedro Lima: algumas cenas rodadas no Rio de Janeiro foram adicionadas à fita, procurando vincular a capital da República - símbolo do progresso alcançado pelo país - à paisagem rural cataguasense. Esse esforço de toda a equipe da *Phebo* receberá o reconhecimento dos editores de Cinearte, que concederão a O Tesouro Perdido o prêmio de melhor filme brasileiro da temporada de 1927.⁽⁰⁹⁾

É importante destacar que a afinidade da equipe cataguasense com os editores da revista carioca, começava a estender-se do campo estético para o âmbito da política. A entrega do prêmio do *Medalhão Cinearte* a O Tesouro Perdido, será bastante representativa da aliança que se estabeleceu entre os cineastas mineiros e os jornalistas cariocas na busca do apoio estatal para a atividade cinematográfica no Brasil.

Na edição de 30 de maio de 1928, Pedro Lima destacava qualidades de Humberto Mauro e da equipe da *Phebo*, capazes de justificar o apoio do Estado para sua atividade, preparando o terreno para a cerimônia de entrega do *Medalhão Cinearte*, que deveria chamar a atenção dos políticos brasileiros para o cinema nacional.

"A *Phebo Brasil-Film*', em que pese o derrotismo desalentado e o pessimismo doentio de muita gente, é uma instituição nacional, genuinamente brasileira, intimamente cataguasense, que se organizou para produzir fitas cinematográficas, tirando dos nossos usos e costumes, da nossa natureza exuberante e da nossa paisagem incomparável os motivos maiores e mais variados para a filmagem dos seus dramas.

(...) E assim Humberto Mauro vai realizando o seu sonho, dando um grande passo para nos irmos emancipando, dia a dia, da grande carga de fitas que do estrangeiro nos vem, cooperando para a ruína das nossas finanças e da nossa moral.

Pioneiro dessa avançada gloriosa, Humberto Mauro, fazendo Cinema Brasileiro, fitas brasileiras, vasadas em moldes brasileiros, inspirados em motivos brasileiros, merece o applauso de todos os que se interessam pela cinematographia nacional."⁽¹⁰⁾

Embora parem dúvidas com relação à autoria do trecho citado (11), gostaríamos de destacar que Pedro Lima põe de lado a opção pela imitação do cinema americano, valorizando as preocupações de Humberto Mauro e equipe em "vasar" suas fitas em "moldes brasileiros". A produção hollywoodiana deixava de ser encarada como um elemento de culto, para ser inserida entre a "grande carga de fitas" que vinham "cooperando para a ruína das nossas finanças e da nossa moral". Em busca do apoio oficial para a indústria cinematográfica brasileira, *Cinearte* reproduzia discursos nacionalistas, que pareciam contradizer boa parte dos ideais estéticos defendidos pela revista.

Na semana seguinte, Pedro Lima descreveria a cerimônia de entrega do *Medalhão Cinearte*, na cidade de Cataguases. As presenças do deputado federal Sandoval Azevedo, e do presidente da Câmara de Cataguases Antonio Francisco no evento, forneceram matéria-prima para o artigo que caracterizou a entrega do prêmio como um marco nas relações dos cinematografistas brasileiros com a classe política.

"... em torno daquela mesa, se reunia pela primeira vez, o elemento official e todos aquellos esforçados elementos que estão fazendo o Cinema em Cataguases.

Não haviam portanto homenageados, mas uma confraternização de ideaes, de sentimentos e de nacionalidade.

Commemorava-se, isto sim, officialmente a primeira victoria do nosso Cinema; aumentava-se a collaboração de valores imprescindiveis para a implantação definitiva da nossa industria Cinematographica.

Foi o nosso primeiro triumpho, tanto mais significativo quanto conseguiu distrahir dos multiplos deveres com á Nação, dois dos seus representantes, para volverem parcelas preciosas de tempo, em attenção e carinho pela nossa filmagem, prova insophismavel de que o cinema no Brasil já existe, e das perspectivas que se podem delinear do seu tributo para o paiz.

Assim accentuou o Sr. Sandoval de Azevedo ao brinde que levantou, cheio de fé e enthusiasmo.

Foi a voz do governo, pela primeira vez, interpretando o verdadeiro valor do Cinema, no que ele representa para todos nós que queremos ver nosso paiz representado como elle é, e não como o julgam em muitos outros paizes estrangeiros, que nos conhecem quasi completamente sob um prisma que nos é sobremodo pejorativo."⁽¹²⁾(Grifo nosso)

Pela primeira vez os cinematografistas brasileiros haviam conseguido atrair a atenção dos políticos para o cinema nacional. Pedro Lima lembra as vantagens que poderiam advir do apoio oficial à atividade cinematográfica, citando a nova imagem do Brasil que seria divulgada no exterior por esse cinema. O discurso que lançava mão de argumentos com forte cunho nacionalista, parecia ter produzido os seus primeiros resultados. A perspectiva de concessão de favores oficiais para o cinema nacional, trazidas pela presença dos políticos cataguasenses na cerimônia de entrega do *Medalhão Cinearte*, incentivou Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues a investirem novas somas de capital no reaparelhamento da *Phebo* que, liderada por Humberto Mauro, partiu para sua nova produção. Em *Braza Dormida*, a equipe da *Phebo* seria reforçada com a contratação do fotógrafo carioca Edgar Brasil, contando ainda, pela primeira vez, com um elenco de atores cariocas.

Enquanto *Braza Dormida* era executado, os integrantes de *Cinearte* e da *Phebo* continuavam suas tentativas de aproximação junto às autoridades do Estado na busca de incentivos que beneficiassem o cinema nacional. Quando em fins de novembro de 1928, nas comemorações do cinquentenário da cidade, o presidente Antonio Carlos visitou Cataguases, uma rápida passagem pelos estúdios da produtora transformou-se em outro grande evento ilustrativo do interesse da classe política pelo cinema brasileiro. O estabelecimento da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, parecia ser uma conquista cada vez mais próxima no Estado de Minas, motivando algumas primeiras reações por parte das distribuidoras de filmes estrangeiros.

Segundo Paulo Emílio o episódio da distribuição de *Braza Dormida* pela *Universal*, bem como o posterior interesse da *Paramount* por *Barro Humano*,

pareciam indicar "um momento de política benévola frente a uma produção colonial incipiente e frágil, gesto sem maiores conseqüências, destinado apenas a afagar o patriotismo de um círculo reduzido de cineastas e jornalistas, demonstrando-lhes como era desnecessário o amparo do governo ao filme nacional"⁽¹³⁾. Garantindo o acesso das duas produções ao mercado exibidor, procurava-se esvaziar as críticas contra os grandes monopólios de exibição, que serviam à argumentação nacionalista da equipe da *Phebo* e dos editores de Cinearte, em busca do estabelecimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.⁽¹⁴⁾

O temor das distribuidoras americanas, de que o estabelecimento de uma obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros pudesse estar próxima, foi citado numa carta de Adhemar Gonzaga a Humberto Mauro. O editor de Cinearte censurava a falta de tato do diretor mineiro em negociar a obtenção de uma cópia de Braza Dormida com a *Universal*, para uma sessão que seria assistida pelo presidente de Minas.

"Recebi a tua carta depois da telephonada. Tenho muito a conversar, mas só pessoalmente. Espero-te aqui muito breve.

Não devias dizer ao Szeckler que queres o film para passar para o Antônio Carlos. Os cinematographistas aqui estão com medo que o governo imponha mesmo a exhibição dos filmes brasileiros devido aquele artigo de Cinearte, que aliás foi meu, em sua homenagem, embora escripto às pressas e esquecendo outros argumentos. (...)

Consta que vae haver campanha dos cinematographistas contra Cinearte. Já me disse alguém que o 'Diário Carioca' vae fallar achando que Cinema no Brasil é prematuro (Imagina prematuro!). Se houver algo, a Phebo deve reagir também. Estamos com a razão. Acusam-nos apenas de estarmos trabalhando pelo Brasil!"⁽¹⁵⁾

Agendada durante a visita de Antonio Carlos a Cataguases, a sessão especial esbarraria na resistência do representante da distribuidora americana, que acabou não cedendo a cópia de Braza Dormida para exibição.

Enquanto a equipe da *Phebo* continuava seu cerco ao presidente Antonio Carlos em Minas Gerais, na capital federal Adhemar Gonzaga procurava aproximar-se de Washington Luís, que já havia sido cativado numa "Chronica" de 10

de Novembro de 1926 ⁽¹⁶⁾. Juntamente com Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga procurou o auxílio do deputado Sandoval de Azevedo, para que este conseguisse agendar seu encontro com o Presidente da República. Como tal estratégia demorasse a produzir resultados, Adhemar entrou na fila para uma das audiências públicas que o presidente concedia semanalmente, conseguindo por fim encontrar-se com Washington Luís. A conversa do jornalista com o presidente não foi das melhores. Adhemar Gonzaga não havia preparado nada, não conseguindo sequer convencer a seu interlocutor de comparecer numa sessão privada de Braza Dormida. Esse primeiro fracasso, entretando, não desanimou os editores de Cinearte, que passarão a investir suas esperanças numa segunda pré-estréia de Braza Dormida no "Club dos Bandeirantes", que contaria com as presenças de "Washington Luís e das mais altas autoridades do Governo, da Industria e do Commercio do Brasil"⁽¹⁷⁾.

Malgrado todos os esforços de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, mais uma vez o presidente deixaria de atender ao convite dos cineastas brasileiros. Na crônica em que Pedro Lima deveria ter destacado, com estrondo, a acorrida das autoridades federais em mais uma sessão de filmes brasileiros, restou apenas o consolo de apontar a presença do ministro Viana do Castelo, que não chegava, entretanto, a mascarar a profunda decepção do seu autor.⁽¹⁸⁾

É importante destacar que essa insistência pelo comparecimento de autoridades numa sessão de Braza Dormida, deve ser percebida sob o contexto de uma estratégia que transformava as exhibições de filmes nacionais em grandes eventos cívicos. As salas eram decoradas com bandeiras brasileiras, as orquestras - na projeção dos créditos - executavam a protofonia de O Guarani, e o final das fitas era sempre precedido pelo letreiro "ESTE É UM FILME BRASILEIRO". Na perspectiva dos envolvidos nas pré-estréias de Braza Dormida, se Washington Luís e Antonio Carlos comparecessem a uma destas sessões, certamente se deixariam

entusiasmar por aquele "clima que só pode ser sentido por quem o haja vivido": contagiados pelo "sentimento nacionalista das platéias"⁽¹⁹⁾ que impregnava as salas, os dois administradores ficariam mais receptivos às reivindicações dos cinematografistas, que poderiam assegurar o desenvolvimento da indústria nacional de filmes.

A exibição especial de Braza Dormida para Antonio Carlos foi finalmente realizada em 22 de fevereiro de 1929, depois que o filme já havia estreado no Rio. No entanto, deixando de lado os elogios e as promessas, os resultados práticos desse contato limitaram-se à concessão de "algumas facilidades, um pouco maiores que o empréstimo de um cavalo por ocasião das filmagens em Belo Horizonte da terceira e última produção da Phebo".⁽²⁰⁾ Antonio Carlos e Washington Luís certamente encaravam os problemas do cinema brasileiro como uma questão menor, diante da grande batalha que começava a delinear-se na arena da sucessão presidencial. O lançamento da candidatura Júlio Prestes rompia o acordo existente entre mineiros e paulistas que, desde 1914, revezavam-se no exercício da Presidência da República. Na mesma época em que comparecia à sessão especial de Braza Dormida, Antonio Carlos iniciava suas articulações na montagem de uma chapa de oposição, que culminaria com o lançamento de Getúlio Vargas como candidato da *Aliança Liberal*, em junho de 1929. Ainda que o momento fosse decisivo, de pouco serviriam os esforços de Pedro Lima em demonstrar o enorme potencial oferecido pelo cinema na formação das consciências e na conquista das opiniões.

"O cinema é atualmente, o mais importante veículo de propaganda e de instrução. É uma força crescente de cultura e de nacionalismo. Diverte educando. Encurta as distâncias. Nação sem Cinema, é Nação sem imprensa. Não tem opinião...

Dê-me todos os Cinemas do Globo e eu transformarei a opinião do Mundo - já disse Gustave le Bon."⁽²¹⁾

O cinema nacional não desempenharia um papel de destaque nas disputas pela sucessão de Washington Luís. As medidas que poderiam favorecer o cinema

brasileiro teriam que aguardar a definição daqueles acontecimentos mais importantes da política nacional, que acabariam desembocando na *Revolução de 30*.

Carmem Santos

A distribuição de Braza Dormida pela *Universal*, assegurou um relativo êxito comercial à fita. No entanto, malgrado esse sucesso, a situação financeira da *Phebo* era bastante precária, e Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues hesitavam em arriscar seu capital numa nova produção.⁽²²⁾ O novo filme da *Phebo* só se tornaria possível com o socorro monetário trazido pela atriz e produtora Carmem Santos.

Portuguesa de Vila Flor, Carmem Santos nasceu a 8 de junho de 1904, tendo chegado ao Brasil em 1912. De família humilde, quando menina trabalhara "pregando botões a 300 réis a dúzia na fábrica de roupas do Park Royal".⁽²³⁾ Em 1919, com 16 anos, atuou como atriz principal do filme Urutau, exibido somente em algumas poucas sessões reservadas, antes de ser roubado pelo seu diretor. William Jansen parecia constituir um típico exemplo de "cavador"⁽²⁴⁾ desonesto que circulava nos meios cinematográficos brasileiros do período: tendo levantado 150 contos para a produção de Urutau, gastou apenas 30, fugindo posteriormente para a Argentina com os negativos e as cópias do filme.

A Carne de 1924, e Mademoiselle Cinéma de 1925, não tiveram um destino muito diferente. Nessas duas fitas Carmem Santos debutava também na função de produtora, utilizando o capital do "Sr. Seabra": rico industrial com quem teve filhos e acabou posteriormente se casando. A Carne e Mademoiselle Cinéma não agradaram ao companheiro de Carmem Santos, que recolheu as fitas antes da sua entrada no circuito comercial, temendo os danos à reputação da esposa. Embora se destacasse como uma das principais "estrelas" do cinema brasileiro da época,

Carmem Santos devia sua popularidade à publicação de suas fotografias na imprensa, dado que nenhum de seus filmes havia sido exibido até 1929. Posteriormente, tendo começado filmagens de Barro Humano num papel de grande destaque, Carmem Santos foi substituída por Eva Schnoor, recebendo, como compensação de Adhemar Gonzaga, um lugar no elenco de Sangue Mineiro. Quando Carmem percebeu que as dificuldades econômicas da produtora ameaçavam sua "rentrée" no mundo dos espetáculos, resolveu assumir parte dos custos de produção do novo filme da *Phebo*.

Essas malogradas experiências de Carmem Santos serão lembradas por Pedro Lima, em seus comentários a respeito da inclusão da atriz no elenco de Sangue Mineiro.

"Está assim definitivamente assente á sua volta a actividade cinematographica, e desta vez, num meio de gente limpa, onde o operador vae tirar o film com pellicula dentro da camara, o director não é nenhum aventureiro e os actores não são patifes da marca dos que ella sustentava na sua empresa, enganando-a na sua boa fé, e no seu ideal de trabalhar pela nossa Cinematographia. Agora sim, vamos ver Carmem Santos em films, ella que já foi a mais popular e a mais desejada das nossas estrellas atravez de uma publicidade bem feita e constante." (25)

A insistência na respeitabilidade da equipe da *Phebo*, ajudava a compor o perfil de um filme que estava destinado a ganhar a simpatia e os incentivos da classe política nacional. Esta intenção era confirmada pelas discussões a respeito do roteiro de Sangue Mineiro, que deveria ser preenchido com "uma grande dose de elementos patrióticos".(26) Essa preocupação norteou a "Declaração Preliminar" que introduzia o filme em sua versão final (destacando a preocupação dos autores em registrar "costumes e aspectos da terra mineira" e fixar "de algum modo um pouco da alma simples e boa de nossa gente"), bem como os critérios para a escolha do título da fita que haviam obedecido à inspiração do "vigoroso sopro de brasilidade que hoje anima e reeduca a nova geração"(27). Segundo Paulo Emílio, a escolha de Belo Horizonte como um dos pólos privilegiados da ação diegética do filme, buscava também "reavivar o interesse do Presidente Antonio Carlos que

tardava em cumprir as promessas que, aliás, nunca cumpriu".⁽²⁸⁾ O deslocamento da equipe da *Phebo* em algumas filmagens na capital de Minas, no entanto, tornou possível a encenação do último ato daquela farsa que envolveu os políticos mineiros, a equipe da *Phebo* e os editores de Cinearte: Antonio Carlos compareceu a uma das filmagens de Sangue Mineiro, afirmando que não seria "por falta de atenção do governo de Minas", que o Cinema Brasileiro deixaria "de ocupar o lugar que lhe compete como Indústria e como Nacionalização do nosso Paiz".⁽²⁹⁾

Cinema sonoro, fundação da "Cinédia" e encerramento das atividades da "Phebo"

Enquanto as equipes da *Phebo* e de Cinearte procuravam ganhar o apoio do governo mineiro, as exibições de The Patriot, em São Paulo, e Broadway Melody, no Rio de Janeiro, colocavam o cinema sonoro como um pólo privilegiado das discussões referentes ao cinema brasileiro. Com o sucesso de público alcançado pela novidade nos Estados Unidos, as produtoras americanas voltaram grande parte de suas atenções para o cinema falado, criando no Brasil um grande descompasso entre produção e exibição. O alto custo dos equipamentos para exibição de filmes sonoros, aliado à incompatibilidade dos vários sistemas existentes e às incertezas com relação ao sucesso desse novo recurso, desencorajavam os exibidores brasileiros a reequiparem suas salas para a projeção dos *talkies*. O aumento da oferta de filmes falados não encontrava um mercado aparelhado para a sua exibição. A maior parte das salas continuaram a exibir apenas as fitas mudas que, sobretudo depois da crise de 29, eram produzidas nos Estados Unidos numa quantidade cada vez menor.

Essa situação criou grandes expectativas entre os produtores brasileiros, que julgavam poder suprir o mercado nacional com as fitas mudas que os americanos já não tinham mais interesse em produzir. Segundo Pedro Lima

"Enquanto os americanos lutam no aperfeiçoamento de sua nova technica, fazendo modificações quasi que diarias, devem os nossos productores aproveitarem-se dos seus ensinamentos do Cinema silencioso, para supprir a falta dos bons films que elles deixaram de produzir.

A porcentagem do agrado do film brasileiro já é bem grande. A sua acceitação tambem. O que falta portanto é activar a producção e cuidar, com orientação e criterio de fazer films a altura do que os studios americanos nos acostumaram.

E com tudo isso, não descuidar tambem de por um olho no Cinema falado (...) para que não sejam surprehendidos mais tarde."⁽³⁰⁾

Inicialmente os produtores nacionais deveriam produzir os filmes mudos requisitados pelo mercado exibidor. Posteriormente, quando não fosse "mais necessario ceder aos preços extorsivos" que vinham "sendo abusivamente cobrados pelos 'trusts' que monopolizavam os processos de sua projecção"⁽³¹⁾, os brasileiros poderiam dar início à produção de filmes falados em português. As primeiras experiências haviam demonstrado que, mesmo naquelas salas equipadas para a projeção de fitas sonoras, o sucesso dos filmes falados não era completo: eles só podiam ser compreendidos por elementos que dominassem os idiomas em que os diálogos haviam sido vertidos, o que restringia os seus consumidores potenciais a um público bastante pequeno. A passividade de muitos produtores deveria ceder lugar a uma ação organizada que aproveitasse a oportunidade trazida pelo advento do cinema falado. Esse momento decisivo exigia um empenho redobrado daqueles elementos que, há anos, vinham lutando pelo estabelecimento da indústria cinematográfica nacional.

"Ora, parece-nos que o momento é mais do que opportuno para cuidarmos da nacionalização da industria cinematographica.

Mudos ou falados os films nacionaes desde que satisfaçam regularmente o publico terão garantida a sua exhibição.

.....
Ha males que vêm para bem.

O abandono por parte do produtor yankee dos mercados que outr'ora sempre buscou monopolisar, tramou o ensejo para o desenvolvimento de uma industria que até agora só tem vivido à custa de sacrificios feitos por grupos espalhados aqui, ali e mais além que até agora nem um beneficio obtiveram dos seus abnegados esforços em pról da cinematographia nacional.

O que conviria, talvez, no actual momento, seria uma cooperação de esforços por parte de quantos pelo assumpto se interessam afim de se construir uma empresa forte que utilizasse os elementos que já tantos existem capazes de levarem a bom termo uma tentativa séria em pról da nacionalização dessa industria que se tornará, que poderá tornar-se o factor mais poderoso da propaganda de nossa terra.

.....
 Sentimo-nos por isso mesmo satisfeitos com as noticias animadoras que nos estão chegando a respeito. Pode ser que nos cerque o desejo de ver victoriosa a nossa campanha de tantos annos, mas parece-nos que chegou o momento que talvez nunca mais se repita de fazermos todos os esforços, cooperando todos para a solução desse problema de capital importancia para o Brasil.⁽³²⁾(Grifos nossos)

O grande momento do cinema nacional havia chegado com o cinema sonoro. Falados em idiomas estranhos ao "brasileiro"⁽³³⁾, os filmes estrangeiros não seriam compreendidos pelas platéias que se voltariam naturalmente para o cinema nacional. Os cinematografistas brasileiros deveriam reunir seus esforços constituindo uma empresa forte, capaz de suprir o mercado com aqueles filmes mudos ou falados em "português", que fariam propaganda das coisas do Brasil. O projeto de fundação de uma grande produtora, que Adhemar Gonzaga acalentava já há algum tempo, parecia ganhar contornos mais definidos com a pretensa abertura do mercado exibidor ao cinema brasileiro proporcionada pelo cinema falado. Em 25 de dezembro de 1929, Cinearte informava que um terreno de 8.000 m² havia sido comprado em São Cristóvão, para a construção do Cinearte Estúdio. Estavam lançadas as sementes da Cinédia que, dentro em breve, se tornaria a mais importante produtora cinematográfica brasileira.

Humberto Mauro, por sua vez, não ficaria alheio a esses acontecimentos, procurando analisá-los numa entrevista concedida a Barros Vidal. O surgimento do cinema sonoro constituía um dos temas privilegiados da reflexão do diretor, que fazia questão de demonstrar a sua confiança no desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

"-Eu creio na victoria do Cinema Brasileiro, porque ele é inconfundivel e differente(...).

.....

- E vencerá mais ainda pelo seu aspecto característico, pelas bellezas incomparaveis que o adornam e sobretudo por ser uma obra nossa, obra de brasileiros, com todo o entusiasmo que sempre caracterizou as cousas brasileiras!

.....
Sou um apreciador entusiasta do Cinema falado... Acho que devem deixal-o continuar, assim, em lingua estrangeira, por que elle cahe sem que seja preciso fazer qualquer esforço contra elle...

Penso entretanto, que os legisladores deviam proteger a industria nacional de films. Tenho para mim que se o film falado em ingles continuar virá concorrer de maneira, a mais decisiva, para o triumpho e evolução rapida do nosso Cinema. Agora quanto ao seu alcance e inovação - é fora de duvida maravilhosa. Imagine a obra patriótica que não será a estylisação da nossa musica, de características inconfundiveis através do Cinema?"⁽³⁴⁾

A reivindicação do apoio dos legisladores ao cinema nacional não era gratuita, dando conta de dificuldades que contradiziam o otimismo reinante com a certeza na vitória do cinema brasileiro. Os obstáculos encontrados pela *Phebo* na distribuição de Sangue Mineiro, demonstravam que a pretensa abertura do mercado de exibição ao cinema brasileiro não era muito concreta. Diante do desinteresse da *Universal*, da *Metro* e da *Paramount*, os produtores cataguasenses tiveram de contentar-se com a distribuição do filme pela *Urânia* - representante da *UFA* no Brasil - que não tinha o mesmo porte de suas colegas americanas. O luxo e o requinte que a produtora pretendia imprimir à fita, cenários, ampliação dos estúdios, salários da equipe e revelação dos negativos nos laboratórios de Benedetti no Rio de Janeiro, aumentaram assustadoramente os custos da produção de Sangue Mineiro, que foi provavelmente o filme mais caro da *Phebo*. Os prejuízos acumulados com mais essa distribuição irregular, destruíram as poucas esperanças de Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues em obter algum lucro com a produção cinematográfica. Durante algum tempo, Cinearte procuraria incentivar a retomada das atividades da *Phebo* que - com seus estúdios, equipe e produção continuada - tornara-se uma das importantes produtoras brasileiras do período. Nos meses seguintes, no entanto, as atividades na *Phebo* não seriam retomadas. Diante do encerramento das atividades da produtora cataguasense,

Humberto Mauro dirigiu-se ao Rio, integrando-se à equipe da recém fundada *Cinédia*.

Humberto Mauro no Rio de Janeiro

Nesse momento tão decisivo de sua carreira, Humberto Mauro efetua um pequeno balanço da sua trajetória, numa entrevista publicada no Correio da Manhã. Destacando o papel desempenhado por Cinearte na evolução do cinema brasileiro⁽³⁵⁾ e na sua formação pessoal, Humberto Mauro reafirma sua condição de aluno fiel de Adhemar Gonzaga⁽³⁶⁾, que depois de ter sido seu grande amigo, conselheiro e professor, tornara-se agora também seu patrão. Essa lealdade ao mestre era acompanhada pela opção de um cinema internacional, que continuava a traduzir, agora em termos um pouco diferenciados, a proposta de imitação do luxo e do refinamento defendida pelo editor.

"O film brasileiro tem que agradar. Ainda que sejam bem pouco brasileiros os ambientes que se filmem aqui. Porque o segredo da vitoria o americano sempre o teve. Fez films internacionaes. Quarteto do Amor, por exemplo, mostrava Paris. Mas a Paris dos sonhos de todos os fans e não a Paris real. A ficção é necessaria para cobrir lacunas que a realidade quasi sempre não preenche. Os nossos films que já apresentamos tinham genuina linguagem de cinema. Os que estamos fazendo e os que faremos apresentarão o dobro! E isto é, justamente a causa do cinema alemão só agradar na Alemanha e o francês só na França. Porque são locaes e não internacionaes.

E o film brasileiro, não. Agrada, porque tem conhecimento do que é cinema genuino. A Italia, por exemplo, tem 10 livros sobre organização cinematographica. Mas de que adianta? Não tem cinema...

Pode-se perfeitamente, fazer a historia da gata borralheira, porque não deixará de ser um film brasileiro, por isso. Dante Alighieri, por exemplo, escreveu A Divina Comedia, poema que lhe angariou a fama universal e que deu glorias á Italia. Mas a acção passa-se na Italia e ocupa personagens italianos? Parece-me que não... Poderia fazer 'Macunaima' o brasileirissimo livro de Mario de Andrade. Como poderia fazer 'O Rajah de Pendjab' do consagrado escritor Coelho Netto. São livros brasileiros, notaveis. Sendo que um explora o Brasil e outro um paiz imaginario. Porque pois apenas apanhar os aspectos regionaes do paiz?

Eu confesso, tenho grande interesse e grande vontade de fazer um film sobre os cangaceiros do norte. Mas, para apresenta-los, iria eu os apresentar realmente como são? É lógico que não lhes iria vestir calças ou pelo de cabra e nem lhes amarrar lenços ao pescoço atirando-lhe, em

seguida, chapelões Tom Mix para o alto da cabeça. Mas, teria que focalizar, justamente, o lado mais photogenico e agradável desses mesmos cangaceiros. Porque, uma cousa é verdade, uma camisa suja não pode ser assim no cinema. Tem que ser suja e rasgada, mas photogenica... (...) Os americanos abordam os assuntos mais escabrosos com tal photogenia, que agradam e não revoltam. O mesmo não sucede com os europeus. É por isso que afirmo que o Brasil fará cinema. porque conhecemos isso e aplicamos isso. (...)".⁽³⁷⁾

Nessa última entrevista, Humberto Mauro expõe uma concepção de cinema brasileiro um pouco diversa daquela que havíamos encontrado seis meses antes, na entrevista concedida a Barros Vidal. Em dezembro de 1929, Mauro dizia acreditar no êxito do cinema brasileiro porque ele era "inconfundível e diferente". O cinema nacional venceria "pelo seu aspecto característico, pelas bellezas incomparaveis que o adornam e sobretudo por ser uma obra nossa, obra de brasileiros". Em junho de 1930, Humberto Mauro afirmava que o Brasil faria cinema porque conhecia e obedecia as regras de construção de um cinema "internacional", que preteria a abordagem das "bellezas incomparaveis" e dos "aspectos característicos" do país, em favor de um estilo que encontrava grande receptividade junto ao público brasileiro e estrangeiro.

Em Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, Paulo Emílio põe em dúvida a sinceridade de Mauro na entrevista de junho de 1930, considerando ser difícil estabelecer os limites que poderiam "distinguir o discípulo agradecido do funcionário envolvido num ritual de lisonja".⁽³⁸⁾ Essa aparente falta de sinceridade, por sua vez, estaria relacionada à própria dinâmica da relação estabelecida entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. Ao longo dos anos que separavam o Thesouro Perdido de Sangue Mineiro, Humberto Mauro havia procurado aproximar seus filmes dos padrões americanos defendidos por Cinearte. A ascensão social de "tipos" - que se repetiam de filme para filme - e o refinamento das residências e exteriores - que vão se tornando cada vez menos "agrestes" e próximos dos centros urbanos - apontavam essa tentativa de aproximação com uma estética que, ainda segundo Paulo Emílio Salles Gomes, não se ajustava aos aspectos

humildes e rurais do mundo cataguasense de Humberto Mauro. O diretor mineiro não havia deixado de ser um homem simples do interior, ainda que a análise de sua obra revelasse o "progressivo sufocamento de Cataguases por Cinearte" que, no entanto, "não ocorria tranquilamente"⁽³⁹⁾.

Trabalhando no âmbito dessas questões levantadas por Paulo Emílio, gostaríamos de afirmar que a formação interiorana de Humberto Mauro não constituía a única barreira a impedir a vitória completa de Cinearte sobre Cataguases. Ao longo do presente capítulo, procuramos demonstrar que as tentativas de conquista de um mercado para o cinema nacional, efetivadas pelas equipes da *Phebo* e de Cinearte, não haviam se baseado somente na imitação do cinema americano. Como poderia justificar-se a intervenção estatal no mercado cinematográfico brasileiro, se ela se fizesse em nome de um cinema que não oferecia nada além daquilo que o cinema americano podia mostrar? A imitação do cinema americano pelo cinema brasileiro nunca poderia ser completa, dado que a mobilização das platéias patrióticas e a conquista dos incentivos oficiais dependiam, fundamentalmente, da manutenção de sua identidade nacional.

Ao comentar os procedimentos mais adequados para a abordagem dos cangaceiros do Norte, Humberto Mauro procura indicar algumas possibilidades de encaminhamento do paradoxo colocado por esse cinema que, propondo-se a imitar o cinema americano, deveria ser capaz de manter sua identidade nacional. Procuraremos analisar tal questão no próximo capítulo, destacando a busca dessa especificidade nacional como um dos fatores determinantes na criação de um projeto de utilização do cinema como instrumento de educação e propaganda política.

Notas:

(01) Paulo Emílio Salles Gomes, Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, p.55.

(02) Ibid; p. 74. É importante destacar que a busca do apoio de Sandoval para o estabelecimento de um sistema de comunicações entre as cidades mineiras através do rádio, foi provavelmente a primeira tentativa de Humberto Mauro em conseguir o apoio do Estado para uma atividade por ele desenvolvida. Posteriormente, o mesmo Sandoval será um elemento bastante importante na aproximação de Humberto Mauro junto a Antonio Carlos, na busca de vantagens especiais que poderiam ser concedidas pelo presidente de Minas ao Cinema Brasileiro.

(03) Cinearte, 6, 07/04/26, p. 3.

(04) Nesse ponto, suas opiniões só serão mudadas quando, em 1929, Mário Behring assistir Barro Humano, longa-metragem ficcional produzido por Cinearte e pela Benedetti Filmes, e dirigido por Adhemar Gonzaga.

(05) Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 302.

(06) Cinearte, 9, 28/04/26, p. 2. Cumpre destacar que essa preocupação com a imagem do Brasil no exterior não era exclusiva de Cinearte, podendo ser também encontrada em críticas publicadas em O Estado de São Paulo no mesmo período. Segundo Maria Rita Galvão, "Índios, pretos, mulatos, sertão, bairros humildes, pobreza, deveriam ser tabus cinematográficos" para o cinema paulista dos anos 20, "fatores de vergonha para o nosso povo, que a todo custo deveria procurar escondê-los." Também as sugestões dos críticos paulistas aos cineastas eram, por sua vez, muito semelhantes ao programa para o cinema brasileiro defendido por Cinearte.

"Não custa nada, em matéria de cinematografia, seguir o exemplo do critério norte-americano: apresentar ao público apenas o que temos de bom, belo e bem feito."

Vide Maria Rita Galvão, Crônica do Cinema Paulistano, p. 58.

(07) Cinearte, 73, 20/07/27 p. 3 e Cinearte, 74, 27/07/27 p. 05.

(08) Cinearte, 48, 26/01/27 p. 3. É importante destacar que Paulo Emílio considera o artigo de A Nação, como tendo sido a primeira reivindicação da obrigatoriedade publicada nas páginas de um cotidiano da capital. Ver Paulo Emílio Salles Gomes, op.cit. p. 318.

(09) Tratava-se aqui do "Medalhão Cinearte".

(10) Cinearte, 118, 30/05/28 p. 6 e 7.

(11) Paulo Emílio cita trechos de um artigo de Soares dos Santos, publicado em 13/05/1928 no jornal O Cataguases, que são idênticos à matéria anteriormente citada, que é assinada por Pedro Lima. O autor destaca que Cinearte e O Cataguases copiaram-se mutuamente no episódio de entrega do Medalhão Cinearte a O Tesouro Perdido. Vide Paulo Emílio Salles Gomes. op. cit; p. 208/209.

(12) Cinearte, 119, 06/06/28 p 6 e 7.

(13) Paulo Emílio Salles Gomes, op.cit; p. 250/251.

(14) É importante destacar também que as duas distribuidoras parecem ter auferido grandes lucros com a distribuição dos dois filmes. Alex Viary comenta que Barro Humano "foi distribuído pela Paramount norte-americana a frente de um lote de quatro ou cinco filmes de Hollywood. Assim, quem quisesse exibir Barro Humano tinha de aceitar, às cegas, um lote de filmes estrangeiros. E a renda do lote era dividida por igual entre os cinco ou seis filmes, sabendo-se que, de todos, o brasileiro era o de maior bilheteria..." Alex Viary, Introdução ao Cinema Brasileiro, p. 128/129.

(15) APUD Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 254/255.

(16) Nessa crônica a revista havia demonstrado a sua confiança de que "o presidente que se empossa dentro de cinco dias, venha a resolver o problema da nacionalização do film, porque vem se batendo desde annos o autor destas linhas". In: Cinearte, 37, 10/11/26 p. 3.

(17) Cinearte, 143, 21/11/28 p. 4.

(18) Vide Cinearte, 153, 30/01/29 p. 4 e 5.

(19) Jurandyr Noronha, No tempo da manivela, p. 209.

(20) Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 257.

(21) Cinearte, 165, 24/04/29, p. 4 e 32.

(22) Nesse período, procurando fugir da inatividade, Humberto Mauro dirige um documentário sobre a cidade de Cataguases. As informações sobre o filme são um tanto quanto contraditórias. Segundo Enrique de Resende, Symphonia de Cataguases teria sido custeado por comerciantes da cidade de Cataguases, no ano de 1929. Paulo Emílio coloca a prefeitura da cidade como contratante da fita, que teria sido rodada em outubro de 1928. Em todo caso essa primeira incursão da Phebo no âmbito dos "naturaes" expunha a precária situação da produtora que até então havia se dedicado unicamente aos filmes de enredo. Vide Enrique de Resende, "Humberto Mauro e o cinema nacional" e Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit. p. 373.

(23) Alice Gonzaga & Ernesto Saboya, "Carmem Santos", p. 14.

(24) Maria Rita Galvão fornece detalhes sobre alguns expedientes dos "cavadores" desonestos. O "cavador" ia para alguma cidade do interior e contratava a filmagem das propriedades dos fazendeiros locais. Recebendo parte do pagamento adiantado, tomava algumas cenas sem colocar filme na câmera e fugia em seguida para "revelar" o filme na cidade. Outro esquema de cavação bastante comum, eram as "escolas de cinema" existentes na São Paulo nos anos 20. Nessas escolas os filmes eram custeados pelos alunos, que muitas vezes não viam o resultado do seu trabalho e do seu investimento. O pioneiro Francisco Madrigano lembra que em boa parte dos casos, os proprietários das escolas limitavam-se a receber o dinheiro dos alunos, sem fazer filme nenhum. Veja Maria Rita Galvão, Crônica do Cinema Paulistano, p. 109/110 e 144 a 147.

(25) Cinearte, 157, 27/02/29, p. 4 e 5.

(26) Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 370. Cumpre destacar que cabia a Adhemar Gonzaga escrever o roteiro de Sangue Mineiro. Ante as hesitações de Adhemar, Humberto Mauro assume tal tarefa, sendo ele o responsável pelo roteiro final do filme.

(27) APUD. Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 389.

(28) Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 385.

(29) Cinearte 171, 05/06/29, p. 4.

(30) Cinearte, 177, 17/07/29, p. 3.

(31) Cinearte, 190, 16/10/29, p. 3.

(32) Cinearte, 189, 09/10/29, p. 3

(33) Acreditava-se que nem mesmo os filmes portugueses seriam aceitos pela platéias brasileiras que teriam dificuldade em compreender o sotaque lusitano.

(34) Cinearte, 198, 11/12/29, p. 6 e 7. Ao destacar que os esforços contra os filmes sonoros importados não eram necessários, Humberto Mauro alude a um projeto de lei que, considerando o perigo da substituição da língua portuguesa pelo inglês, propunha a sobretaxação das salas que exibissem os *talkies* estrangeiros. No mesmo número que traz a entrevista de Humberto Mauro a Barros Vidal, a "Chronica" de Cinearte tece comentários favoráveis à não aprovação do mesmo projeto de lei, considerando que a substituição do português no Brasil constituía um perigo infundado, acrescentando que a sobretaxação das salas não traria nenhum benefício ao cinema brasileiro. Vide Cinearte, 198, 11/12/29, p. 3.

(35) Mauro lembra, por exemplo, a importância da revista na moralização dos meios cinematográficos nacionais:

"Uma coisa absolutamente inexistente no antigo cinema brasileiro, de 10 anos atrás, era sociedade e moral no cinema. Hoje, felizmente, já ha. Muito devemos sem duvida, neste ponto, a orientação que sobre este ponto o Adhemar Gonzaga deu á revista que dirige. Porque a sua campanha surda, continua e pertinaz foi, aos poucos, convertendo a opinião publica. Limpando os meios desonestos. Colocando gente distinta no lugar dos maus elementos. E, hoje, já ha uma sociedade bastante decente fazendo cinema brasileiro. Rapazes e moças e famílias distintas. Respeito e consideração mutua. Cavalheirismo, enfim."

(36) "E preciso que note, meu caro redactor, que a intuição cinematographica, eu a tenho desde que me conheço por gente e desde que paixão nutro pelas objectivas e pelas 'cameras'. Mas a minha illustração nos menores segredos da technica de um film, na sua parte intellectual, eu a colhi, apenas, com Adhemar Gonzaga. Duravam, ás vezes, até altas horas da madrugada as nossas conversas sobre esse assumpto. (...) Foi elle que sempre me guiou, que sempre se interessou pelos meus films. Era o critico que mais eu temia e aquelle que mais acatava. Submeti tudo ao seu julgamento. Assunto. Maquillage. Photogenia de ambientes. Tudo, em suma. Realizava o filme, apenas depois de longas e longas conversas com elle. Porque, delle, sinceramente, colhia noções que hoje formam o meu cabedal cinematographico. (...)" APUD Paulo Emílio Salles Gomes. op. cit; p. 457.

(37) APUD Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 456/457.

(38) Paulo Emílio Salles Gomes, op. cit; p. 457.

(39) Ibid; p. 454.

II

EDUCAÇÃO E PROPAGANDA POLÍTICA: O ESFORÇO DE CONSTRUÇÃO DO CINEMA NACIONAL

A união de educadores e cineastas em torno do cinema educativo

Desde 1926, o estabelecimento de regras que orientassem o acesso das crianças aos cinemas, a censura de fitas atentatórias à moral e aos bons costumes, o incremento da produção de filmes educativos⁽⁰¹⁾, e o estabelecimento de vantagens que pudessem favorecer o cinema brasileiro, eram sugeridos pelos editoriais de Cinearte sem nenhum resultado prático. Com a "Revolução de 30", renasciam as esperanças dos editores da revista de que esse conjunto de reivindicações pudesse ser atendido. Assegurada a vitória das forças revolucionárias, Cinearte declarará sua confiança no novo governo que certamente não deixaria de se utilizar do cinema na resolução dos graves problemas que assolavam o país.

"Com a profunda modificação que acaba de soffrer o governo e as modificações profundas que é de prever soffram as instituições governamentais, uma cousa necessariamente ha de preoccupar os que vão dirigir os destinos do paiz - o problema da instrucção.

Uma grande parte dos males que nos affligem ainda deriva unica e exclusivamente do elevado numero de analphabetos que existe no Brasil, calculado em cerca de 80 por cento. Isso em uma população que já anda pelas proximidades dos quarenta milhões é evidentemente demasiado.

Transporte e instrucção, eis os dois factores maximos do progresso que nos fazem falta.

Esta revista, de character exclusivamente cinematographico, jamais se desinteressou do problema da instrucção, ligado como elle está estreitamente, hoje, á especialidade a cujo estudo nos consagramos, cujos interesses defendemos.

.....
 Queremos apenas afirmar as nossas esperanças de que a nova massa de dirigentes especialmente os que têm de arcar com os problemas da instrucção se resolvam a volver as vistas para o Cinema, seguindo o exemplo das nações que mais adeantadas se acham e que resolveram, por meio desse incomparável instrumento auxiliar do ensino, o problema que é o maximo entre nós: - o da desanalphabetização. Confiemos."⁽⁰²⁾

A nomeação de Francisco Campos para o Ministério da Educação foi vista como uma das primeiras indicações de que o novo governo não deixaria de cuidar do cinema educativo. Como Secretário do Interior no governo Antonio Carlos, Francisco Campos também havia se incumbido dos assuntos relacionados à educação no Estado de Minas, fato que, ao lado de outras questões de ordem política, o credenciaram para ocupar a nova pasta criada pelo Governo Provisório.⁽⁰³⁾ Esse "espírito brilhante" e "sem favor considerado uma das nossas grandes autoridades em assumptos pedagógicos", certamente não deixaria de perceber "a enorme importância do film instructivo como elemento de união dos brasileiros",⁽⁰⁴⁾ que já era há algum tempo defendida pelo pessoal da *Phebo* e de Cinearte em seu cerco às autoridades mineiras.

É importante destacar que, na perspectiva dos editores de Cinearte, o problema do cinema educativo não podia ser desvinculado do problema do cinema brasileiro. Seu desenvolvimento estava condicionado à superação de uma série de dificuldades, como as altas taxas aduaneiras que incidiam sobre a importação de películas virgens e impressas.⁽⁰⁵⁾ Sem a revisão dessa "barreira alfandegária que as exigências do fisco ergueram entre o produtor e o consumidor do film virgem", dificilmente seriam produzidos os filmes capazes de "arrancar as populações sertanejas da ignorância, das endemias, do cangaço, do fanatismo, do atraso, da miseria, pondo-as em condições de lutar contra todos esses fatores que as deprimem".⁽⁰⁶⁾

As publicações de Cinema e Educação, dos educadores Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano, e Cinema contra Cinema, do promotor público e ex-cineasta Canuto Mendes de Almeida, pareciam confirmar, a nível de edição de livros, essa unanimidade em torno da necessidade de implantação do cinema educativo no país já manifesta na imprensa.⁽⁰⁷⁾

Em Cinema e Educação, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho denunciavam o quanto era "escassa a produção de películas que provoquem o riso ou distraiam os assistentes sem arranhões na moral", destacando a urgente necessidade de "produzir, propagar, amparar por todas as formas o filme capaz de distrair sem causar danos moraes, o filme de emoção sadia, não piégas, sem ridiculez, mas humano, patriotico, superiormente social". Para os autores esse empreendimento era "digno de todos os estímulos", devendo contar com "o louvor da imprensa, da tribuna e da cathedra", além dos "premios academicos" e "favores da protecção official".⁽⁰⁸⁾

As preocupações dos autores anteriormente citados, eram muito semelhantes às de Joaquim Canuto Mendes de Almeida. Na perspectiva de Canuto, a má influência do cinema mercantil só poderia ser combatida pela boa influência do cinema educativo, cabendo ao Estado influir decisivamente para que essa disputa do Cinema contra Cinema chegasse a um bom termo. O Estado deveria influir diretamente no mercado cinematográfico através da censura, tratando também de produzir ele próprio filmes educativos. Essa produção deveria permanecer a cargo de um "Instituto Nacional do Cinema Educativo" que, contando com um corpo técnico especializado, reuniria condições de produção semelhantes às dos produtores privados, produzindo fitas "expressivas e interessantes, admiradas e procuradas pelo público." ⁽⁰⁹⁾

Canuto Mendes de Almeida lamentava que a censura no Brasil ainda não houvesse sido colocada a serviço da educação, continuando a ser utilizada como um "instrumento de interesses transitórios das situações políticas do momento". Na maioria dos Estados, esse serviço continuava sob a competência de policiais despreparados para o exercício da função, sendo freqüentemente "elles proprios transformados pelo cinema antes de o conseguirem modificar". Para Canuto Mendes de Almeida, a solução para esse problema só poderia advir da substituição

das autoridades policiais por um corpo de funcionários que "deveriam ser perfeitos technicos de cinema e de educação, agindo sob o influxo directo da secretaria da Educação ou de órgãos collectivos educadores e permanentemente em contacto com os problemas educacionaes."⁽¹⁰⁾

Criticando a censura brasileira, Canuto Mendes de Almeida fazia coro a alguns editoriais de Cinearte que já haviam abordado esse tema. Na opinião da revista, as autoridades policiais encarregadas desse serviço eram, em geral, não apenas mal preparadas, mas também corruptas. Pareciam não ser raros os casos de censores que, subornados pelas grandes distribuidoras, liberavam programas "sem ver dos films nem as latas que os acondicionavam"⁽¹¹⁾. Além da interdição de programas prejudiciais à boa formação de crianças e adultos, a centralização da censura a nível federal ainda apresentava outras vantagens para os produtores nacionais, que submeteriam seus filmes a uma censura única. Com a descentralização, produtores e distribuidores eram obrigados a submeter seus filmes à censura nos mais diversos Estados, pagando inúmeras vezes pela realização de um mesmo serviço.

Também a *Associação Brasileira de Educação*, preocupava-se profundamente com a censura, tendo remetido ao Chefe do Departamento de Polícia do Distrito Federal, em fevereiro de 1931, um memorial que solicitava a reorganização desse serviço. No documento a *Associação Brasileira de Educação* sugeria a centralização da censura a nível federal, sob a responsabilidade de um Conselho subordinado ao Ministério da Educação, que exerceria "de maneira irrestricta, a censura literária sobre livros, theatros, cinema, etc".⁽¹²⁾

Ao mesmo tempo em que as sugestões de incremento da produção de filmes educativos e a reestruturação da censura ganhavam força, aumentavam as dificuldades econômicas de exibidores e importadores. Os filmes falados (em idiomas estrangeiros) afastavam o público dos cinemas, enquanto a desvalorização

do mil-réis aumentava os custos de importação das fitas exibidas. A busca de soluções para esta crise levou os importadores e exibidores a se unirem na *Associação Brasileira Cinematográfica*, criada em fins de 1931. A diminuição das tarifas alfandegárias sobre a importação de filmes impressos constituía a principal reivindicação da entidade, que agendou um encontro com Getulio Vargas em fins de 1931.

A reunião acabaria reservando surpresas aos produtores nacionais. Antes de ceder às reivindicações dos setores representados pela *Associação Brasileira Cinematográfica*, Vargas condicionaria a requerida diminuição dos impostos à incorporação do cinema no aprimoramento educacional e moral do povo brasileiro. O diálogo do Chefe do Governo Provisório com os produtores e exibidores demonstrava que os apelos em favor de uma maior participação do Estado na orientação do mercado cinematográfico estavam produzindo os seus primeiros resultados.

"O Dr. Getulio Vargas, Chefe do Governo Provisorio, ao receber a commissão que lhe foi solicitar volvesse as vistas para o commercio cinematographico, ameaçado de desaparecer, mercê da crise que a todos afflige, aproveitou a deixa para fazer sentir áquelles que só vêem, no espetáculo cinematógraphico, materia de simples diversão, que o Cinema apresenta outras faces que muito mais o recommendam ao cuidado e á attenção dos homens do governo. Em primeiro logar indagou o Chefe do Governo Provisorio em que as medidas propostas á sua consideração interessariam a industria brasileira do Film, cousa que só muito secundariamente entrava na cogitação dos presentes; depois fez-lhes sentir ainda, o Dr. Getúlio Vargas, aos grandes exhibidores, que o Governo poderia talvez alliviar-lhes as taxas exaggeradamente elevadas antes pela vileza das taxas cambiaes do que realmente pela carestia, mas que era mister, tambem, que elles, que dispunham de tão maravilhoso aparelho de propaganda, delle se utilizassem tambem, em prol do progresso do paiz, facultando ás platéas que acodem aos seus estabelecimentos, Films educativos e de propaganda sanitaria.

.....

Desde muitos annos vem esta secção buscando chamar a attenção dos nossos homens de governo para as grandes, as formidaveis possibilidades do Film. Temos clamado quasi sempre em vão.

A certeza de que o actual Chefe de Governo já tem mentalidade differente, e não considera o Cinema simples futilidade indigna de entrar na orbita das cogitações de gente seria, enche-nos de grande satisfação, proporcionando-nos esperanças de uma orientação firme e segura nesse assumpto."⁽¹³⁾

O recado de Vargas aos importadores e exibidores, parecia indicar a vitória daqueles grupos que, há anos, vinham lutando pelo estabelecimento do cinema educativo no Brasil. As medidas oficiais que seriam adotadas para o seu estabelecimento, certamente se estenderiam a outros setores da produção cinematográfica brasileira, abrindo novas possibilidades para o desenvolvimento do cinema nacional. Já tendo tomado conhecimento das propostas da *Associação Brasileira de Educação*, e de posse do documento elaborado pelos exibidores, Vargas convoca uma Comissão chefiada por Francisco Campos, encarregando-a de estudar o "problema do cinema e da educação"⁽¹⁴⁾. Composta por exibidores, produtores e educadores⁽¹⁵⁾, tal Comissão ainda acolheu as sugestões de outros elementos ligados ao mercado cinematográfico brasileiro na *I Convenção Nacional do Cinema*, realizada no dia 6 de janeiro de 1932. Essas discussões deram origem a um documento, que procurou contemplar as sugestões recebidas propondo:

- "a) criação da censura federal valida para todo o territorio brasileiro;
- b) isenção de direitos para o Film virgem;
- c) isenção de direitos para os Films educativos;
- d) criação de uma 'taxa cinematographica para a educação' que, retribuindo o trabalho da revisão cinematographica, constituísse um fundo destinado á educação popular.
- e) diminuição em 60% da taxa aduaneira actual sobre os Films importados.
- f) obrigatoriedade de nos programmas de espetaculos cinematographicos figurarem sempre Films educativos;
- g) obrigatoriedade, em prazos ditados pelas circunstancias, da inclusão nos programmas de Films brasileiros."⁽¹⁶⁾

A redação do documento entretanto, não assegurava a adoção das medidas propostas pelo Governo Provisório. Seguindo o exemplo dos importadores e exibidores, os produtores nacionais fundam, em fevereiro de 1932, a *Associação Cinematographica de Productores Brasileiros*, procurando assegurar o estabelecimento daquelas reivindicações sugeridas pela *I Convenção Nacional do Cinema*. Na tentativa de conseguir os favores indispensáveis ao desenvolvimento do cinema brasileiro, os produtores nacionais reforçariam a orientação transmitida por

Vargas assumindo a tarefa de produzir os "Films educativos e de propaganda sanitária" necessários ao engrandecimento da pátria.

Os elementos dessa postura, que norteou a ação de diversos cineastas brasileiros, aparecem de forma bastante clara numa entrevista concedida por Carmem Santos para a revista A Cena Muda, em março de 1932. A atriz e produtora procurava destacar o papel educativo que poderia ser desempenhado pelo cinema nacional, e os sacrifícios heróicos que já haviam sido feitos para o seu estabelecimento.

"Um film é uma lição que fica gravada sem esforço na memória do espectador. Os próprios films sem caracter scientifico são também instructivos. Educam o bom gosto e revelam a geographia e os costumes de povos diversos. Mostram a vida das grandes cidades e dos differentes centros sociaes. Um film é sempre uma lição. Lição de psychologia. Lição de moral. Todo o film tem um fim honesto: Civilizar, instruir, educar. Os próprios films de enredo demonstram a victoria da virtude sobre o vicio. O Brazil precisa dos films educativos para a instrucção de seu povo.

Além de estimular o patriotismo do povo, o Cinema Brasileiro tem ainda a vantagem de tornar o Brasil conhecido de seus filhos de Norte a Sul, concorrendo, assim, para o fortalecimento da unidade nacional. quando se comprehende a finalidade do Cinema Brasileiro é que se poderá justificar os soffrimentos e as amarguras que elle tem custado, aos que lhe tem dedicado annos e annos de luctas e de sacrificios heroicos!"⁽¹⁷⁾

Carmem Santos definia o cineasta brasileiro como uma espécie dotada de "força de vontade", "heroísmo", "energia", "instrução", "paciência" e "idealismo"; um abnegado a quem interessavam somente a educação do povo brasileiro e o "fortalecimento da unidade nacional". Essa nova moral contrapunha-se à ganância, despudor e desonestidade dos empresários estrangeiros e dos "cavadores" nacionais, que haviam determinado o tom chulo, rasteiro, imoral e apelativo de grande parcela das fitas até então exibidas no mercado brasileiro. Essas produções deveriam ceder espaço ao cinema nacional educativo, integrador e nacionalista, que parecia ter tido sua utilidade finalmente reconhecida pelo Governo Vargas. Para Carmem Santos os incentivos do governo brasileiro não deveriam se limitar somente à produção de curtas-metragens, estendendo-se também aos longas de ficção. O cinema brasileiro

encontrava na sua vocação educativa o elemento capaz de diferenciá-lo da produção importada.

Também Adhemar Gonzaga procurou defender esta vocação educativa do cinema brasileiro. Numa entrevista concedida a O Globo, pouco antes de embarcar para Los Angeles como representante da *Associação Brasileira de Imprensa* nas Olimpíadas, Adhemar Gonzaga verbalizou seu otimismo com relação às atividades da *Cinédia*, orientadas pelo mesma ética educativa anteriormente destacada por Carmem Santos.

"Não vamos produzir Films apenas com o merito de serem feitos em casa, vamos produzir bons Films, com a vantagem de terem o espirito e pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar bellezas naturaes ao estrangeiro. A propaganda será feita para uso interno mesmo, com idéas nossas, mais avançadas, com o objectivo de uma arte Cinematographica, de mais personalidade e ainda da educação de nosso povo. Cinema é imprensa com mais força do que um exercito...

.....
 - Desta ninguem se livra: o Cinema no Brasil. Vamos realisal-o de uma forma completa. Não sou eu quem o deseja - já é uma porção de gente que o quer e o exige...!"⁽¹⁸⁾

Humberto Mauro, por sua vez, não ficaria alheio a estes acontecimentos, refletindo sobre as novas possibilidades abertas ao cinema brasileiro. Numa palestra na *Rádio Educadora*, reproduzida nas páginas de Cinearte no mesmo período, a análise destes fatos novos receberá um papel de destaque, ao lado de preocupações mais antigas do diretor.

"O diretor de cena no Brasil ainda está um pouco longe de conseguir realizar os seus filmes tal qual ele os imagina - isto pelo fato de nossa indústria de filmes não contar com os poderosos elementos econômicos e financeiros de que dispõe essa mesma indústria nos Estados Unidos da América do Norte. É fácil de compreender-se. Deste modo, é comum ao diretor brasileiro, conscientemente, montar e fazer representar de maneira bem diversa aquelas mesmas cenas que ele imaginou muito mais perfeitas e expressivas, tudo em consequência da falta de elementos de toda ordem, ainda um tanto precários entre nós com relação aos de que dispõe a indústria americana.

O público em geral, já habituado ao confeccionamento refinado da película americana, não percebe esse lado difícil e ingrato ao nosso cinema e que tanto prejudica os nossos produtores e diretores de resolverem muitas das nossas possibilidades de imaginação e realização, tudo exclusivamente por deficiência dos meios necessários.

Contudo, é para notar que, com a mobilização continuada que se vai operando em nosso meio cinematográfico, já temos hoje um cabedal técnico que nos permite apresentar uma produção que nada fica devendo à média dos filmes americanos, sendo até superior, quanto ao valor Cinema, às fitas que nos vêm da Itália, a grande parte da produção francesa e mesmo alemã - de países que contam com recursos de arte e indústria altamente superiores aos nossos."⁽¹⁹⁾

A afirmação da superioridade dos filmes brasileiros sobre a produção italiana, francesa e alemã no que dizia respeito ao "valor Cinema", nos faz lembrar a entrevista de Humberto Mauro, de junho de 1930, em que o diretor defendia a adoção de um padrão estético copiado do cinema americano para o cinema brasileiro. Em março de 1932, essa busca de um caráter "internacional" capaz de assegurar a penetração do cinema brasileiro junto ao público, esbarrava na ausência de uma base industrial que impedia os cineastas brasileiros de transpor para as telas as idéias e o talento que não lhes faltavam. A ausência dessa infra-estrutura econômica e técnica prejudicava o desempenho dos filmes nacionais junto a um público acostumado com um cinema de qualidade técnica superior. Os filmes nacionais não haviam conseguido agradar nem mesmo as platéias do seu próprio país, lançando por terra a utopia da conquista do grande público proporcionada pela imitação do cinema norte-americano. O otimismo exagerado da entrevista de junho de 1930, cedia lugar a uma postura mais realista, que procurava pensar os limites da reprodução de um estilo luxuoso, requintado e caro, por um cinema quase incipiente, pobre e subdesenvolvido.

"De tudo isso devemos concluir que não basta apresentar na tela as nossas belíssimas cachoeiras, os nossos rios formidáveis, as nossas florestas e tudo o mais de que a natureza brasileira é pródiga. Faz-se necessário jogar-se com esses aspectos dentro das histórias e dos enredos, e ainda com o devido senso de oportunidade e coesão. E não é só; temos que esperar pela produção regular e continuada, além do tempo, fatores principais de que dispuseram, os americanos para fazerem os seus costumes mais conhecidos aos brasileiros do que o são para nós os nossos próprios costumes.(Grifo nosso)

Com isso não queremos anatematizar o filme natural, mas dizer que a sua porcentagem deve ser mínima, dado que não é de todo fácil torná-lo interessante. O público tem experiência disto: o filme natural é quase sempre cacete. Não se trata aqui, é claro, do filme instrutivo, que obedece a outra orientação e se destina a fins predeterminados."⁽²⁰⁾

Para Humberto Mauro o cinema brasileiro deveria privilegiar o homem em detrimento da natureza, cujo aproveitamento deveria estar condicionado às necessidades exigidas pelos enredos - sugestão que parecia ter sido, mais uma vez, inspirada pela observação dos filmes americanos, que haviam popularizado sua paisagem, sua indústria e sua agricultura através dos filmes de ficção. No entanto, se em 1930 Mauro apontava o caráter "internacional" do cinema americano, percebendo-o como um espelho capaz de refletir os desejos de todas as platéias, em março de 1932 ele expunha a sua desconfiança sobre a neutralidade desse produto importado, que vinha marcado com os signos de uma cultura que não era aquela dos espectadores. Os costumes popularizados pelo cinema americano no Brasil eram "americanos", possuindo uma identidade diversa dos "nossos próprios costumes" que eram brasileiros. Resguardando de críticas o "filme instrutivo", Mauro destacava a necessidade de que a produção nacional se organizasse em torno de filmes de enredo que, sendo capazes de atrair a atenção do público, contrabalançariam a grande veiculação de costumes estrangeiros entre o povo brasileiro, pelo cinema americano. Os filmes de enredo não poderiam ser esquecidos por uma administração que pretendia utilizar o cinema como um agente educativo das massas.

"Já dissemos que o cinema brasileiro está hoje em notável evidência, o que prova sobejamente a sua existência e reforça sobretudo o que vimos afirmando - que não foi obra de momento. Interessa hoje mais ou menos a todas as classes de que dependem os nossos problemas educacionais e administrativos.

Intelectuais, homens cuja cultura se projeta até fora do país, falam freqüentemente do valor do Cinema e sobretudo das vantagens que poderão advir ao Brasil com a criação definitiva da sua indústria de filmes. E já acham que só o cinema brasileiro poderá resolver certos e determinados problemas brasileiros, de elevada importância. Nós, que de há muito nos batemos pelo cinema brasileiro, sempre soubemos disto e nunca deixamos de ver através deste prisma. Quando nos empenhamos na criação do cinema brasileiro, foi com a firme convicção de que colaborávamos numa obra nacional de extraordinário vulto."⁽²¹⁾

Na perspectiva de Mauro, o cinema brasileiro deixara de ser uma atividade suspeita e freqüentemente encarada com desconfiança por alguns setores da sociedade, passando a interessar a "todas as classes" das quais dependiam os "problemas educacionais e administrativos" do Brasil. Dentre estes Mauro não deixaria de destacar o papel daqueles intelectuais cuja cultura se projetaria até para "fora do país". Além dos já citados, Francisco Venâncio Filho, Jonathas Serrano e Canuto Mendes de Almeida, também Roquette-Pinto exerceria um importante papel nessa redefinição de rumos para o cinema brasileiro, destacando-se como um dos elementos mais importantes na grande luta pela conquista da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

A conquista da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais

Em sua edição de 09 de março de 1932, Cinearte publicava uma foto de Roquette-Pinto que visitava a *Cinédia* para tratar das filmagens de um documentário educativo denominado Ameba.⁽²²⁾ Duas semanas mais tarde, um artigo muito bem humorado narraria os primeiros contatos da equipe de redatores da revista com aquele educador que passaria a ser uma presença indispensável em todas as discussões relativas a cinema no Brasil.

Em "Um cinema de films educativos no Museu Nacional", o cronista não esconde os calafrios que lhe haviam percorrido a espinha ao ser designado para uma entrevista com o diretor do Museu Nacional. Esperando encontrar "um cavalheiro magro, pelle de pergaminho, tosse secca de setenta e poucos annos de idade", o cronista anônimo não deixaria de destacar a forte impressão causada por um moço sem "aspecto de funcionario", cujo interesse pelo cinema confirmava sua condição de "homem intelligente, moderno, activo, perfeitamente 1932".⁽²³⁾ Acreditando que um museu moderno não poderia prescindir do cinema, Roquette-

Pinto organizara uma *Filmotheca Scientifica* colocando-a à disposição das escolas através do *Serviço de Assistência ao Ensino*. Mediante reserva, o Museu Nacional encarregava-se da exibição de filmes educativos, cedendo as instalações do seu *Salão Marajó* ao público escolar.

Roquette-Pinto acompanhara com grande interesse as discussões referentes ao reordenamento do mercado cinematográfico, travadas no ano de 1932. Sem ter feito parte da comissão encarregada de estudar os problemas do cinema brasileiro, o diretor do *Museu Nacional* participou dos trabalhos na condição de um "despretensioso colaborador"⁽²⁴⁾. Há anos ele vinha procurando utilizar o cinema como um agente educativo das massas, passando agora a reunir suas forças às dos produtores cinematográficos brasileiros.

Cineastas e educadores veriam seus esforços recompensados. No dia 04 de abril de 1932, era promulgado o decreto-lei nº 21.240, que contemplava a maior parte das sugestões anteriormente formuladas pela Comissão presidida por Francisco Campos. De imediato, no entanto, seriam cumpridas apenas aquelas instruções referentes à redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, nacionalização da censura e criação da Revista Nacional de Educação, que seria custeada pela *Taxa Cinematográfica para a Educação Popular*.

As modificações na censura determinaram a sua centralização em âmbito federal, em torno de uma Comissão composta por um professor indicado pelo Ministério da Educação, uma educadora indicada pela Associação Brasileira de Educação, um representante da Chefia de Polícia, um representante do Juizado de Menores, e pelo Diretor do Museu Nacional - indicação que dava bem a medida do prestígio gozado por Roquette-Pinto junto ao Governo Provisório. Na condição de diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto passou a presidir a Comissão de Censura, encarregando-se também da redação da Revista Nacional de Educação, periódico "de vulgarização de ciencias, letras e artes", redigido "em linguagem

acessível ao povo", que deveria ser distribuído "por todos os institutos de ensino federais, estaduais e municipais, gratuitamente".⁽²⁵⁾

Além da Revista Nacional de Educação, a *Taxa Cinematográfica para a Educação Popular*, prevista pelo decreto 21.240, custearia as despesas de criação do *Instituto Cinematográfico Educativo*, e de um outro "órgão tecnico, destinado não só a orientar a utilização do cinematographo, assim como dos demais processos tecnicos, que sirvam como instrumentos de difusão cultural"⁽²⁶⁾. A realização, para dali a 180 dias, do *Convênio Cinematográfico Educativo* parecia completar um conjunto bastante significativo de medidas, que não pretendiam apenas assegurar a utilização do cinema como um agente educativo do povo brasileiro. Entre as competências do *Convênio Cinematográfico Educativo*, caberiam as tarefas de organizar:

I, a instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número na programação dos exibidores;

II, a instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares;

III, incentivos e facilidades economicas às empresas nacionais produtoras de filmes, e aos distribuidores de filmes em geral;

IV, apoio ao cinema escolar;⁽²⁷⁾

Sob a gestão de Francisco Campos, o Ministério da Educação e Saúde apresentava um projeto onde já se fazia notar a importância que os ideólogos do novo regime devotavam à sétima arte, percebida como um poderoso elemento de propaganda política. Em 1940, com a publicação de O Estado Nacional, Francisco Campos explicitaria algumas de suas idéias a respeito do cinema, apontando-o junto ao rádio e à "imprensa de grande tiragem", como novos "instrumentos de propagação, de intensificação e de contágio de emoções", capazes de "transformar a tranquilla opinião pública do século passado em um estado de delírio ou de allucinação coletiva".⁽²⁸⁾

Este projeto de utilização do cinema como agente de propaganda política teria, no entanto, que aguardar ainda alguns anos antes de ser implementado. Atrasado pelo movimento constitucionalista paulista, o *Convênio Cinematográfico Educativo* só viria a realizar-se nos dias 3, 4 e 5 de janeiro de 1933, quando Francisco Campos já havia sido substituído no comando do Ministério da Educação.⁽²⁹⁾ Sob a presidência de Roquette-Pinto, o Convênio acolheu sugestões dos membros da Comissão de Censura, dos delegados dos interventores, produtores, jornalistas, educadores e outros elementos interessados pelo tema do encontro, reunindo-as num relatório posteriormente enviado ao Governo Provisório.

Com as sugestões apresentadas no documento resultante do *Convênio Cinematográfico Educativo*, renasciam as esperanças de que finalmente entrariam em vigor algumas das medidas de proteção ao cinema nacional, previstas pelo decreto-lei nº 21.240. No entanto, diante da aparente falta de interesse do Governo pelo documento a ele remetido, os produtores cinematográficos nacionais elaboram o *Projecto de lei de Protecção à Industria do Filme Brasileiro* reivindicando, entre outras medidas, a adoção imediata da exibição obrigatória de filmes nacionais e a subvenção e premiação de filmes "de comédia ou drama", culturais, científicos ou educativos, "falados em portuguez e produzidos no Brasil".⁽³⁰⁾ Esse memorial será encaminhado pelos produtores nacionais não só a Vargas, mas também a todas aquelas pessoas que poderiam "de qualquer forma influir para a adopção das medidas que eram solicitadas". Dentre todos esses elementos, segundo a opinião oficial do representante dos produtores, Roquette-Pinto foi aquele que mais se interessou pelo assunto, dizendo-se "prompto a colaborar (...) no advento do Cinema Brasileiro".⁽³¹⁾

Por sugestão do diretor do Museu Nacional, os produtores nacionais restringiriam sua pauta de reivindicações ao cumprimento do artigo 13 do decreto-lei nº 21.240, que previa a exibição obrigatória de filmes nacionais numa quantidade

que seria fixada pelo Ministério da Educação e Saúde, "tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional". A inexistência de uma produção nacional significativa havia determinado o não cumprimento do artigo, convertido até então em letra morta. Argumentavam os produtores no entanto, que "só um louco poderia pensar em produzir filmes, para um mercado, que as agências estrangeiras haviam habilmente fechado, formando um 'trust' poderosíssimo que impunha a sua vontade ditatorial a todos os exibidores do paiz".⁽³²⁾ A produção nacional não existia, porque não existiam as possibilidades de exibição, fazendo-se necessário, na opinião dos cineastas brasileiros, que a obrigatoriedade se antecipasse à produção.

Convertido em mediador entre produtores, exibidores e Ministério da Educação, Roquette-Pinto convocou Adhemar Leite Ribeiro, então presidente do *Sindicato Cinematografico dos Exibidores* ⁽³³⁾, para que ele participasse das reuniões que deliberavam sobre a melhor estratégia para a adoção da obrigatoriedade. Inicialmente os exibidores se mostrariam contrários às propostas sugeridas, adotando, posteriormente, um posicionamento mais flexível quando tiveram "a certeza de que o art. 13 seria posto em vigor"⁽³⁴⁾. Depois de algumas reuniões para o estabelecimento dos aluguéis e da metragem dos filmes brasileiros que deveriam ter exibição obrigatória, finalmente estava selado o acordo para cumprimento da obrigatoriedade. De posse do documento, a diretoria da *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros* procurou o Ministério da Educação e Saúde, sem conseguir romper as barreiras criadas pela burocracia estatal.

"...prompto o projecto, e de posse d'elle requereu a Directoria, de accôrdo com o Dr. Roquette-Pinto, ao Ministro da Educação a sua adopção.

Dias e dias procuramos a solução do Ministro, sendo-nos afinal informado que S. Ex. mandara ouvir o Dr. Roquette Pinto. Este, entretanto, não recebera os papeis para informar, e ninguem sabia do paradeiro do nosso projecto que parecia extraviado nos canaes burocraticos.

O tempo, entretanto, urgia, e era preciso uma solução.

Formulamos, então, novo requerimento, dessa vez dirigido ao Dr. Roquette Pinto e nelle pediamos, que o Dr. Roquette o encaminhasse ao ministro, informando-o préviamente."⁽³⁵⁾

Fiador das discussões que haviam originado o projeto, Roquette-Pinto atenderia à solicitação dos exibidores, redigindo um parecer que encaminhava o decreto ao Ministro da Educação e Saúde Pública, junto com suas recomendações de que o mesmo fosse atendido. A intervenção pessoal do diretor do Museu Nacional conseguiria acelerar o processo de aprovação do projeto, posteriormente conduzido pela diretoria da *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros* ao Ministro da Educação.

"A bôa vontade do Dr. Roquette-Pinto, permittio, ainda, que fosse a Directoria a portadora do requerimento informado ao Ministro.

E, assim, com elle em mãos, passou a directoria, grandemente coadjuvada pelo seu então associado e actual director Dr. Helenio de Miranda Moura, a montar guarda ao Palacio Guanabara e ao Ministerio da Educação, em busca da assignatura ministerial, que veio afinal, por ordem do preclaro Doutor Getulio Vargas, então chefe do Governo Provisorio, aos 21 de Maio de 1934, apezar de todas as forças occultas que se moviam em contrario."⁽³⁶⁾

Em 26 de maio eram publicadas no Diário Oficial as instruções para cumprimento do artigo 13 do decreto-lei nº 21.240. Dentro de 90 dias começariam as exhibições obrigatórias de filmes nacionais de curta-metragem, em complemento às sessões normais.

O cinema educativo como um elemento orientador da produção cinematográfica nacional

Conquistada a obrigatoriedade, os produtores cinematográficos brasileiros agendariam uma audiência com Getulio Vargas para prestar seus agradecimentos. No dia 30 de junho de 1934, era realizada a cerimônia de beija-mãos nos jardins internos do Palácio Guanabara, para que a luz natural facilitasse o trabalho da multidão de fotógrafos e cinegrafistas encarregados de documentar o evento.

Depois de ouvir os agradecimentos dos cineastas, Vargas pronunciou o discurso que seria posteriormente reproduzido com o título de *O cinema nacional*

como elemento de aproximação dos habitantes do país. Chegara o momento de explicitar as funções que deveriam ser desempenhadas pelo cinema brasileiro, que tão gentilmente o Estado havia concordado em proteger.

Na perspectiva de Getulio Vargas, o cinema constituía um dos "mais úteis fatores de instrução de que dispunha o Estado moderno", educando "sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas reclamam". Se o cinema já vinha exercendo uma importante função educativa nos "centros de civilização milenar", maiores seriam ainda as tarefas a cumprir num país novo como o Brasil, onde ele aproximaria "pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República". Recurso pedagógico adequado ao país, ao cinema aliar-se-iam outros elementos que promoveriam a elevação intelectual, moral e racial do povo brasileiro.

"O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. *E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu.*"⁽³⁷⁾

Produtores e educadores tinham agora atendidas aquelas reivindicações que há tempo eram perseguidas junto aos governos estaduais e federal. Numa crônica do Jornal do Brasil, Mario Nunes definiria muito bem este momento apontando Getulio Vargas como "o primeiro governante do Brasil que ouviu com atenção os ideólogos que de há muito clamavam por um cinema nacional e compreendeu o alto alcance dessa actividade que combate a desnacionalização crescente do povo e do país..."⁽³⁸⁾. Em sua luta pelo estabelecimento do cinema educativo no país, percebido como etapa necessária para o estabelecimento de uma indústria cinematográfica brasileira, produtores e educadores haviam se tornado os

autênticos construtores dessa proposta pedagógico-eugênica, que ganhara um portavoz privilegiado na pessoa do Presidente da República.

Depois de 1934, boa parte dos produtores nacionais permaneceriam amarrados a esse programa pedagógico. O cinema brasileiro não trataria de investigar os desejos e as necessidades do mercado, procurando adequar sua produção ao gosto do público. As platéias brasileiras deveriam ser educadas e não conquistadas.

Os produtores cinematográficos brasileiros procuravam criar sua indústria, utilizando-se de um discurso que percebia o cinema comercial como um instrumento de subversão de massas ignorantes, que não tinham ainda maturidade suficiente para escolher suas próprias formas de diversão. Restava saber se, dali por diante, também esse público mudaria de hábitos, deixando de comparecer às sessões de filmes americanos para engrandecer-se cultural, eugênica e patrioticamente nas exibições de filmes nacionais.

Os curtas-metragens de exibição obrigatória e a criação do "Departamento de Propaganda e Difusão Cultural"

A obrigatoriedade de exibição ainda não havia entrado em vigor, quando os produtores brasileiros começaram a tomar contato com rumores de que o governo "pretendia reunir em um só departamento todos os serviços de radio, cinema, e cultura physica". Uma comissão composta por Roquette-Pinto, Salles Filho, Fernando Magalhães, Anna Amélia Carneiro de Mendonça e outros, trabalhava na criação do novo Órgão oficial, que deveria permanecer sob a reponsabilidade do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores.

Atentos à importância do novo organismo oficial, os cineastas nacionais, reunidos na *Associação Cinematographica de Productores Brasileiros*, entraram em

contato com Salles Filho, que já estaria sendo "assediado pelos elementos que combatiam vivazmente a execução das Instruções"⁽³⁹⁾: exibidores e importadores, reunidos na *Associação Brasileira Cinematographica*, que procuravam influenciar os membros encarregados de criar o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural*, fazendo publicar na imprensa textos que se opunham à exibição obrigatória de filmes nacionais de curta-metragem.⁽⁴⁰⁾

A criação do *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural*, inspirava-se em medidas relacionadas com a cultura e a propaganda, adotadas pelos regimes fascistas europeus. Em 13 de março de 1933, fora criado, na Alemanha, o *Ministério da Informação e Propaganda*, confiado a Joseph Goebbels. Com um departamento destinado exclusivamente ao cinema⁽⁴¹⁾, o novo ministério cuidaria de organizar toda a produção nacional, reunindo poderes para sugerir, encomendar e apoiar produções que lhe fossem simpáticas; interditar projetos que lhe fossem indesejáveis e corrigir as "falhas de gosto ou erros artísticos"⁽⁴²⁾ daqueles empreendimentos que fossem passíveis de aproveitamento.

A 6 de Junho de 1933 o *Ministério da Informação e Propaganda*, emitia uma instrução que expulsava judeus e estrangeiros da indústria cinematográfica, reservando essa atividade para os cidadãos de origem alemã. Em 22 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 nacional, intervindo diretamente na produção, distribuição e exibição, e financiando 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 notada. Em 01 de Agosto de 1933, Galeazzo 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 conheceria um alargamento progressivo de suas competências que culminaria, através de um decreto datado de 10 de Setembro de 1934, com sua elevação à condição de *Sub-secretariado de Estado para a Imprensa e a Propaganda*. Às divisões de *Imprensa Italiana, Imprensa Estrangeira e Propaganda* se juntaria a *Divisão de Cinema*, confiada a Luigi Freddi. Em 24 de setembro, como que 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 a Propaganda*, atribuições dispersas entre vários ministérios.⁽⁴³⁾

Esses acontecimentos europeus não deixariam de impressionar autoridades ligadas ao regime varguista, em suas viagens de reconhecimento pela Europa. Em carta a Getúlio Vargas, datada de 22 de Setembro de 1934, o oficial de gabinete do presidente da República Luiz Simões Lopes, comentava a forte impressão que lhe havia causado a propaganda nazista, sugerindo a Getúlio Vargas a criação de um organismo semelhante ao *Ministério da Informação e Propaganda* alemão no Brasil.

"O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, methodizada do governo e do sistema de governo nacional socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do 'nazismo' ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, atravez toda a imprensa alemã, pelos leaders nazis, pelas organizações do partido ou, seja, no minimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S.A.

A organização do Ministério da Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. Evidentemente, não temos recursos para manter um órgão igual ao alemão; não temos necessidade de muitos de seus serviços e nem a nossa organização política e administrativa o comportaria, mas podemos adoptar a organização alemã, dotando o país de um instrumento de progresso moral e material formidável. A Alemanha, além das outras todas, leva-nos a vantagem de ter um governo praticamente ditatorial, com jurisdição sobre todas as circumscrições do país, que joga com as quantias necessarias, verbas secretas, livre admissão e demissão de funcionarios etc; etc.

Mas, com todos os tropeços que se nos deparam, devemos, ensaiar a adoção dos metodos modernos de administração, de órgãos de ação pronta e eficaz, experimentados em outros países"⁽⁴⁴⁾

As sugestões de Luiz Simões Lopes chegariam ao Brasil com um certo atraso. Em 11 de julho de 1934 era publicado o decreto que criava o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural*, ao qual caberiam as funções de:

- "a) estudar a utilização do cinematografo da radiotelephonia e demais processos technicos e outros meios que sirvam como instrumentos de diffusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalisar a exhibição em todos os meios sociaes, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto 21.240, de 4 de Abril de 1932, para se prover a sua intensificação por meio de favores fiscaes;
- d) orientar a cultura physica."⁽⁴⁵⁾

As vantagens e favores à produção nacional, previstos pelo decreto, demonstravam o sucesso dos produtores brasileiros em sua campanha junto aos membros encarregados da organização do D.P.D.C.. Essa vitória era também demonstrada pelo desconto de 50% a que fariam jus os filmes brasileiros no pagamento dos serviços de censura, que passava a ser exercida por uma Comissão⁽⁴⁶⁾ subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

As modificações não agradaram de modo algum aos importadores e exibidores, que consideravam a participação da *Associação Cinematographica de Productores Brasileiros* na Comissão de Censura por demais abusiva, não concordando ainda com o aumento das taxas referentes a este serviço que penalizariam exclusivamente os filmes importados. Enquanto importadores e exibidores expressavam o seu descontentamento através da imprensa,⁽⁴⁷⁾ os produtores brasileiros comemoravam as suas conquistas. Vinte e sete de agosto de 1934 marcaria não somente a primeira projeção de curtas-metragens destinados ao cumprimento da obrigatoriedade, mas também a assinatura do decreto municipal nº 5.085 que isentava do pagamento de "impostos taxas e emolumentos municipaes, pelo prazo de tres annos e mediante condições, os estúdios, laboratórios e fábricas de films brasileiros"⁽⁴⁸⁾, situados no Distrito Federal.

Com a ajuda dessa legislação protecionista a atividade cinematográfica no Brasil conheceria um grande impulso, disso decorrendo a fundação de novas companhias como a *Brasil Vita Film* de Carmem Santos e Humberto Mauro. A obrigatoriedade de exibição de filmes de curta-metragem, e as vantagens e incentivos previstos pelo decreto de criação do D.P.D.C., abriam novas possibilidades para uma indústria que parecia estar com o seu desenvolvimento no território brasileiro assegurado.

Essa escalada de medidas de proteção ao cinema brasileiro, aliada ao exemplo das medidas adotadas na Alemanha, fizeram surgir o temor de que o país pudesse estar se fechando à produção estrangeira. Preocupada com tais boatos e com as represálias que poderiam ser adotadas contra a revista e contra as produções da *Cinédia*, Cinearte procuraria tranquilizar os distribuidores, exibidores e importadores lembrando que

"...naquella primeira reunião do Ministério da Educação (quando), logo depois da revolução, tratava-se até de impedir totalmente a entrada de films estrangeiros, foram os representantes de Cinearte que observaram a necessidade também, de assistirmos a films estrangeiros porque o cinema é como o livro, e nós gostámos de ler e estudar também o que se faz no estrangeiro." (49)

A obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de curta-metragem não deveria ser vista como o primeiro passo de um movimento que objetivava o fechamento do mercado brasileiro ao filme importado. 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 nacional. Os editores de Cinearte sabiam que essa medida significaria o colapso de toda atividade cinematográfica no território brasileiro, dado que os produtores nacionais não teriam condições de atender à demanda requerida pelos exibidores, que seriam forçados a fechar suas salas. Ainda procurando amenizar uma situação incômoda, provocada por alguns ânimos mais exaltados, Cinearte criaria um suplemento com a "finalidade distinta" de "prestar

serviços aos Exibidores e aos Importadores de films"⁽⁵⁰⁾, oferecendo suas páginas aos já tradicionais adversários que a revista buscava agora agradar.

Ao mesmo tempo em que procuravam melhorar sua convivência com exibidores e distribuidores, os produtores nacionais continuavam a assediá-lo Estado em busca de novos incentivos à sua indústria. Em homenagens, ofícios e sugestões dirigidas a Getúlio Vargas, Armando de Moura Carijó - presidente da *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros* - lembrava sempre que as providências e favores requeridos pelos cineastas nacionais, visavam dotar o cinema brasileiro das condições necessárias ao cumprimento daquelas funções que o Estado estaria reservando para o cinema. Decorrido um ano da vigência da obrigatoriedade de exibição, Armando de Moura Carijó entrega um memorial a Getúlio Vargas destacando que os curtas-metragens de exibição obrigatória não haviam se limitado a contribuir para a educação do povo brasileiro.

"Revela ainda notar que não houve grande acontecimento nacional, que não fosse apresentado na tela dos cinemas. E, assim, todas as comemorações cívicas como as realizações e, progressos de nossa nacionalidade, foram largamente divulgados pelos filmes editados á sombra da lei protetora.

Sempre que V. Ex. se dirigiu à Nação, a cinematografia brasileira, compareceu para o registro e divulgação das ideias do governo, pela própria voz e figura do chefe de Estado."⁽⁵¹⁾

Embora ainda não houvessem sido criados organismos oficiais que se encarregassem de propagandear o regime através do cinema, a imagem de Getúlio Vargas já vinha sendo divulgada pelo país através dos curtas-metragens produzidos pelos estúdios privados. Ao lado da educação do povo brasileiro, a tarefa de propagandear as realizações do regime varguista assumia um papel de destaque no discurso dos produtores cinematográficos brasileiros, 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 baixa. Ao

descrever a reação das platéias nas sessões acompanhadas pelos "shorts" nacionais, num artigo do jornal integralista A Offensiva transcrito nas páginas de Cinearte. Paulo Lavrador nos faz acreditar que, malgrado a retórica dos produtores, eles pouco contribuíam para a educação do povo brasileiro, ou para a divulgação da propaganda varguista.

"De principio, valendo-se do decreto, houve quem se aproveitasse da complacencia da commissão de censura, encarregada da acceitação dos trabalhos, para 'empurrar' quanta coisa havia em latas que se cobriam da poeira de alguns annos, trabalhos feitos com defficiencia de aparelhamento e deficiencia de conhecimentos. E o resultado foi a apresentação *obrigatoria* de cousas innominaveis, que o publico recebia mal, culpando o cinema exhibidor dos dez maus minutos que passava, levando a sua exasperação ao ponto de aggreir a pobre tela, que recebia os insultos, corporificados em projectis que chegaram a damnificar algumas dellas."⁽⁵²⁾

Paulo Lavrador destacava que esse primeiro momento da obrigatoriedade já havia sido superado, e que os curtas-metragens eram agora consumidos com grande prazer pelo público brasileiro. Defensor do cinema nacional⁽⁵³⁾, Paulo Lavrador exagerava o processo de aprimoramento dos "shorts" de exibição obrigatória, que esbarrava em obstáculos de difícil transposição.

"Um productor anima-se a inverter somma maior num bom complemento , bem desenvolvido, com dimensão de 200 a 300 metros, musica bem feita especialmente, descripção e 'speaker' aprimorados e pede, como de justiça , um aluguel maior para essa sua producção e não encontra quem lhe dê nem mais um tostão acima da tabella fixada para a producção commum.

É claro que esse productor não insiste nesse genero de producção.

.....
Esse é um motivo de desanimo para o productor nacional que devia ter no exhibidor um estímulo para progredir. É esse estímulo é-lhe também negado pelo Departamento de Propaganda e Diffusão Cultural, que autorizado pelo decreto que o instituiu a estimular a producção, intensificar e racionalizar a exhibição por meio de premios e favores fiscaes até hoje, apesar de insistentemente solicitado, nada fez por essas suas finalidades.

E assim se explica porque os complementos nacionaes, muitas vezes, não chegam a desenvolver completamente o assumpto que focalizam.

É mistér, todavia, que as causas determinantes dessa defficiencia, sejam removidas pelos produtores nacionaes, para que não permaneça esse motivo frequente de insatisfação pelo complemento nacional, que tão grandes serviços vem prestando á instrucção e á unidade da pátria."⁽⁵⁴⁾

Os valores pagos pela locação dos curtas-metragens eram muito baixos, sendo ainda mais aviltados pela sua circulação restrita, dado que a maior parte dos cinemas brasileiros não cumpriam com as exigências de exibição obrigatória previstas em lei. Pressionados pela baixa renda de suas locações, os produtores nacionais não podiam contar também com os prêmios oficiais: o pequeno volume de verbas destinadas ao *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural*, impedia-o de dar pleno cumprimento às funções para o qual ele havia sido criado concedendo aqueles incentivos financeiros que, na opinião dos membros da *Associação Cinematographica dos Productores Brasileiros*, constituiriam "sem dúvida o melhor estímulo para a produção de bons films."⁽⁵⁵⁾ Sob tais circunstâncias os produtores nacionais se viam desincentivados a investir na melhoria da qualidade de seus curtas-metragens que, constituindo verdadeira sessão de tortura para os espectadores, não cumpririam aquela função educativa e propagandística para o qual haviam sido criados.

O cinema brasileiro e o exemplo das cinematografias européias

A obrigatoriedade de exibição de curta-metragens não havia sido suficiente para o desenvolvimento definitivo do cinema nacional, fazendo com que os produtores brasileiros continuassem com suas investidas junto ao Estado, em busca de novas vantagens e incentivos que viessem a beneficiar sua indústria. Empenhada nesta luta Cinearte voltaria a reservar espaços cada vez mais significativos para a divulgação de medidas protecionistas adotadas em países da Europa e na Argentina, que demonstravam a omissão das autoridades brasileiras na proteção do cinema nacional. Em 1935 esse procedimento tático atingiria o seu ápice, em seis editoriais que louvaram, com grande entusiasmo, a política adotada pelo *III Reich* para o cinema alemão.

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 destacou 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"⁽⁵⁶⁾. A convocação do *Congresso Internacional de Cinema* para a cidade de Berlim demonstrara, mais uma vez, a enorme importância devotada pelo governo nacional-socialista à cultura, constituindo mais "um exemplo de quanto pôde conseguir uma industria nacional, quando ella se impõe a uma disciplina e sabe escolher seus chefes".⁽⁵⁷⁾ Ainda que desse encontro não houvessem 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". Cinearte resumiria a "parte essencial" do discurso de Goebbels procurando destacar "as bases mestras com que o ministro da Propaganda do Reich delineou os rumos a seguir pela indústria cinematographica allemã e, quiçá, a mundial."⁽⁵⁸⁾

Para Goebbels a arte não poderia estar desvinculada das "raízes" que a ligam às "profundezas do solo natal"⁽⁵⁹⁾. Sua "importância internacional" derivaria dessa "sua origem (...) essencialmente nacional e racica (...) cuja potencia creadora, originada da mais pura das fontes autochtonas, demonstra um tal dynamismo que ella se expande largamente além dos limites de sua civilização particular"⁽⁶⁰⁾. Essa orientação haveria norteado a arte de Shakespeare, Byron, Molière, Corneille, Goethe e Wagner que pertenciam ao "patrimonio da cultura mundial" porque, "em ultima analyse e no sentido mais profundo da palavra", haviam sido "os melhores allemães, inglezes e francezes de seu tempo".⁽⁶¹⁾

Na perspectiva de Goebbels 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".⁽⁶²⁾

Depois de transcrever os sete pontos principais da política cultural de Goebbels para o cinema ⁽⁶³⁾ e resgatar as principais discussões e medidas acordadas no *Congresso Internacional de Cinema* de Berlim,⁽⁶⁴⁾ caberia ao cronista E. M. Bentes ocupar as páginas reservadas à *Chronica* de Cinearte, em 15 de agosto de 1935, para realizar uma súmula dos editoriais publicados nos números anteriores da mesma revista. E. M. Bentes destacou que, enquanto no exterior eram feitas experiências com filmes em três dimensões, filmes coloridos e com a televisão, no Brasil as empresas cinematográficas mal conseguiam dar conta de produzir os filmes sonoros que já estavam perdendo o sabor de novidade ante o surgimento das novidades que despontavam pelo resto do mundo. Na opinião do cronista, os produtores brasileiros deveriam acompanhar, a qualquer custo, as novas tendências cinematográficas ensaiadas nos grandes países produtores, sob pena de seu completo aniquilamento diante das novas conquistas tecnológicas que se preparavam para conquistar o mercado. Para E. M. Bentes, pouco importava que a concretização deste objetivo estivesse condicionada à completa submissão da atividade cinematográfica ao Estado: esse era o preço que deveria ser pago pelos cineastas brasileiros em troca dos benefícios necessários ao estabelecimento de sua indústria.

"Todos esses desenvolvimentos que vêm atingindo o cinema, têm sido de molde a preocupar seriamente os países que possuem industria cinematographica, pois que, deixar de seguir esses progressos, significará ficar atrás, desaparecer totalmente dos mercados mundiaes. Mas, para conseguir que o cinema acompanhe aquelles desenvolvimentos, ha que existir uma collaboração, harmonica entre a industria cinematographica e o respectivo governo. Isso significará, em última analyse, submeter o cinema ao controle do Estado.

Podemos divergir desse methodo, em virtude do Estado geralmente se aproveitar desse controle não sómente para dirigir a orientação artística do cinema, como também se aproveitar do mesmo para a divulgação de seus ideaes políticos. Não queremos citar o caso da Russia, onde o cinema está sendo dirigido no sentido da formação da juventude sovietica, por não termos detalhes sufficientes acerca do estado actual do cinema na velha nação slava. Mas não ha negar que, muitas vezes, esse controle se torna benefico para a industria cinematografica de um paiz, desde que lhe imprima rumos certos, seguros, inflexiveis.

Já temos nos referido, por diversas vezes ao que acontece na Allemanha. Conhecendo que grandes transformações estão em perspectiva, a industria allemã está olhando para a frente."(Grifos nossos) ⁽⁶⁵⁾

O aparato propagandístico construído pelos nazistas impressionava não apenas os burocratas do Estado, em suas viagens de reconhecimento pela Europa, mas também os cineastas e produtores cinematográficos brasileiros, interessados nas vantagens para a produção cinematográfica que pareciam acompanhar esses regimes totalitários. Não somente a indústria cinematográfica alemã, mas provavelmente também a indústria cinematográfica russa, progrediam sob o comando de líderes que haviam compreendido a importância do cinema como instrumento de propaganda política. Com sua série de artigos louvando a política nazista para o cinema, Cinearte dava os retoques finais no "Ovo da Serpente"⁽⁶⁶⁾ que se partiria dali a alguns anos. A ditadura instituída pelo golpe de Estado de Novembro de 1937, faria renascer as esperanças desses cineastas e produtores que esperavam ansiosamente pela chegada de um *Fürher* que quisesse utilizar-se de seus serviços.

O "Instituto Nacional de Cinema Educativo"

A organização do *Instituto Nacional de Cinema Educativo* deve ser vista como uma nova investida do Ministério da Educação e Saúde em sua luta por um maior poder de intervenção sobre o rádio e o cinema. Com o estabelecimento do *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* o Ministério da Educação e Saúde havia sido afastado do Rádio e do Cinema, colocados sob a responsabilidade do

Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, que concentraria sob a sua tutela todas as atividades relacionadas com a cultura e a propaganda. Capanema ainda havia procurado reverter essa situação propondo, sem sucesso, o desmembramento do D.P.D.C. em duas partes: a primeira cuidaria da publicidade e da propaganda permanecendo sob a responsabilidade do Ministério da Justiça, enquanto a segunda voltaria a fazer parte das atribuições do Ministério da Educação e Saúde, que cuidaria exclusivamente da "Difusão Cultural".⁽⁶⁷⁾ A obrigatoriedade de exibição de filmes de curta-metragem pouco havia contribuído para a elevação da proporção dos filmes educativos exibidos no território brasileiro e o Ministério da Educação e Saúde, destituído também da coordenação da censura, havia se tornado um espectador quase passivo do mercado cinematográfico brasileiro que continuava dominado por produções de conteúdo moral e educativo bastante duvidosos.

Em 24 de fevereiro de 1936, Gustavo Capanema encaminhou a Getúlio Vargas o projeto de organização do *INCE*, acompanhado por um pedido de dotação de verbas que possibilitariam a imediata organização do Instituto⁽⁶⁸⁾. Esse projeto, incluía dois parágrafos que, na prática, dariam poderes de censura ao novo Órgão que se incumbiria de "examinar e aprovar os films educativos do mercado, exigindo nelles as alterações uteis ou necessarias"; e "examinar os discos phonographicos do mercado ou documentos equivalentes (films, etc), autorizando a reprodução dos que não forem contrarios aos interesses da educação e da cultura do país". Getúlio Vargas atenderia à solicitação do ministro Capanema, liberando os fundos necessários para o imediato funcionamento do *INCE* e aprovando a "boa escolha"⁽⁶⁹⁾ do nome de Roquette-Pinto - autor do projeto de criação do Instituto - para a sua presidência. O novo Órgão iniciaria suas atividades em 1936, contando com a colaboração do cineasta Humberto Mauro, contratado a 28 de março do mesmo ano como técnico em cinematografia.⁽⁷⁰⁾

Segundo Carlos Roberto de Souza, a criação do *INCE* havia sido precedida e acompanhada "por contatos pessoais e troca de correspondência de brasileiros com organizações congêres estrangeiras, sobretudo o *Instituto Luce* da Itália fascista e o *Reichstelle fur den Unterrichtsfilm* da Alemanha nacional-socialista.⁽⁷¹⁾ Em Dezembro de 1936 Roquette-Pinto estreitaria esses contatos numa viagem à França, Itália e Alemanha, onde o educador teve a oportunidade de estudar, em detalhes, a organização da produção cinematográfica educativa européia.

Os filmes documentários e didáticos (*Kulturfilms*), constituíam um gênero muito tradicional na Alemanha onde, "devido principalmente a fatores econômicos"⁽⁷²⁾, eram produzidos, com grande cuidado, pela *U.F.A.*, desde 1924. No começo dos anos 30 "esta produção especializada era considerada como a mais importante do mundo"⁽⁷³⁾, sendo vista e respeitada não só na Alemanha mas também no estrangeiro. As possibilidades propagandísticas oferecidas pelos *Kulturfilms* não escapariam ao ministro da propaganda alemão, que procurou aproveitar-se da objetividade, seriedade e didatismo características do gênero para a veiculação da propaganda nacional-socialista.⁽⁷⁴⁾

O potencial propagandístico dos filmes documentários e didáticos não escapou também aos fascistas italianos que, ao conquistarem o poder, também puderam contar com uma estrutura já montada para a sua produção. Logo depois da Primeira Guerra havia sido criada na Itália "uma associação privada que tinha como objetivo utilizar o cinema como meio de educação popular".⁽⁷⁵⁾ Em Setembro de 1924, esse organismo transformou-se numa sociedade anônima recebendo o nome de *L'Union pour la cinématographie éducative* (*LUCE*). Administrada por elementos próximos dos meios governamentais, a ligação da *LUCE* com o Estado seria finalmente reconhecida por um decreto-lei de 5 de novembro de 1925, que nacionalizava a Instituição. Em março de 1926 um novo decreto tornava obrigatória a exibição dos filmes da *LUCE* em todo o território

italiano. Em 1927 criava-se o *Cinegiornale LUCE* que, suprimindo outros cine-jornais existentes, seria exibido em todas as salas da Península. Finalmente, em 24 de Setembro de 1936 a *LUCE* era ligada ao *Ministério para a Imprensa e a Propaganda*, dando seqüência à política de concentração das competências relativas ao cinema, iniciada pelos fascistas em 1934.

Além dos cine-jornais e documentários de curta-metragem, "concebidos como um meio de propaganda a serviço da política mussoliniana"⁽⁷⁶⁾, a *LUCE* produziria filmes de longa-metragem como Camisas negras, O caminho dos heróis e Scipião o Africano.

Em seu "Relatório sobre viagem à Europa", Roquette-Pinto procurou demonstrar a especificidade da organização adotada pelo Instituto Nacional de *Cinema Educativo*, que não teria copiado fielmente a organização de nenhum dos organismos europeus pesquisados, procurando adaptar suas diretrizes às necessidades brasileiras.⁽⁷⁷⁾ Em 13 de Fevereiro de 1937, era publicada a lei que conferia personalidade jurídica ao *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, sem reservar ao organismo nenhum poder de censura. A nova manobra de Capanema, em busca de um maior poder de intervenção do seu Ministério sobre o Rádio e o Cinema, havia encontrado adversários em outras áreas do governo federal, que conseguiram vetar os dois parágrafos que dariam ao *INCE* poderes para interditar ou modificar filmes, discos ou "documentos equivalentes". O novo Órgão teria suas atribuições limitadas às tarefas de:

- "a) - Manter uma filmoteca educativa, para servir aos institutos de ensino oficiais e particularmente nos termos desta lei;
- b) - Organizar e editar filmes educativos brasileiros;
- c) - Permutar cópias dos filmes editados ou de outros, que sejam de sua propriedade, com estabelecimentos congêneres municipais, estaduais e estrangeiros;
- d) - Editar discos ou filmes sonoros, com aulas, conferências e palestras de professores e artistas notáveis, para venda avulsa ou aluguel;
- e) - Permutar discos ou filmes sonoros de que fala a letra 'd';
- f) - Publicar uma revista consagrada à educação pelos modernos processos técnicos: Cinema, Fonógrafo, Rádio, etc."⁽⁷⁸⁾

No que se referia à edição de filmes educativos, a produção do *INCE* se manteria dividida em dois blocos principais: "Films educativos populares, standard, 35 mm, sincronizados", que circulariam em "salas de exibição publica"; e "Filmes educativos escolares, sub-standard, nom flam, 16 mm mudos e sonoros", destinados aos "institutos de ensino publico e particular de todo o paiz".⁽⁷⁹⁾ A previsão do estabelecimento dessa linha de "filmes educativos populares", abria a perspectiva de que o *INCE* pudesse, como o Instituto *LUCE*, dedicar-se também à produção de longas-metragens. Com o *Instituto Nacional do Cinema Educativo*, o Estado iniciava uma nova fase em suas relações com o mercado cinematográfico brasileiro, tornando-se agora, ele próprio, um forte produtor de filmes de curta-metragem.

O "Cinejornal-Brasileiro" e o "Departamento de Imprensa e Propaganda"

A 10 de novembro de 1937, enquanto Vargas ordenava o fechamento da Câmara e do Senado e outorgava uma nova Constituição, Filinto Müller criava, no Departamento de Polícia do Distrito Federal, o *Serviço de Divulgação*, com as tarefas de combater a propaganda e as ações de grupos contrários ao regime, e divulgar as realizações do *Estado Novo*.⁽⁸⁰⁾

No campo específico do cinema, os efeitos do golpe de Estado seriam sentidos alguns meses mais tarde. 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.⁽⁸¹⁾ O agora denominado *Departamento Nacional de Propaganda* deu início à produção do *Cinejornal Brasileiro*, que acabaria por estabelecer uma concorrência bastante acirrada entre Estado e produtores privados, no âmbito das produção de curtas-metragens.

Logo começariam os protestos dos produtores privados que, como o cronista escondido sob o pseudônimo de *Operador*, se sentiram prejudicados com as

atividades do novo órgão estatal, que vinha somar-se ao Ministério da Agricultura⁽⁸²⁾ e ao *Instituto Nacional de Cinema Educativo* na produção de curtas-metragens.

"Acho que o Instituto do Cinema Educativo e o Departamento Nacional de Propaganda deveriam, na questão da produção, incentivar a organização das empresas de que tanto carece o Brasil - as de produções cinematográficas capazes e efficientes.

O Instituto do Cinema Educativo, dando-lhes subvenções e protecção, poderia lhes confiar os films do seu interesse, educacionais-escolares e outros. O Departamento de Propaganda, também subvencionando e dando favores oficiais, sociais e públicos. Não acredito na produção oficial de films. Elles dão muito trabalho, além de requererem pessoal seleccionado, o que não se pode conseguir com protecção. Os 'caneas competentes' e a burocracia entravariam sua marcha, impossivel fazer-se officinas de trabalho numa repartição publica.(...)

Uma empresa de produção de films do Brasil, só com a instalação de eficiente laboratorio, gasta no minimo mil contos de réis! Precisa portanto de garantias do seu capital empatado, além das despesas com technicos importados, num assumpto que o mais interessado é o governo, tanto federal como estadual. Quem se arrojará a isto, com um departamento que ainda cobra taxa de censura desses filmes e dá os mesmos direitos perante o proprio Departamento e perante a lei, igualmente aos que produzem de verdade e aos que são amadores, ou o que é peor, aos 'cavadores' que por ahi andam á solta, filmando os interventores falando em microphones de madeira e com machinas de corda, sem emprego de capital algum, mas recorrendo á ajuda de laboratórios mambembes, que os ajudam na cavação.

Dahi a balburdia, as falhas actuaes do cinema nacional, que uma ou duas empresas bem orientadas poderiam ter evitado, não existindo tanta marca de filmes que semanalmente irritam e desencorajam os fans."⁽⁸³⁾

Com a criação do *Cinejornal Brasileiro*, o *Estado Novo* frustrava as expectativas de grande parte dos cineastas e produtores nacionais, crentes de que a instituição de um regime autoritário nos moldes do fascismo italiano ou do nazismo alemão, traria lucros imediatos para o cinema brasileiro através da propaganda. Até mesmo em função da baixa qualidade da produção nacional, citada pela crônica de *O Operador*, o governo brasileiro optava pela criação de um departamento encarregado de produzir a sua própria propaganda, ao invés de confiá-la a terceiros. Subvencionado pelo governo federal, o *Cinejornal Brasileiro* prescindia dos recursos de bilheteria para a sua sustentação, concorrendo deslealmente com as produtoras privadas que tinham o aluguel das fitas como sua única fonte de renda. Nem todas

as companhias teriam a mesma sorte da *Cinédia*, escolhida para produzir os 127 primeiros números do *Cinejornal Brasileiro*⁽⁸⁴⁾, num momento em que o *Departamento Nacional de Propaganda* ainda não estava com o seu Departamento Cinematográfico suficientemente organizado.

A opção do regime estadonovista em produzir, através de organismos oficiais, a sua própria propaganda, tenderia a radicalizar-se nos próximos meses. Em dezembro de 1939 a fusão do *Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais*, criado por Filinto Müller em 1939⁽⁸⁵⁾, ao *Departamento Nacional de Propaganda*, daria origem ao *Departamento de Imprensa e Propaganda* que, com a ampliação da sua Divisão de Cinema e Teatro, acabaria dispensando a *Cinédia* de suas funções exercidas na produção do *Cinejornal Brasileiro*.⁽⁸⁶⁾

Ao mesmo tempo em que anunciava a crise que se instalaria para os produtores privados no âmbito da produção de curtas-metragens, o decreto de criação do *DIP* procurava conter os ânimos desse grupo atendendo a algumas de suas reivindicações. Além de dar continuidade à produção do *Cinejornal Brasileiro* e da censura, caberia ao *Departamento de Imprensa e Propaganda* promover um Convênio que regulasse as relações mantidas entre produtores, exibidores e importadores, e conceder prêmios, favores, estímulos, isenções ou reduções de impostos e taxas federais para filmes nacionais de curta e longa-metragem. Regulamentando as atividades do *DIP*, o decreto nº 1.949 atendia também a outra importante reivindicação dos produtores cinematográficos brasileiros, estipulando que todas as salas situadas no território nacional estariam obrigadas a exibir pelo menos um filme nacional de longa-metragem anualmente.

Este conjunto de favores, prêmios e isenções, não garantiria o desenvolvimento da indústria brasileira do longa-metragem. Com o início da Segunda Guerra assitiu-se à diminuição da circulação internacional da película virgem, considerada como um elemento estratégico pelos países em conflito. Como

o Brasil não dispunha de indústrias equipadas para sua produção, o filme virgem se tornaria um produto cada vez mais raro e caro. Nem sempre os produtores podiam contar com a matéria-prima indispensável à sua atividade, não podendo, por exemplo, se dar ao luxo de refilmar seqüências que não se mostrassem satisfatórias.

Diante dessa crise, os produtores cinematográficos brasileiros tenderam a privilegiar dois gêneros bastante distintos, nas raras vezes em que se aventuraram na produção de longas-metragens: os filmes educativos e as chanchadas carnavalescas. Enquanto os discursos, favores, prêmios e vantagens propostos pelo decreto de criação do *DIP*, incentivavam a produção de filmes educativos ou de propaganda nacionalista, o pequeno volume de recursos passíveis de utilização e a segurança proporcionada por um público fiel, direcionavam os cineastas para os filmes carnavalescos que, muito em função do seu custo baixo, ainda eram capazes de render algum lucro no ingrato mercado cinematográfico brasileiro.

NOTAS:

(01) Cumpre destacar que essa preocupação com o cinema educativo pode ser notada numa série de artigos publicados na imprensa brasileira desde o começo do século. Vide os exemplos citados nas obras de Vicente de Paula Araújo, A Bela Época do Cinema Brasileiro, p. 125,130 e 246; Salões, Circos e Cinemas de São Paulo, p. 78/79, 93/94, 114/115, 175 e 210 e Maria Rita Galvão, Crônica do Cinema Paulistano, p. 21.

(02) Cinearte, 245, 05/11/30, p. 03.

(03) Vide Simon Schwartzman (et alii), Tempos de Capanema, p. 35.

(04) Cinearte, 247, 19/11/30, p. 03.

(05) Anteriormente os filmes virgens pagavam um imposto menor que os filmes impressos. No entanto, diante da enorme quantidade de filmes impressos contrabandeados sob a classificação de filmes virgens, optou-se pelo nivelamento das taxas de importação. Essa política será tema de uma grande campanha de Cinearte, que a considerava uma das maiores barreiras a impedir o desenvolvimento do cinema brasileiro. Na perspectiva da revista cabia às autoridades diminuir a taxa de impostos sobre a película virgem, equipando as alfândegas com "câmeras escuras" capazes de coibir o contrabando de filmes impressos.

(06) Cinearte, 301, 02/12/31, p. 03. Vide também o nº 249, 03/12/30, p. 3.

(07) Ver a respeito Ismail Xavier, Sétima arte, um culto moderno, p. 137.

(08) Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, Cinema e Educação, p. 92/93.

(09) Canuto Mendes de Almeida, Cinema contra Cinema, p. 153.

(10) Ibid; p. 164/165.

(11) Cinearte, 232, 06/08/30, p. 03.

(12) Canuto Mendes de Almeida. Cinema contra Cinema, p. 166. A comissão de censura seria composta por representantes da Academia Brasileira de Letras, empresas teatrais, distribuidoras cinematográficas, Juízo de Menores, Instrução Pública Municipal, associações religiosas, polícia do Distrito Federal, Associação Brasileira de Educação e Biblioteca Nacional.

(13) Cinearte, 302, 09/12/31, p. 3.

(14) Roquette-Pinto, Cinema Educativo, p. 13.

(15) Roquette-Pinto cita os nomes de M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Adhemar Gonzaga e Adhemar Leite Ribeiro. Vide Roquette-Pinto op. cit. p.12.

(16) Cinearte, 308, 20/01/32, p. 3.

- (17) "Carmem Santos e o Cinema Nacional", A Cena Muda, 01/03/32, p. 32.
- (18) APUD Cinearte, 334, 20/07/32, p. 07.
- (19) Cinearte, 314, 02/03/32, p. 9.
- (20) Cinearte, 314, 02/03/32, p. 9.
- (21) Cinearte, 314, 02/03/32 e Cinearte, 315, 09/03/32, p. 40.
- (22) Cinearte, 315, 09/03/32, p. 6. Vide também Alice Gonzaga, 50 anos de Cinédia, p. 21
- (23) Cinearte, 317, 23/03/32, p. 15.
- (24) "A questão do Cinema Educativo" In: O Jornal, 12/01/32.
- (25) Ver transcrição do decreto e instruções para o seu cumprimento na Revista Nacional de Educação 1, p. 4 a 16.
- (26) A proposta de criação desse órgão nortearia a criação do *Departamento Nacional de Propaganda* em 1934.
- (27) APUD Revista Nacional de Educação 1, p. .
- (28) APUD Alcir Lenharo, Sacralização da Política , p. 39.
- (29) Em Setembro de 1932, Washington Pires Gonçalves substituiu Francisco Campos no Ministério da Educação e Saúde. Oswaldo Capanema seria empossado no mesmo cargo em 26 de Julho de 1934.
- (30) Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, Relatorio de Directoria, p. 23 a 27.
- (31) Ibid; p. 37/38.
- (32) Ibid; p. 38.
- (33) Adhemar Leite Ribeiro era ainda diretor da Cia. Brasil Cinematographica, auditor e representante da *Associação Brasileira Cinematographica* na Comissão de Censura.
- (34) Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 40.
- (35) Ibid; p. 47.
- (36) Ibid; p. 51/52.
- (37) Getulio Vargas, O cinema como elemento de aproximação dos habitantes do país, p. 188/189.
- (38) APUD Cinearte, 455, 15/12/34, p. 11.

- (39) Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, Relatório da Directoria, p. 71.
- (40) Vide "Protegendo o que não existe - A obrigatoriedade de exibição de films nacionais" APUD Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 82/86.
- (41) A intendência deste Departamento foi oferecida por Goebbels a Fritz Lang, que na mesma noite do convite embarcou num trem fugindo para Paris. Diante da recusa do diretor de Os Nibelungos coube a Fritz Hipler tornar-se o primeiro intendente do "Departamento V". Vide Courtarde & Cadars, Histoire du Cinéma Nazi, p. 24.
- (42) APUD Cadars & Courtarde, Histoire du Cinéma Nazi, p. 24.
- (43) Vide Jean A. Gili, L'Italie de Mussolini et son Cinéma, p. 12/13.
- (44) Carta de Luiz Simões Lopes a Getulio Vargas. CPDOC/FGV, GC 34.09.22, p. 01/02. Escrevendo de Londres, Luiz Simões Lopes informa que partiria em seguida para Roma.
- (45) APUD Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 73.
- (46) Essa Comissão seria composta por representantes do Ministério da Educação e Saúde, Ministério do Exterior, Juizado de Menores, Chefia de Polícia e Associação Cinematográfica de Productores Brasileiros.
- (47) Vide "Em torno da criação do Departamento de Propaganda e Diffusão Cultural" APUD Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 79/82.
- (48) Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 77.
- (49) Cinearte, 400, p. 07.
- (50) Cinearte, 405, 15/12/34, p. 21.
- (51) Ibid; p. 129.
- (52) APUD Cinearte, 435, 15/02/36, p. 21.
- (53) Convém destacar que a defesa do cinema brasileiro estava inserida na plataforma política dos integralistas. No item 14, das "Diretrizes Integralistas" Plínio Salgado propunha a fiscalização "direta do Estado sobre o cinema, o teatro, a imprensa, o rádio e todos os veículos do pensamento que estão hoje atentando contra a liberdade, forçando o povo a submeter-se aos caprichos de capitalistas internacionais, de burgueses materialistas, de espíritos anárquicos e de agentes de Moscou". As "Diretrizes Integralistas", ainda conferiam ao Estado a tarefa de "auxiliar todos os empreendimentos artísticos, proteger o cinema nacional, sanear a imprensa, elevando-a e libertando-a de interesses particulares que a oprimem".(Marilena Chauí, "Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira", p. 131/132)

Em 1934 Cinearte registraria com "muita satisfação a campanha que pelo Cinema Brasileiro, tem feito A Offensiva no Rio de Janeiro".(Cinearte, 401, 15/10/34, p. 7.) Em virtude de suas campanhas em prol do cinema brasileiro, os integralistas fariam jus, em 1937, a uma sessão especial, acompanhada pelos discursos de Gustavo Barroso, durante as comemorações do "Mês do Cinema Brasileiro".(Cinearte, 465, 15/06/37, p. 9.)

(54) APUD Cinearte, 437, 15/04/36, p. 22. O artigo aqui transcrito, havia sido originalmente publicado no jornal Século XX, do Rio de Janeiro.

(55) Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, op. cit; p. 116.

(56) Cinearte, 415, 15/05/35, p. 5.

(57) Cinearte, 417, 15/06/35, p. 5.

(58) Ibid; p. 5.

(59) Cinearte, 418, 01/07/35, p. 6.

(60) Cinearte, 417, 15/06/35, p. 5.

(61) Cinearte, 418, 01/07/35, p. 6.

(62) Cinearte, 417, 15/06/35, p. 5.

(63) Cinearte, 418, 01/07/35, p. 6.

(64) Cinearte, 419, 15/07/35, p. 5 e Cinearte, 420, 01/08/35, p. 6, 42 e 42.

(65) Cinearte, 421, 15/08/35 p.42.

(66) Retomo aqui a expressão utilizada por Arnaldo Daraya Contier, Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30, p.227.

(67) Simon Schwartzman (et. alli), Tempos de Capanema, p. 88.

(68) "INCE - Exposição de motivos". CPDOC/FGV, GC 35.00.00/2.

(69) Telegrama de Luiz Simões Lopes a Gustavo Capanema. CPDOC/FGV, GC 35.00.00/2.

(70) CPDOC/FGV, Arquivo Gustavo Capanema, doc. gc 35.00.00/2.

(71) Carlos Roberto de Souza, Catálogo de filmes produzidos pelo INCE, p. III.

(72) Siegfried Kracauer, De Caligari a Hitler, p. 168.

(73) Cadars & Courtarde, Histoire du Cinéma Nazi, p. 34.

(74) Ver a respeito Christian Delage, La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich.

(75) Jean A. Gili, op. cit. p. 47.

(76) Ibid; p. 48.

(77) Vide Relatório de viagem de Roquette-Pinto à Europa, Arquivo CPDOC/FGV GC 35.00.00/2 g I-8.

(78) APUD Mello Barreto Filho, Anchieta e Getúlio Vargas, p. 146/147.

(79) Vide Ofício nº 88, de Roquette-Pinto a Gustavo Capanema, CAPDOC/FGV, GC 35.00.00/2 - I 8.

(80) Vide José Inácio de Melo e Souza, Ação e Imaginário de uma ditadura, p. 244.

(81) Vide Silvana Goulart Guimarães, Sob a Verdade Oficial, p. 57/58.

(82) Desde 1932, o Ministério da Agricultura mantinha, anexo ao *Serviço de Informação Agrícola*, um setor de Divulgação Cinematográfica. Segundo José Inácio de Melo e Souza, tal produção fez do *Serviço de Informação Agrícola*, um dos maiores produtores cinematográficos brasileiros, "em termos de metragem linear como de título", durante os anos 30. Ver a respeito José Inácio de Melo e Souza, Ação e Imaginário de uma ditadura, p. 185.

(83) Cinearte 513, 15/06/39, p. 5.

(84) José Inácio de Melo Souza, Ação e imaginário de uma ditadura, p. 330.

(85) Vide José Inácio de Melo Souza, p. cit; p. 246 e Nelson Jahr Garcia, Estado Novo: Ideologia e propaganda política, p. 100 a 102.

(86) Ver a respeito José Inácio de Melo Souza, op. cit. p. 333 e segs.

III

O CINEMA NACIONALISTA E EDUCATIVO: SUAS METAS E CONTRADIÇÕES

Este capítulo tem a intenção de mostrar as metas, conflitos e contradições de um projeto que buscava através do cinema educar as massas, conseguindo sua adesão voluntária à grande obra de construção de uma nova nação. Pretendemos apontar, numa série de filmes de curta, média e longa-metragem produzidos no período, alguns dos componentes ideológicos que nortearam o projeto estadonovista, destacando, dentre outros, aqueles que expressam a idéia/imagem de uma sociedade una e harmoniosa, organizada do alto pela ação de um Estado representado na figura do líder/pai.

A análise dessas produções, e dos temas por elas veiculadas, nos permitirá situar Argila no contexto cinematográfico da época, ajudando-nos a perceber o lugar ocupado por essa obra naquele mosaico de idéias, iniciativas e propostas que caracterizaram o Estado Novo.

Inconfidência Mineira: O filme de longa-metragem no aprimoramento do homem brasileiro

O estabelecimento da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem, no ano de 1939, atendia às reivindicações de cineastas que, desde meados da década de 20, lutavam pelo seu estabelecimento. Carmem Santos, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e a redação de Cinearte, assumiriam uma posição de liderança junto aos produtores cinematográficos brasileiros, utilizando o mesmo arsenal de argumentos que haviam possibilitado a conquista da obrigatoriedade de exibição de curtas em 1934: os filmes nacionais de longa-metragem poderiam exercer um importante papel no aprimoramento dos cidadãos

brasileiros, bastando para isso que o Estado lhes estendesse as mesmas benesses que já havia concedido ao curta-metragem.

Em 1934 Carmem Santos fundou a *Brasil Vox Film* que, em 1935, receberia nome de *Brasil Vita Film*. À diretoria da empresa integrou-se também o cineasta Humberto Mauro com uma pequena parte das 2.000 ações, que compunham o capital da companhia, estimado em mil contos de réis.⁽⁰¹⁾

Os primeiros filmes dirigidos por Humberto Mauro na nova produtora foram curtas-metragens, destinados ao cumprimento da obrigatoriedade de exibição: As sete maravilhas do Rio de Janeiro, Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro, General Osório e Pedro II, produzidos em 1934 e 1935. Essa parece ter sido também a orientação de outras companhias que, concentrando suas atividades na produção de curtas, abandonariam, por um certo tempo, a produção de longas.

Passados seis meses do início da obrigatoriedade, Cinearte comunicava, em tom de advertência, que um ano havia transcorrido "sem que se verificasse a produção ou exibição de um único film de grande metragem"⁽⁰²⁾. A necessidade de se preencher a quota de filmes para manutenção da lei da obrigatoriedade, havia determinado o surgimento de um hiato que deveria ser preenchido com toda a urgência. A reserva de mercado para os filmes de curta-metragem constituía o primeiro momento de uma luta mais ampla, que deveria estender-se à obtenção de vantagens para os longas-metragens de enredo.

"Só o film posado, apenas o film grande, completo, fará a industria.

No decreto 21.240, tudo está previsto. As facilidades aduaneiras, até mesmo as subvenções. A clausula que trata da obrigatoriedade diz que annualmente o governo poderá augmentar a percentagem de films a ser exhibidos. Quando se cogitar desta clausula, deverá o governo pensar em augmentar a percentagem com os films grandes(...).

.....

O governo que apenas viu com os complementos a propaganda, a diffusão aos acontecimentos e cousas brasileiras, para os proprios brasileiros, deve lembrar-se que maiores serão os resultados se pudermos apresentar os films de grande metragem, porque nelles cabe melhor a propaganda, mais indirecta e, portanto mais efficiente."⁽⁰³⁾(Grifo nosso)

Os projéteis arremessados nas telas, durante as exibições dos curtas-metragens de exibição obrigatória, haviam demonstrado a necessidade de que os filmes de propaganda agradassem ao público. Inserindo suas mensagens em enredos capazes de despertar a simpatia dos espectadores, os filmes nacionais de longa-metragem aumentariam a eficiência da propaganda oficial, que passaria a ser recebida com maior boa vontade nas salas de exibição espalhadas por todo o Brasil.

Em 1935 e 1936, a *Brasil Vita Film* retomaria a produção de longas-metragens com Favela dos meus amores e Cidade Mulher, dirigidos por Humberto Mauro. Inspirado na vida do sambista carioca Sinhô, Favela dos meus amores tinha 60% de suas imagens rodadas na Favela da Providência, dando ensejo à sua quase interdição pela censura, irritada com a "exagerada" presença de negros na fita.⁽⁰⁴⁾ O filme parece ter alcançado um enorme sucesso de público, determinando que a *Brasil Vita Film* tentasse repetir a mesma fórmula na sua próxima produção. Cidade Mulher, por sua vez, não repetiria o êxito de sua predecessora, tendo tido sua renda destinada a uma Escola de Cinema idealizada por Carmem Santos, que parece nunca ter chegado a estabelecer-se.⁽⁰⁵⁾

Favela dos meus amores e Cidade Mulher seriam destruídos por um incêndio nos depósitos da *Brasil Vita Film*, e as poucas alusões concernentes às fitas nos periódicos consultados nos desautorizam a tecer maiores comentários sobre os dois filmes. Não podemos afirmar, com nenhum grau de certeza, se Favela dos meus amores e Cidade Mulher estariam empenhados na proposta de educação do povo brasileiro através do cinema, que parece ter norteado a produção da *Brasil Vita Film* no período⁽⁰⁶⁾. No entanto, temos dados disponíveis quanto à produção de Inconfidência Mineira, ainda que também esta última tenha sido vítima de um dos incêndios da produtora.

Em sua edição de 7 de Setembro de 1937, A Cena Muda anunciava a mais ousada produção da *Brasil Vita Film* onde se reuniriam, pela primeira vez no Brasil, "grandes nomes para prestigiar um filme de arte": Inconfidência Mineira marcaria uma nova fase no desenvolvimento do cinema brasileiro, constituindo um bom exemplo da cooperação existente entre cineastas e intelectuais.

"Carmem Santos é, no íntimo uma alma de educadora.

De outro modo não se compreenderia o seu empenho em fazer agora, no *studio* novo da *Brasil Vita Film*, essa complicada e difícil *Inconfidência Mineira*, quando é certo que o tempo gasto nos preparativos vários e nas investigações para a reconstituição da vida brasileira de 1789 podia ter sido aproveitado, com maiores vantagens financeiras, na filmagem de pelo menos dois argumentos, destinados a êxitos fáceis de bilheteria, com sambas delirantes e mulheres de pernas de fóra...

A *Inconfidência*, para ella, deve ser qualquer cousa de sensacional e de novo no cinema brasileiro: um film, por exemplo, que revolucione technica e intellectualmente a arte cinematographica no paiz, que marque uma epocha e eduque o povo em politica e em historia do Brazil.

Por isso mesmo pediu ao Presidente da Republica que a *Inconfidência* tivesse a supervisão do Instituto Nacional do Cinema Educativo, de que é diretor, o sábio professor Roquette-Pinto.

O eminente cientista, autorizado pelo governo, está emprestando sua collaboração ao film e, nesse trabalho cultural, terá elle o concurso de outros grandes nomes nossos, como o Sr. Affonso de Taunay, membro da Academia, director do Museu do Ypiranga e professor da Universidade de S. Paulo."⁽⁰⁷⁾(Grifo nosso)

Mais uma vez Carmem Santos era caracterizada como a grande mecenas do cinema brasileiro, renegando o lucro comercial em prol da educação e da cultura. Junto com Humberto Mauro, Roquette-Pinto, Affonso de Taunay, e outros intelectuais de peso que emprestariam seu prestígio ao filme, Carmem Santos estabeleceria um novo padrão moral e estético para o cinema brasileiro. A corrente dos indesejáveis musicais carnavalescos, com seus "sambas delirantes e mulheres de pernas de fóra", seria quebrada pela presença de Inconfidência Mineira, que encabeçaria o cortejo de longas-metragens capazes de educar o povo "em politica e em historia do Brazil".(Grifo nosso)

Num texto publicado em Cinearte, a 15 de abril de 1939, Carmem Santos nos forneceria algumas pistas seguras sobre os critérios que orientaram esse projeto de educação política através do cinema de longa-metragem. Comentando a psicologia

do personagem mais importante de Inconfidência Mineira, Carmem Santos descreve Tiradentes como um "homem simples do povo", que "não tinha, é facto, a educação humanística de outros inconfidentes". Vivendo "em seu íntimo, de modo profundo e absoluto, a agonia imensa do seu povo", esse homem "rustico" tornara-se um dos maiores líderes na luta do povo brasileiro contra a dominação portuguesa, encontrando na "terra pátria (...) o leito macio de noivado que lhe faltara a vida..."⁽⁰⁸⁾ Militar de baixa patente, minerador frustrado, pobre e feio demais para agradar às mulheres, Tiradentes superara as dificuldades que lhe haviam sido impostas pelo destino, tornando-se um herói nacional.

" - Olhae! - o exterior é o de um rustico, mas a alma é um sol que marcou um novo caminho ao Brasil!... Imitae-o, e sereis perfeitos como só elle na nossa historia o provou, trocando seu sangue pela gloria da patria!"⁽⁰⁹⁾

Comparando Tiradentes a Jesus Cristo, Carmem Santos fazia coro com Getulio Vargas e outros ideólogos do Estado Novo, que também haviam procurado realizar este "contrabando do discurso litúrgico católico para a liturgia política".⁽¹⁰⁾ Exagerando as dificuldades enfrentadas pelo inconfidente, Carmem Santos procurava demonstrar que o mais humilde dos brasileiros seria capaz de igualar-se a Tiradentes, imitando-o em sua iniciativa de trocar "seu sangue pela gloria da patria". Ao homem comum das ruas era oferecida a possibilidade de superação da sua medíocre vida cotidiana, substituída pela imortalidade dos heróis e dos santos que não haviam hesitado em sacrificar-se em nome da pátria ou de seus fiéis.

A ação educadora dos jesuítas: Religião, Mito e Ciência na disciplinarização do povo brasileiro

Se Inconfidência Mineira nos dá conta do "contrabando do discurso litúrgico católico para a liturgia política", O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes nos colocam diante de um outro processo a ele relacionado. Segundo Alcir Lenharo, enquanto "boa parte dos símbolos e imagens próprios do discurso teológico foram contrabandeados e secularizados, convertendo-se em matéria de domínio público", à "Igreja coube tentar manter o significado religioso original e, reverso da medalha, aproveitar o intercâmbio para melhor agir/interagir no *mundo*", cuidando de se "apropriar da racionalidade e dos avanços científicos".⁽¹¹⁾ O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes tematizam essa permuta entre Ciência e Religião, cuja convivência harmoniosa nestes momentos fundadores da nação brasileira - o Descobrimento do Brasil e as Bandeiras - havia lançado as bases de um espírito que nortearia a evolução do país.

Mesmo sem estar oficialmente organizado, o núcleo que comporia o *Instituto Nacional de Cinema Educativo* daria toda a contribuição possível para O Descobrimento do Brasil: produção do *Instituto do Cacau da Bahia*, dirigida por Humberto Mauro, em 1936. Contando com a "collaboração intellectual" de Roquette-Pinto, Bernardino José de Souza e Affonso de Taunay, O Descobrimento do Brasil teria um de seus momentos mais importantes na reconstituição da *Primeira Missa no Brasil*, inspirada no célebre quadro de Vitor Meireles. Menos do que a reconstituição da missa propriamente dita, interessa-nos as cenas da sua preparação, que justificariam o comportamento adotado pelos indígenas durante o ritual.

Situados em dois espaços, não imediatamente contíguos, um grupo de indígenas dança, enquanto um grupo de portugueses corta árvores com machados. A atividade dos europeus parece atrair a atenção de um elemento do grupo indígena: ele aproxima seu ouvido do chão, como se tentasse captar, no solo, a vibração dos troncos que caíam com grande violência, caminhando posteriormente em direção aos portugueses, acompanhado pelos outros elementos da tribo. Quando um enorme tronco vem abaixo, um indígena destaca-se do grupo e começa a gritar. A repetição de vários planos, semelhantes ao anteriormente descrito, nos fazem pensar que o índio comunica a seus companheiros um grande evento: a queda da grande árvore. Este fato parece impressionar fortemente os integrantes da tribo que, em seguida, serão mostrados dançando sobre a grande árvore. O tronco serviria como matéria-prima para a construção de uma cruz, conduzida, com grande reverência, por portugueses e indígenas, à clareira onde seria realizada a Primeira Missa no Brasil.

Nas cenas acima descritas, três dados atraíram a nossa atenção: a insistência dos autores de O Descobrimento do Brasil em acentuar o processo de extração da madeira pelos portugueses, a atração que o cumprimento dessa tarefa exercia sobre os indígenas, e o tom reverencial que os nativos devotariam ao símbolo cristão. Expostas em seqüência, essas cenas nos revelam a estratégia pela qual os autores do filme procurariam justificar a adoração dos indígenas à cruz de madeira que, exposta sob outras circunstâncias, não mereceria o mesmo tratamento respeitoso.

A atração dos indígenas pela derrubada da mata encontra uma explicação bastante plausível em seu desconhecimento das ferramentas de ferro. Lidando unicamente com instrumentos de pedra, os indígenas tombam fascinados ante a facilidade com que os europeus levavam grandes árvores ao chão, encarando-a talvez como fruto da ação de forças superiores. Essa fascinação, por sua vez, justifica a devoção dos nativos ao símbolo cristão: desconhecendo os fundamentos

da religião católica, os indígenas parecem idolatrar a cruz de madeira como símbolo daquele grande poder que teria abençoado os portugueses com a força mágica de seus instrumentos de ferro. Convivendo harmonicamente desde os primeiros momentos do descobrimento do Brasil, Mito, Religião e Ciência estreitavam as ligações entre nativos e portugueses, envolvendo-os num mesmo culto durante a Primeira Missa no Brasil. Representando o sacrifício de Jesus Cristo, ou evocando os poderes da Ciência lidos numa perspectiva mística, a cruz se consagraria como elemento unificador das duas raças assinalando, desde o descobrimento, um norte para a evolução da sociedade brasileira.

Essa convivência entre os poderes da Religião e da Ciência em O Descobrimento do Brasil, deve ser percebida no âmbito de uma estratégia arquitetada por setores positivistas da sociedade brasileira nos primórdios da República. Analisada por Roberto Romano em "A astúcia do positivismo", capítulo do livro Brasil: Igreja contra Estado, tal estratégia buscava superar a influência do pensamento eclesiástico na formação das consciências populares, evitando um confronto direto com a Igreja a quem seria assegurado o "direito de propriedade e de momentânea auto-reprodução". Segundo Roberto Romano, "esta concórdia com a Igreja possibilitaria à elite intelectual positivista ganhar tempo, a fim de estabelecer segura e definitivamente a soberania laica, o que traria, como resultado pela educação das massas, a mudança de mentalidade, sobretudo da opinião pública, a qual, de ignorante e católica, se dirigiria cada vez mais para a maturidade científica do pensamento".(12)

Fazendo parte de uma estratégia mais ampla, essa conjunção entre positivistas e católicos, no entanto, não pode ser percebida como aleatória ou imediata, estando relacionada a uma "concepção fundamental sobre a natureza da sociedade e da política". Roberto Romano analisa as "afinidades eletivas" destes dois grupos que encontrariam, no núcleo autoritário das duas doutrinas, o elemento

unificador de sua oposição aos liberais. Apregando a necessidade da instituição de um poder infalível e de caráter vertical, positivistas e católicos se diferenciariam somente na localização da fonte dessa infalibilidade, já que os primeiros teriam substituído a "teologia" pelo "arrazoado científico e objetivo".⁽¹³⁾

Essa confluência entre católicos e positivistas se repetiria nos anos 30. Nesse período católicos e positivistas científicistas, de diferentes matizes, novamente se uniriam contra os liberais em torno de uma proposta autoritária para a sociedade brasileira, que se concretizaria plenamente no Estado Novo. Em seu épico de 1936, os intelectuais envolvidos na produção de O Descobrimento do Brasil confirmariam a conveniência dessa conjunção entre cientificismo positivista e catolicismo, destacada por Roberto Romano. A Primeira Missa no Brasil vinha demonstrar essa confluência entre as duas doutrinas, unificadas no culto a uma cruz de madeira, evocadora dos ideais cristãos e dos poderes superiores da técnica.

Observada esta convergência entre Religião e Ciência em O Descobrimento do Brasil, gostaríamos de destacar como ela se manifesta no média-metragem Os Bandeirantes,⁽¹⁴⁾ dirigido por Humberto Mauro para o *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, em 1940. Produzido sob a orientação-geral de Edgar Roquette-Pinto, e contando com a orientação histórica de Affonso de Taunay, Os Bandeirantes inclui um prólogo sobre a fundação de São Paulo, pelo padre José de Anchieta, acrescentado à fita por sugestão do diretor do *INCE* que procurava assim "recordar que o taumaturgo do Brasil foi o patriarca dos educadores de nossa terra".⁽¹⁵⁾ Nas seqüências que descrevem o trabalho desse primeiro educador brasileiro, encontramos as marcas da ação daquela ordem eclesiástica a que tem-se atribuído "a iniciativa de pesquisa e rastreamento", da Igreja, "nos domínios estranhos a fé"⁽¹⁶⁾. Ministrando seus cursos ao ar livre, José de Anchieta é retratado segundo um perfil que já fora destacado na Revista Nacional de Educação⁽¹⁷⁾. Trabalhando no campo ou analisando, junto com crianças brancas e

índias, a morfologia de folhas e de borboletas, José de Anchieta é mostrado não apenas como um padre, mas também como um naturalista.

Comentando a Historia geral das Bandeiras de Affonso de Taunay, Roquette-Pinto fornece indicações bastante precisas sobre a necessidade de inclusão do episódio sobre José de Anchieta em Os Bandeirantes. Defensor ardente dos "tipos antropológicos" brasileiros, dos primeiros habitantes da terra e da miscigenação, Roquette-Pinto criticou duramente Affonso de Taunay que apontava a "*aryanização progressiva dos paulistas*"⁽¹⁸⁾ como o grande fator da eclosão do movimento bandeirante. Na opinião do autor como "*varação de território e preação de índios*", as bandeiras haviam sido uma invenção dos tupis, sendo muito anteriores à chegada dos colonizadores. A respeito do tema Roquette-Pinto citava a bandeira de *Uira-uassú* que teria subido o Amazonas rumo ao nordeste, em 1539, liderando centenas de tupis na busca de novas terras onde eles encontrariam a imortalidade.⁽¹⁹⁾ Alguns séculos mais tarde, seduzidos por essas lendas que mencionavam a existência de paraísos perdidos, iniciariam os descendentes dos portugueses sua caminhada em direção ao sertão. Roquette-Pinto afirmava que os bandeirantes retiravam seu ânimo e sua força desse mito, e não dos interesses financeiros com o comércio de índios, ouro e pedras, como queria Affonso de Taunay.⁽²⁰⁾ Trabalhando com teorias européias em sua análise da história brasileira, Affonso de Taunay teria se limitado a apontar alguns sintomas do espírito bandeirante, sem conseguir identificar-lhes as causas. Um grande exemplo da inadequação dos modelos intelectuais do autor, dizia respeito à disciplina dos paulistas que Affonso de Taunay se limitara a identificar em sua História geral das Bandeiras.

"... Snr. Affonso de Taunay, frisaes muito bem a existencia dessa *disciplina*, que para mim foi, talvez, a maior força dos *paulistas*. Os *testamentos bandeirantes* e tantos outros dados, consignados no livro admiravel de Alcantara Machado, depõem no mesmo sentido.

E de onde provinha o regimem, factor tão decisivo? É só recordar que as *bandeiras* surgiram no arraial fundado pelos mais disciplinados de todos os religiosos. No influxo jesuíta dos primeiros tempos julgo encontrar com toda isenção de animo, a maior parte dos elementos espirituaes que fortaleceram, em normas severas, o animo dos *bandeirantes* e a decisão dos *sertanistas*..."(21)

Os jesuítas teriam disciplinado os habitantes da Vila de São Paulo na medida certa, sem sufocar aquelas crenças e mitos indígenas que os impeliriam direção ao sertão. Da fusão entre ibéricos aventureiros, indígenas místicos e jesuítas disciplinadores, nascera a bandeira conquistadora, que carregaria o seu estandarte a pontos desconhecidos do continente, alargando as fronteiras do território nacional.

Procurando analisar esta valorização de Anchieta, invocaremos mais uma vez Roberto Romano, destacando a "astúcia positivista" inerente à pedagogia do jesuíta. No texto de Roquette-Pinto acima citado, ou nas cenas de Os Bandeirantes anteriormente descritas, encontramos os traços de um personagem que unira os talentos do "jesuíta, frio calculador a serviço da razão de Igreja", com aqueles do "filósofo, sacerdote da Razão", incorporando, não apenas "o peso sacral da autoridade", mas também a "racionalidade e a ciência".(22) Preservando o "meio espiritual indígena", sem destruir "crenças antigas", "velhas lendas e incentivos", Anchieta forjara uma disciplina que seria fundamental para a adesão dos paulistas ao movimento bandeirante. Iniciando os habitantes da Vila de São Paulo nos mistérios da religião e das ciências positivas, Anchieta ajudara a edificar uma "formação social (que) traria em si as condições de ruptura não violenta com o antigo espírito teológico": estava facilitada a tarefa das gerações posteriores que se encarregariam, segundo as palavras de Pereira Barreto, de "substituir as idéias teológicas pelo método científico e racional na direção política do país".(23)

Nas cenas sobre o descobrimento do Brasil e nascimento das bandeiras, Mito, Religião e Ciência convergem na construção de uma sociedade disciplinada e

despida de conflitos entre raças, religiões ou classes. Comprometida pela "incúria liberal" dos políticos da Primeira República, esta harmonia reencontrava os seus defensores entre grupos católicos e positivistas que procurariam, nos anos 30, resgatar o espírito presente naqueles momentos fundadores da nação brasileira.

O sacrifício: temas e dificuldades da produção de filmes nacionalistas

O sacrifício dos interesses individuais em benefício dos interesses da coletividade, se tornaria um *leitmotif* das produções nacionalistas do período, estando presente não apenas em filmes históricos, mas também em filmes de enredo como Romance Proibido, Aves sem ninho e Caminho do Céu.

Dirigido por Adhemar Gonzaga entre 1940 e 1944, Romance Proibido estava baseado no argumento original de Saudade, idéia de Paulo Wanderley que Adhemar Gonzaga pretendia filmar, juntamente com Paulo Benedetti, em 1930.⁽²⁴⁾ Comparando a versão final de Romance Proibido com o argumento de Saudade, Alice Gonzaga identifica mudanças que evidenciavam o esforço de Adhemar Gonzaga em adequar o enredo de 1930 a um novo contexto político e social.

"As personagens são em sua estrutura, as mesmas. Porém, as situações e o cunho didático nacionalista foram introduzidos posteriormente.

Típico exemplar do cinema brasileiro dos anos de guerra e do Estado Novo, Romance Proibido a exemplo de Aves sem ninho e Caminhos do céu, é um filme nacionalista e austero, que exalta o valor dos seres humanos que abdicam de suas aspirações pessoais em benefício do progresso da coletividade, através do nobre exercício de uma profissão..."⁽²⁵⁾

O enredo de Romance Proibido lançava mão de recursos comuns a vários longas-metragens ficcionais do período. Sentindo-se abandonada por seu grande amor, disputado pela colega de colégio, uma professora "vai lecionar no interior, num local bem atrasado, revolucionando o ensino". Em sua fuga, a personagem acaba reencontrando o amado e, "não querendo atrapalhar seu casamento com uma

das suas melhores amigas, finge não gostar mais dele e vai lecionar em outro lugar".⁽²⁶⁾ Professorinha moderna, a personagem principal de Romance Proibido utiliza recursos pedagógicos avançados. Alice Gonzaga destaca como um dos grandes momentos do filme, a cena em que a mestra exibe um filme educativo em 16 mm para seus alunos.⁽²⁷⁾

Exaltando o sacrifício da professora que renuncia ao seu amor em benefício de uma amiga, partindo, em seguida, para lecionar no meio rural, Romance Proibido vinha de encontro aos esforços patrocinados pelo Estado Novo, que buscou mobilizar os docentes brasileiros num amplo projeto de educação popular. Analisando este projeto pedagógico, através da Revista do Ensino, Maria Helena Camara Bastos destaca o perfil do professor idealizado pelos educadores do período: o mestre que, tendo acesso a métodos pedagógicos modernos, valia mais pelo "seu caráter, exemplo de respeito à ordem e aos seus deveres que, quotidianamente, propicia a seus alunos", do que pelos seus conhecimentos. Percebida como uma "atividade sagrada", ou como "sacerdócio", a docência requeria "idealismo", "doação", "sacrifício", "renúncia e solidariedade", numa "mística de ação que desconhece confortos, horários de trabalho, repouso, regalias regulamentares".⁽²⁸⁾ Propagandeado por instituições pedagógicas, organismos e publicações oficiais, o professor "modelo de virtudes" teria presença assegurada em Romance Proibido e outros filmes de ficção do período.

Adaptação de Raul Roulien da peça teatral Nuestra Natasha, de Alexandre Casona, Aves sem ninho também problematizaria as vicissitudes de heroínas dedicadas à atividade docente. Orfã de pai e mãe, Vitória é recolhida num "asilho, espécie de Reformatório para menores abandonados"⁽²⁹⁾, sendo exposta a uma série infundável de sofrimentos, humilhações e castigos. Por obra do acaso, Vitória é adotada por um velho professor que dá a ela condições de formar-se, com brilhantismo, no curso de Ciências Sociais. Depois de formada, Vitória resolve

dedicar sua vida à tarefa de modificar aquele sistema educacional opressor que ela havia vivenciado tão duramente, abraçando o magistério.

Procurando acentuar o tom melodramático da fita, Raul Roulien exagerou as vicissitudes vividas por Vitória no asilo, desagradando aos censores de um regime em que notícias sobre brigas, crimes, corrupção, suborno e até mesmo acidentes e desastres como abalroamentos, queda de aviões e naufrágios eram proibidos (30). Segundo Jean-Claude Bernardet, para que Aves sem ninho fosse liberado pela censura, "foi necessário que o diretor sugerisse, no final, que o governo estava solucionando este problema e fizesse uma referência à esposa de Getúlio Vargas".(31)

Os filmes de ficção produzidos no Estado Novo procuravam veicular a imagem de um universo quase perfeito em que todos os problemas e conflitos sempre estavam prestes a ser resolvidos.

Produção conjunta da *Cinédia* com Milton Rodrigues,(32) Caminho do Céu inseria-se dentro de uma estratégia de incentivo ao aumento da produção industrial brasileira, propagandeando a idéia de que, uma vez unidos, operários e capitalistas poderiam vencer as dificuldades impostas pela Segunda Guerra. Administrador da Usina da Serra, Roberto recebe de seu patrão o encargo de fechar a empresa deficitária, dispensando todos os empregados. Em contato com a filha do proprietário da Usina, que ele ama secretamente, Roberto "aconselha-a que abandone aquela vida frívola e realize alguma coisa útil em benefício dos que sofrem", mudança que lhe traria "mais confiança e alegria, até saúde".(33) Sônia não aceitaria os conselhos daquele que era apenas "um subalterno do seu pai", tratando Roberto rispidamente. No entanto esses conselhos seriam confirmados por um médico que, diante da saúde fragilizada da moça, receita-lhe "repouso num lugar longe do bulício da cidade". Sônia parte para Serra Negra, onde reencontra Roberto

que ainda não conseguira transmitir aos colegas a triste notícia do fechamento da Usina da Serra.

"Na paz da fazenda, Sônia reflete sobre a vida inútil que está levando e começa a aquilatar a nobreza dos sentimentos de Roberto.

Uma noite, apanhada por uma violenta tempestade, Roberto conduziu-a à casa. Ela piora e advém febre alta. Roberto aflito telefona ao Dr. Lacerda, que vem acompanhado de um médico. No delírio da febre, Sônia fala e censura o pai por ter atirado à miséria aquela gente da usina. Dias mais tarde Sônia, nos braços de Roberto, assiste, maravilhada, ao início dos trabalhos numa nova fábrica de aviões que seu pai abrira para ajudar o esforço de guerra."⁽³⁴⁾

Caminho do Céu expressa outro aspecto importante da ideologia estadonovista: o Estado paternalista representado na figura do líder - "Getulio Vargas, pai dos pobres" - que administra os conflitos sociais, eliminando a injustiça existente na sociedade até então. Revelando a preocupação que orientava os realizadores de filmes educativos, Caminho do Céu procurava contribuir para a reorientação das relações entre patrões e empregados, instaurando a "harmonia social" entre as duas classes.

A julgar pelos inúmeros decretos assinados por Getulio Vargas, filmes como Inconfidência Mineira, Romance Proibido, Aves sem ninho e Caminho do Céu tinham tudo para beneficiar-se dos favores, prêmios, isenção de impostos e outras vantagens concedidas pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda*. Essas formas indiretas de subvenção oficial assegurariam a presença do cinema nacionalista no mercado nacional, consolidando a presença de um gênero com forte conteúdo propagandístico. O acompanhamento da produção de algumas dessas fitas ao longo dos anos, no entanto, revela dificuldades que demonstram o alcance diminuto dos favores oficiais ao cinema brasileiro, publicados com grande eloquência nos Diários Oficiais. Grande parte das medidas de proteção ao cinema nacional ficavam restritas ao âmbito dos discursos, sem contribuir para a consolidação da indústria cinematográfica brasileira de forma prática.

Iniciada em 1940, a produção de Romance Proibido receberia um duro golpe em novembro de 1941, com a notícia de que o principal ator do filme havia abandonado as filmagens. Explicitando os motivos de sua drástica decisão, Milton Marinho desvendava um universo escondido sob o véu de declarações retumbantes e reportagens fantasiosas, que procuravam conferir aos filmes brasileiros o status de produções hollywoodianas.

"Adhemar Gonzaga me decepcionou. Eu estava indo muito bem em São Paulo, quando recebi o convite vantajoso e cheio de promessas para interpretar o papel principal em *Romance Proibido* ao lado da estrela Lucia Lamur.

Deixei tudo, desmanchei apartamento e vim para o Rio. Aqui, então, nos primeiros meses tudo correu bem. Cheguei até a considerar Adhemar Gonzaga o único produtor de palavra em nossa cinematographia. Mas esta impressão durou pouco e veio a desillusão com o seu cortejo de aborrecimentos, arrependimentos e maus pedaços.

A Cinédia começou por não me pagar em dia, dando-me pequenas importancias depois de muita choradeira, o que não adiantava para enfrentar meus compromissos. E assim começou a minha queda. Dispensei a empregada e mandei cortar o telefone, devo 4 mezes de apartamento; vendi objectos que me eram de estimação, inclusive um anel de ouro que me acompanhava ha muitos annos; tenho um mez e meio de ordenados a receber e vivo pedindo cinco mil réis a um e dez mil réis a outro para me poder locomover, comprar cigarros, almoçar, jantar, fazer barba, etc.

Quando procuro o productor, elle foge de mim e quando vou ao escriptorio reclamar o que tenho de direito, querem me dar dez ou vinte mil réis.

Como se vê, não posso ficar nesta situação, trabalhando de graça e passando necessidades. Antes eu era o 'ai Jesus', o Rodolpho Valentino, hoje sou abandonado sem mais nem menos. Com franqueza, não trabalho mais. Só continuo se elles acceitarem a minha proposta..."⁽³⁵⁾

Os percalços vividos por Milton Marinho na *Cinédia*, não eram, de forma alguma, exclusivos aos atores da maior produtora cinematográfica nacional. Na edição da semana seguinte, num artigo intitulado "Deus, miserere nobis...", a *Chronica* de A Cena Muda dava grande destaque à briga de Raul Roulien com uma das artistas que trabalhavam nas filmagens de Aves sem ninho. Acompanhada por seu marido, a atriz teria ido reclamar seus salários com o produtor da fita, dando origem ao conflito que acabaria ocupando delegacias e páginas dos principais periódicos da capital.⁽³⁶⁾

Se as coisas não iam bem para Adhemar Gonzaga e Raul Roulien, ainda maiores eram as dificuldades enfrentadas por Carmem Santos na produção de Inconfidência Mineira. Em 1940, a revista A Cena Muda publicava o artigo "Loucuras Cinematographicas", expondo o momento difícil a que chegara a produtora: sem dinheiro para completar o filme, Carmem Santos procurara conseguir um empréstimo de 200 contos de réis junto à Caixa Econômica, dando o terreno, instalações e equipamentos de seu estúdio como garantia. Segundo o cronista de A Cena Muda, depois de muito dinheiro, tempo, paciência e saúde dispendidos, o empréstimo não havia sido aprovado, colocando em evidência uma lição que deveria ser aprendida por todos os cineastas brasileiros.

"Inconfidencia Mineira é uma advertencia a quantos pensam em realizar cinema de verdade no Brasil. Carmem, com certeza ou não calculou bem, ou viu recuarem outros elementos com que contava. Um film como Inconfidencia, só poderia ser feito por empresas ja consolidadas ou pelo Governo. (...) Esse film é uma especie de Esphynges: ou Carmem a decifra, ou elle a devora... A situação é dramatica e incommoda, porquanto os que ignoram as torturas por que passam os nossos cinematographistas se vingam desses abnegados, ridicularizando-os pelos fracassos."⁽³⁷⁾

Ao longo dos anos Inconfidencia Mineira, havia se tornado o tema favorito das piadas de vários cronistas, inconformados com os constantes adiamentos de sua estréia. A situação extrema a que chegara a produção de Inconfidencia Mineira, expunha os limites do projeto de educação do povo brasileiro através do filme de longa-metragem. As iniciativas de cineastas como Carmem Santos não recebiam o apoio necessário de um regime, que não parecia estar disposto a gastar grandes somas de dinheiro com o cinema nacional.

"É o fracasso desnorteador, pela má compensação de tanto esforço. Tem toda razão, pois, Luiz de Barros, quando argumenta que, no estado em que nos vemos, é puro idealismo fazer films como Inconfidencia Mineira, Pureza, etc. Luiz de Barros é acusado de só fabricar *chanchadas* carnavalescas. Elle justifica como uma fatalidade cyclica de nossa industria filmica ainda embryonaria. Para poder ganhar dinheiro e manter studios, pessoal technico, realizar, enfim, alguma cousa, tem que escolher o unico caminho compativel com a situação: fazer pelliculas com um prazo maximo de um a dois mezes, e que não consumam nada além de 150 contos... Idealismo?... Patriotismo?... Muito bonito para quem pode nutrir esses velhos sentimentos sem sacrificar a si e aos outros; mas para aquelle que

precisa viver da profissão, do rendimento economico da industria, é loucura, é procurar a propria cruz e pedir que lhe cravem os pregos do martyrio.

Mas haverá um jeito para tudo isso? O pragmatismo de Luiz de Barros esmagará com a sua verdade crua e aspera o idealismo de Carmem Santos, de Adhemar Gonzaga, de Roulien? Ha, sim; ha remedio. Basta que o Governo Federal resolva acabar com os *amparos de lembranças*, com auxilios platonicos e dê mão forte aos nossos Antonios Raposos e Fernões Dias Paes da lamentavel industria cinematographica brasileira. Como? É simples: institua na Caixa Economica uma carteira de amparo aos cinematographistas, onde haja recursos para a realização de filmes de grande metragem previamente aprovados os argumentos pelo Governo, garantindo-se o financiamento pelo proprio rendimento ou receita futura do film, com prazo minimo de dois annos, tempo standard sufficiente para exhibição no Brasil e sua consequente receita definitiva. Além disso, premios vultosos e estimuladores, não se esquecendo ainda o Governo de afastar do mercado as producções officiaes que estão a concorrer deslealmente com os cineastas brasileiros no mercado de 'shorts'. E ainda ha mil modos de amparar de verdade, a incipiente industria cinematographica nacional, sem maiores gravames de impostos que viessem majorar o preço das entradas.

A situação será cada vez peor, se o Governo Federal não decidir auxiliar a nossa produção por meios concretos, reaes, em dinheiro e credito facil e barato."⁽³⁸⁾(Grifo nosso)

Carmem Santos já havia gasto mais de 500 contos de réis num filme que, segundo os cálculos do cronista de A Cena Muda, poderia render no máximo 200 contos depois de exibido. Três anos depois de ser apresentado como um marco do cinema brasileiro, que assinalaria a superação de "argumentos, destinados a êxitos fáceis de bilheteria, com sambas delirantes e mulheres de perna de fóra", Inconfidência Mineira trazia à baila os conselhos do amaldiçoado Lulu de Barros, que se especializara em dirigir chanchadas carnavalescas com orçamentos baixíssimos em curtos espaços de tempo. O governo brasileiro não atenderia à solicitação do cronista de A Cena Muda, deixando de concorrer com os produtores privados no campo dos curtas-metragens e concedendo os financiamentos e os prêmios que assegurariam o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Diante desse quadro adverso, muitos cineastas seriam obrigados a colocar seu idealismo de lado, partindo para a produção das indesejáveis chanchadas carnavalescas.⁽³⁹⁾

Os "Filmes de Carnaval"

Produzidas com poucos recursos e alcançando uma repercussão de público bastante satisfatória, as comédias carnavalescas constituíam sempre uma boa opção de investimento para uma indústria cinematográfica carente de recursos técnicos e econômicos. Refletindo a pobreza e o subdesenvolvimento do cinema brasileiro e do próprio país, carregavam os espinhos e a acidez típica dos "abacaxis", que agrediam o paladar refinado de uma crítica acostumada ao sabor do produto importado. Falando sobre as filmagens de Banana-da-terra, produzido em 1939, Aloísio de Oliveira nos dá uma dimensão bastante exata das dificuldades enfrentadas por diretores e atores que, involuntariamente, ajudavam a criar o tom cômico característico dessas produções.

"Em *Banana-da-terra*, além de cantar com o Bando da Lua, fiz o papel de galã. Namorava uma menina muito engraçadinha chamada Dircinha Batista. Numa das cenas o Bando cantava *Amei Lalá*, na praia do Leme. A Dircinha estava prestes a se afogar nas ondas e eu tinha de salvá-la, carregando-a nos braços para a praia. No ensaio tudo correu bem. Para filmar passaram um *make-up* muito gorduroso por todo o corpo de Dircinha. Quando a segurei nos braços, ela foi escorregando e caiu estatelada na areia. A cena ficou assim mesmo porque não havia mais filme virgem para repetí-la."⁽⁴⁰⁾

Acidentes como o descrito contribuía, de forma decisiva, para a impopularidade dos musicais carnavalescos em certos setores da crítica. Cronista de O Globo, Pinheiro de Lemos destacou-se como um dos críticos mais impiedosos dos filmes de carnaval, tendo também a chance de registrar seus protestos contra o gênero nas páginas de Cultura Política, periódico oficial encarregado de difundir as idéias produzidas por alguns dos mais importantes ideólogos estadonovistas.

"Ninguém discutirá que é nos chamados filmes de Carnaval que o cinema brasileiro atinge o seu nível mais baixo, sob todos os aspectos, da indigência técnica à mais desconsolada falta de imaginação. Em geral, esses filmes se resumem numa reunião mal arrumada das canções, marchas e sambas em voga no momento, ligados por um fio casual de enredo jocoso e ridículo. Neles nada há que fale a sensibilidade ou à inteligência, na sua negação sistemática e cuidadosa do bom gosto e do bom senso."⁽⁴¹⁾

Sem se dar conta da importância do gênero para a sobrevivência dos produtores brasileiros, Pinheiro de Lemos apontava os "filmes de carnaval" como uma ameaça à existência do ainda mal nascido cinema nacional. Essas fitas haviam popularizado a idéia de que só "o que fosse primário, errado e idiota conseguiria a adesão do público" brasileiro, conseguindo contaminar até mesmo os filmes americanos que, procurando adequar-se a esse perfil "humilhante" de público, adotavam "legendas invariavelmente cheias de giria e de mau gosto" e "títulos imbecis".⁽⁴²⁾

Muitas vezes as críticas desfavoráveis aos musicais carnavalescos, precediam à própria estréia dos filmes que sequer eram vistos antes de serem inseridos no rol dos "abacaxis". Essas fitas abordavam o samba e esse aspecto já era suficiente para que um crítico como Renato de Alencar, pudesse desqualificá-los como obra digna do público brasileiro, nas páginas de A Cena Muda.

"Dentro de poucos dias vamos assistir á exhibição de mais um film nacional, *Laranja da China*. Pelo nome o leitor já deve ter percebido que se trata de mais uma produção jocosa, e, pela data de seu lançamento, que é um film baseado em motivos carnavalescos.

Como tal, essa nova pellicula brasileira vae ser toda do *samba*. Nós ainda não quizemos comprehender que o cinema nacional deve orientar-se pela propaganda do Brasil, e não pela propagação nefasta de suas psychoses, como, em verdade, é o samba uma dellas. Aliás, o proprio film presta este serviço á cultura brasileira, imaginando uma epidemia *coreopathica* transmittida pelo *virus* do samba...

O caso, porém não é para troça, cousa muito do temperamento brasileiro, que procura rir das cousas mais sisudas. Devemos reagir no sentido de construir ambiente mais digno ao cinema brasileiro, tão desprestigiado."⁽⁴³⁾

Editor de A Cena Muda, Renato de Alencar se destacaria como um dos críticos mais acirrados do gênero. As posições expostas no trecho acima citado, no entanto, não significavam uma completa proibição do aproveitamento do samba pelo cinema brasileiro que, na opinião de Renato de Alencar, deveria pautar-se pela adoção de regras bem definidas. A *Columbia* fornecera um exemplo de correta abordagem do samba, com a inclusão de *No taboleiro da bahiana*, no musical Music in my heart: a música de Ary Barroso poderia ser "catalogada como a melhor

dentre todas quantas já foram produzidas no Brasil, em seu genero", não podendo de forma alguma ser confundida com "um sambinha desses indecentes *pan-pan-pan-pan-pan* de *breque*, onde se faz o elogio das orgias e das degradações da família, como se se estivesse propagando a melhor maneira de beber mais leite."⁽⁴⁴⁾ Aquelas obras que exaltassem a boêmia e a malandragem deveriam ser exterminadas, cedendo lugar ao samba comportado que procurasse enaltecer as virtudes do homem trabalhador e as riquezas da Pátria. Afora isso o samba deveria deixar de constituir um tema para o cinema nacional, sob pena de que o Brasil descesse, aos olhos do público estrangeiro, ao mesmo nível de países africanos habitados por negros.

"Acabemos de uma vez com essa irritante mania de considerarem o Brasil no mesmo nível dos abyssínios e sudanezes. Já temos um padrão de cultura e uma civilização que honram a América e horeiam com qualquer povo dos mais adiantados do mundo. Essa divulgação do Brasil verdadeiro será feita através das oportunas e sinceras reportagens do Sr. Norman Alley, operador da *Metro-Goldwyn-Mayer*. Mas... 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 histericas, telefone ao dr. Israel Souto e peça um guarda; se quiserem que o amigo film o Carnaval, tenha cuidado e se aconselhe com Ricardo Pinto, do *Diário de Notícias*, a qualquer um que procure ludibrial-o com as indecentes exhibições de sambas, desses que falam em *cabrochas*, *malandros* e outras carneimírandices hediondas, passe-lhe fogo, Mr. Alley, atire nelle sem contemplação, pois está nas garras de um desse descarados *propagandeiros* do Brasil..."⁽⁴⁵⁾

Os conselhos bem pouco amigáveis do editor de A Cena Muda ao operador da *Metro* em filmagens no Brasil, dão a medida do tom passional que norteou os debates a respeito da presença do samba e de negros no cinema brasileiro do período, além do conteúdo racista dos comentários. Os filmes de carnaval colocavam em cena um Brasil que não se ajustava à imagem do país imaginado por críticos, intelectuais e burocratas, empregados em organismos oficiais ou em órgãos de imprensa privados. Os protestos desses setores, no entanto, não eram acompanhados de uma política de incentivos que permitissem consolidar a produção dos filmes educativos e, ante aos elogios de uma elite preconceituosa e o

sucesso alcançado junto às classes populares, muitos produtores optariam, talvez mesmo a contra-gosto, pela segunda alternativa. Os filmes de carnaval continuariam a ser uma presença constante nas telas dos cinemas nacionais.

Malgrado todas as dificuldades inerentes a produção de filmes de cunho educativo e nacionalista, Humberto Mauro e Carmem Santos uniriam novamente suas forças num empreendimento afinado com estes ideais: Argila.

No entanto, antes de partirmos para a análise de Argila, consideramos necessário dedicar um capítulo à exposição das idéias expressas por Edgar Roquette-Pinto que, segundo depoimentos de época, teria sido o verdadeiro autor do argumento desse filme.

NOTAS:

- (01) Vide Alice Gonzaga, Carmem Santos.
- (02) Cinearte, 407, 15/01/35, p. 10.
- (03) Cinearte, 406, 01/01/35, p. 10.
- (04) Vide Alex Vianny. Humberto Mauro, sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, p. 206 e 229.
- (05) Vide "Pelo Cinema Nacional", In: A Cena Muda, 800, 21/07/36, p. 5 e 33.
- (06) Em Favela dos meus amores, Carmem Santos interpreta o papel de "uma professorinha que renunciara a cidade para ser feliz". (Salvyano Cavalcanti de Paiva, História Ilustrada dos filmes brasileiros 1929/1988, p. 22) Segundo a descrição do autor citado, esse personagem de Carmem Santos possuía traços muito semelhantes aos de outras "professorinhas" que se tornaram um tipo recorrente em filmes produzidos no Estado Novo, como Aves sem ninho e Romance Proibido.
- (07) A Cena Muda, 859, 07/09/37, p. 5.
- (08) Cinearte, 509, 15/04/39, p. 09.
- (09) Ibid; p. 09.
- (10) Alcir Lenharo, Sacralização da Política, p. 110.
- (11) Ibid; p. 169/170.
- (12) Roberto Romano, Brasil: Igreja contra Estado, p. 130/131.
- (13) Ibid; p. 126/127.
- (14) Os Bandeirantes constitui tema de dissertação de mestrado, desenvolvida por Eduardo Vitório Morettin, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Graduado pelo Departamento de História, Eduardo Vitório Morettin é um dos pesquisadores que desenvolvem, no momento da redação deste trabalho, pesquisas relativas ao tema do Cinema e História.
- (15) Affonso de Taunay, História do primeiro film bandeirante, p.169. Affonso de Taunay integraria a equipe de Os Bandeirantes como consultor histórico.
- (16) Alcir Lenharo, op. cit; p. 169.
- (17) Revista Nacional de Educação, 18/19, p. 90.
- (18) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 215.
- (19) Roquette-Pinto informa que, segundo relato de Gandavo, este grupo teria alcançado o Peru em 1549, onde foram aprisionados pelo vice-rei.

(20) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 220. Cabe destacar que, no trecho citado, Roquette-Pinto polemiza mais uma vez com Affonso de Taunay, citando diretamente um de seus livros sobre o assunto: Índios! Ouro! Pedras!.

(21) Ibid; p. 217.

(22) Roberto Romano, Brasil: Igreja contra Estado, p. 245.

(23) APUD Roberto Romano, op. cit; p. 134.

(24) Para maiores detalhes sobre o projeto inacabado de Saudade, vide Alice Gonzaga, 50 anos de Cinédia, p. 36.

(25) Alice Gonzaga, 50 anos de Cinédia, p. 78.

(26) Ibid; p. 77/78.

(27) Ibid; p. 78.

(28) Vide Maria Helena Camara Basto, A Revista do Ensino e a mobilização do professor na campanha de reconstrução nacional, p. 155/182. Texto produzido para exame de qualificação de tese de Doutorado a ser defendida na Faculdade de Educação da USP, sob orientação da Prof^a Dr^a Marta Maria Chagas de Carvalho, set. 1992.

Cabe assinalar que a autora procura também analisar a outra face deste projeto pedagógico, destacando que a "busca enfática dessa valorização simbólica da ação pedagógica tentava diminuir as dificuldades reais que estas professoras encontrariam: hostilidade do meio, desconforto material, baixa remuneração, zonas inóspitas, controle rígido e fiscalização de suas atividades profissionais e pessoais" (p. 163).

(29) A Cena Muda, 1052, 20/05/41, p. 3.

(30) Vide Nelson Jahr Garcia, Estado Novo: Ideologia e propaganda política, p. 112.

(31) Jean Claude Bernardet, Cinema Brasileiro: Propostas para uma história, p. 46.

(32) Cabe lembrar que, em 1938, Milton Rodrigues já havia dirigido Alma e corpo de uma raça, longa-metragem ficcional que parecia pretender incentivar a prática de esportes. Ver a respeito Alice Gonzaga, 50 anos de Cinédia, p. 73 a 75.

(33) Alice Gonzaga, op. cit; p. 102.

(34) Ibid; p. 102.

(35) A Cena Muda, 1024, 05/11/40, p. 23. Em virtude de todos esses problemas Romance Proibido só estrearia em maio de 1945.

(36) A Cena Muda, 1025, 12/11/40, p. 3.

(37) A Cena Muda, 1020, 08/10/40, p. 26 e 29.

(38) Ibid; p. 29.

(39) Cabe destacar que a produção de Inconfidência Mineira se arrastaria por mais alguns anos, até sua estréia no circuito comercial em 22 de abril de 1948. Exibido durante algum tempo nos "pardieiros" do circuito União Cinematográfica Brasileira, Inconfidência Mineira acabaria tendo uma carreira tão curta quanto desastrosa. Espezinado pela crítica e pelo público, o filme ainda voltaria algumas vezes em cartaz como quando, em São Paulo, foi incluído num programa duplo juntamente com o nada patriótico Ali Babá e os 40 ladrões. (Vide Alice Gonzaga, Carmem Santos, p. 24.) Depositado nos arquivos da Brasil Vita Film, Inconfidência Mineira seria consumido por um dos muitos incêndios que vitimaram a produtora, dele restando hoje somente alguns fragmentos.

(40) APUD Sérgio Augusto, Este mundo é um pandeiro, p. 39.

(41) Pinheiro de Lemos, Cultura Política, 12, Fevereiro de 1942, p. 287.

(42) Ibid; p. 287.

(43) A Cena Muda, 981, 09/01/40, p. 05.

(44) A Cena Muda, 984, 30/01/40, p. 05.

(45) A Cena Muda, 1037, 04/02/41, p. 1.

IV

A EDUCAÇÃO EUGÊNICA DOS TIPOS ANTROPOLÓGICOS BRASILEIROS***Roquette-Pinto e a valorização dos elementos étnicos nacionais***

Roquette-Pinto nasceu em 25 de Setembro de 1884, no Rio de Janeiro. Em 1905 colou grau na Faculdade de Medicina, onde defendeu sua tese de doutorado em 1906. Nesse mesmo ano ingressou como professor assistente de Antropologia no Museu Nacional, onde teve a oportunidade de aprofundar suas pesquisas e dar continuidade à sua militância pela valorização dos elementos étnicos formadores da população brasileira.

Para muitos autores, a miscigenação racial verificada no interior do Brasil, havia determinado a existência de tipos inferiores, que constituíam uma das principais causas do atraso do país. Essa perspectiva nortearia a ação de vários intelectuais brasileiros, a partir da segunda metade do século XIX: Roquette-Pinto destacou-se como um dos mais ferrenhos adversários dessa interpretação.

Dentre os partidários da ideia de inferioridade da população brasileira, Louis Agassiz aparece como um dos nomes mais destacados. O relatório de sua viagem ao Brasil, publicado em 1868, acabou se convertendo numa referência quase obrigatória para as gerações posteriores, que procuraram estudar a questão das raças no país. A Journey of Brazil, apontava o território brasileiro como um imenso laboratório, que fornecia provas incontestáveis da degeneração racial causada pela miscigenação.

"Que qualquer um que duvida dos males dessa mistura de raças, e se inclina, por malentendida filantropia a botar abaixo todas as barreiras que as separam - venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente do amálgama de raças, mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando, rapidamente, as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental"⁽⁰¹⁾

A mesma percepção pessimista com relação à composição racial da população brasileira pode ser encontrada em Sílvio Romero (1851-1914) que, utilizando-se de uma terminologia emprestada de Gobineau, dividia as raças entre "superiores" e "inferiores", estabelecendo uma hierarquia decrescente entre brancos, negros e indígenas. Esses três grupos raciais teriam se miscigenado no Brasil, dando origem a "uma sub-raça mestiça e crioula distinta da européia" que conseguira a proeza de reunir o "servilismo do negro, a preguiça do índio e o gênio autoritário e tacaño do português"⁽⁰²⁾

Na perspectiva de Sílvio Romero entretanto, nem tudo estava irremediavelmente perdido para o Brasil: a raça inferior, que havia se constituído em seu território, tenderia, no futuro, a aprimorar-se. Fazendo coro a Gobineau e Agassiz, em alguns aspectos da descrição da população brasileira, Sílvio Romero divergia desses autores no que dizia respeito à "miscigenação". Percebida pelos autores citados como um fator degenerativo das raças,⁽⁰³⁾ a miscigenação era encarada nas primeiras obras de Sílvio Romero sob uma perspectiva otimista. Em virtude da superioridade evolutiva da raça branca, as características deste tipo tenderiam sempre a predominar nos cruzamentos com negros e índios, assegurando, em três ou quatro séculos, o "branqueamento" da população brasileira. Segundo Roberto Ventura, somente a partir de 1900, Sílvio Romero começou a descrever da inevitabilidade do processo de branqueamento natural da população brasileira, passando a reivindicar uma maior participação do Estado na defesa da raça ariana que se encarregaria de "manter acesa a chama da civilização"⁽⁰⁴⁾ no país.

No mesmo período em que Sílvio Romero revia suas posições sobre a miscigenação, João Batista de Lacerda retomava a hipótese do branqueamento constestando as teorias que pregavam a inferioridade racial dos brasileiros, no I Congresso Mundial das Raças, realizado em Londres em 1911. Para o diretor do Museu Nacional, que compareceu ao Congresso acompanhado por Roquette-Pinto,

"o cruzamento do preto com o branco não produz geralmente progênie de qualidade intelectual inferior": ainda que não pudessem "competir em outras qualidades com as raças mais fortes de origem ariana", os mestiços não poderiam ser incluídos "ao nível das raças realmente inferiores"⁽⁰⁵⁾. A "influência da seleção sexual" (que tendia a fazer desaparecer dos mulatos os traços característicos da raça negra), além das péssimas condições a que os ex-escravos vinham sendo submetidos desde a Abolição (responsável pela alta taxa de mortalidade no grupo), determinariam o branqueamento da população brasileira. Numa perspectiva mais otimista que a do Sílvio Romero da primeira fase, João Batista de Lacerda calculava a duração desse processo em um século, baseado em dados coletados por Edgar Roquette-Pinto que, em seu censo de 1912, havia computado um índice de 50% de brancos na população brasileira.

Adepto da hipótese do branqueamento, Roquette-Pinto considerava que esse processo não estava relacionado com fatores de ordem genética. Na perspectiva do autor, o crescimento vegetativo dos grupos brancos corresponderia, na verdade, a um declínio nas taxas vegetativas das populações negras, expostas a fatores de grande desagregação social.

"A mestiçagem branco X negro dá, em geral, famílias pouco numerosas. Não por causa de infertilidade; a razão é outra e prende-se sobretudo a causas sociais. É que a família, condição essencial para a protecção das crianças é muito precária entre estes mestiços (branco X negro ou mulato) devido á falta de educação. É preciso não esquecer que os seus avós foram escravos, expostos ás peiores condições de moralidade. E si se remontar á terceira ou quarta geração, pode-se alcançar mesmo africanos anthropophagos... Por isso a mortalidade dos mestiços (sobretudo de mulatos) é muito mais alta na primeira infancia. Mais tarde faz-se uma verdadeira selecção dos mais robustos. Mas continuando a sua vida de homens que não receberam a minima instrucção, compreende-se que as doenças (syphilis, malária, verminose), muito mais que os vícios (embriaguez) os eliminem ainda jovens."⁽⁰⁶⁾

Na perspectiva de Roquette-Pinto o branqueamento da população nacional parecia ser uma verdade consagrada, fazendo-se desnecessária a introdução de imigrantes europeus, promovida pelos grandes cafeicultores paulistas⁽⁰⁷⁾. Desde a

segunda metade do século XIX, a justificativa para a vinda de imigrantes centralizou-se, privilegiadamente, nas teorias racistas. Júlio de Mesquita Filho, nos anos 20 deste século, ainda defendia a introdução de imigrantes estrangeiros no Brasil como um fator de branqueamento. Segundo Maria Helena Capelato, tomando "por base as virtudes burguesas, os imigrantes, vistos como 'laboriosos', 'alfabetizados' e 'ordeiros', eram considerados aptos para as relações de contrato", enquanto o "sertanejo 'preguiçoso', o negro 'desorganizado', o índio 'selvagem e violento'" eram "postos como inferiores e, como tal excluídos."⁽⁰⁸⁾ Na opinião do proprietário de O Estado de São Paulo, a imigração resolveria não apenas os problemas mais imediatos, referentes à carência da mão-de-obra nas lavouras de café, mas também àqueles estruturais relativos a necessidade de aprimoramento eugenico da população nacional.

Contraopondo-se a essas perspectivas, incorporadas inclusive por setores liberais como era o caso dos representantes de O Estado de São Paulo, Roquette-Pinto defendia a idéia de que os problemas do Brasil não mantinham relação direta com a cor da pele da sua população: brancos, pretos ou morenos, os brasileiros teriam de ser necessariamente educados, para que pudessem desempenhar, a contento, o papel que a eles estava destinado, na construção de um novo Brasil. Na opinião do autor, as experiências com a introdução de trabalhadores europeus no país demonstravam que essa política trazia mais prejuízos que vantagens: em contato com os brasileiros os arianos nacionalizavam-se depressa, adquirindo, numa velocidade ainda mais alta, aquela baixa produtividade característica do trabalhador nacional; mantidos isolados, esses europeus continuavam com seus altos índices de produtividade sem, no entanto, se nacionalizarem.

Além de desnecessária, a introdução de imigrantes estrangeiros ainda era causadora de graves problemas sociais, dando origem a verdadeiros estados independentes no território brasileiro. Baseado em seus estudos sobre a população

brasileira, realizados no Museu Nacional, Roquette-Pinto procurava demonstrar o potencial dos tipos antropológicos nacionais, que necessitavam apenas de educação para que pudessem se equiparar aos mais produtivos trabalhadores europeus.⁽⁰⁹⁾

"Aos responsáveis pelos destinos deste paiz presta, assim, a anthropologia, um enorme serviço, apresentando-lhes documentos que não devem ser desprezados em benefício de phantasias rhetoricas desanimadoras.

A anthropologia prova que o homem, no Brasil, precisa ser educado e não substituído.

O processo geral de adaptação das raças aos diferentes meios brasileiros segue de accôrdo com o que a sciencia póde desejar. A anthropologia do Brasil desmente e desmoraliza os pessimistas"⁽¹⁰⁾

Nacional X Estrangeiro: O confronto de duas mentalidades no interior do território brasileiro

Em "As borboletas do Werther", publicado na sua coletânea de contos intitulada Samambaia, Roquette-Pinto cria um personagem que mantém grandes afinidades com tipos que o autor já havia descrito em suas observações de viagens pelo interior do Brasil. Estrangeiro, de nacionalidade e religião desconhecidas, o mascate Werther Wolbach tinha o comércio de pérolas e ouro como uma das principais fontes de sua renda. As pérolas, ele as conseguia trocando-as com pescadores e crianças por anzóis e outras bugigangas; enquanto o ouro era recolhido por ele próprio em terras alheias, de uma forma bem pouco honesta descrita a um interlocutor curioso:

"- O senhor gosta de saber de tudo... Vou contar. Eu lá não sou faisgador, como pensa... Quando chego naquelles lugares sou o 'Werther das borboletas'..

Escolho um camarada meio bobo, estúpido... Esse é que é bom para o meu serviço... Depois, peço licença ao dono da terra para caçar borboletas e tirar 'parasitas'.

A gente é boa... Mergulho naquelle matto... Fico lá um mês... dois... levanto o meu ranchinho á beira do rio e... apanho borboletas lavando as areias...

- Isso é deshonesto, Werther. Engana aquella pobre gente...

- Porque? Nos ultimos dias caço algumas borboletas de verdade, para mostral-as aos homens... Faço mal? Porque? Minha mãe contava, quando eu era pequenino, a lenda dos Niebelungen. Conhece? O ouro jazia no fundo do Rheno guardado por um anão terrível. Pois tornou-se dono do thesouro quem teve coragem e firmeza para ir busca-lo... Este que apanhei, lá estava dormindo também... Si os anoes que o guardam são cegos, a culpa não é minha... Isto é a recompensa do meu trabalho."⁽¹¹⁾

Utilizando-se da ficção, Roquette-Pinto procurava denunciar um problema brasileiro cuja origem deveria ser buscada nos primeiros momentos da colonização do país. Enquanto a América do Norte havia sido colonizada por "homens de caráter nobre e altivo, que a procuravam para fugir de perseguições religiosas", os "contingentes portuguez, hespanhol, italiano, allemão, polaco, arabe, etc; da immigração sul-americana" não haviam abandonado sua "pátria pelos mesmos motivos... salvo poucas excepções"⁽¹²⁾. Roquette-Pinto procurava denunciar os efeitos dessa herança colonial como quando descreveu, em Rondônia, os "turcos" habitantes de Corumbá ⁽¹³⁾, ou quando analisou, "como um caso clínico de pathologia social", a semi-escravidão dos sertanejos que trabalhavam na extração e beneficiamento da borracha: exemplares "de uma raça forte, que anda por ahi a soffrer supplicios na sua terra, onde os estranhos engordam"⁽¹⁴⁾.

Roquette-Pinto não via a introdução de elementos estrangeiros no país como um dado essencialmente negativo. Citando o professor von Luschen, no texto "O Segredo dos Uiaras", o autor destacava que "ha todo lucro para uma nação em receber sangue novo", desde que "esse sangue entre no organismo como uma 'transfusão' e se misture ao que existe". Num país como o Brasil, em que os imigrantes não se nacionalizavam, esse "sangue novo" se convertia num "corpo estranho (...) 'embolia' que gera(va) as mais sérias perturbações".⁽¹⁵⁾ Concentrados no litoral, estes elementos estrangeiros haviam corrompido os habitantes das grandes cidades e os dirigentes da nação, fazendo com que esta região se mantivesse em constante atrito com o interior do país.

"Que o mestiço do centro do Brasil representa um typo muito mais definido, e portanto mais adiantado que o do littoral, ninguém pôde contestar. O immenso littoral deste paiz é uma continua ameaça á sua nacionalização; o trabalho demorado de anthropogenesis, que se vae no sertão affeioando, é, na costa, continuamente perturbado por elementos accessorios (...)

Porém, muito maior mal do que essa injeção de sangue estranho, como corpo perturbador da reacção, é a influencia deleteria do cosmopolita, ganancioso e desmoralizador, que turva o meio social, nos centros directores da nação, para dominar mais depressa e enriquecer mais socegado."⁽¹⁶⁾

Sem terem constituído um typo racial homogêneo, os habitantes do interior do Brasil possuíam traços psicológicos definidores da identidade de um typo antropológico que, como as riquezas naturais da terra, também deveria ser preservado da ação desestabilizadora promovida pelos elementos estrangeiros predominantes no litoral do país.

"É tempo pois de cuidar desses typos que deixaram em nossa historia um signal inapagavel. Nos seus caracteres phisicos ha muitas incertezas. Seria inutil procurar a homogeneidade da sua raça; mas no que a sua psyché tem de fundamentalmente nacional elles são todos os mesmos, quer sejam 'gauchos' ou 'jagunços' pelas differenças do seu corpo e do seu viver."⁽¹⁷⁾

A perspectiva orgânica da sociedade que aponta para a valorização do nacional, aproxima Roquette-Pinto de Alberto Torres, recuperado, nos anos 30, como o grande ideólogo do nacionalismo brasileiro.⁽¹⁸⁾ A necessidade de proteção dos sertanejos, contra a má influência do litoral, desnacionalizado e corrupto, já havia sido antecipada por Alberto Torres que chegara mesmo a propor o recambiamento dos camponeses das cidades para o meio rural, opondo-se ao aperfeiçoamento das vias de comunicação no país que "facilitaria a fuga da população para a cidade e promoveria a troca de bens suntuários por recursos naturais vitais".⁽¹⁹⁾ No entanto, com o desenvolvimento da malha viária brasileira e a popularização de novos meios de comunicação como rádio e cinema, esta utopia isolacionista acabaria cedendo lugar a perspectivas mais realistas que deixavam de perceber os inevitáveis contatos entre sertão e litoral sob um viés essencialmente pessimista. Roquette-Pinto reconhecia o perigo da desnacionalização do sertão pelo litoral, mas acreditava também na possibilidade de reverter essa equação. Se fossem

mal utilizados, cinema, rádio e estradas certamente dilapidariam uma das maiores riquezas nacionais, destruindo os "typos anthropologicos" do interior corrompendo-os com o vírus desnacionalizante das cidades litorâneas. No entanto, uma vez colocados a serviço da *educação*, esses meios de comunicação poderiam resolver boa parte dos problemas nacionais, aprimorando os trabalhadores do campo e nacionalizando os habitantes do litoral.

As leis da Eugenia

Para que possamos melhor entender a importância dessa ação pedagógica, inserida num amplo projeto de aprimoramento do povo brasileiro, achamos necessário analisar a maneira pela qual Roquette-Pinto encarava os conceitos de *povo e educação*, associando-os aos conceitos de *raça e eugenia*. Essa questão aparece de forma bastante clara no texto "As leis da Eugenia", em que Roquette-Pinto procura resenhar obras do inglês Francis Galton, demonstrando grande concordância com as idéias expostas pelo autor.

Problematizando o conceito de *eugenia*, Roquette-Pinto recorre à definição elaborada por Galton, que a aponta como "a sciencia (...) que trata de todas as influencias que melhoram as qualidades inatas de uma raça e também das que são capazes de desenvolver ao máximo aquelas qualidades".⁽²⁰⁾ Baseado em dados antropométricos recolhidos em diversas populações, Galton havia construído uma escala que dividia os indivíduos segundo o grau das suas aptidões:

x g f e d c b a A B C D E F G X

Na escala de Galton representada por essa reta, o intervalo que vai de "b" a "B" comportaria a classe dos "mediócrez", que continha o maior número de indivíduos de uma sociedade. Caminhando por esta reta em direção a "x", encontraríamos indivíduos cada vez menos hábeis ou cada vez mais "idiotas". Ao contrário, se caminhássemos na reta em direção a "X", encontraríamos indivíduos cada vez mais hábeis e próximos da classificação de "gênios". É bom lembrar que a classificação de "gênios", "mediócrez" e "idiotas", eram válidas somente em relação às populações em que os dados de Galton haviam sido coletados. As pesquisas do inglês indicavam, por exemplo, que um negro classificado em seu meio na categoria "F", poderia ser comparado em termos de igualdade a um homem de raça branca que, inserido na sua sociedade, estaria classificado nos patamares "C" ou "D".

Segundo Galton, para que a evolução eugênica de determinada população pudesse ser atingida, aumentando o número de "gênios" e diminuindo o número de "idiotas" que a constituíam, fazia-se necessário observar uma lista de procedimentos, resumidos por Roquette-Pinto em cinco itens principais:

"a) Vulgarizar as leis da herança e promover o desenvolvimento do seu estudo.

b) Determinar, por meio de inqueritos históricos, as proporções segundo as quaes as varias classes da sociedade concorreram para a população das nações antigas e modernas.

.....
c) Determinar as condições eugenicaz, colligindo dados capazes de mostrar como se avigoram, mais frequentemente, grandes familias progressistas.

.....
d) Estudar as influencias que affectam o matrimonio.

.....
e) Apontar a importancia nacional da Eugenia, mostrando o seu lado pratico, tornando-a assumpto familiar, fazendo-a entrar na consciencia geral, como si fosse uma religião. (Grifo nosso)⁽²¹⁾

Todos os procedimentos listados procuravam incentivar a geração de indivíduos mais bem aprimorados, que determinariam a elevação do padrão eugênico das populações. Obedecendo a estes procedimentos, o homem faria "precavida, rápida e suavemente", aquilo que a natureza realizava "às cegas, lenta e impiedosamente".(22)

Acordo determinante da combinação de duas matrizes genéticas, o casamento devia ser investigado a fundo, constituindo-se numa das variantes centrais do problema eugênico. Na opinião de Roquette-Pinto, os matrimônios deveriam obedecer a regras diferentes do "critério do 'viu, gostou, casou' (...) que os estadistas estão querendo, mui justamente controlar em benefício da raça".(23) Mais uma vez Galton se encarregava de fornecer as melhores sugestões para a normatização do casamento, que não deveria se orientar exclusivamente por preferências de ordem pessoal.

"Duas medidas principais são propostas, logo de início, para melhorar as raças: o casamento tardio dos indesejáveis, e o combate ao celibato voluntário ou obrigatório dos outros. Para a Eugenia é um crime praticado contra a raça, privar-se a gente melhor, por gosto ou obrigação, do dever de transmitir às gerações vindouras o capital hereditário que lhe foi confiado pela espécie. O casamento tardio, quando inevitável, faz diminuir, de um modo assombroso, a prole global dos inferiores; deve ser imposto aos que não possuem herança capaz de melhorar a raça.

Imaginar dois homens, diz Galton, M e N, ambos de 22 anos. M casa-se logo; N, onze anos depois. Ao cabo de um século, os descendentes de M serão mais numerosos do que os de N, na proporção de 8 para 7. Em dois séculos, os primeiros serão 6 vezes mais numerosos do que os do segundo.

* * *

Fazem-se as leis e os códigos sem levar em conta nada disso... E apesar do absurdo biológico incluído na sentença, os juristas continuam a afirmar "Todos são iguais perante a lei". Em verdade, aquilo é apenas afirmativa, quasi sempre sem maiores consequências...(24)

Encontramos cristalizado no último trecho citado, um dos cerne desta ideologia "cientificista" que justificava o racismo em novas bases: a "ciência" demonstrava que os homens eram - desde o momento da sua concepção - biologicamente diferentes, não fazendo sentido a afirmação da sua igualdade inscrita na filosofia liberal. Esses ideais, fundados sobre ultrapassados conceitos

metafísicos, deviam ceder lugar à ação de uma política eugênica baseada em verdades cientificamente comprovadas. O olhar vigilante dos contemporâneos, antepassados e descendentes, deveria pesar sobre os ombros dos indivíduos no momento da escolha de seus pares.

A necessidade da normatização eugênica de fatores como o casamento, exigia o reordenamento de toda a sociedade que deveria obedecer a diretrizes impostas pelas necessidades do coletivo. No entanto, embora reconhecesse a legitimidade da intervenção do Estado nas questões relativas à reprodução, Roquette-Pinto não a considerava como sendo a mais eficiente. A obediência aos procedimentos eugênicos por parte da sociedade, exigia o concurso de forças capazes de determinar a transformação das consciências individuais de seus componentes.

"As medidas de Hygiene publica e as da Euthenía cabem muito mais ao poder publico; as da Eugenia dependem principalmente, dos educadores e da consciencia individual. Baseiam-se - não o esqueçamos - na herança, terreno em que o Estado não penetra. Mesmo que certas leis fossem promulgadas para regular a transmissão da herança biologica, ainda assim o arbitrio individual seria senhor das circunstancias. As medidas fundamentaes da Eugenia não de dependem sempre dos sentimentos e da vontade dos que se reproduzem."⁽²⁵⁾(Grifo nosso)

A adoção de uma legislação que estabelecesse regras para a formação dos casais e constituição de sua prole, não determinaria o sucesso de qualquer política eugênica: tarefa que deveria ser conduzida por educadores. Ao longo de toda sua vida pública, Roquette-Pinto procuraria cumprir essa missão eugênica reservada aos elementos da sua profissão, utilizando o cinema, o rádio, a escola e os museus na educação do povo brasileiro. Na perspectiva do autor essa população possuía traços de personalidade bastante específicos (a já citada *psyché* dos sertanejos), que facilitavam a missão do intelectual empenhado neste esforço pedagógico. No entanto, antes de analisarmos algumas destas especificidades, gostaríamos de destacar que as mesmas se acham relacionadas com o quinto procedimento sugerido por Galton para o estabelecimento de uma política eugênica: a

necessidade de tornar a eugenia um assunto familiar, "fazendo-a entrar na consciencia geral, como si fosse uma religião".

Na perspectiva de Galton, expressa por Roquette-Pinto, os indivíduos deveriam obedecer às regras impostas pela "Ciência" da mesma forma como obedeciam às regras impostas por suas religiões. Nesta estratégia, preconceitos e regras morais baseados em sacramentos religiosos, seriam substituídos por preconceitos e regras morais baseados em verdades cientificamente comprovadas. Adaptando um exemplo do autor inglês ao universo católico⁽²⁶⁾, diríamos que um casal que não contribuísse para a geração de "tipos melhores" e para o aprimoramento da raça, seria tão mal visto pela sua sociedade, quanto um casal que mantivesse uma relação incestuosa. Se fosse bem utilizada, a religião poderia modificar o comportamento dos indivíduos, constituindo-se num importante instrumento para o aprimoramento eugênico das sociedades.

Novamente vemos aqui expressa a "astúcia do positivismo", anteriormente mencionada. Ciência e Religião caminhariam juntas na construção de uma nova mentalidade que, "de ignorante e católica, se dirigiria cada vez mais para a maturidade científica do pensamento"⁽²⁷⁾.

Crítica à ação das elites e valorização da "sugestibilidade" dos brasileiros do interior

Leitor atento de Alberto Torres - citado diretamente pelo autor no trecho que mencionaremos a seguir - Roquette-Pinto não acreditava que a explicação para o atraso brasileiro residisse na má formação racial do seu povo. Exploração dos recursos naturais do país por estrangeiros e estado de abandono dos elementos étnicos nacionais, constituíam os sintomas mais aparentes do "Problema Nacional", que estava localizado nas suas elites. Se o Brasil sofria de alguma carência, essa

devia ser buscada na má atuação de suas "classes dirigentes", que pareciam estar inadaptadas às reais necessidades do país.

"De onde, então, provem a insuficiência?

Única e exclusivamente de um elemento decisivo: falta de organização nacional. (Alberto Torres). O Brasil, pregava o homem de genio, tem de ser obra de arte política. É uma nação que será o que as classes cultas fizerem della.

* * *

Organização nacional, no Brasil, quer dizer principalmente, educação do povo, nacionalização da economia e circulação das idéias e da riqueza."⁽²⁸⁾

Na opinião de Roquette-Pinto, a maior "insuficiência" do Brasil deveria ser buscada na ação inadequada de suas elites, e não numa pretensa deformação racial de sua população. Formadas numa tradição cultural europeia, as "classes cultas" não estavam instrumentalizadas para compreender o país, ignorando riquezas que jaziam latentes no interior do Brasil.

"..., apesar de tudo, de tantos elementos contrários, há no Brasil, hoje, uma alma colectiva. Ha um espirito nacional que só espera, para gritar, que um homem chame por elle. Ressurgisse Floriano ou Rio Branco, e as forças da nacionalidade haveriam de se reunir, a seu chamado, como a limalha do ferro se congrega, si um iman passa perto.

O reducto de Tamanduá, em Santa Catharina, repetiu em proporções menores, o reducto de Canudos, mostrando a identidade psychica dos brasileiros do interior. Um detalhe muito importante é que, no ultimo paroxismo fetichista dos sertanejos de Santa Catharina, tomou parte mais de um filho de alemão.

O meio social, pois, ao contrario do meio cosmico, está agindo para nacionalizar como puder os europeus que os erros da Corôa, aggravados pela Republica, collocaram em condições de péssima assimilação.

Essa acção espontanea é muito lenta. É tempo de auxiliá-la, levantando o nível moral e intellectual dos atrasados, pela educação, e propagando, entre todos, a belíssima história da nossa formação."⁽²⁹⁾

Com uma formação fortemente marcada pelas propostas de reestruturação da sociedade brasileira defendidas pelo *Igreja Positivista do Brasil*, Roquette-Pinto valorizava a religiosidade popular dos brasileiros do interior, manifesta nos movimentos messiânicos do *Contestado* e *Canudos*. Encaradas com verdadeiro horror pelas classes dirigentes brasileiras, as duas guerras civis haviam demonstrado que as populações brasileiras do interior estavam naturalmente propensas a seguir o

comando de lideranças religiosas, colocando em evidência um dos maiores patrimônios da nação brasileira.

Canudos e Contestado, talvez passassem despercebidos não fosse a ação de Euclides da Cunha, outro nome sempre lembrado nos textos de Roquette-Pinto. Na perspectiva do educador um "escriptor desse porte não poderia ter surgido (...) senão depois de 70, ou mesmo de 89; (...) depois da crystalização de certos elementos da nossa vida social."⁽³⁰⁾ Inserindo-se no bojo de uma ampla reestruturação na abordagem dos problemas brasileiros, a publicação de Os Sertões constituiu um marco na evolução da literatura nacionalista brasileira, que até então

"não tinha recebido (...) outro elemento que não fosse o mais apurado classicismo, mau grado precarios disfarces românticos ou revolucionarios.

Era, em essencia, brasileira; mas denunciava, a cada passo, a influencia européa, puramente literária, que diria rhetorica. A sciencia quasi não existia para os 'homens de letras', ou, as vezes, existia demais...

Em geral, algumas gotas de mel grego, tragos de vinho do latium e, principalmente, muitas flores recebidas da França. Cantava, de certo, a vida dos índios; lastimava a sorte dos negros; narrava a existencia e pintava ademanes dos typos do povo. Mas ninguem tratava de vêr, pela sciencia, a terra e o homem que della é, a um tempo, senhor e escravo."⁽³¹⁾

Ainda que em Os Sertões Euclides da Cunha chegasse a afirmar que a miscigenação era um mal, suas descrições da luta do sertanejo em seu habitat haviam provado que "os mestiços, ao invés de degenerados e pusilânes trapos humanos desprezíveis, que a theoria prophetizava, eram gente que se podia comparar aos heroes de Homero (Troia Sertaneja...); eram 'titans', eram 'antes de tudo , fortes'; eram dedicados, sobrios, resistentes..."⁽³²⁾ Como Euclides da Cunha, também as "classes dirigentes" brasileiras deveriam ser capazes de superar os preconceitos de interpretações estrangeiras inadequadas à realidade nacional, cuidando do aproveitamento dessas populações sertanejas que tantos benefícios poderiam trazer ao país.

"Si existe um traço psychico geral no povo brasileiro, essa característica é uma extraordinaria suggestibilidade, comprovada pelos episodios religiosos que têm revestido formas de loucura collectiva na Bahia

e em Santa Catharina. É um povo de que as classes dirigentes, que são as classes que sabem lêr, farão o que entenderem."⁽³³⁾

Para Roquette-Pinto, as rebeliões ocorridas no sertão da Bahia e na fronteira de Santa Catarina com o Paraná não deveriam ser tomadas como sintomas da má formação de um povo inferior constituído por raças inferiores. A "suggestibilidade" dessas populações as transformava num dócil rebanho, sempre disposto a trilhar os caminhos que lhe fossem indicados por uma liderança religiosa, cabendo às classes dirigentes brasileiras preservar esse patrimônio, oferecendo às classes populares um credo útil que elas pudessem abraçar. O Brasil não necessitava do sangue branco europeu para o seu desenvolvimento, mas da presença de um líder que se aproveitasse desse traço psicológico dos brasileiros do interior.

Nesses textos, publicados ainda na década de 10,⁽³⁴⁾ Roquette-Pinto anunciava algumas propostas que entrariam na ordem do dia nos anos 30. Essa busca de um líder místico que assumisse as rédeas da nação brasileira, geraria um clima propício para a construção do mito Vargas que, durante o Estado Novo, procurou incorporar o perfil desse chefe condutor exposto nos textos de Roquette-Pinto. Acompanhado por seus fiéis, este Messias lideraria o povo brasileiro em sua caminhada a um novo patamar de civilização, procurando enfrentar também o desafio da construção de um *estilo* e de uma arte genuinamente nacionais.

"Estilização": A importância do patrimônio psicológico da raça na construção de um estilo nacional

Convidado a falar numa série de conferências promovidas pela *Escola Nacional de Belas Artes*, Roquette-Pinto abordaria, em 1928, o tema da construção de um estilo nacional numa palestra intitulada "Estilização": tema que, na opinião do autor, deveria fazer parte do enredo de preocupações da antropologia, psicofisiologia e outras ciências que tinham o ser humano como seu principal objeto de estudos.

Procurando explicar o fenômeno da estilização entre os povos primitivos, Roquette-Pinto dividia suas "manifestações gráficas" em quatro grupos principais: desenho esquemático, desenho estilizado, desenho naturalista e desenho simbólico. Concentrando sua análise na passagem do desenho esquemático para o desenho estilizado, afirmava o autor que o primeiro não dependia "de nenhum indivíduo bem dotado". O desenho esquemático constituía "uma tentativa de gesticulação, ainda imprecisa mas claramente intencional", na qual encontraríamos "as primitivas manifestações da arte popular". Numa fase posterior, quando "no seio da população primitiva, surgem alguns indivíduos anormais para o meio, tipos que a psicologia moderna enquadra entre os chamados *eidéticos*, o desenho esquemático atinge a estilização".⁽³⁵⁾

Citando Jaensch, Roquette-Pinto definia os *eidéticos* como pessoas "capazes de sonhar acordadas", vocação que fazia deles "tipos especialmente aptos à estilização".⁽³⁶⁾ Procurando descrever as qualidades inerentes a estes homens especiais, Roquette-Pinto recorreu à descrição dos efeitos do *peyotl*, alucinógeno que lançava as pessoas normais num transe semelhante às experiências oníricas vividas pelos artistas *eidéticos*.

"O indivíduo que prova a raiz do diabo sente notável exaltação da sensibilidade; tudo se acentua para ele. O mundo parece-lhe mergulhado na luz, cheio de cores vivas. Os menores detalhes dos objetos tornam-se salientes. As fisionomias das pessoas aparecem estilizadas, com as feições marcadas como o rosto dos atores que, no palco, acentuam os traços. E tudo isso se passa, quando a intoxicação não é demasiada, conservando-se o paciente em estado de vigília. As noções de tempo e espaço se obliteram. O paciente vê os movimentos dos outros ou muito lentos, solenes, hieráticos; ou muito vivos, rápidos e violentos.

Para terminar este rápido bosquejo, uma outra nota a respeito do *peyotl*: a manifestação de sensações associadas, intensas. O indivíduo intoxicado, ouvindo certos sons, vê certas côres..."⁽³⁷⁾

A percepção temporal dos seres eidéticos e dos indivíduos normais intoxicados com o *peyotl*, não mudaria apenas em relação àqueles fenômenos e movimentos que estivessem ao alcance de seus sentidos. Segundo Roquette-Pinto, já nas "antigas crônicas", mencionava-se que o *peyotl* conferia a seus consumidores "a faculdade de prever o futuro e recompôr os quadros do passado". Como os esquizofrênicos, estes indivíduos caíam "num verdadeiro *estado atávico da espécie*", tornando-se capazes de reviver "de mistura com elementos intelectuais os mais evoluídos, os mais intensos valores gráficos da humanidade primitiva"⁽³⁸⁾. Ingerindo o *peyotl* as pessoas normais, como os seres eidéticos, tornavam-se capazes de trazer ao presente, padrões estéticos construídos num passado remoto por ascendentes distantes.⁽³⁹⁾ Acumulado ao longo de várias gerações, esse patrimônio psicológico constituía aquilo que Schilder havia chamado de "esfera", e Freud "inconsciente psíquico". Esses "materiais acumulados na zona da *esfera*" determinavam a "intensidade emocional provocada pela arte", agindo como uma espécie de catalisador na relação entre o objeto artístico e seu público.

"Por isso acrescenta Kretschmer, por outras palavras, o canto popular ingênuo, às vezes, não tem lógica; mas consegue vibrações intensíssimas nos que o escutam, porque, nele, existe a riqueza inconsciente da alma coletiva. A sua *esfera* é ampla. Palavras e idéias belas, diz ainda o psicólogo, são como folhas secas quando não acompanhadas daquele cortejo subconsciente..."⁽⁴⁰⁾

Desconsiderando esses "materiais acumulados na zona da *esfera*" ao longo de várias gerações, os artistas brasileiros condenariam suas obras à inadequação, criando "folhas secas" que não alcançariam nenhuma "intensidade emocional" sobre

o público. Essa relação da obra de arte com a "esfera" nos ajuda a compreender a importância dos seres eidéticos na evolução artística de uma nação. Dotado de faculdades especiais que lhe permitiam manter um diálogo estético com seus ascendentes e descendentes, o artista eidético estava mais bem instrumentalizado para captar e traduzir artisticamente uma *esfera* que consolidaria, ao longo do tempo, um *estilo* próprio de sua raça.

"O estylo é a tradução esthetica integral da alma do povo; a estylização é um gesto artístico.

Todos os grupos humanos são capazes de estylização; nem todos conseguiram criar um estylo. Faltou aos que não atingiram esse nível a transmissão hereditaria dos conceitos psychologicos que só com o germen da raça, preservado de contactos deturpadores, transitam pelas gerações. E foi assim que surgiu e cresceu um estylo purissimo desdobrando-se na magnífica ceramica de Marajó, obra de arte de imperecível belleza, que insulados primitivos imaginaram e construíram nas regiões cortadas pelo Equador."⁽⁴¹⁾

À argumentação que buscava impor limites à penetração de estrangeiros no país, acrescentavam-se, agora fatores, de ordem artística. Se os brasileiros não resguardassem seu patrimônio psicológico acumulado ao longo das gerações, protegendo-o da ação deletéria de "contactos usurpadores", poucas eram as chances de consolidação de um estilo nacional. Esse objetivo já havia sido uma vez alcançado em terras brasileiras pelos ceramistas de Marajó, que haviam conseguido criar um estilo de grande importância, em plena floresta amazônica.

Roquette-Pinto e o Positivismo

Com uma formação fortemente marcada pelas idéias de Auguste Comte, Roquette-Pinto via o Proletariado como a "sementeira dos melhores tipos, *realmente dignos da elevação política*", considerando o "ensino e a cultura dos Proletários" como a mais "nobre missão dos intelectuais - mormemente professores"⁽⁴²⁾. Da mesma forma, embora nunca tivesse se engajado como membro ativo do *Apostolado Positivista do Brasil*, o autor reconhecia a influência das palestras promovidas no

Templo da Humanidade sobre a sua formação, tendo sido ele um "frequentador assíduo (...) das prédicas de Teixeira Mendes, ouvidas com avidez por quase toda a mocidade acadêmica do tempo, dotada de alguma curiosidade intelectual"⁽⁴³⁾. Ao longo de sua vida pública, Roquette-Pinto procuraria cumprir a missão de educar e preparar os Proletários, lançando mão de instrumentos pedagógicos não convencionais capazes de atingir essa massa composta em sua grande maioria por analfabetos. Trabalhando com museus, rádio e cinema, Roquette-Pinto procurava dar solução aos problemas sociais brasileiros, educando os proletários que assumiriam um papel de vanguarda na reestruturação da sociedade brasileira.

Uma dessas tentativas de criar condições para o aprimoramento dos operários está expressa no texto "Raça", publicado no livro Ensaio de Anthropologia Brasileira. Roquette-Pinto se debruça sobre um concurso de beleza, em que se escolheria a mais bela mulher brasileira para representar o país num competição nos E.U.A., sugerindo algumas modificações para que a competição pudesse converter-se num instrumento de divulgação de procedimentos eugênicos aos operários brasileiros.

"Na lista de concorrentes que a cidade recebeu com tão grandes provas de apreço, encantada, principalmente com a graça de todas ellas, não ha, segundo consta, uma só moça operaria. As meninas que trabalham, têm mais o que fazer e os seus provaveis eleitores seriam tambem operarios que, na maioria dos casos, não podem exercer o seu direito de voto por uma razão... constitucional: não sabem escrever. Precisamente entre senhoritas que trabalham, eu desejaria, na qualidade de humilde estudioso da raça, ver escolhidas as 'Misses' de todos os Estados. São ellas as futuras constructoras das gerações; são as 'proletarias', donas do ventre bemdicto de onde sahirá o Brasil dos nossos netos.(Grifo nosso)

Uma proposta em prol da raça: realize annualmente, cada municipio, um grande concurso, entre todos os seus operarios, ou trabalhadores agrarios, para escolher um casal de jovens, dos que attingirem os vinte annos, typos de herança realmente eugenica, e qualidades pessoaes relevantes. Não esperem os fazendeiros e os industriais por mais uma lei, criando alguns premios cheios de embaraços papelescos. Tomem a si a linda iniciativa. Cooperem com o grande movimento, até mesmo porque elle dará mais tarde, lucro aos patrões, contribuindo para melhorar os artifices.

Em geral, no que diz respeito aos 'premios' e aos 'castigos' - penso com a admirável senhora Montessori. Neste caso, porém, a coisa muda de figura. O prêmio para os dois jovens eugenicistas poderia ser um augmentozinho de ordenado... de modo que 'Ella' pudesse casar com 'Elle'. É o que deseja a Eugenia..."⁽⁴⁴⁾

Obedecendo as sugestões de Roquette-Pinto, a competição poderia transformar-se "em coisa realmente bella e significativa: um grande povo, quarenta milhões de individuos, annualmente festejando os seus filhos mais prendados em todo sentido; mais fortes, mais lindos, mais dignos, por si e pelos seus antepassados, de representar o ideal da sua gente".⁽⁴⁵⁾ Através do concurso de beleza, os brasileiros se confrontariam, todos os anos, com um casal operário modelar, que serviria como um paradigma para a evolução da raça brasileira.

Essa estratégia de criação de modelos que norteassem o aprimoramento eugenico da nação deve ser inserida no âmbito de uma estratégia que merece ser examinada mais de perto. Em sua busca pelo aprimoramento dos proletários, Roquette-Pinto não perderia de vista algumas sugestões formuladas por Auguste Comte e seus discípulos brasileiros reunidos no *Apostolado Positivista do Brasil*. Gostaríamos, portanto, de analisar algumas sugestões propostas pelo fundador do positivismo e seus seguidores cariocas, que nos ajudarão a compreender a estratégia eugenica do autor, contribuindo também para a interpretação de temas, personagens e situações presentes em *Argila*.

Comte veicula o aprimoramento dos proletários à questão estética que, em última instância, se relaciona à moral. Segundo afirmava, o domínio das várias artes deveria fazer parte dos talentos indispensáveis aos Sacerdotes da Humanidade, que não poderiam prescindir da estética para a divulgação do Positivismo. Tomando como base o saber racional dos conhecimentos adquiridos pela Ciência, os Sacerdotes da Humanidade deveriam fornecer à sociedade, através da arte, modelos destinados a cultivar o seu "instinto de perfeição". Esta base real e científica se fazia necessária, sob pena do modelo artístico "perder sua força ou

tornar-se uma aberração"⁽⁴⁶⁾. A necessidade da arte basear-se no real, no entanto, não deveria constituir impedimento para a sua idealização, uma vez que, em sua função de paradigma, os modelos construídos deveriam apresentar-se mais perfeitos que a realidade a ser modificada.

"...Toda cultura estética, mesmo limitada à pura imitação, pode, portanto, tornar-se um útil exercício moral, quando estimula dignamente nossas simpatias e nossas antipatias. Mas essa aptidão pode ser mais completa se a representação, em lugar de uma estrita fidelidade, apresentar-se convenientemente idealizada. Assim a arte se eleva a sua missão característica, pela construção dos tipos, os melhor animados, do qual a contemplação familiar pode não só aperfeiçoar nossos sentimentos, mas também nossos pensamentos. O exagero dessas imagens é uma condição necessária de sua destinação, posto que elas devem ultrapassar a realidade a fim de nos impelir a melhorá-la."⁽⁴⁷⁾(Grifos nossos)

O percurso intelectual de Roquette-Pinto mantém grande coerência com esse perfil do sábio que populariza sua ciência através das artes, visando o aprimoramento moral de seus interlocutores. Em suas exposições no Museu Nacional e nos filmes aos quais emprestava sua contribuição intelectual, Roquette-Pinto procurava traduzir, esteticamente, propostas de aperfeiçoamento da sociedade brasileira, forjadas a partir de suas pesquisas empíricas sobre o caráter racial e psicológico dos elementos étnicos nacionais.

Procurando adequar-se ao perfil dos grupos que buscava atingir, a propaganda positivista procuraria adaptar mitos e ritos do catolicismo na configuração de seus "modelos de perfeição". Não só por simbolizar qualidades muito valorizadas pelos positivistas, mas também por sua identificação com o sexo feminino, a Virgem-Maria receberia uma atenção especial dos chefes do *Apostolado Positivista do Brasil*, que a valorizavam como o "modelo de perfeição" mais adequado para a disseminação dos ideais de Auguste Comte entre as classes populares brasileiras.

Em A Formação das Almas, José Murilo de Carvalho ressalta que a maior parte dos adeptos da *Religião da Humanidade* pertenciam aos setores técnicos e científicos das classes médias, parecendo difícil a ampliação de sua base política

entre aqueles grupos nos quais Comte havia depositado suas maiores esperanças de transformação: o proletariado rural e urbano praticamente inexistia, enquanto os "conservadores estavam presos socialmente à escravidão e politicamente aos princípios do liberalismo e da Monarquia representativa". Além das classes médias, na sociedade brasileira do início do século, os positivistas podiam contar somente com as mulheres que, no entanto, "dada a força das tradições católicas e patriarcais" em que estavam imersas, só poderiam ser conquistadas com um trabalho de longa duração⁽⁴⁸⁾. Adaptando os rituais litúrgicos da missa católica à propaganda positivista em O Culto Católico: reflexões positivistas sobre o culto católico, considerado como o herdeiro das religiões anteriores pela adoração do Redentor e precursos imediato da Religião da Humanidade pela adoração da Virgem-Mãe, Teixeira Mendes procurava criar condições para que a filosofia de Auguste Comte conquistasse as mulheres. Posteriormente, com sua ação multiplicadora, esse grupo se encarregaria de disseminar o positivismo pela sociedade brasileira, influenciando seus maridos e educando seus filhos segundo os preceitos da Religião da Humanidade.

Segundo Teixeira Mendes, a estratégia de adaptação de rituais para a divulgação de outras religiões não era uma novidade criada pelos positivistas: na fundação do catolicismo, Paulo teria se inspirado em várias práticas do fetichismo e do politeísmo, procurando tornar sua missa mais acessível e atraente às "massas", que seriam capazes de reconhecer elementos rituais e práticas discursivas de suas antigas religiões no *Culto Católico*.

Para Teixeira Mendes, o valor dos ídolos e das imagens não poderia ser, de forma alguma, desprezado por uma análise que buscasse entender as causas do sucesso da religião católica entre as classes populares. A recorrência ao uso de imagens e ídolos aproximava o catolicismo de vários rituais pagãos, ao mesmo tempo em que transformava conceitos abstratos do novo catecismo acessíveis

apenas "aos grandes cérebros sacerdotais", em construções passíves de serem reconhecidas e compreendidas pelo "mais vulgar dos crentes"⁽⁴⁹⁾. Lembrando que os sentimentos humanos não estariam diretamente ligados ao mundo exterior, operando "mediante as reações dos órgãos do caráter e dos órgãos da inteligência sobre os órgãos afetivos", Teixeira Mendes destacava a possibilidade de despertá-los recordando "imagens cerebrais", ou efetuando-se "géstos ligados a esse sentimento".

"... pouco impórta que a imagem corresponda ou não a um ente objetivo, e que o *gêsto* seja o rezultado de um *ato* ou uma méra *mímica*. Em ambos os cazos os sentimentos despertados são os mesmos, apenas com menór intensidade e menór vivacidade. (...) Ora, os *ídolos* e as práticas cultuais diante dos ídolos têm justamente esse rezultado, porque fázem despertar os sentimentos altruístas mediante a enérgica *evocação* das imagens e a ecitação da região ativa do cérebro pelos géstos..."⁽⁵⁰⁾

Essa estratégia de criação de mitos capazes de gerar sentimentos altruístas em seus fiéis, teria conhecido um dos seus momentos mais importantes com o surgimento do culto à Virgem Maria. Segundo Teixeira Mendes, a "falta de dados sobre a vida de Maria" constituía "demonstração irrefutavel da completa auzencia do seu culto no início do Catolicismo". Tendo aparecido apenas no século IV, o culto à Maria teria absorvido, ao final da Idade Média, todas as almas⁽⁵¹⁾, acabando por superar em importância o culto do Redentor. A confrontação dessas duas construções imagéticas dava conta de explicar um fenômeno que exercera influência determinante para o sucesso da propaganda católica junto às classes populares. O caráter divino do Redentor tendia sempre a sobrepular o seu caráter humano, ligando o "conjuncto da vida real a uma ezistencia fantastica fora da sociedade, izolando cada hómem da Família, da Pátria e da Espécie inteira". O mesmo já não era válido com relação ao culto à Maria que, ao contrário do Redentor, não fôra gerada por uma divindade tendo sido apenas fertilizada por ela. Mais humana que seu próprio filho, Maria havia se tornado o ídolo capaz de dirigir "as afeições, pensamentos e atos para a vida real, de desenvolvendo a adoração da Mulhér por parte do Hómem, e estimulando a Mulhér a preencher cada vês milhór

a sua glorioza missão ao resumir num só Ente os "quatro aspétos sob os quais toda digna Mulhér se apresenta: Mãi, Irman, Espoza, e Filha".⁽⁵²⁾

Pregando a "monogamia indissolúvel", a "separação do poder temporal e do espiritual" e a "necessidade de colocar os princípios morais acima da ezistencia material"⁽⁵³⁾, o Catolicismo combatia a desordem revolucionária defensora do divórcio e a "dissolução da família", preparando as massas populares para a Religião da Humanidade. Só depois que consolidassem sua posição hegemônica diante das forças revolucionárias que ameaçavam a Ordem, poderiam os positivistas abdicar da contribuição que lhe era trazida pelos católicos, substituindo, definitivamente, a religião de Paulo pela de Auguste Comte entre as classes populares. Para isso, no entanto, as deficiências da propaganda positivista deveriam ser sanadas, tendo como norte as lições que lhes eram dadas pelo culto católico.

Da missa ao cinema: Roquette-Pinto e o novo espetáculo dos positivistas

Em suas prédicas dominicais, os sacerdotes da Humanidade utilizavam-se quase que exclusivamente do discurso oral que atraía unicamente os iniciados, sem qualquer encanto para crianças e adultos que já não houvessem se convertido à Religião da Humanidade. Teixeira Mendes propunha aos positivistas adotarem a estratégia propagandística de Paulo, na organização de um culto que, recorrendo "as artes que se bazeião na audição e na visão (música, pintura, escultura, e arquitetura), como também aquélas que se fúndão, diréta ou indirétamente, nos outros sentidos, sem escluir mesmo a gustação", fosse capaz "de despertar emoções altruístas em todos os assistentes",⁽⁵⁴⁾ conquistando-os para a Religião da Humanidade.

Como já o destacou José Murilo de Carvalho, analisados sob a perspectiva que lhes era própria, os rituais religiosos praticados pelos adeptos do *Apostolado Positivista do Brasil* não podem ser encarados como produto de mentes perturbadas por excesso de ortodoxia, fanatismo religioso ou lunatismo. A proposta de adaptação dos rituais católicos encampada por Teixeira Mendes e Miguel Lemos, fazia parte de uma estratégia muito bem articulada, que pensou a missa como o mais eficiente instrumento de transformação das consciências das classes populares. Sem obter grande sucesso no início do século, a estratégia positivista acabaria norteando a instituição de um novo culto que, como a missa católica, apelava aos vários sentidos, despertando fortes emoções em seus espectadores.

Nos anos que se seguiram à publicação de O Culto Católico por Teixeira Mendes, a eficácia da missa como elemento formador das classes populares começaria a ser questionada por um novo espetáculo. Um artigo de João do Rio publicado na Gazeta de Notícias de 10 de Abril de 1909, destaca o quanto a missa havia se tornado desinteressante aos olhos de um público que, nas comemorações da Semana Santa, preferira entregar-se a um culto mais sedutor e excitante.

"Ao sair de uma igreja, onde a visitação não era excessiva, e antes pelo contrário deixava pela nava grandes claros, disse-me um velho frequentador de festas populares:

- Agora já não é nas igrejas a semana santa.

- Onde é então?

- Nos cinematógrafos. Vá ver. Os filmes de arte realizaram uma completa transformação nos costumes.

Então tristemente começamos a peregrinação pelos novos templos, onde agora se faz a Paixão. A maioria anunciava quase toda a história de Cristo, com fitas que levavam mais de uma hora. Outros ainda davam na mesma sessão o Beijo de Judas. Na Avenida, era impossível entrar em qualquer casa-cinema. Havia uma multidão suarenta e febril até o meio da rua disputando lugar e avançando lentamente contra uma onda de gente feliz que saía...(...)

.....
Conseguimos entrar num de classe inferior, e isso porque a onda nos forçava. Ficamos de pé, encostados à parede, tal a quantidade de gente que lá havia. A Paixão, com um cenário escrito por um dramaturgo e cronista parisiense, era animada por conhecidos artistas da Comédia Francesa. Eu vi apenas a preocupação do gesto estilizado de Lambert Fils e as pretenciosas atitudes permanentes de atrida sofredor do urrante mas ali, felizmente mudo, Munetto Sully. As caras, aquelas centenas de caras na sombra; a treva

pálida das salas de cinema, arfavam de religiosidade, de emoções, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção...

Melhor do que visitar 20 igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Júlio Maria com as suas conferências.⁽⁵⁵⁾

Não só os Parlamentos, mas também as Igrejas, seriam esvaziados por um novo culto que não deixou de adaptar algumas estratégias narrativas com forte presença nos templos católicos. No início do século, a necessidade de se ampliar a duração dos enredos cinematográficos determinara a busca de temas que facilitassem o trabalho de decupagem, permitindo a divisão dos enredos em diversos quadros ou planos. Ao lado das lutas de boxe, que por estarem divididas em *rounds* podiam ser facilmente cortadas pela câmera cinematográfica, também as *Paixões de Cristo* se tornaram um gênero muito popular no *Cinema dos Primeiros Tempos*, atraindo a atenção de um sem número de produtores que se debruçaram, com grande insistência, sobre o tema. Contando a vida de Jesus Cristo em vários quadros ilustrativos de sua trajetória, os vitrais, mosaicos e afrescos das igrejas católicas consolidaram uma estratégia narrativa que adequou-se, perfeitamente, às necessidades daqueles primeiros cineastas que procuraram enfrentar o desafio da pluripontualidade. A filmagem, e posterior união de algumas ilustrações animadas sobre a vida de Cristo, eram suficientes para a montagem de programas acompanhados sem maiores dificuldades, malgrado suas elipses e lacunas, por um público conhecedor do enredo que as imagens se limitavam a ilustrar.⁽⁵⁶⁾ O êxito da primeira exibição de "O Nascimento e Paixão de Nosso Senhor" no *Salão Paris no Rio*⁽⁵⁷⁾, prenunciava o sucesso que esse gênero alcançaria junto ao público brasileiro, sobretudo nos dias da Semana Santa e em outras datas do calendário católico. Os cinemas preparavam-se cuidadosamente para essas ocasiões, reorganizando a iluminação de suas fachadas, ornamentando suas salas e preparando cartazes especialmente para as exibições, quase sempre acompanhadas

de corais, orquestras, queima de incenso e reprodução de ruídos e diálogos por atores escondidos atrás das telas.⁽⁵⁸⁾

As possibilidades de divulgação desse imaginário cristão pelo novo veículo provocariam reações bastante diversas entre as lideranças católicas. Percy Stickney Grant ocuparia as páginas de Cinearte, em pelo menos três oportunidades, para defender a idéia de que "as Igrejas se munissem, todas de aparelhos de projecção cinematographica". Na perspectiva do reverendo americano, contando estórias através de imagens o cinema reproduzia a própria pedagogia do Redentor, que procurara transmitir os seus ensinamentos através de parábolas.

"...Christo caminhou entre os homens do seu tempo. (...) Trabalhou entre o povo e ensinou esse mesmo povo.

Poderia elle, portanto, se descesse hoje sobre o mundo, condemnar este systema quasi perfeito de educação? Tenho certeza de que se Christo fosse ao Cinema, elle diria:

- 'Deixae o povo apreciar esta cousa. E que minhas Igrejas a appliquem igualmente. Abençoados aquelles que fazem o bem ao espirito alheio, com um methodo tão simples e tão interessante'.⁽⁵⁹⁾

Procurando destacar que Jesus Cristo não teria reprovado o cinema se lhe houvesse sido dada a oportunidade de conhecê-lo, Percy Stickney Grant rebatia opiniões de católicos que, como Renato de Alencar, condenavam a veiculação das *Paixões de Cristo* por aquele novo meio de comunicação. O editor de A Cena Muda registraria, em vários momentos, o seu protesto contra o gênero explorador da crença e da fé populares. Interesses comerciais espúrios haviam transformado a "tragédia do Calvário" num melodrama barato, interpretado por personagens obscuros que "não deviam, de maneira alguma, assumir tais reponsabilidades". Contra essas produções, que terminavam por veicular "uma ideia totalmente adulterada do que foi a vida de Cristo", Renato de Alencar solicitava a intervenção imediata do DIP e da Igreja Católica, para "deter essa onda de profanação que durante o período da semana santa invade os cinemas do país provocando muito mais ridículo do que manifestações de fé".⁽⁶⁰⁾

Roquette-Pinto não compartilhava da perspectiva exposta por Renato de Alencar, estando mais próximo das idéias defendidas por Percy Stickney Grant. Freqüentador das prédicas de Teixeira Mendes no Apostolado Positivista e leitor assíduo de Auguste Comte, Roquette-Pinto não perderia de vista a estratégia de adaptação dos rituais católicos elaborada nos primórdios da República, procurando adaptá-la a uma nova realidade que havia se modificado substancialmente. Se a missa católica havia monopolizado as preocupações dos positivistas ortodoxos no começo do século, nos anos 30 o rádio, o teatro, a imprensa e principalmente o cinema constituiriam o núcleo do interesse desse educador empenhado no aprimoramento da sociedade brasileira. O projeto esboçado por Teixeira Mendes no começo do século, concretizava-se nos anos 30 através de um novo ritual que procuraria aproveitar as potencialidades educativas daquele "modelo de perfeição" mariano já imortalizado pela missa católica. Era a "Sétima Arte" quem agora reunia os mais eficientes recursos de propaganda. As novas religiões deveriam adotar a linguagem desse novo culto, caso pretendessem consolidar sua presença entre setores representativos da sociedade brasileira.

Da teoria à ação: Roquette-Pinto e Getúlio Vargas

Analisando a obra de Roquette-Pinto, ao ocupar a cadeira que havia sido dele na *Academia Brasileira de Letras*, Álvaro Lins identifica uma mudança bastante significativa na conduta do autor. Aos quarenta e cinco anos, Roquette-Pinto teria consentido que "a ação passasse a ocupar o principal espaço de sua vida e de suas preocupações",⁽⁶¹⁾ deixando um pouco de lado sua militância teórica para dedicar-se, de corpo e alma, à educação dos elementos étnicos nacionais.

"Assim tendo lidado com tantas ciências, tantas formas de expressão, tantas atividades - Roquette-Pinto, como era natural, não foi perfeito, nem completo em nenhuma delas. O essencial, porém, é que, vencendo o individualismo e o egoísmo, realizou a sua personalidade em obras escritas e atos, fêz sempre o que lhe parecia necessário, cumpriu o seu papel.

Fazer: eis o essencial, na verdade Roquette preferiu arriscar-se, e fazer; realizar-se na imperfeição, mas fazer. Não ficou como certos espíritos acorrentados em estreiteza, inveja, ressentimento, mesquinha e secura da alma - que se gastam todos na empresa de escrever durante toda a vida **o que se deve fazer e como se deve fazer**, em vez de fazerem eles próprios alguma coisa, o que seria o melhor estímulo para os jovens."⁽⁶²⁾

Nascido em 1884, Roquette-Pinto completou seus quarenta e cinco anos em 25 de Setembro de 1929. Ante a vitória da *Revolução de 30*, Roquette-Pinto procuraria o chefe do Governo Provisório, colocando à disposição o cargo de diretor do Museu Nacional, para o qual havia sido nomeado pela autoridade dos grupos políticos vencidos. "Não fizemos a Revolução para afastar homens como o senhor. Eu lhe peço que o senhor continue;" teria lhe respondido Getulio Vargas, solicitando a Roquette-Pinto que permanecesse no comando da Instituição, do qual ele era diretor desde 1926.⁽⁶³⁾

O episódio citado nos diz muito sobre o prestígio gozado por Roquette-Pinto junto ao Governo Provisório. A insistência de Getulio Vargas para que Roquette-Pinto se mantivesse à frente do *Museu Nacional*, não era, de forma alguma, gratuita. Grande parte das idéias expostas pelo autor em seus artigos publicados ao longo das décadas de 10 e 20, comungavam com os ideais defendidos pelos "revolucionários de 30".

Logo depois da Revolução, em dezembro de 1930, Vargas imporia limites à imigração, estabelecendo um mínimo de dois terços de brasileiros natos, na composição do quadro de funcionários das empresas nacionais."⁽⁶⁴⁾ Como Roquette-Pinto, Getulio Vargas afirmava também acreditar na capacidade produtiva dos trabalhadores nacionais que, para se tornarem aptos a cumprir sua missão no desenvolvimento econômico e social do país, necessitariam apenas de educação.

"Todas as grandes nações, assim merecidamente consideradas, atingiram nível superior de progresso pela educação do povo. Refiro-me à educação, no significado amplo e social do vocábulo: física e moral, eugênica e cívica, industrial e agrícola, tendo por base a instrução primária de letras e a técnica e profissional.

.....
 No Brasil, o homem rude do sertão, sempre pronto a atender aos reclamos da Pátria nos momentos de perigo, é matéria excelente e, se vegeta decaído e atrasado, culpemos a nossa incúria e imprevidência. Por vezes, o seu aspecto é miserável, mas, no corpo combalido, aninha-se a alma forte que venceu a natureza amazônica e desbravou o Acre. Em algumas regiões, vemo-lo quebrantado pelas moléstias tropicais, enfraquecido pela miséria, mal alimentado, indolente e sem iniciativa, como se fôsse um autômato. Dai a êsse espetro farta alimentação e trabalho compensador; criai-lhe a capacidade de pensar, instruindo-o, educando-o, e rivalizará com os melhores homens do mundo. Convençamo-nos de que todo brasileiro poderá ser um homem admirável e um modelar cidadão. Para isso conseguirmos, há um só meio, uma só terapêutica, uma só providência: - é preciso que todos os brasileiros recebam educação."⁽⁶⁵⁾ (Grifo nosso)

Encarando a educação sob uma perspectiva "física e moral, eugênica e cívica, industrial e agrícola", o discurso de Vargas aproximava-se, mais uma vez, de passagens importantes da obra de Roquette-Pinto. Os conceitos de *educação* e *eugenia* se mesclavam, na busca do aprimoramento de um *povo* e de uma *raça*, que possuía qualidades comparáveis às dos "melhores homens do mundo".

Depois de 1930, Roquette-Pinto deixaria um pouco de lado sua militância teórica para dedicar-se à educação de um povo que ele ajudara a valorizar com suas pesquisas e seus artigos.⁽⁶⁶⁾ O momento da passagem da *teoria* à *ação*, parecia ter chegado: os brasileiros finalmente haviam encontrado um líder capaz de reconhecer o seu valor e aproveitar suas potencialidades na construção de uma nova nação.

Ao longo dos anos, Roquette-Pinto atuaria nas mais diversas áreas, norteado sempre pelas preocupações que procuramos indicar ao longo deste capítulo. Dirigindo o *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, escrevendo o argumento e participando ativamente da produção de *Argila*, Roquette-Pinto colocava em

prática uma de suas idéias mais caras: a utilização do cinema como um agente educativo do povo brasileiro. Analisaremos essa fita, no próximo capítulo de nossa dissertação, procurando indicar a presença deste ideário que deixaria marcas profundas no universo político/cultural brasileiro do período em questão.

NOTAS:

(01) APUD Thomas Skidmore, Preto no Branco, p. 47/48.

(02) APUD Thomas Skidmore, op. cit; p. 51 e 52.

(03) Segundo Gobineau a incapacidade das raças inferiores para a civilização só poderia ser corrigida através da miscigenação, que conduzia, no entanto, a um indesejável rebaixamento das características superiores presentes na raça branca. A respeito da América do sul Gobineau teria afirmado que, "corrompida em seu sangue crioulo", ela não teria "meios de evitar a queda de seus mestiços de todas as variedades e classes". APUD Roberto Ventura, Estilo Tropical, p. 56.

(04) Roberto Ventura, Estilo Tropical, p. 51.

(05) APUD Thomas Skidmore, op. cit; p. 82.

(06) Roquette-Pinto, Ensaio de Anthropologia Brasileira, p. 149.

(07) Em 1866, os fazendeiros paulistas fundaram a "Sociedade Promotora da Imigração", entidade privada que contou com o subsídio de verbas públicas para o recrutamento de imigrantes europeus. Com o passar dos anos, o governo de São Paulo foi assumindo as funções dessa Sociedade, subsidiando passagens, construindo centros de recepção e administrando o encaminhamento de imigrantes para as lavouras de café. Ver a respeito: Thomas Skidmore, Preto no Branco, p. 156/157 e Maria Tereza Schorer Petrone, Imigração, p. 108/109.

(08) Maria Helena Rolim Capelato, Os arautos do liberalismo, p. 82. Cabe destacar que, em O Bravo Matutino, Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado, já haviam destacado a perspectiva racista que norteou os representantes de O Estado de São Paulo, na análise e indicação de soluções para os problemas nacionais.

(09) O mesmo tipo de argumentação passou a ser assumida, no pós 30, pelos liberais paulistas que, ante a diminuição do fluxo de imigrantes para o território nacional, mudaram sua perspectiva com relação às possibilidades de aperfeiçoamento da população brasileira. Segundo Maria Helena Capelato:

"Quando o fluxo imigratório diminuiu, exigindo que as atenções se voltassem para o trabalhador nacional, houve mudança de enfoque nas análises sociais. O racismo no estilo de Lapouge e Gobineau permaneceu (...) mas, ao lado dessas teses, surgiram outras que permitiam explicar o atraso em novas bases. As dificuldades da sociedade brasileira passaram a ser vistas não só pelo ângulo racial (presença de raças inferiores, miscigenação), mas também pela atitude do governo e das elites dominantes com relação ao trabalhador nacional, relegado à própria sorte.

O aproveitamento do nosso trabalhador, solução proposta pelos reformadores liberais, exigia mudança de mentalidade. Nesse contexto, as concepções raciais sofreram certa alteração: em vez de fator determinante e imutável, a raça passou a ser moldada através da educação..."(Maria Helena Capelato, Os arautos do liberalismo, p. 82/83).

(10) Roquette-Pinto, Ensaio de Anthropologia Brasileira, p. 172.

(11) Roquette-Pinto, "As borboletas do Werther" In: Samambaia, p. 128/130.

- (12) Roquette-Pinto, Rondonia, p. 34.
- (13) Ibid; p. 47/48.
- (14) Ibid; p. 98/99.
- (15) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 89.
- (16) Ibid; p. 294/295.
- (17) Ibid; p. 92.
- (18) A propósito dessa questão consultar Adalberto Marson, A ideologia nacionalista em Alberto Torres, em especial o capítulo IV.
- (19) Thomas Skidmore, op. cit; p. 140.
- (20) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 169.
- (21) Ibid; p. 169/171.
- (22) Ibid; p. 171.
- (23) Roquette-Pinto, Ensaio de Anthropologia Brasileira, p. 31.
- (24) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 198/199.
- (25) Ibid; p. 205.
- (26) "Parece á primeira vista que o amor é omnipotente, e seria loucura regular esse assumpto, affirma Galton. Mas as influencias sociaes têm um poder immenso e acabam vencendo. 'Si os matrimonios condemnaveis do ponto de vista eugenico, fossem pelo menos considerados com o mesmo desagrado - injustificavelmente votado aos casamentos consanguineos - poucos se realizariam". Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 171.
- (27) Roberto Romano, Brasil: Igreja contra Estado, p. 130/131. Essa questão já fora analisada no capítulo anterior.
- (28) Roquette-Pinto, Ensaio de Anthropologia Brasileira, p. 123/124.
- (29) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 78.
- (30) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 136.
- (31) Ibid; p. 133/134.
- (32) Ibid; p. 135.
- (33) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 48/49.

(34) Lembraríamos que o texto "O Brasil e a Anthropogeographia", de onde foram extraídos os trechos citados pelas notas 27 e 32, é transcrição de uma palestra realizada por Roquette-Pinto na *Colméia*, sociedade de propaganda nacionalista, em 1912.

(35) Segundo Edmund Husserl, relativo à essência das coisas e não à sua existência ou função.

(36) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 187 a 198.

(37) Ibid; p. 199/200.

(38) Ibid; p. 199/200.

(39) Gostaríamos de destacar aqui a notável semelhança do transe produzido pelo peyotl, com as experiências de sonho poético presentes em autores do Romantismo Alemão. Analisando este tema em Conservadorismo Romântico - Origem do Totalitarismo, Roberto Romano cita trechos do romance Heinrich von Ofterdingen, nos quais o personagem de Novalis vivencia esta experiência onírica povoada por sons, cores e acompanhada da abolição das distâncias geográficas e temporais (Ver especialmente Roberto Romano, op. cit; p. 144/145). Essa ligação de Roquette-Pinto com os autores românticos alemães era reconhecida pelo próprio autor que tinha Goethe como seu grande modelo (Vide Álvaro Lins, Discurso de posse na Academia Brasileira (Estudo sobre Roquette-Pinto), p. 14.). Em 1932, Roquette-Pinto recebeu a *Grande Medalha de Goethe*, a ele conferida pelo Reich Alemão.

(40) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 201/202.

(41) Ibid; p. 186.

(42) APUD Francisco de Assis Barbosa, Encontro com Roquette-Pinto, p. 19.

(43) Ivan Lins, História do Positivismo no Brasil, p. 433. É importante destacar que, também Humberto Mauro parece ter tido contato com as idéias de Teixeira Mendes quando empregou-se na oficina de seu sobrinho numa de suas primeiras incursões pelo Rio de Janeiro. Comentando este episódio em Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte, Paulo Emílio Salles Gomes desconsidera o peso dessa provável influência lembrando que o "catolicismo de Mauro era arraigado" e que "a doutrina comtista não possuía mais a força persuasiva das décadas anteriores". Lembraríamos, no entanto, que a união entre positivistas e católicos era perfeitamente possível, principalmente no que se referia a valorização do ideal mariano que marcaria a concepção de uma personagem feminina de Argila.

(44) Roquette-Pinto, Ensaio de Anthropologia Brasileira, p. 29/30.

(45) Ibid; p. 35.

(46) Auguste Comte, Aptitude esthétique du positivisme, p. 282/284.

(47) Ibid; p. 284.

(48) José Murilo de Carvalho, A formação das almas, p. 04.

(49) Teixeira Mendes, O Culto Católico, p. 04.

- (50) Ibid; p. 05.
- (51) Ibid; p. 153.
- (52) Ibid; p. 156/157.
- (53) Teixeira Mendes, A Mulher, p. 58/59.
- (54) Teixeira Mendes, O Culto Católico, p. 189/190.
- (55) APUD Vicente de Paula Araújo, A Bela Época do Cinema Brasileiro, p. 292/293.
- (56) Nesse período as sessões faziam-se acompanhar por um narrador, que tratava de preencher os hiatos presentes na narrativa. Gostaríamos de destacar que grande parte das análises aqui empreendidas, nos foram sugeridas pelos cursos "O que vejo do meu cine", do prof^o André Gaudreault, e "O cinema intelectual e suas vicissitudes: de Eisenstein a Godard", da prof^a Annette Michelson.
- (57) Tal sessão ocorreu a 14 de Julho de 1900.
- (58) Vide Alvaro Rocha, "O Cinema e a vida de Cristo", Cinearte, 546, 15/04/41, p. 8.
- (59) "Cinema e Religião", Cinearte, 252, 24/12/30, p. 14/15.
- (60) A Cena Muda, 1048, 22/04/41, p. 3.
- (61) Álvaro Lins, Discurso de posse na Academia Brasileira (Estudo sobre Roquette-Pinto), p. 113.
- (62) Ibid; p. 114.
- (63) Entrevista de Dona Maria Beatriz Roquette-Pinto Bojunga, concedida ao autor. Cabe destacar ainda que Álvaro Lins dá uma versão diferente para o episódio: Roquette-Pinto haveria procurado o ministro da Educação declarando-se "amigo do presidente há pouco deposto", colocando, inutilmente, seu cargo a disposição. Vide também Alvaro Lins, Discurso de posse na Academia Brasileira (Estudo sobre Roquette-Pinto), p. 144.
- (64) Maria T. S. Petrone, Imigração, p. 97.
- (65) Getulio Vargas, As diretrizes da Nova Política do Brasil, p. 320 a 322.
- (66) É importante destacar que a perspectiva de que a educação pudesse transformar o brasileiro num "homem admirável" e "modelar cidadão", não foi de toda abandonada continuando a rivalizar com tendências pessimistas que continuaram a perceber os grupos étnicos nacionais de forma bastante negativa. Representante dessa segunda tendência, Azevedo Amaral também encontraria o seu lugar entre as forças lideradas por Getulio Vargas, sobretudo após a instauração do *Estado Novo*, em 1937. Desacreditando da possibilidade de que os brasileiros

pudessem ser aperfeiçoados pela educação, o autor considerava que a democracia era uma opção exclusiva aos países de formação ariana, "onde as massas populares espontaneamente aceitam uma hierarquia de valores e se submetem sem relutância à direção espiritual e política de chefes implicitamente reconhecidos como guias e orientadores da coletividade" (APUD Jarbas Medeiros, Azevedo Amaral, p. 95). Azevedo Amaral se tornaria um dos maior defensores do poder autoritário exercido por Getulio Vargas: única alternativa possível a um país, cuja "heterogeneidade étnica" inviabilizava quaisquer tentativas de adaptação do regime democrático.

V

ARGILA, UMA CENA DO ESTADO NOVO***Humberto Mauro e a busca de alternativas para o cinema nacional***

Com o agravamento da crise do cinema brasileiro Humberto Mauro redobraría seus esforços em busca de novas formas de organização do cinema nacional, capazes de conciliar as dificuldades de um mercado em crise com a necessidade de produção de filmes que pudessem contribuir para a educação do povo brasileiro. Refletindo sobre sua experiência pessoal ao longo dos anos 20 e 30 e travando contatos com regimes de produção europeus, Humberto Mauro encontraria no documentário a resposta para algumas de suas inquietações: identificou esse gênero como o mais adequado à realidade do cinema brasileiro.

Em junho de 1938, Humberto Mauro era nomeado pelo Ministério da Educação e Saúde, como um dos delegados brasileiros no *VI Congresso Internacional de Arte Cinematográfica*, a ser realizado em Veneza no mês de agosto do mesmo ano.⁽⁰¹⁾ Aproveitando a oportunidade que lhe era dada por Gustavo Capanema, Humberto Mauro visitaria alguns estúdios parisienses, rodando curtas sobre algumas cidades européias que se integrariam ao acervo de filmes do *INCE*.⁽⁰²⁾

A mostra oficial de filmes inscritos no Festival permitiu que Mauro travasse contato com novas tendências do cinema mundial, ali representado por vários países. Comentando o Festival, logo depois de seu retorno ao Brasil, Mauro destacaria a forte impressão que lhe fôra causada por Mannesmann, filme do diretor alemão Walter Ruttmann que, além de suas qualidades educativas e estéticas, parecia indicar alternativas para a superação da crise que quase havia paralisado a produção de longas-metragens brasileiros:

"Veneza (...) proporcionou-me uma sugestão que considero preciosa, pois que é do mais alto alcance para nós e o único caminho que vejo aberto ao cinema brasileiro no momento, como indústria. Refiro-me ao filme documentário, não o de pequena metragem, e dirigido por leigos, como os que produzimos, mas o trabalho de arte, com um acentuado caráter humano ou social, como vi em Veneza, e que é, no momento, em todo o mundo, o espetáculo mais apreciado. Quanto ao seu espírito, os documentários a que me refiro seguem de perto as modernas tendências da literatura mundial, são objetivos, procuram estudar o homem ou a coisa como produto de um meio, que é minuciosamente descrito, material, espiritual, social e filosoficamente. Já em 1932, em palestra que realizei na Rádio Educadora, chamei a atenção dos nossos cinematografistas para o assunto. Achava eu que já era tempo de importarmos-nos menos com a natureza e objetivar mais o homem. Em Veneza, em 1937, foi premiado um filme de Walter Ruttmann que pode ser apresentado como modelo no gênero. Seu título é *Mannesmann*, o mesmo de uma propriedade industrial alemã; ele não é mais do que uma enciclopédia sobre o modo de trabalhar o ferro e sobre a vida dos operários empregados nesse mister, com um caso de amor entremeado para amenizar a descrição. Como se vê, é um assunto que interessa a quaisquer coletividades, mas que requer operador cinematográfico perito, diretor artístico como qualquer comédia, e um técnico do assunto focalizado. Podemos produzir filmes desse tipo, pois que assuntos não faltam, e, como tais filmes seriam os únicos feitos entre nós que poderiam interessar aos públicos dos outros países, os únicos, pois, que encontrariam mercado compensador, pois que o interno é paupérrimo. É claro que esse é o caminho por que deve enveredar o produtor brasileiro..."⁽⁰³⁾

O documentário de Walter Ruttmann consolidava, de uma forma bastante feliz, as tendências predominantes no cinema mundial. Humberto Mauro também se inspiraria nesta fonte, ao formular as propostas que procurou desenvolver com Carmem Santos e Roquette-Pinto: abordando temas sociais e educando as massas, Mannesmann respondia às necessidades do cinema desejado por esse grupo tanto a nível estético quanto material.

Cabe destacar que, assim como Carmem Santos, Roquette-Pinto valorizava, do ponto de vista educativo, o chamado "Cinema de espetáculo", por ele considerado mais eficiente que a produção do *Instituto Nacional de Cinema Educativo*.

"... o chamado Cinema Educativo, em geral, não passa de um simples Cinema de Instrução. Porque o verdadeiro Educativo é o outro, o grande Cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene e sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem... Tem de resultar do atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A

instrução dirige-se principalmente à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sózinho; mas não se pode educar senão em sociedade(...).

São pois muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo.

Arquivando e divulgando como nenhuma outra arte o que há de bom e de mau, tem uma função dinâmica de constante agitador de almas, influenciando diretamente nas decisões dos fracos e sugestionando os fortes."⁽⁰⁴⁾(Grifo nosso)

Com a produção de filmes que reunissem as características do "Cinema de espetáculo", as platéias brasileiras seriam educadas pelo sentimento, ao contrário dos "filmes instrutivos", voltados unicamente à inteligência. Em sua função de "**constante agitador de almas**", caberia ao "cinema de grande espetáculo" modificar as consciências dos brasileiros, imprimindo novos rumos a esta sociedade.

Mannesmann cumpria muito bem a missão vislumbrada por Roquette-Pinto para o "cinema de grande espetáculo". Aliando a propaganda de uma empresa privada aos interesses "culturais" do povo alemão, Walter Ruttmann tinha vencido o principal obstáculo que dificultava a realização de filmes do gênero no Brasil: seu elevado custo de produção. Metal do Céu, dirigido pelo mesmo diretor em 1935, já havia contado com todo apoio do poderoso truste alemão do aço que não negou recursos para Mannesmann. Sabendo tirar proveito dos "formidáveis recursos financeiros colocados à sua disposição"⁽⁰⁵⁾, Walter Ruttmann dirigiria uma verdadeira obra-prima do documentário nazista, fornecendo sua contribuição para o aumento da produção industrial alemã (*Leistungssteigerung*), que prepararia esse país para a Segunda Guerra.

Humberto Mauro lamentava que essa convergência entre Estado e iniciativa privada na produção de longas-metragens educativos estivesse quase impossibilitada de efetivar-se no Brasil. Ao desqualificar os filmes que fizessem algum tipo de *merchadising* para a exibição obrigatória, o *DIP* tornava inviável a execução de fitas como *Mannesmann* que, na opinião de Mauro, traria grandes vantagens para produtores, público e industriais.

"... é necessário que a Censura revogue uma proibição que só tem sido nociva ao cinema, sem vantagem alguma para o público que ela visa defender. Não se pode mais filmar nenhum estabelecimento industrial ou comercial porque, significando propaganda, a Censura os exclui da obrigatoriedade de exibição. Ora um filme sobre uma fábrica de vidros, de artefatos de metal ou qualquer outro produto industrial, é sumamente instrutivo, espécie de lição de coisas, e, no caso especial do Brasil, país de cultura escassa, de valor inestimável. É evidente que veicula propaganda; mas que importa que assim o seja se o público o aprecia e se ilustra? A produção de tais filmes devia ser estimulada pelo poder público, e nunca impedida! A Censura caberia fazer a seleção para evitar o abuso, nada mais. Sua atual orientação parece-me errada."⁽⁰⁶⁾

Sem investimentos de empresas particulares ou do próprio Estado⁽⁰⁷⁾, pequenas eram as chances de realização de documentários educativos como Mannesmann, que excediam aos minguados orçamentos das produtoras cinematográficas brasileiras. Essas dificuldades impostas pela legislação do *DIP*, no entanto, não desencorajariam Humberto Mauro a colocar em prática algumas das idéias sugeridas por Mannesmann. Logo depois de sua chegada da Europa, um pequeno artigo publicado em Cinearte⁽⁰⁸⁾ anunciava Argila: novo filme de Humberto Mauro com Carmem Santos, que manteria algumas afinidades temáticas com o filme de Walter Ruttmann debruçando-se sobre as tensões geradas entre um grupo de operários, empregados numa Cerâmica, em contato com as elites desnacionalizadas do litoral carioca.

Argila: antecedentes e argumento

Encontramos as primeiras referências a Argila na edição de Cinearte de 15 de outubro de 1938. Respondendo a um leitor que lhe pedia informações sobre a carreira de Carmem Santos, o cronista da seção *Pergunte-me outra* cita os dois filmes da atriz que ainda estariam por estrear: Inconfidência Mineira e Argila.⁽⁰⁹⁾ No número posterior da revista, uma página promocional anunciava Argila entre outras "Produções da Cinédia",⁽¹⁰⁾ destacando que o filme contaria com a presença de Carmem Santos e com a direção de Humberto Mauro.

O projeto de produção de Argila parece ter sido abandonado nos meses seguintes. Cinearte só voltaria a fazer referência ao filme em sua edição de 01 de março de 1940, numa nota rápida que destacava Celso Guimarães como o novo galã da fita.⁽¹¹⁾ Em 01 de julho de 1941 era vez de Lídia Matos citar Argila numa entrevista publicada em A Cena Muda. Apesar de já ter atuado nas primeiras tomadas de cena do filme, Lídia Matos dizia ter poucas informações a fornecer sobre a fita, revelando dúvidas no que dizia respeito à autoria do seu argumento.

" - Muito pouco sei... Posso adiantar que, no enredo, sou *Marina*, a noiva de *Gilberto*, interpretado por Celso Guimarães, o vitorioso galã de *Aves sem Ninho*. Carmem Santos interpreta o papel de *D. Luciana*. O argumento é de Roquette Pinto e adaptação de Humberto Mauro que também dirige o filme. Contudo, - acrescentou - para evitar dúvidas, não estou bem certa dessa última particularidade, isto é, se, de fato, é Roquette Pinto o autor do argumento..."⁽¹²⁾

O entrevistador de A Cena Muda não deixaria de notar o tom hesitante da atriz, encontrando rapidamente a justificativa para uma atitude que a protegia de desmentidos posteriores.

"Dessa vez fomos nós quem riu. Esse negócio de argumento tem causado dissabores e inesperadas reações... desde que o filme escape à classificação botânica de *abacaxi* e seja elevado a produto de classe. Se o infeliz é geralmente deplorado em críticas acerbas ninguém quer aparecer como autor do argumento. Quem escreveu *Vamos Cantar* ? Ninguém sabe... De quem é *Cisne Branco* ? Obra de algum espírito zombeteiro..."⁽¹³⁾

Assinar o argumento de um longa-metragem brasileiro era um empreendimento dos mais arriscados, sobretudo quando o autor em questão era um intelectual de grande respeito, membro da *Academia Brasileira de Letras*. Procurando valorizar a importância de Humberto Mauro na fita, ou simplesmente preservar a sua reputação intelectual, Roquette-Pinto recusaria a autoria do argumento de Argila, limitando-se, nos créditos da fita, a assumir a responsabilidade sobre a musicalização dos versos da *Canção de Romeu* de Olavo Bilac. No entanto, a escolha dos temas abordados pela fita, além das circunstâncias que cercaram sua realização, demonstram que a participação de Roquette-Pinto na produção deste longa-metragem foi muito mais ampla.⁽¹⁴⁾ Não só Argila, mas

também outras produções do *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, caracterizam-se pelo que poderíamos chamar de uma "autoria coletiva", em que tanto Humberto Mauro quanto Edgar Roquette-Pinto participavam ativamente das decisões concernentes à realização das fitas.

Em nossa análise de Argila, remeteremos o leitor aos textos de Roquette-Pinto, já mencionados no capítulo anterior. Grande parte dos temas e discussões, que ganharam uma tradução fílmica em 1942, tem suas origens nesses textos produzidos nos anos 20 e 30. Desde já gostaríamos de esclarecer que, ao destacarmos o peso da autoria de Roquette-Pinto, não pretendemos diminuir as responsabilidades de Humberto Mauro na realização dessa obra, não encarando a ação desse diretor nos mesmos moldes concebidos por Maurice Capovilla em sua análise sobre O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes: analisando as duas obras citadas, Maurice Capovilla exime Humberto Mauro de qualquer "culpa" por esses filmes, creditando-lhe somente aqueles "momentos privilegiados" que traziam a "sua marca estilística". A Affonso de Taunay, "historiador que orienta(va) o cineasta com seu cabedal científico", Maurice Capovilla imputa a "falha da orientação histórica", que muitas vezes fazia os filmes caírem "no descritivo exterior, no superficial, ou no anedótico, para refletir pura e simplesmente uma pintura desusada que ainda hoje ilustra livros didáticos, mas que felizmente jaz esquecida em obscuros espaços de museus".⁽¹⁵⁾ Na ânsia de preservar seu ídolo, Maurice Capovilla transforma Humberto Mauro numa espécie de tradutor do pensamento alheio, como se o diretor não tivesse nenhuma responsabilidade sobre a visão de história veiculada por O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes. Numa perspectiva diferente da do autor, afirmamos que Humberto Mauro compartilhava dos idéias e ideais expressos em Argila e outros filmes do *INCE*, fazendo jus a todos os comentários, elogiosos ou críticos, levantados em relação aos conteúdos ideológicos veiculados por essas fitas.

Além de Roquette-Pinto e do próprio Humberto Mauro, em Argila, também Carmem Santos, Lídia Matos, Celso Guimarães, Radamés Gnattali, Oswaldo Teixeira, Heitor Villa-Lobos e outros atores, músicos e colaboradores, contribuiriam para a construção de um filme que procurou pensar a cultura nacional, apontando alternativas para a superação do atraso brasileiro pela via educacional.

Procuraremos analisar esta fita que expõe, de maneira exemplar, os temas, propostas, idéias, desejos e contradições deste grupo, fornecendo uma contribuição excepcional para a compreensão do Estado Novo, sobretudo no que concerne à utilização do cinema de ficção como um "agitador de almas".

Apresentação do problema: Cultura das elites X Cultura do povo, Litoral X Sertão

Depois de seus créditos, Argila apresenta a imagem de Claudio, que pinta o retrato de uma bela mulata. Quando a empregada anuncia a chegada de seu amigo Barrocas, a mãe do pintor alerta o filho para as inconveniências de se receber uma visita masculina, na presença da modelo nua. Claudio argumenta que seu amigo não se constrangeria com a situação: "- O Dr. Barrocas é um homem instruído, um homem viajado, compreende bem."⁽¹⁶⁾

Barrocas adentra a cena, elegantemente vestido. Admira o quadro de Claudio, vendo no busto da figura "um contorno clássico" que parecia "querer imitar as linhas claras da arte de Fídeas", e pergunta ao amigo como ele conseguia trabalhar vendo "aquilo": a bela mulata que Claudio encarava como um "simple detalhe profissional", algo assim como um "banho de maiô, uma mulher de maiô".

Logo em seguida, Barrocas informa a Claudio que sua amiga Luciana ia reabrir seus salões, o que para ele significava "recomeçar a vida". O visitante olha através de uma janela no fundo do aposento, dando oportunidade ao espectador de

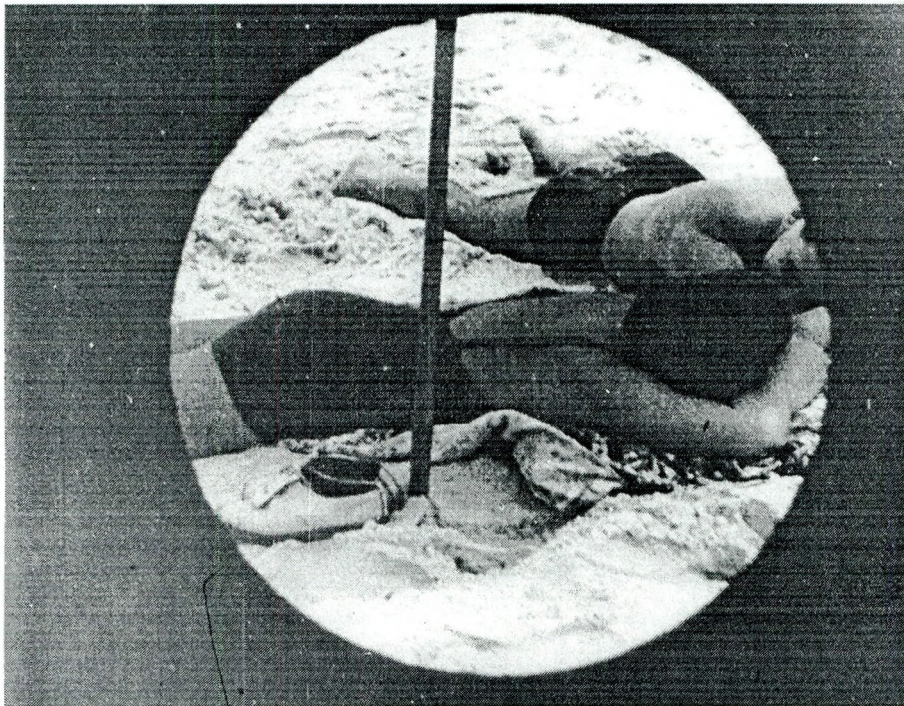


Figura 1 - Banhistas tomando banho de sol na praia de Botafogo

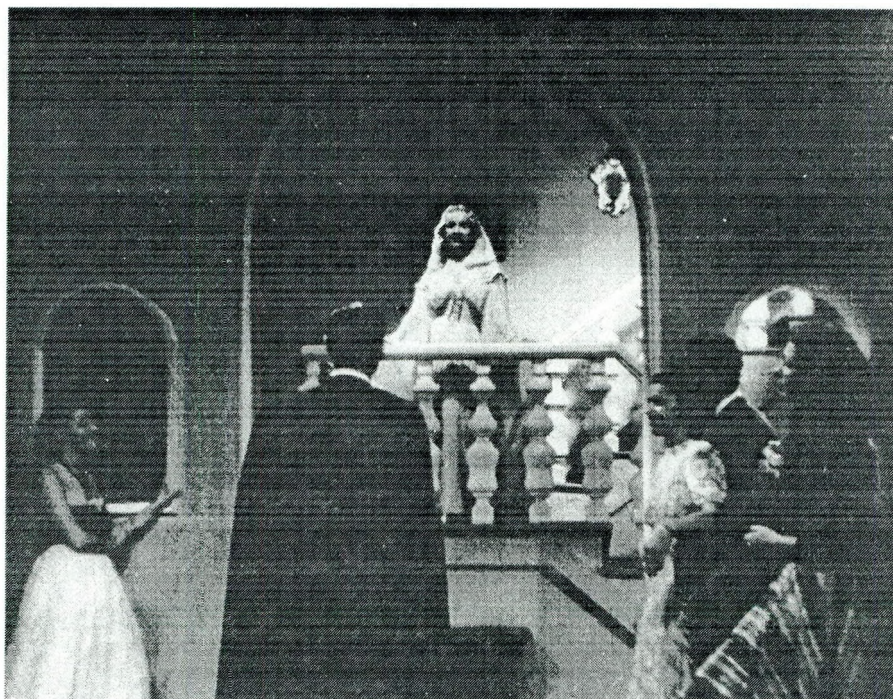


Figura 2 - Mário e Luciana interpretando Romeu e Julieta, durante a execução da *Canção de Romeu*.

situar, geograficamente, o estúdio de Claudio, em dois planos gerais que nos mostram a praia de Botafogo.⁽¹⁷⁾ Barrocas pega um binóculo, e volta-se novamente para a janela, para observar aquela paisagem em detalhes.

"Barrocas - Quero cultivar a elegância e o espírito das reuniões íntimas. Nada dessa mistura de praias e maiôs. Mistura de praias!!! E maiôs!!!" (Planos 33/34)

Pronunciando, com volúpia, as últimas frases do seu diálogo, Barrocas cria uma grande curiosidade no espectador que é saciada nos planos seguintes, onde vemos aquilo que o personagem observava com seu binóculo: um casal de jovens, com maiôs, tomando banho de sol na areia da praia (Figura 1). Barrocas reinicia sua falação procurando negar, com palavras, a atração pelas praias e maiôs, que seu jogo de cena nos planos anteriores havia nos revelado.

"Barrocas - ... Nada. Mas qualquer coisa que me faça lembrar dos meus bons tempos de Consulado. A velha Grécia... os seus costumes refinados..." (Plano 37)

Era essa evocação da "velha Grécia" e os "seus costumes refinados" que Barrocas esperava encontrar nos salões de Luciana. Jovem viúva de um milionário, a proprietária do Castelo de Correias, em Petrópolis, havia encarregado Barrocas de levar Claudio para a festa que assinalaria a reabertura dos seus salões. .

No evento realizado no castelo de Luciana, os participantes demonstram grande curiosidade sobre o "Salão Marajó", que estava sendo decorado pela anfitriã. No entanto, antes que essa curiosidade pudesse ser satisfeita, Barrocas mobiliza todos os convidados para a interpretação da "Canção de Romeu": nova composição do músico Mário, inspirada nos versos do poema de Olavo Bilac. Ajudado por outros participantes da festa, Barrocas acabaria comandando a encenação com Mário e Luciana, como Romeu e Julieta, desempenhando os papéis principais (Figura 2).

Terminado o espetáculo, o grupo se dirige ao "Salão Marajó". A decoração do cômodo estava a cargo de Gilberto que, ao contrário de alguns boatos, não era um "ceramista notável de Veneza" mas um "brasileiro 100%, paulista da terra-roxa". A festa terminará para os espectadores de Argila, com o riso dos convidados que se deliciam com as imprecisões lançadas por Barrocas contra o novo *hobby* de Luciana: seu interesse pela cerâmica marajoara.

"Barrocas - Positivamente eu estou contra Luciana. Tão fina, tão cerebral (...?) coisas espirituais da Grécia (...?) essas bobagens de índio marajó! Você viu ontem Ferreirinha? O tal salão que o Gilberto está pintando? O tal 'Salão Marajó'? Descobriram 'gregas' na foz do Amazonas?

Ferreirinha - E será que não tem?

Barrocas - 'Gregas' tão na Grécia. E que boas sabe. Veja por exemplo isso. Isso é arte de bugre! É!" (Planos 83/84)

Argila nos conduz, então, a um ambiente bastante diverso daquele anteriormente presenciado. O luxo dos salões do castelo, povoados de fraques e vestidos longos, cede lugar a uma espécie de galpão de madeira onde Gilberto, jovem de aparência simples vestido com um avental de trabalho, molda um vaso artístico num torno movido a pedal.

A atividade de Gilberto atrai a atenção de Seixas, proprietário da Cerâmica, que assiste à cena, com ar bastante contrariado, expondo seu descontentamento a outro de seus funcionários: João Antonio, pai de Marina, noiva de Gilberto.

"Seixas - O João Antonio, João Antonio.

João Antonio - Pronto Seu Seixas.

Seixas - Vejá lá. É um desastre esse seu futuro genro. Em vez de se preocupar com o que dá lucro, perde tempo fazendo vasos artísticos que não interessam à freguesia.

João Antonio - Que há de fazer Seu Seixas? O rapaz está ligado à arte do povo. O mal é de família.

Seixas - E você ainda quer lhe entregar a filha."(Plano 91)

Com seu forte sotaque português, Seixas se dirige agora a Gilberto que, diante das repreensões do patrão, tenta inutilmente justificar a modelagem daquele vaso artístico.

"Seixas - O Gilberto.

Gilberto - Pronto Sr. Seixas.

Seixas - Não me deixe perder aquela fornada de bilhas e filtros (...?) fazendo uma hora com essas bobagens, e o rapaz a trabalhar naquilo que me rende dinheiro.

Gilberto - Bem Seu Seixas. Eu pensei que talvez fosse interessante a Cerâmica concorrer à Exposição Paulista com esse vaso artístico. Seria uma boa propaganda.

Seixas - Vasos artísticos. Propaganda. Olha, o melhor é não me deixares perder essa fornada de filtros e bilhas. E deixa de fricotes... fantasias... Vasos artísticos... Propaganda... Luxo." (Plano 92)

Ante a inutilidade de seus argumentos e sob o olhar vigilante do patrão, Gilberto, enfurecido, destrói o vaso quase pronto, utilizando a argila que havia restado sobre o torno para moldar uma bilha.

No final do dia, Seixas se prepara para dar o sinal de saída a seus empregados. Pega o martelo mas hesita antes de fazer soar o toque que assinalaria o final do expediente, ao ver o relógio marcando 16:58. Só depois das 17:02, Seixas tocará o sinal de dispensa, ganhando assim alguns minutos de trabalho gratuito de seus operários.

A caminho de casa, Gilberto expõe todo o seu descontentamento a João Antonio que procura encontrar justificativas para o comportamento do patrão.

"Gilberto - Diabos, se ele continuar assim eu acabo é deixando a Cerâmica.

João Antonio - Não faça pouco Gilberto. O Seixas sempre foi homem de comércio. O que ele quer, como ele diz, é produzir trabalho que tenha aceitação na praça.

Gilberto - Mas a vida não se compõe só de coisas prosaicas Seu João Antonio. É preciso que a beleza preocupe também a gente." (Plano 134)

O diálogo dos dois ceramistas, expõe uma relação entre patrão e empregado bastante conflituosa. Submetido a uma rígida disciplina durante seu expediente de trabalho, Gilberto pensa em deixar a Cerâmica sem saber que Seixas ainda contabilizava minutos extras do seu trabalho todos os dias. Propositalmente as falas do patrão de Gilberto, explorador insensível e inculto, são marcadas por um forte sotaque português. Seixas poderia ser inserido no rol de elementos estrangeiros, que

o autor do argumento de Argila já havia descrito anteriormente em seus livros e artigos, de modo bastante pejorativo.

Na perspectiva de Roquette-Pinto, grande parte dos problemas brasileiros tinham origem na má condução da política de ocupação do território brasileiro que, desde os primeiros tempos da colonização, havia privilegiado a imigração de estrangeiros de comportamento questionável, em detrimento dos grupos étnicos nacionais. Ao invés de contribuírem para o engrandecimento da nação brasileira, esses "estrangeiros" pareciam estar sempre mais interessados no enriquecimento próprio, obtido de forma quase ilícita com a exploração dos recursos naturais e humanos existentes no Brasil. Concentrados na costa, haviam corrompido as grandes cidades do litoral do país, determinando o alheamento dessa população ao processo de construção da nacionalidade brasileira colocado em marcha pelos sertanejos do interior do Brasil.

Com seu sotaque português, Seixas marcava essa presença do "estrangeiro explorador", enquanto Barrocas indicava os resultados dessa influência sobre os habitantes do litoral. Para Roquette-Pinto o problema do litoral brasileiro e seu alheamento na construção da nacionalidade, tinha origem nos primórdios da colonização. Comparando a colonização norte-americana - empreendida por "homens de caráter nobre e altivo" - com a sul-americana, o autor destaca a ambição e a ética exploratória do colonizador ibérico aqui representado na figura de Seixas. Mas a categoria do "estrangeiro explorador" tinha ainda um significado mais amplo, podendo ser também aplicada às levas de imigrantes que não se nacionalizavam e ao "cosmopolita, ganancioso e desmoralizador, que turva o meio social, nos centros directores da nação, para dominar mais depressa e enriquecer mais socegado".⁽¹⁸⁾

Em sua defesa dos ideais da arte grega e com suas pilhérias lançadas contra a arte marajoara, Barrocas expressava os valores desta "elite mundana", de origem estrangeira, que ignorava os ideais nacionalistas norteadores da ação de vários

intelectuais e artistas, desde o final do século XIX, ganhando maior ênfase nos anos 30 deste século. Marcado por seu apego, falso e pedante, aos ideais da cultura clássica, Barrocas, e os demais componentes do grupo que gravitam em torno dele, representavam a decadência cultural e moral de uma burguesia ainda ligada aos valores da cultura européia: "algumas gotas de mel grego, tragos de vinho do latium e, principalmente, muitas flores recebidas da França".⁽¹⁹⁾

Como grande parte dos convidados das festas de Luciana, Barrocas tinha residência fixa na capital, mostrada aos espectadores de Argila através de seus olhos, naqueles planos da praia de Botafogo e do casal de jovens na areia. Sob esta perspectiva, o contraste que se estabeleceria entre esses personagens do litoral carioca e as tendências artísticas nacionais que despontavam na região serrana de Petrópolis, pode também ser visto como um conflito entre cidade (Rio de Janeiro) e campo (cercanias de Petrópolis). Próxima da capital, a estação de veraneio dos cariocas em fuga do verão da cidade, constituía a arena ideal para o embate de duas culturas distintas que, malgrado sua separação em fronteiras espaciais, confrontavam-se diariamente via rádio, cinema e outros meios de comunicação de massa, que se popularizavam pelo interior do Brasil.⁽²⁰⁾

Nos textos de Roquette-Pinto, indicamos um conflito, típico da época, nas representações litoral/interior, urbano/rural, expressas tanto na literatura como nos textos de intelectuais e políticos. Essa dicotomia caracteriza a polêmica iniciada em anos anteriores mas que ganha destaque maior nos anos 30, entre as correntes liberais, mais vinculadas ao exterior, e as correntes nacionalistas de diferentes matizes. A temática do "importado" versus "nacional", se insere nesse contexto de discussão das análises e projetos distintos para a sociedade brasileira.⁽²¹⁾

Em Argila, Humberto Mauro e Roquette-Pinto colocariam em cena este conflito de forças antagônicas na paisagem montanhosa de Petrópolis. Enquanto Gilberto, João Antonio, Pedrinho e Marina permaneciam ainda sob a rígida

disciplina de seus costumes rurais, Seixas, Barrocas e outros freqüentadores das festas de Luciana, pautavam suas ações segundo critérios de uma cultura urbana "importada", inadequada para a compreensão da realidade brasileira.

No capítulo anterior, nos preocupamos em explicitar o lugar da arte marajoara na proposta de Roquette-Pinto para a construção de um "estilo nacional". Em seus universos tão distintos, colocados em contacto por uma paixão comum devotada à arte marajoara, Luciana e Gilberto teriam de vencer a oposição de elementos hostis a seu projeto de construção de uma arte de raízes genuinamente nacionais. Argila procura representar as forças envolvidas nesse confronto, que continuará ocupando o nosso interesse nas páginas que se seguem.

Entre o velho e o novo Brasil: as possibilidades de regeneração das elites desnacionalizadas

Saindo da Cerâmica, Gilberto vai visitar Marina - filha de João Antonio - que nota o atraso dos dois ceramistas. Pela primeira vez Argila coloca em cena o par Gilberto/Marina. Reunindo qualidades que os tornavam pessoas especiais, Gilberto e Marina constituiriam um modelo de casal operário a ser ressaltado, sobretudo, no final do filme.

Gilberto dá à noiva um pequeno vaso no estilo marajoara, modelado "às escondidas daquele implicante" (Seixas), que completaria a sua coleção. Marina retribui o presente do noivo convidando-o para o jantar, para o qual ela havia feito a sobremesa preferida de Gilberto. O ceramista, no entanto, recusará o convite de Marina, argumentando que precisava chegar cedo em casa e preparar "uns estudos para terminar o trabalho no castelo".



Figura 3 - Gilberto projetando decoração do *Salão Marajó*.

Em sua casa, Gilberto examina, com uma lupa, os fragmentos de uma tanga marajoara. Dirige-se a uma prateleira, onde estão expostas diversas peças de cerâmica, pegando um vaso que também é cuidadosamente analisado com a lente. Em seguida, fixa um retângulo de papel na parede, onde projeta diapositivos de peças marajoaras, e as examina cuidadosamente. Gilberto abre uma folha de papel sobre sua mesa, utilizando objetos decorativos para mantê-la esticada. Um cinzeiro decorado com motivos marajoaras, um ídolo e um jabuti,⁽²²⁾ são colocados sobre as pontas da folha de papel, onde o artista desenha os padrões geométricos que pretende reproduzir no salão de Luciana (Figura 3).

A cena seguinte destaca as qualidades do personagem Gilberto. No Castelo de Correias, sobre um andaime, o operário decora o teto do "Salão Marajó", observado atentamente por Luciana que lhe inquire sobre suas origens e talentos.

Luciana - Seu pai também era artista Gilberto?

Gilberto - Mais ou menos, trabalhava como ajudante de um escultor em São Paulo.

Luciana - E a mamãe?

Gilberto - A minha?

Luciana - Era bonita?

Gilberto - Era bonita, mamãe era bem bonita. Mineira, gostava muito de fazer brôa de fubá. Vivia sempre cantando, cantava umas canções muito bonitas.

Luciana - E na Itália? As napolitanas nunca lhe disseram nada?

Gilberto - Não compreendo Dona Luciana, o que a senhora quer dizer.

Luciana - Nunca lhe disseram que você é um tipo estranho de homem?

Gilberto - Nunca.

Luciana - Elas não entendem nada de beleza. Olhe para lá um pouquinho.

Gilberto - Onde, para lá?

Luciana - É, quero ver o seu perfil. Fique parado um instante.

Luciana - Seus irmãos são todos como você Gilberto?

Gilberto - Ceramistas?

Luciana - Ora, homens bonitos!"(Planos 181 a 198)

O diálogo de Luciana com Gilberto, destaca as muitas qualidades de um "modelo de perfeição" eugênica. Gilberto era um homem bonito que, além de talentoso artista (ceramista, pintor, desenhista), tinha vivido por algum tempo na Itália, nutrindo um grande interesse pela arqueologia.⁽²³⁾ As inúmeras qualidades

desse trabalhador/artista não escapariam, inclusive, aos críticos da época. Renato de Alencar, editor de A Cena Muda apontaria Gilberto como um dos pontos mais frágeis do argumento de Argila, considerando que o operário interpretado por Celso Guimarães, não encontrava nenhuma correspondência com a realidade.

"O argumento está eivado de incoerências: Celso Guimarães, pobre operário fazedor de moringas e panelas de barro, fôra educado na Itália, possuía instalações custosas de fotografia, fizera excursões em Marajó, onde colhêra farto cabedal de observações sobre os mistérios da arte marajoara."⁽²⁴⁾

O exagero nas qualidades deste personagem masculino ganham uma relevância ainda maior ao cotejarmos Gilberto com personagens de condição social semelhante dos filmes anteriores de Humberto Mauro, onde os trabalhadores estão quase sempre ocupando o universo mais que suspeito dos botequins que se repetem, com extrema regularidade, nas obras do diretor.⁽²⁵⁾ Em Argila os botequins não existem, o trabalho dos ceramistas é um dos temas principais da fita e os operários são figuras extremamente respeitáveis, cabendo desta vez a um patrão - Seixas - desempenhar o papel de vilão.

Essa mudança na forma de abordagem dos trabalhadores e do trabalho nos filmes de Mauro nos revela uma outra estratégia para o encaminhamento de um problema que o engenheiro de Ganga-Bruta havia resolvido com o uso da força. Tirando o operário dos botequins, para transformá-lo num "modelo de perfeição", Humberto Mauro fazia coro às iniciativas que, durante o Estado Novo, buscavam reorganizar o lazer dos trabalhadores, "libertando-os" de vícios prejudiciais ao pleno desenvolvimento das suas habilidades produtivas.⁽²⁶⁾ Lembrando a crítica de Renato de Alencar ao apontar a "incoerência" de Gilberto, destacaríamos que os realizadores de Argila tinham plena consciência do caráter um tanto artificial do personagem, muito distante dos "humildes ceramistas" brasileiros. Esse operário só encontra sua coerência no âmbito daquela estratégia formulada por Auguste

Comte, que pensou o "exagero" de suas construções artísticas como um poderoso instrumento de transformação da realidade.⁽²⁷⁾

No capítulo anterior, procuramos mostrar a importância atribuída pelos positivistas à arte, em sua estratégia de aprimoramento moral da sociedade, com especial ênfase nos grupos proletários. O personagem Gilberto, trabalhador/artista, expressa muito bem essa concepção. O trabalho do operário causa verdadeiro fascínio em Luciana, personagem representativa de uma certa elite questionada pelo filme.

Ainda ocupado na decoração do *Salão Marajó*, Gilberto acompanha o diálogo de Luciana com o pintor Claudio, que chega no aposento trazendo um de seus quadros para a amiga. Desafiada pelo visitante, Luciana agradece o presente dando um beijo na boca do pintor. Atento à cena, Gilberto fica tão surpreso com o gesto que se desequilibra e cai do andaime.

Planos de um relógio cuco nos introduzem no interior de um quarto, onde silhuetas observam e comentam a situação do ceramista que, deitado em uma cama com um crucifixo à cabeceira, se recuperava do acidente.

"Luciana - É grave doutor?

Doutor - O choque foi violento. Muito duro. Felizmente não houve fraturas.

Luciana - Haverá algum perigo?

Doutor - Não. É preciso muito cuidado. E principalmente repouso, não vá esquecer hein!

Luciana - Verá que serei uma enfermeira cuidadosa doutor." (Plano 221)

Nem mesmo Marina conseguiria atrapalhar o repouso de Gilberto, que havia tido suas visitas proibidas por ordem médica. A viúva rica e refinada se revelaria uma enfermeira das mais cuidadosas, zelando pela saúde do ceramista que havia se ferido em seu salão. O novo talento revelado pela proprietária do Castelo de Correias acabaria se tornando motivo de um crônica do amigo Ferreirinha, que não deixaria de explorar a estória daquela mulher de alta classe que servia "de



Figura 4 - Gilberto e Marina.

enfermeira a um operário que caiu do andaime fascinado pelo seu olhar" (Plano 232).

Gilberto é, enfim, liberado para receber a visita de sua noiva que comparece ao castelo acompanhada do seu irmão, Pedrinho. Embora Marina demonstre estar bastante enciumada com a estadia do noivo no castelo (Figura 4), Gilberto consegue convencê-la a dar a Luciana o maracá com que ele a havia presenteado: único presente capaz de recompensar os cuidados com que lhe haviam sido proporcionados durante sua convalescença.

Trazendo sorte, felicidade e amor aos seus possuidores, o maracá constituiria um componente místico de relevada importância em Argila. A transferência desse amuleto das mãos de Marina para as de Luciana traria sérios desdobramentos, sobretudo no que tange à relação dessas personagens com o operário Gilberto que, como o próprio maracá, passaria a ser disputado pelas duas mulheres.

Plenamente recuperado, Gilberto volta ao castelo, junto com Marina, para agradecer Luciana pelos cuidados recebidos durante sua convalescença. Ao entregar-lhe o maracá, Gilberto não esquece de destacar o valor místico da peça, que ele próprio havia encontrado no sítio arqueológico do *Pacoval*.

"Gilberto - É como se fosse uma jóia rara de grande estimação. Eu achei no Pacoval há seis anos. E como não tenho outro meio de agradecer o que fez por mim, quero que aceite o maracá.

Luciana - Obrigada Gilberto. Se ele me der sorte eu a repartirei com você." (Planos 251 e 252)

Nas cenas seguintes, Gilberto e Marina passeiam por entre as montanhas da região de Petrópolis, sempre acompanhados por Pedrinho. Num momento de maior privacidade do casal, Marina expõe suas prevenções contra Luciana pedindo a Gilberto que não mantivesse mais contatos com aquela mulher que pertencia a um mundo tão diferente do deles.

16 de março de 1942

CERAMICA DE MARAJÓ



Conferência do Profes-
sor Roquette Pinto no
MUSEU NACIONAL

O professor Roquette Pin- uma conferência sobre a vi-
zo realizará hoje, as vinte do artístico dos antigos ha-
beras, no Museu Nacional bitentos da Ilha de Marajó.

VOANDO PARA O NORTE

Rio-Recife-Belem

Figura 5 - Página de jornal anunciando conferência de Roquette-Pinto.

"Marina - Eu não quero que você volte mais ao castelo.

Gilberto - Ora que bobagem Marina, então você pensa que uma mulher daquelas vai me pedir em casamento.

Marina - Eu não sei Gilberto, mas eu sinto que ela faz parte de outra gente.

Gilberto - Coitada. Ela só me tem feito gentilezas.

Marina - Eu sei Gilberto. Mas não é gentileza de gente igual a nós. É gentileza que vem de cima, que a gente tem que agradecer assim de chapéu na mão como quem pede uma esmola. Pobre nasceu para viver com pobre, não é Gilberto?

Gilberto - É bobagem sua preocupar-se com isso.

Marina - Eu tenho um pressentimento Gilberto. Não sei sabe, mas ela é viúva, anda por aí sozinha, diz umas coisas esquisitas e tem um modo de viver que eu não gosto. Eu até já vi Dona Luciana fumando!" (Planos 265 a 267)

Na verdade, o comportamento de Luciana devia ser tão estranho a Gilberto quanto o era para Marina. A maneira como ele havia caído do andaime, chocado com a cena de Luciana beijando seu amigo na boca, demonstrava que aqueles hábitos representavam algo de novo para um operário acostumado com o recato de mulheres que, como Marina, não prescindiam da presença do irmão para conferir um ar de respeitabilidade a seus passeios com o noivo. No entanto, aquela mulher de comportamento estranho lhe havia coberto de cuidados e, talvez porque também precisasse da renda auferida com a decoração do *Salão Marajó*, Gilberto deixaria de atender ao pedido de Marina, indo ao encontro de Luciana tão logo ela o chamasse.

Dando continuidade a seu passeio, Gilberto, Marina e Pedrinho caminham por estradas cercadas por montanhas, quando um automóvel os detém. Luciana mandara seu motorista chamar Gilberto que, sob o olhar atônito de Marina e Pedrinho, entra no carro partindo rumo ao castelo.

A manchete de um jornal impressa na tela (Figura 5), informa aos espectadores de Argila os motivos de tanta urgência: Luciana fazia questão de contar com a companhia de Gilberto, em uma palestra sobre cerâmica marajoara que seria dada por Roquette-Pinto, no Museu Nacional.



Figura 6 - Marina, sob portal em forma de arco, despede-se de Gilberto.

Fachadas da antiga residência Imperial na *Quinta da Boa Vista*, introduzem a conferência que, separada do restante do filme, poderia ser apresentada como um curta-metragem pedagógico do *Instituto Nacional de Cinema Educativo*. Sobre um fundo negro são exibidas peças cerâmicas, enquanto a voz em "off" de Roquette-Pinto nos dá uma série de informações sobre o estilo marajoara, detendo-se, com especial atenção, na análise do maracá, "um eco vivo da religião dos índios, porque no ruído do chocalhar das pedrinhas, ouvia o índio a resposta sagrada às consultas da alma aflita". (Plano 306)

Na cena seguinte vemos Luciana em seu castelo, observando, com carinho, o maracá que lhe havia sido dado por Gilberto. Como se a peça lhe houvesse fornecido respostas para as dúvidas que a assaltavam, Luciana levanta-se, pega o chapéu e prepara-se para sair, quando Babá a detém informando-lhe da visita do cineasta Viana.

"Babá - Dona Luciana, Dona Luciana, Dona Luciana. O Seu Viana esta lá embaixo reclamando a sua presença. Ele disse que veio com a máquina pra tirar fita da senhora no lago das vitórias-régias. E ele está que parece até um americano de cinema.

Luciana - Olha Babá, eu agora vou mudar de vida, vou tratar de coisas sérias Babá.

Babá - E o Seu Viana?

Luciana - Se vira. Explica isso pra ele." (Plano 312)

Luciana tomara a decisão de "mudar de vida", passando a "cuidar de coisas sérias". Sem nem ao menos preocupar-se em forjar uma desculpa para seu visitante, Luciana sai de carro abandonando Viana em um dos aposentos do castelo. Vestido com um uniforme safari, máquinas e outras bugigangas a tiracolo, Viana caminha de um lado para o outro, ensaia enquadramentos e emite grunhidos, criando uma coreografia bastante cômica.

Luciana se dirige, de carro, à casa de Marina, interrompendo Gilberto que desenhava o rosto da noiva. Sob uma abertura em forma de arco, Marina assiste à partida do noivo que a deixa novamente sozinha para atender ao chamado de sua rival (Figura 6). Luciana tem uma surpresa para Gilberto: ambos se dirigem até a



Figura 7 - Barrocas, Mário e Luciana no *Salão Marajó*.

Cerâmica onde o operário trabalhava, que é comprada pela milionária depois de uma rápida negociação.

Mostrando as instalações da empresa a sua nova proprietária, Seixas destaca a boa aceitação comercial dos produtos que ela fabricava, apontando para uma prateleira com filtros e algumas bilhas.

"Seixas - Por exemplo Dona Luciana. Aqueles filtros, aqueles filtros tem uma grande aceitação na praça. Não é verdade o Gilberto?

Luciana - Observe o Sr. Seu Seixas! Se a minha Cerâmica vai fabricar vasilhames, armazém de secos e molhados? Eu quero é fazer coisa séria! Estimular! Estimular a arte de Marajó!

Seixas - Marajó? (Risos) Marajó o que é Dona Luciana?

Luciana - O Sr. quer ver uma coisa. Olha!" (Plano 343)

Sob o olhar atônito de Seixas, Luciana derruba a prateleira onde estavam os filtros e bilhas, que se espatifam no chão.

Um novo ambiente de trabalho é apresentado aos espectadores: assumindo um marcado tom de documentário, Argila passa a focar o trabalho dos operários no interior da Cerâmica, mostrando todo o processo de preparação do barro, modelagem, cozimento e decoração dos objetos cerâmicos que em sua grande maioria, malgrado a orientação verbalizada por Luciana, não tinham grande relação com o estilo marajoara. Ao lado de algumas poucas peças decoradas no estilo marajoara, pratos com motivos florais e outros artefatos de inspiração *kitsch*, parecem constituir o grosso da produção da Cerâmica, que obedecia a um regime de divisão de tarefas: aos homens cabia cuidar da preparação da argila e modelagem das peças, enquanto às mulheres estava reservado o trabalho de pintura e decoração dos artefatos cerâmicos.⁽²⁸⁾

Deixamos novamente a Cerâmica para retornarmos aos salões do Castelo de Correias, onde o produto do trabalho dos operários era um tema privilegiado das conversas. Agarrada a um vaso marajoara produzido na empresa que agora lhe pertencia (Figura 7), Luciana exalta as qualidades de Gilberto, sendo mais uma vez contradita por Barrocas, inconformado com a nova ocupação da anfitriã.

"Luciana - Repare na perfeição destas linhas. É uma civilização bizarra a de Gilberto. Vocês não acham que é maravilhoso. Gilberto é um grande artista. Vou dar um impulso extraordinário à arte brasileira. Fundar uma escola de pintura para os filhos dos operários, organizar exposições, mandar vasos e pratos para o estrangeiro. Coisas como o diabo. Gilberto é meu braço direito. Minha vida agora Barrocas, tem um sentido.

Barrocas - Arte Marajó, esnobismo de milionário que não tem o que fazer. A estatuária grega. Isto sim! Isto é que é arte! Faça miniaturas da "Vênus de Milo", em barro, para vendê-las a 3.500. Difundir a arte clássica entre o povo. Este é que é o seu desejo Luciana. Marajó! Ora essa! Coisa de bugre!" (Plano 391)

Desta vez no entanto, as críticas de Barrocas não ficariam sem uma resposta. Inquirindo o ex-consul sobre Pitágoras, Luciana exporia a ignorância de Barrocas sobre a cultura grega, que vinha se constituindo como um dos temas privilegiados de suas observações pedantes.

Aqui se explicita, com clareza, a crítica à cultura predominante no Brasil até os anos 30. Barrocas, expressando os valores de uma cultura importada, torna-se alvo das piadas maldosas, anteriormente dirigidas à arte marajoara: símbolo de uma arte de raízes genuinamente nacionais. Ferreirinha expõe Barrocas ao ridículo, levantando hipóteses quanto a sua performance, numa festa de São João a ser realizada no castelo, em que o "ex-consul" se apresentaria "vestido de índio marajoara, dançando".

A menção à festa de São João, introduz um novo tema na conversa dos freqüentadores do castelo. Luciana se entusiasma ao comentar o futuro evento, que lhe dava nova oportunidade para exaltar as qualidades de seus esforçados funcionários: estes trabalhavam na Cerâmica enquanto ela e seus convidados se divertiam no salão.

"Luciana - ... eu vou dar uma festa a vocês, e até já estou trabalhando na Cerâmica. Estou encantada com Gilberto e os operários. Que gente boa e honesta. Eles lá fazendo serão e nós aqui nessa ociosidade.

Ferreirinha - Bom mas... nós podíamos fazer qualquer coisa não é.

Todos - É!!!

Ferreirinha - Nós podíamos por exemplo ir ver o filme do Viana não é.

Todos - É!!!

Claudio - É verdade, é verdade. O Viana já está com a máquina pronta.

Ferreirinha - Então vamos." (Plano 395)

Diante da constatação de sua própria ociosidade, o "filme do Viana" surgia como o passatempo adequado a esse grupo de desocupados, que desperdiçavam seu tempo em rixas pessoais e disputas de salão. O contraste dos operários que faziam serão enquanto Luciana e seus convidados se divertiam, destacava a face ociosa e fútil de pessoas entre as quais a anfitriã já não se sentia mais tão à vontade.

Luciana não acompanha seus convidados à sessão que exibiria a obra daquele epígono de cineastas estrangeiros que, nas palavras de Babá, fazia questão de vestir-se como um "americano de cinema". Como já o havia feito anteriormente com o próprio Viana, a anfitriã abandona seus amigos partindo de carro em direção à Cerâmica.

A cena expressa, sem maiores sutilezas, a crítica ao cinema comercial "estrangeiro", que o cinema educativo e nacionalista buscava substituir. As mudanças no comportamento de Luciana, por sua vez, representam a mudança de mentalidade que os ideólogos do cinema nacionalista buscavam alcançar. Representando a transição do *Brasil Velho* para o *Brasil Novo*, Luciana havia "mudado de vida", sugerindo a expectativa dos realizadores de *Argila* com relação à mudança de mentalidade das elites brasileiras. Empenhada na construção do *Salão Marajó*, que também servia de nome à sala onde Roquette-Pinto exibia filmes educativos no *Museu Nacional* e no *Instituto Nacional de Cinema Educativo*,⁽²⁹⁾ Luciana travara contato com uma mentalidade regeneradora que a distanciava, cada vez mais, daqueles representantes do *Brasil Velho*, que perambulavam em seus salões.

Neste ponto do filme, o espectador pode constatar que Luciana efetivamente se regenerara sob o influxo dos nobres sentimentos de Gilberto: a cortesã que desperdiçava seu tempo em festas, dera à sua existência um sentido mais nobre. Como proprietária da Cerâmica, Luciana colocara em cena um novo tipo de

organização do trabalho, capaz de promover a concórdia entre patrão e empregados, agora unidos em torno de objetivos comuns. A cegueira característica do estrangeiro explorador, havia sido substituída por uma nova ética que estimulava o interesse dos operários pelo trabalho e, ao mesmo tempo, incentivava a arte nacional, pela natureza do trabalho realizado.

A importância social do casamento e o projeto de construção de um "estilo nacional"

Depois de não haver acompanhado seus convidados à exibição do "filme do Viana", Luciana chega à Cerâmica, encontrando Gilberto. O operário, que havia dispensado seus companheiros, se perturba com a presença da patroa, lembrando que ela poderia colocar em risco sua reputação, ao ficar sozinha com um homem, à noite, num ambiente fechado. Desdenhando das objeções de Gilberto, Luciana recusa-se a deixar a Cerâmica, enquanto observa o operário que continua seu trabalho. Luciana senta-se e começa a fumar um cigarro, lançando olhares e poses sensuais em direção a Gilberto, que não deixa de se demonstrar perturbado com o clima de sedução criado pela patroa. Depois de longas preliminares, Luciana finalmente se levanta, aproxima-se de Gilberto, agarra-o e lhe dá um beijo na boca, fugindo logo em seguida. O operário ainda tenta inutilmente alcançá-la, gritando seu nome enquanto ela parte em direção ao castelo.

Chegando nos jardins de sua propriedade, Luciana não entra imediatamente nos salões onde a festa continuava. Senta-se numa varanda, e fica ouvindo seus convidados que, com a voz embargada pelos efeitos do álcool, comentavam os problemas que Luciana vinha causando à carreira do músico Mário.

"Voz feminina - Ora. Luciana não tem pena de ninguém. Deixa que os coitados se iludam e depois fica de longe sorrindo.

Barrocas - Com um grande artista como Mário, que lutou tanto para vencer, não se faz uma coisa dessas.



Figuras 8 e 9 - Luciana sonha com Gilberto tocando Villa-Lobos (Figura 8), e com Mário tentando moldar argila (Figura 9).

Ferreirinha - Pois é.
 Barrocas - Luciana não pode estragar a carreira do rapaz assim... isso é lero-lero... " (Plano 453)

Luciana se dirige aos jardins do castelo sentando-se num banco ao lado de um viveiro de vitórias-régias. Mário, que até então não havia sido visto nesta festa, apoia-se no encosto do banco em que Luciana está sentada, com uma expressão preocupada. Luciana se dirige a Mário solicitando-lhe que pedisse ao Iberê para tocar "aquela música bonita de Villa-Lobos".

Depois de explorar, numa série de planos, a imagem de Luciana e seu reflexo no viveiro, a câmera se detém sobre o rosto da personagem. Uma série de fusões desse rosto com as vitórias-régias, anunciam que Luciana mergulhava num sonho, emergindo numa espécie de transe. Vemos Iberê Gomes Grosso, vestido num fraque, executar ao violoncelo a música de Villa-Lobos, enquanto Mário, na varanda do castelo, caminha, nervosamente, de um lado para o outro dando longas baforadas em seu cigarro. Um primeiro plano de Luciana com os olhos fechados entra agora em fusão com a imagem de Gilberto vestido com uma camiseta listrada e um chapéu de palha, tocando, com grande habilidade, o violoncelo (Figura 8). Sobre a mesma imagem do rosto de Luciana, a imagem de Gilberto é substituída por Mário, vestido com um fraque, tentando nervosa e desajeitadamente moldar um bloco de argila (Figura 9). Essa fusão de imagens se sucede, com algumas variações, até o momento em que Barrocas se faz presente no sonho observando, atentamente, com seu monóculo, um maracá. Numa última fusão, Ferreirinha aparece dando um beijo em uma mulher. Chegava ao fim o sonho de Luciana.

No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de destacar a importância que Edgar Roquette-Pinto reservava ao sonho no processo de construção artística. Com uma visão diferenciada de mundo, semelhante às experiências oníricas produzidas artificialmente pelo *peyotl*, os seres *eidéticos* possuíam características especiais que os tornavam especialmente aptos à estilização. Um desses talentos dizia respeito à

"faculdade de prever o futuro e recompôr os quadros do passado", conseguindo penetrar na psicologia de seus ascendentes e descendentes na montagem de um estilo nacional. Sob diversos aspectos o sonho de Luciana, há pouco descrito, possui características muito próximas das experiências que indicam o olhar diferenciado dos seres eidéticos: Luciana havia conseguido penetrar no inconsciente de seus admiradores, problematizando, oniricamente, as possibilidades de exclusão e inserção de personagens como Gilberto, Mário, Ferreirianha e Barrocas em seu projeto de construção de uma cultura de raízes genuinamente nacionais.

Definindo o estilo como a "tradução esthetica integral da alma do povo", Roquette-Pinto destacava que sua construção estava condicionada à "transmissão hereditaria dos conceitos psicologicos que só com o germen da raça, preservado de contactos usurpadores, transitam pelas gerações".⁽³⁰⁾ Os realizadores de *Argila* procurariam desenvolver essa questão, relacionando-a à decisão de Luciana que, pressionada por uma série de circunstâncias, deveria escolher um marido para si.

Depois de ter tido aquele "sonho esquisito", Luciana é mostrada em seu quarto, tomando o café da manhã que lhe é trazido por Babá. A empregada acaba servindo de confidente à patroa, não se furtando em sugerir soluções para problemas que ela julgava conhecer muito bem.

"Luciana - Dormi mal Babá. Tive um sonho esquisito. Essa minha vida...

Babá - A gente tem que se definir Sinhá. Tem que seguir por um caminho certo para poder viver direito. E Sinhá é como barro mole: onde o dedo toca, o dedo afunda.

Luciana - Era só o que faltava Babá. Você me fazendo considerações filosóficas.

Babá - Não continue vivendo sem viver Sinhá. É preciso encher a sua vida. Escolha um moço do seu agrado pra ver como não dará mais festas todas as semanas. Nem convidará essa porção de gente do Rio. Sinhá é tão bonita, dorme num quarto tão bonito. E dorme mais triste que uma moça pobre e feia.

Luciana - Vai lamber sabão Babá! Rabugenta!" (Planos 490 a 495)

Mesmo tendo reagido mal aos conselhos de sua empregada, Luciana sabia que Babá tinha razão, ao identificar sua indefinição na escolha de um marido como



Figura 10 - Festa de São João dos ceramistas.

uma das grandes causas de sua infelicidade. Embora Luciana parecesse não ter ainda pleno conhecimento da importância social da escolha de seu marido, o sonho já se encarregara de fornecer-lhe elementos para pensar essa questão, mostrando a facilidade de Gilberto em executar a música de Villa-Lobos e as dificuldades de Mário em moldar argila. A importância social desta decisão, e sua influência no processo de criação de uma arte e de um estilo nacionais, receberiam uma tradução fílmica magistral em duas festas de São João, construídas pelos autores de Argila.

Um diálogo entre Gilberto e João Antonio, nos dá conta de que os preparativos para a festa de São João estariam tomando todo o tempo de Luciana que, há pelo menos três dias, não aparecia na Cerâmica. Marina também estava muito entusiasmada com a festa que organizava com a ajuda de Pedrinho: este havia preparado uma surpresa para sua irmã e Gilberto, no balão a ser solto durante os folguedos.

Argila nos conduz à festa de São João dos ceramistas que dançam, cantam e tocam músicas ao redor de uma fogueira, envolvendo-se com grande entusiasmo na comemoração ao ar livre (Figura 10). A felicidade de todos só não é completa em virtude da ausência de Gilberto que não comparecera à festa, causando tristeza a Marina e provocando a ira de Pedrinho. Este se sentia frustrado, pois havia feito um balão com os nomes de "Gilberto e Marina", decorado com motivos geométricos inspirados em motivos marajoaras.

"Pedrinho - Gilberto não veio. Ele devia se preocupar com a gente. Ele sabia que eu ia soltar o balão, ele sabia.

Marina - Não faz mal Pedrinho. Decerto a festa do castelo é mais bonita. Desde que ele deu o maracá à Dona Luciana, ele endoidou. O maracá...(Choro)" (Planos 547 e 548)

Marina identificava a transferência do maracá de suas mãos para as de Luciana, como o fator determinante na mudança de comportamento de Gilberto que, desde então, parecia não ser mais o mesmo. Se Luciana havia mudado seu comportamento em função de seus contatos com a nobre mentalidade operária,

Gilberto também havia se modificado, ao sucumbir à sedução da cortesã da cidade. A ausência de Gilberto na festa que Marina havia preparado, com tanto carinho, parecia selar o final de um noivado em crise. Testemunha do desespero da irmã, que derramaria suas lágrimas ao ver no balão os nomes do par que parecia desfeito, Pedrinho resolve tomar suas próprias providências para a resolução de um problema que já não podia mais esperar.

A festa de São João no castelo

A festa junina do castelo tem características distintas da que se desenrola entre os operários: entre os últimos, os folguedos estão mais associados ao folclore e outras tradições populares, enquanto no castelo a comemoração expressa, através de um bailado marajoara constituído a partir dos estudos linguísticos e antropológicos, a nova perspectiva de intelectuais que valorizam as manifestações artísticas de raízes genuinamente nacionais.

No castelo de Luciana, um grupo de moças faz simpatias, embora, segundo opinião de Barrocas, não pareçam ter grande convicção com relação aos resultados de seu ritual místico: com uma vasilha cheia de água e algumas agulhas, elas procuram adivinhar a inicial do nome de seus futuros maridos.

"Barrocas - Parece que vocês não estão tomando a sério esse negócio de agulha em noite de São João.

(Risos e burburinho)

Mas isso dá certo sabiam? E olha pequena, você acaba casando. O Ferreirinha é solteiro, ele está ali.

Ferreirinha - Engraçado!

Barrocas - Não é o seu tipo? Qual é o seu tipo?

Primeira mulher - Meu tipo é Tarzan.

Barrocas - Hum... Não dá.

Segunda mulher - Ah, mas vocês estão animalizando a vida. Eu odeio músculos, aço. Eu quero alma, gênero 1830! Qualquer coisa que me faça lembrar (Minstê?), Raul de Leone, Casimiro de Abreu!

Ferreirinha - Casimiro de Abreu!

Barrocas - Que é que tem? Que é que tem?

Ferreirinha - É meu tipo. (Risos) Oh que saudades eu tenho, da aurora da minha vida!" (Planos 579 a 583)

Como o casamento era o grande tema das conversas, Luciana também seria inquirida sobre a escolha do seu futuro par.

"Barrocas - Luciana, o Ferreirinha andou espalhando uns boatos aqui, sobre o *perigo* (?) próximo da sua viuvez.

Luciana - Ué, e o que é que tem isso?

Barrocas - Bom é que ficou resolvido que eu serei um dos padrinhos. Sim porque eu sou amigo de todos os seus namorados, não é?

Ferreirinha - Quem será o boaventura dentre os seis?

Luciana - Bom, adivinhem. Vocês adivinhem. (Risos)

Barrocas - Luciana, pelo velho amor paternal que que tenho por você, eu vou logo isolando um *pesado* (?). Sim porque se for o Cláudio, adeus Barrocas no castelo. Haverá enchentes, desmoronamentos, você com febre amarela, mãe de cinco filhos, o Ferreirinha esticado no *carro* (?) Vai haver o diabo, uma coisa pavorosa." (Plano 585)

Em tom de brincadeira, Barrocas procura avaliar a importância social da escolha de um marido para Luciana. Procurando desviar-se de um tema que não era do seu agrado, a anfitriã conduziria seus amigos ao *Salão Marajó*, onde seria apresentado o espetáculo de dança que ela vinha preparando ao longo dos últimos dias.

Antes de descrevermos o bailado realizado no *Salão Marajó*, consideramos necessário comentar alguns textos que parecem ter inspirado os autores de Argila. Essas seqüências traduziriam, de forma muito feliz, as tensões que vinham percorrendo o filme em seus últimos momentos, sobretudo no que diz respeito às possibilidades de consolidação de um estilo nacional, condicionada à necessidade de preservação dos "conceitos psicológicos da raça".

Antes de Roquette-Pinto, Couto de Magalhães procurara demonstrar em Q Selvagem, editado em 1876, o valor dos indígenas brasileiros considerados como a mão-de-obra mais adaptada às condições climáticas e geográficas do interior do país. Procurando contribuir para o aproveitamento desse grupo pela indústria brasileira, Couto de Magalhães havia planejado sistematizar um vocabulário dos termos tupis que contribuiria, de forma significativa, para a sua catequização. Com a morte de Couto de Magalhães, esse projeto de dicionário ficaria esquecido por um longo tempo, até ser retomado por Humberto Mauro, que se encarregaria de

sistematizar as palavras colhidas pelo general, publicando, em 1957, o Vocábulo de termos tupis de "O Selvagem" de Couto de Magalhães.⁽³¹⁾

A apresentação do bailado indígena no castelo, parecia seguir as sugestões deixada por essa obra com a qual Roquette-Pinto e Humberto Mauro mantinham uma grande afinidade. Uma dessas sugestões dizia respeito à necessidade de que as danças folclóricas nacionais deixassem de ser objeto de repressão policial, passando a interessar e ser praticadas pelos membros da elite brasileira, num processo que já havia sido desencadeado em alguns países europeus.

"Durante minha morada na Inglaterra, assistia bailes em castelos de lordes, dos grandes senhores territoriais daquele país, e neles dançavam sempre o scotish-gig, que é uma espécie de cateretê escocês, e, perguntando eu a razão, me responderam que, conquanto a velha nobreza da Inglaterra aceitasse as danças francesas e alemãs, contudo ela não se esquecia de que era inglesa, e por isso não prescindia das danças nacionais, nas reuniões que dava em seus castelos.

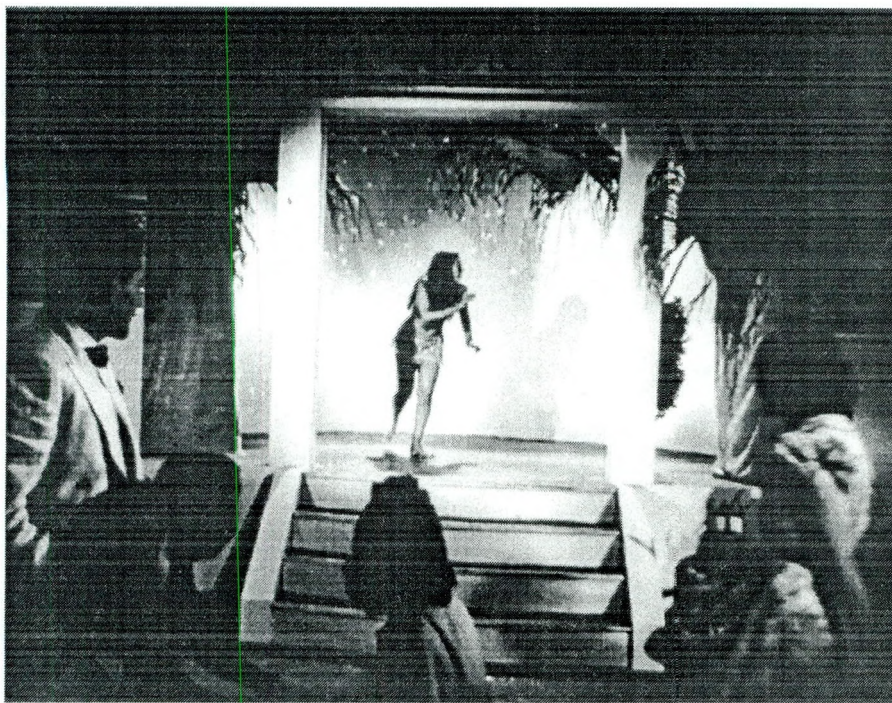
Julgo que devíamos fazer a mesma coisa no Brasil; entretanto, o fato é o seguinte: danças européias, com músicas às vezes detestáveis que impedem aos vizinhos de dormir, todos podem fazer; dançar porém, o cateretê brasileiro com a viola ou guarará-péva, com o pandeiro ou enguá, com os versos ora satíricos, ora amorosos, dos bardos caipiras, sem prévia licença da polícia, equivale a ser dispensado à força ou ir para a cadeia!..."⁽³²⁾

Além do próprio baile, o livro do general Couto de Magalhães parece ter também sugerido o tema, a partir do qual Villa-Lobos comporia o bailado que serviria de base a uma coreografia bastante afinada com a discussão que essas cenas pretendem, fílmicamente, traduzir. Inspirando-se em temas indígenas na composição de suas obras clássicas, Villa-Lobos era o registro clássico de um processo que Couto de Magalhães já havia analisado entre compositores populares.⁽³³⁾

As várias canções compostas a partir da lenda do *Mandú-Çarará*, citadas em O Selvagem, constituíam um exemplo bastante didático da teoria elaborada por Couto de Magalhães a respeito dos "cruzamentos de línguas".⁽³⁴⁾ Cruzando seus genes, seus idiomas, seus ritmos e formas musicais, índios e europeus davam origem, no interior Brasil, a uma cultura híbrida que reunia características inerentes às suas



Figuras 11 e 12 - Início do espetáculo em que Anita Otero dança o bailado *Mandú-Çarará*.



Figuras 13 e 14 - Festa de São João no *Salão Marajó*.



Figura 15 - Gilberto, ao fundo, espreita festa de São João, sem conseguir adentrar o *Salão Marajó*.



Figuras 16, 17, 18 e 19 - Cortes descontínuos durante execução do bailado *Mandú Çarará*.

matrizes. Esse processo será explorado cinematograficamente no tratamento dado à coreografia do bailado *Mandú-Çarará* que descreveremos a seguir.

Sobre um palco, um grande vaso decorado com motivos geométricos marajoaras, transforma-se numa índia vestida com trajes típicos depois de uma explosão fumacenta (Figuras 11 e 12). Com o fundo musical do bailado *Mandú-Çarará*, Anita Otero inicia sua estranha coreografia, acompanhada por alguns indígenas que, fora do palco, tocam tambores.

A bailarina saltita de cócoras, por toda a extensão do palco num movimento que tinge sua pele com tons diferenciados, determinados pelas diferenças de iluminação do palco: muito mais iluminado em sua parte posterior que em sua parte frontal. Esse contraste será destacado por uma série de cortes descontínuos, que suprimirão os fotogramas referentes às posições intermediárias da dançarina a movimentar-se de cócoras, pelas partes anterior e posterior do palco: Anita Otero será vista ora na frente do palco, com um tom de pele bastante escuro, ora ao fundo, com um tom de pele muito mais claro (Figuras 16, 17, 18 e 19). Com o encerramento da música o espetáculo de dança chega ao seu final, com a dançarina agachada, braço direito sobre a testa, sorrindo de frente para a câmera.

Na descrição da festa, um único plano dará conta da presença de Gilberto, satisfazendo a curiosidade dos espectadores que se questionavam sobre o destino do personagem nessa noite de São João. O ceramista é visto, sob o batente de uma das entradas do salão, espreitando o interior do recinto atrás de um grupo de convidados que parecem lhe barrar a entrada (Figura 15). Além das cenas do bailado e da sua platéia, vemos, também, Pedrinho que havia tomado a decisão de recuperar o maracá de Marina. Decidido a tornar sua irmã novamente feliz, Pedrinho entra no castelo sorrateiramente, aproveitando-se da distração geral em torno do espetáculo de dança.

Mostrando, ora o espetáculo de dança, ora a platéia que o acompanhava no Salão Marajó, a montagem de Humberto Mauro nos dá conta das reações que o bailado, organizado por Luciana, provocava em seus convidados. A dançarina parece ser observada, com grande interesse, por alguns dos presentes (Figura 14), enquanto outros parecem se manter totalmente alheios ao espetáculo (Figura 13). Esse aparente descompasso entre o bailado e seus espectadores nos revela muito sobre as possibilidades de inserção dos freqüentadores do castelo no projeto de construção de uma arte genuinamente nacional, devendo ser lido no âmbito do processo de miscigenação cultural e racial que o espetáculo de dança parece espelhar. Como o bailado *Mandú-Çarará*, a bailarina branca travestida de índia parece não ter uma identidade racial definida: os cortes descontínuos na montagem do bailado, fazem com que a bailarina carregue em sua pele, de forma quase simultânea, os sinais característicos de raças que misturavam seus genes, seus idiomas, seus ritmos e suas culturas. No pequeno palco do *Salão Marajó* era encenado o espetáculo da criação de uma nova raça e de uma nova cultura, ao qual os freqüentadores do castelo não conseguiam se integrar. Daí a impressão causada propositalmente no espectador de que os convidados de Luciana se interessam ou ignoram o bailado. Constituindo um dos pontos altos do filme, essas seqüências expõem as diretrizes e as dificuldades inerentes ao projeto de criação de uma arte e de um estilo genuinamente nacionais, traduzindo, cinematograficamente, as idéias e propostas que norteavam a práxis política e cultural dos autores de Argila.

Recuperando a cena anterior ao espetáculo de dança, onde as convidadas de Luciana faziam simpatias para adivinhar a inicial do nome de seus maridos, lembramos que, nas conversas travadas entre elas, haviam se anunciado os tipos masculinos capazes de satisfazer as exigências das freqüentadoras do castelo: poetas "gênero 1830" e Tarzan. Em ambos os casos, estamos muito distantes da atmosfera nacionalista das novas gerações de intelectuais e artistas brasileiros, marcados pelas

exigências do rigor cientificista na análise e na estilização dos grandes temas nacionais. Para Roquette-Pinto, abordando a vida dos índios e lamentando a sorte dos negros segundo as regras de um clacissismo travestido de "precários disfarces românticos ou revolucionários", as gerações de escritores brasileiros anteriores a 1870 ou 1889, estavam muito distantes daquela nova fase da história literária brasileira, marcada pelo recurso ao "espírito científico" na edificação de "supremas construções literárias".⁽³⁵⁾ E se os poetas "gênero 1830" não estavam instrumentalizados para compreender o Brasil, o que poderia ser dito de tipos masculinos associados à figura de Tarzan que portava, em sua pele branca de lorde inglês, o emblema de um poder colonialista com pretensões de reinar sobre as selvas do mundo não civilizado?

Formadas na ultrapassada literatura dos poetas "gênero 1830" e consumidoras de filmes e romances de propaganda colonialista, as convidadas de Luciana e seus maridos potenciais estavam impossibilitados de reconhecer o espetáculo da miscigenação racial e cultural do povo brasileiro colocado em cena pelo bailado *Mandú-Çarará*. A atitude do grupo na festa de São João era bastante diversa do seu comportamento na primeira festa do salão, em que todos haviam procurado fornecer sua contribuição para a criação do "ambiente de Verona", em que Luciana e Mário interpretariam a *Canção de Romeu*.⁽³⁶⁾ A diversidade dos tipos raciais que se divertiam na festa dos ceramistas, aliada à riqueza e ao ritmo das músicas, que eles próprios executavam, constituíam um exemplo vivo do grande espetáculo de miscigenação racial e cultural do povo brasileiro, ao qual os freqüentadores do castelo não conseguiriam se incorporar. Se na festa de São João dos operários os participantes criavam seu próprio espetáculo, dançando, tocando e cantando músicas ao redor da fogueira, na festa do castelo os convidados de Luciana se limitam ao papel de espectadores passivos do espetáculo encenado por uma figura que, no palco do Salão Marajó, se mantém isolada de seu público.

Circulando entre estes mundos tão diversos, mantendo contato com esses dois grupos muito distintos, Gilberto e Luciana - elementos de ligação do *Brasil Velho* com o *Brasil Novo* - parecem desorientados e confusos. Sem ter comparecido à festa dos ceramistas, Gilberto não encontra o seu lugar na festa do castelo, que ele limita a espreitar da entrada (Figura 15). Se seu envolvimento com Luciana trouxera benefícios à viúva, que mudara radicalmente dando um novo sentido à sua vida, o mesmo não poderia ser dito com relação ao ceramista cujo comportamento abalava, não apenas o seu noivado, mas também as estruturas de um universo harmônico do qual João Antonio, Marina e Pedrinho, e o próprio Gilberto, eram partes integrantes. Luciana, por sua vez, pressionada a escolher um marido, deveria limitar sua escolha a um círculo social que parece já não ser mais o dela, ou optar por Gilberto assumindo os riscos inerentes a esta união: introduzir um elemento estranho no processo de criação de um estilo nacional que, segundo Roquette-Pinto, estava condicionado à "transmissão hereditária dos conceitos psicológicos que só com o germen da raça, preservado de contatos deturpadores, transitam pelas gerações". A companhia de Barrocas, Ferreirinha, Claudio e Mário parecia não reunir mais nenhum atrativo para a viúva "rica e bonita" que, depois de uma festa, ia dormir mais triste que uma "moça pobre e feia". Luciana já despertara para a nova vida brasileira, incorporando os valores morais e culturais do projeto delineado por Roquette-Pinto e outros intelectuais do período.

Luciana e Gilberto, elementos de contato entre mundos muito diversos, teriam os seus conflitos solucionados nas próximas seqüências de *Argila*. Como na religião dos índios, caberia ao maracá trazer uma resposta às indagações dessas almas aflitas.

Renúncia: um padrão de comportamento para a mulher brasileira durante o Estado

Novo

Com o término da festa de São João, Luciana recolhe-se a seus aposentos. Escondido no quarto, atrás de uma cortina, Pedrinho espera que a viúva durma e rouba-lhe o maracá.

Na manhã seguinte, aos gritos de "Ladrão! Ladrão!", Babá acorda os convidados que haviam pernoitado no castelo. Barrocas, Ferreirinha e outros personagens vestidos com pijamas e camisolas, dirigem-se à porta do quarto de Luciana. A anfitriã, julgando que o desaparecimento do maracá fosse fruto da brincadeira de algum de seus hóspedes, exige de seus amigos a devolução do talismã.

Os espectadores de Argila são agora conduzidos à Cerâmica, onde Gilberto atende a um telefonema de Luciana, observado por Pedrinho e João Antonio.

"Gilberto - Alô, Luciana... Sim, Gilberto. Ein! Roubaram?

Luciana - Ah, Ah, Ah, e ele estava a apenas dois palmos dos meus olhos.

Gilberto - Mas você não desconfia de ninguém?

Luciana - Deve ter sido uma brincadeira de mau gosto de algum dos meus convidados, mas hei de descobri-lo. Era meu talismã.

Gilberto - Não se preocupe Luciana. O nosso maracá há de voltar para você. Eu não quero me afastar de você." (Planos 660 a 664)

Depois de esclarecer a João Antonio e ao assustado Pedrinho o tema de sua conversa com a patroa, o operário começa a vasculhar a Cerâmica, parecendo estar em busca do maracá. Gilberto percorre, com passos nervosos, as instalações da empresa tornando-se alvo de comentários de seus colegas, que começam a cochichar tão logo o ceramista lhes vire as costas. As mudanças no comportamento de Gilberto são também notadas por João Antonio: em conversa com sua filha, João Antonio comenta que Gilberto estaria agindo "feito um louco".

Voltamos, novamente, a Gilberto que, caminhando nervosamente, ainda parecia estar em busca do maracá. Um rapaz o interrompe, trazendo-lhe um recado



Figuras 20 e 21 - Marina sob retrato da Virgem-Maria.

de Marina pedindo para vê-lo com urgência. Visivelmente contrariado, Gilberto se dirige à casa da noiva, que o aguardava para devolver-lhe o maracá.

"Marina - Já sei, o Pedrinho me contou tudo.

Gilberto - Eu bem que andava desconfiado!

Marina - Quem tirou o maracá do quarto de Luciana, foi ele, Pedrinho, para que a felicidade voltasse para casa, e você também. Devolva o maracá para aquela mulher, eu não quero que ela fique pensando que eu sou capaz de morrer por sua causa." (Planos 683 a 687)

João Antonio, ouvindo o diálogo leva sua mão à boca com grande espanto, desaparecendo por detrás de uma porta. Sem conseguir levantar os olhos ou esboçar qualquer reação às palavras da noiva, Gilberto deixa o recinto levando junto consigo o maracá. Marina acompanha sua saída com o olhar, tendo atrás de si a imagem de um santa que parece velar pelo seu sofrimento (Figuras 20 e 21).

Vemos agora João Antonio que sai de sua casa e toma as rédeas de um cavalo. No plano seguinte é Gilberto quem será visto chegando em sua casa, também à cavalo. Enquanto Gilberto ajeita-se num paletó, lustra os sapatos em suas próprias calças e embrulha o maracá, vemos João Antonio continuar cavalgando rumo ao castelo de Luciana, onde é recebido pela patroa.

"João Antonio - Eu sou o João Antonio da Cerâmica Dona Luciana.

Luciana - Ora essa! Então eu não o conheço João Antonio, conheço vocês todos. Sente-se, esteja à vontade.

João Antonio - Muito obrigado Dona Luciana, eu estou bem de pé. A senhora tem sido uma patroa com quem dá vontade de trabalhar. Nem se compara com... com o Seixas. Vivemos agora como gente.

Luciana - Está vendo? Tudo isso aqui são plantas. É outra coisa que eu quero lhe ajudar: uma escola de desenho para os filhos dos operários aqui da redondeza. Gilberto será um dos professores. Eu quero que vocês sejam felizes e possam subir. E você? está ganhando pouco? Fale João Antonio, diga o que pensa." (Planos 705 a 707)

Extremamente preocupada com o destino de seus funcionários, Luciana procura deixar João Antonio à vontade para formular as prováveis reivindicações que haviam trazido o ceramista até ela. A criação da escola de desenho para o filho dos operários demonstrava as boas intenções da patroa, disposta a acatar novos pedidos de seu empregado, que talvez estivesse ganhando pouco. João Antonio, no entanto, não tinha nada a reivindicar, reconhecendo os benefícios da nova relação

de trabalho instituída por Luciana. Bem pouco à vontade em seu paletó preto, com uma gravata borboleta ao pescoço e com o chapéu na mão, João Antonio aborda aquele tema constrangedor que o havia levado até Luciana.

João Antonio - Não Dona Luciana, é sobre o roubo do maracá sabe.

Luciana - Mas eu não atribuiria nunca a vocês essa brincadeira de mau gosto. Não se preocupe.

João Antonio - Eu vim aqui para pedir desculpas. Dona Luciana, quem tirou o maracá do seu quarto foi meu filho...

Luciana - O Pedrinho! Aposto!

João Antonio - É um menino genioso.

Luciana - (Risos) Conte-me João Antonio a travessura do menino. No meu quarto! De noite! Imagine!

João Antonio - O Pedrinho gosta muito da Marina, e ficou zangado porque o Gilberto não estava aparecendo mais lá em casa.

Luciana - É verdade... São noivos...

João Antonio - O Pedrinho via o Gilberto sempre distraído, trabalhando pouco e cismou que era estória de mulher. Cada vez que o Gilberto vinha do castelo, ele falava: Papai, parece que o Gilberto arranhou uma namorada rica, e quer agora desprezar a Marina. Veja só que coisa Dona Luciana! Depois meteu na cabeça que quem estava estragando a vida de Gilberto era a senhora (Risos). Pensar que uma mulher como a senhora, ia dar atenção a um rapaz como Gilberto, sem eira nem beira, noivo de uma menina pobre, da roça. Sim, Gilberto para minha filha é quase a luz dos olhos. A senhora compreenda Dona Luciana, Pedrinho viu Marina chorando, o Gilberto tão mudado, a vida lá em casa cada vez mais triste, e pensou que tudo foi por causa do maracá. Coitadinho. Feito um... (?) buscar o maracá, para guardá-lo debaixo da cama de Marina. Não nos queira julgar mal Dona Luciana. Só hoje foi que o Pedrinho contou tudo à Marina, e ela mandou que o Gilberto o devolvesse à senhora, ah mandou.

Luciana - A Marina...

João Antonio - Quero que a senhora não fique a fazer mal juízo de nós.

Luciana - Obrigada João Antonio, a você e a Marina. E vá descansado, eu cuido de Gilberto, eu cuido de vocês todos. Só quero que vocês todos voltem a ser felizes.

João Antonio - Obrigado, obrigado Dona Luciana. Muito obrigado." (Planos 709 a 727)

O relacionamento estabelecido entre Luciana e Gilberto havia conduzido o ceramista à sua quase completa desestruturação. O tão aplicado Gilberto, que antigamente dedicava suas noites e seus finais de semana à decoração do *Salão Marajó*, havia mudado estando agora "sempre distraído, trabalhando pouco". Envolvendo-se sentimentalmente com seu empregado, Luciana havia minado as possibilidades de uma relação harmoniosa entre eles: promovera o rompimento do noivado de Marina e levava a tristeza ao lar de João Antonio. O compromisso

assumido de cuidar de seus empregados exigia uma decisão tão dura quanto necessária. Cabisbaixa e debruçada sobre uma mesa, Luciana tem seus pensamentos cortados pelos gritos de Gilberto que adentra, de forma abrupta e ofegante, ao castelo.

"Gilberto - Luciana, que alegria. Está aqui. Está aqui de novo o nosso talismã. O talismã do nosso amor.

Luciana - O que é que você esta dizendo? Com que direito me fala desse modo? Lembre-se que ainda sou sua patroa. Sua patroa, ouviu? E entender que... (?) também a sua protetora, a mulher delicada que lhe deu a mão, e proporcionou a *palma* (?) de artista que admirei para que você mostrasse o seu valor, e nada mais.

Gilberto - Mas então a senhora já esqueceu?

Luciana - Nunca me esquecerei que conheci você, em casa da família do João Antonio, rodeado de gente simples, adorando a criatura boa e pura que vai ser sua mulher.

Gilberto - Quer dizer que eu não passei de um...

Luciana - Pretencioso! Vaidoso como todos os homens. Dei-lhe um beijo e aí está. Um simples gesto de carinho e de admiração pelo artista, leva o bicho homem ao delírio. Perde a cabeça e esquece o juramento que fez a deliciosa criatura que lhe entregou seu destino. Vamos! Venha! Dê-me isso... Bem, está tudo esquecido, volte para a fábrica.

Gilberto - Não, eu não posso ser mais seu empregado. A senhora é uma patroa muito... muito difícil.

Luciana - Não seja criança, vá. Olhe, seja um bom marido hein. E ganhará outro beijo quando batizar o primeiro filho.

Gilberto - A senhora pensou que estava mimando um artista, e talvez estivesse acabando com ele. Mas eu não te quero mal por isso. Tudo é assim mesmo. Tudo é barro, argila." (Planos 736 a 756)

Agarrada ao maracá, Luciana observa Gilberto, que deixa o castelo contrariado. Planos de vasos marajoaras quebrando-se, mãos a moldar um monte de barro e detalhes do maracá, sobre o fundo de uma versão orquestrada da "Canção de Romeu" indicam ao espectador que Argila chegou ao seu final.

Ante a desagregação daquele universo popular representado por João Antonio, Pedrinho e Marina, Luciana repetiria o gesto nobre de outras personagens femininas presentes nos filmes nacionalistas do período, colocando os interesses da comunidade à frente de seus interesses pessoais. Abdicando do seu amor por Gilberto, Luciana criava condições para que o ceramista voltasse aos braços de Marina, recompondo um casal que, com sua prole numerosa e seu exemplo

eugênico, daria uma grande contribuição para o aprimoramento dos elementos étnicos nacionais.

Insistindo na necessidade da união de Gilberto e Marina, Argila seguia as diretrizes que Roquette-Pinto havia formulado no texto "Raças", ao sugerir aos "fazendeiros e industriais" que realizassem, "anualmente (...) um grande concurso, entre todos os seus operários, ou trabalhadores agrários, para escolher um casal de jovens, dos que atingirem os vinte anos, tipos de herança realmente eugênica, e qualidades pessoais relevantes".⁽³⁷⁾

Luciana já havia tido uma oportunidade de constituir família com seu falecido marido, e a ausência de filhos desse casamento constituía um indício bastante claro de que a personagem não parecia estar destinada à maternidade. Interpretada por uma das grandes estrelas do cinema brasileiro do período, Luciana possuía um perfil muito identificado com o da mulher fatal que, malgrado as boas intenções que sempre norteavam suas ações, acabava por destruir os homens com quem se envolvia.⁽³⁸⁾ Oferecendo-se para batizar o primeiro filho de Marina e Gilberto, Luciana antecipava a futura prole dessa união modelar, reconhecendo em sua rival as qualidades necessárias às boas representantes do sexo feminino que pareciam lhe faltar. Responsabilizando-se por todas as tarefas do lar, Marina zelava pelo bem-estar do pai e do irmão preparando-se para, no futuro, assumir com distinção, as suas funções de mãe e esposa. Com um enorme crucifixo pendurado ao pescoço (Figura 4), fotografada sob um arco como uma santa em seu nicho (Figura 6), ou comparada, sem maiores sutilezas, à imagem da Virgem Maria (Figuras 20 e 21), Marina constituía a própria encarnação daquele modelo de comportamento feminino que, no início do século, Teixeira Mendes pretendia divulgar às mulheres brasileiras em sua adaptação do Culto Católico.

Nos anos 30, esse modelo de comportamento feminino seria recuperado não apenas pelos positivistas, mas também por setores católicos que inspirariam o

Ministério da Educação e Saúde, na criação de currículos diferenciados que valorizavam essas qualidades na formação da mulher brasileira. Segundo os autores de Tempos de Capanema a instituição deste ensino especial circunscrevia-se dentro de um conjunto mais amplo de medidas reunidas no *Estatuto da Família* que, "a pretexto de dar proteção à família brasileira, teria tido profundas conseqüências em relação à política de previdência social, ao papel da mulher na sociedade, à educação e até, eventualmente, em relação à política populacional do país". Além do reconhecimento jurídico do casamento religioso, do estabelecimento de incentivos ao casamento e a procriação e do levantamento de barreiras contra o celibato e o trabalho feminino, o *Estatuto da Família* reservava ainda uma atenção bastante especial aos meios de comunicação: ao Estado deveriam ser atribuídas as missões de impedir que "pela cátedra, pelo livro, pela imprensa periódica, pelo cinema, pelo teatro e pelo rádio, ou ainda por qualquer meio de divulgação, se faça direta ou indiretamente, toda e qualquer propaganda contra o instituto da família ou destinada a estabelecer restrições à sua capacidade de proliferação"; e de favorecer "de modo especial, o desenvolvimento das letras e das artes dignamente inspiradas no problema da existência familiar", utilizando "os diferentes processos de propaganda para criar, em todos os meios, o clima moral propício à formação, à duração, à fecundidade e ao prestígio das famílias".⁽³⁹⁾

Não só Argila, mas também outros filmes de longa-metragem do período, procurariam formar a mulher brasileira sob novas bases. Mães, esposas, filhas, patroas ou professoras deveriam estar sempre dispostas a renunciar a seus interesses individuais em benefício da comunidade, contribuindo para o aprimoramento eugênico da raça e para a criação de um novo Brasil.

Argila: sua trajetória no mercado exibidor e as impressões da crítica

Numa rápida nota em sua edição de 31 de março de 1942, A Cena Muda anunciava que Argila já estava terminado, sendo prevista a sua estréia em algum dos cinemas da capital.⁽⁴⁰⁾ No mês seguinte, a mesma revista insistia em noticiar o advento próximo da fita, que seria o primeiro filme brasileiro a estrear "depois do Decreto-lei n. 4.064", instituído para "fazer valer os direitos dos produtores".⁽⁴¹⁾

Em 29 de Janeiro de 1942, em mais uma de suas disparatadas intervenções no mercado cinematográfico, o governo brasileiro fazia publicar o decreto-lei 4.064, estipulando preços mínimos para a locação de filmes nacionais de curta e longa-metragem. ⁽⁴²⁾ Como de costume, essas medidas não seriam aceitas de forma alguma pelos exibidores, que concentrarão esforços no torpedeamento das instruções estipuladas pelo decreto. Estreando em 28 de Maio de 1942, Argila não deixaria de sofrer as conseqüências dessas disputas, que muito contruibiriam para seu insucesso.

Uma das táticas utilizadas pelos exibidores em sua luta pela revogação do decreto 4.064, baseava-se na sabotagem das sessões de filmes brasileiros. Mutiladas, por projecionistas sob as ordens dos proprietários das salas, as fitas brasileiras se tornavam praticamente irreconhecíveis, justificando os argumentos dos exibidores preocupados em demonstrar que o cinema nacional não possuía um padrão mínimo de qualidade capaz de justificar sua exibição e remunerações obrigatórias. Argila seria alvo desse tipo de boicote logo na sua pré-estréia, na sessão reservada a críticos e autoridades, como nos fazem crer alguns textos publicados na imprensa do período e declarações posteriores do próprio Humberto Mauro.

"Bom, quando fui passar o filme para a imprensa, o Celso vem me dizer que esqueceram de passar a 5ª parte. E não foi só isso, não. Eu soube depois, por um operador, que ele teve ordem para fazer isso, e para ainda

deixar passar a numeração de start e, de vez em quando, aumentar e abaixar o som. O exibidor - vocês sabem quem é - quis provar ao governo que eles poderiam jogar o filme no chão, e que o decreto não adiantava nada. E isso aconteceu durante todo o tempo de exibição do filme nesse cinema."⁽⁴³⁾

Depois da sua estréia catastrófica no "Capitólio", Argila não encontraria melhor destino nos cinemas de bairro e de subúrbios. Tendo perdido a estréia de seu filme no cinema lançador, Humberto Mauro destaca que nem ele próprio conseguiu entender os diálogos de Argila, quando foi assisti-lo num cinema de bairro, louvando a importância de uma iniciativa oficial que resolveria o problema da má qualidade do som nos cinemas brasileiros.

"Lí na A Manhã do dia 2 do mês passado, uma entrevista dada pelo Sr. Nilo Alves de Moraes que muito me alegrou.

A entrevista é sobre importante serviço criado pelo Ministerio do Trabalho, e tem o seguinte titulo:

O Movimento Em Prol da Recreação Dos Operarios.

A Organização Dos Concertos, *Cinema*, E Teatro Proletários.

.....
Eu, há tempos, fiz sentir em várias entrevistas a necessidade de existirem nos nossos bairros grandes cinemas a preços reduzidos, para os operários. Cinemas com entradas baratas, mas, confortaveis. Refrigerados, com boas poltronas, boa projeção e bom som. Atualmente, aqui no Rio, assistir cinema com conforto, boa projeção e bom som, é privilégio dos que podem gastar... cinco, seis e até sete cruzeiro de entrada....

Os nossos cinemas de Bairro, chamados populares - *cinema de mil e cem* - como diz o povo, são medonhos, são horriveis...

(...) O mais interessante é que o operário conformou-se convencido de que - *por mil e cem* - a coisa não pode ser melhor... nem reclama, nem diz nada...

Eu vou contar um episódio que se passou comigo num desses Cinemas de *mil e cem*.

Entrei para assistir um filme brasileiro - ARGILA -, filme que eu dirigi e fiz a continuidade. Sabia, portanto, os diálogos de cor e salteado...

.....
Eu reconheço que o som de "Argila", não é lá grande coisa, mas, no Cinema lançador, na Cinelandia, entendia-se tudo, perfeitamente. - Começou a projeção de "Argila"...

Primeira parte, segunda parte, terceira, quarta... Nada. Só conseguia entender no meio daquela barulhada toda uma palavra: Babá... era quando a dona Luciana chamava a empregada do castelo: Babá! Babá!

Notei, no entanto que a platéia estava perfeitamente calma... satisfeita. No meio da quinta parte não me contive e gritei: - **Olha este som! Não se entende nada!!**

Neste instante um espectador que estava duas filas de cadeiras á minha frente, virou-se para mim e disse: **Cala a boca sio. Tu quer entendê tudo por - mil e cem?...**"⁽⁴⁴⁾

Mais uma vez um cineasta brasileiro se via diante do grave problema da má qualidade do som das salas exibidoras brasileiras, que sempre prejudica mais os filmes nacionais, falados em português, que os filmes importados, quase sempre acompanhados por legendas. Diante de um mercado exibidor reticente e de um público conformado com essa situação, as soluções para o problema da exibição no Brasil só poderiam advir de iniciativas oficiais, como o *Movimento em prol da recreação dos operários*, que abririam espaço para a exibição daqueles filmes nacionalistas boicotados pelos exibidores privados.

Menos de um ano depois da estréia de Argila, numa entrevista ao Cine-Rádio Jornal citada na revista A Cena Muda, Humberto Mauro dizia ignorar se o filme estava cumprindo sua trajetória comercial em cinemas de bairro ou do interior, acreditando que a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem, que poderia beneficiar a comercialização de sua fita, não estava sendo cumprida.⁽⁴⁵⁾ Outros indícios nos levam a considerar que a avaliação de Humberto Mauro era bastante correta. Numa entrevista publicada em 9 de Março de 1943, Celso Guimarães destacou o fato de Argila ter sido feito num regime de cooperativa, em que atores e técnicos receberiam como pagamento uma porcentagem dos lucros de exibição do filme, tendo de arcar com todas as "despesas de refeição fóra, taxi e indumentaria"⁽⁴⁶⁾ durante as filmagens. Quase um ano depois da estréia de Argila no Capitólio, Celso Guimarães informava não ter recebido um único centavo pela sua participação no filme, sem alimentar quaisquer esperanças de que seu trabalho pudesse ser recompensado.

Boicotado pelos exibidores, Argila não encontraria uma melhor acolhida por parte da crítica, dividida entre alguns poucos defensores do filme, contrapostos a um exército de cronistas que promoveriam sua execração pública.

Numa entrevista publicada na revista A Cena Muda, pouco antes da estréia de Argila, Celso Guimarães dava suas primeiras impressões sobre a fita: reunindo

novidades como "um bailado 'marajoara', tipicamente indígena (...) músicas de Roquette-Pinto e Villa-Lobos", e estréias de outras figuras conhecidas que atuariam pela primeira vez no cinema, Argila estava fadado ao sucesso, constituindo um bom exemplo de "filme nacionalista, estritamente nacionalista".⁽⁴⁷⁾

Em 10 de maio de 1942 no jornal A Noite, o educador Celso Kelly reafirmaria a fala de Celso Guimarães, destacando uma série de elementos que por si só assegurariam o êxito da película.

"O sr. Humberto Mauro, a sra. Carmem Santos e o argumento de 'Argila' são três assuntos de que ouvimos falar há muito tempo e que agora se encontram numa realização vitoriosa. Aquele diretor, com a probidade que o caracteriza, pertence ao rol, aliás pouco numeroso, dos que seriamente trabalham pelo cinema nacional. Ligado ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, dirigido por uma das glórias da cultura contemporânea, tudo o que propõe fazer obedece a dois ângulos respeitáveis: o da arte e o da educação. Esplêndido nas suas realizações de filmes documentários, estende as suas aspirações para o grande cinema, a que emprega processos que só o podem recomendar. A Sra. Carmem Santos, com seu estúdio da Tijuca é um nome nas tentativas e realizações da cinematografia nacional. (...) E 'Argila' é um argumento que já conheço há alguns anos, narrado pelo próprio Humberto Mauro e ora transposto para o film, dentro das linhas suas primitivas, com algumas transformações, que o tornaram ainda mais cinematográfico. Há muito que esse argumento merecia passar a película. Ele nos proporciona a emoção que devemos exigir das verdadeiras obras de arte, e, ao mesmo tempo, sem fadiga, nos revela vários aspectos bem brasileiros de nossos costumes. Não poderia ser mais feliz, no correr de um film, a evocação marajoara, principalmente podendo apresentar a palavra de Roquette-Pinto, cuja voz, perfeitamente sincronizada, é desde logo reconhecida e constitui mais uma parcela de admiração e respeito para o film...."⁽⁴⁸⁾

Diante do tom passional dos debates sobre Argila, o cronista da seção "Em cartaz", publicada no Cine-Rádio Jornal, recomendava prudência aos contendores, colocando em dúvida os elogios dirigidos à um filme que sequer havia sido exibido na íntegra.

"Fomos informados (...) que deixou de ser exibida nessa sessão especial, a quinta parte do filme, por um inexplicável descuido do operador, que só não é, também, imperdoável, porque deixou de ser percebido por muitos. Mas, por menos importante que fosse o ato 'escamoteado' a verdade é que alguma falta haveria de fazer a perfeição do conjunto e contribuiria, por certo, para uma quebra de continuidade, facilmente notada pelo espectador. Isso vem desautorizar, de certo modo, os aplausos incondicionais que, diante do ocorrido que ora divulgamos, passam a ser encarados com suspeição."⁽⁴⁹⁾

Nesse mesmo número da Cine-Rádio Jornal, depois de elogiar a fotografia de Edgar Brasil e os cenários de Argila, Eduardo Carretero criticaria a "má direção" de Humberto Mauro, os "diálogos forçados e prolixos" e a cena final do filme: motivo de riso até mesmo para os atores que dela haviam participado.

"... No fim há a despedida patética de Luciana e Gilberto. Bom material para uma cena de emocionar... Mas faltou qualquer coisa... (...) Ouvi uma risada na platéia, atrás de mim... Voltei-me... Fôra o próprio Celso Guimarães que rira... E não preciso dizer mais nada..."⁽⁵⁰⁾

Independente de suas qualidades ou defeitos, Argila criava um pretexto para a exposição de divergências em torno do cinema educativo e nacionalista. De um lado, educadores como Celso Kelly e outros elementos envolvidos diretamente com o filme, defendiam ardorosamente os ideais norteadores da produção, enquanto outros críticos apressavam-se em destruir uma fita que nem ao menos havia sido exibida por completo.⁽⁵¹⁾ Sem esquecer de marcar sua capacidade de isenção naquele debate que mobilizava a todos os ânimos, Renato de Alencar ocuparia o espaço reservado aos editoriais de A Cena Muda, para tecer pesadas críticas a Argila, logo de início classificado como um retrocesso na evolução da cinematografia brasileira.

"Ha poucos dias lemos nos jornais um convite da C.B.C. dirigido a jornalistas e exibidores para assistirem no *Capitolio* a exibição especial do filme 'Argila', da Brasil Vita Filmes.(...)

Comparecemos a sessão especial e notamos grande assistencia, vendo-se familias, exibidores, produtores, jornalistas e alguns elementos do elenco da nova produção nacional. Estavamos num ambiente de francas simpatias ao cinema brasileiro e a curiosidade fosforejava no olhar de cada um.

O filme começou a rodar na tela e a produzir em muitos o efeito de um bolo mal temperado, insosso, forçando os mais convencionalistas a dizerem a anfitriã: 'excelente, d. Carmelinda, o seu bolo... muito bem...' Mas em casa, na intimidade..."⁽⁵²⁾

Notando que o filme parecia ter sido "exibido incompleto, faltando algum pedaço", Renato de Alencar interpretaria essa falha como outra incoerência do argumento de uma fita, onde não existia sequer "uma clareira de graça, uma cena jocosa" que fizesse "dispertar do sono com a gargalhada dos mais resistentes a

monotonia enervante do filme argilento". Malgrado alguns elogios, que buscavam tornar claras suas simpatias pelo cinema nacional, o veredicto de Renato de Alencar seria bastante claro e arrasador: "pesadão do principio ao fim, indigesto, quase sempre pretencioso e ridículo", Argila era "mau teatro e péssimo cinema"⁽⁵³⁾.

Ainda nas páginas de A Cena Muda, Nestor de Holanda aproveitaria a oportunidade oferecida por Argila para dirigir algumas críticas contra Carmem Santos, que lhe respondera com uma carta mal-humorada, a um artigo no qual o cronista comentava o fracasso de Inconfidência Mineira. Utilizando-se da mesma tática de Renato de Alencar, Nestor de Holanda fazia questão de declarar sua "bôa vontade" para com a fita, destacando-lhe algumas qualidades que pouco haviam contribuído para diminuir a má impressão causada por Argila.

"Depois das colaborações do professor Roquette-Pinto, duas coisas mais se aproveitam em 'Argila': as musicas de Villa-Lobos e de Heckel Tavares e o bailado de Anita Otero. Duas belissimas apresentações do celuloide da Brasil Vita Filmes! Os autores das musicas dispensam comentarios e Anita Otero é uma das nossas grandes artistas de dança.

Tirando isso, eu não sei o que seria de 'Argila', porque o argumento é banalissimo e direção é trôço que se esqueceram de usar. O caso de uma mulher rica se apaixonar por um moço pobre e este ter uma noiva jovem e santa que chora muito, já está batido até em filmes norte-americanos. E, como diretor, Humberto Mauro é ótimo fotografo de paisagens campestres (se é que não foi a ' vaidade' de mais alguém que dirigiu o filme.) Grande parte de 'Argila' podia ser aproveitada para se sub-dividir em cartões postais, onde vissemos paisagens e poses de uma bela mulher, loura, romantica e artificial..."⁽⁵⁴⁾

No mesmo número de A Cena Muda, Enéas Viany manteria a seção "Pedacinhos..." afinada no mesmo diapasão das críticas anteriormente descritas, sem se preocupar muito em justificar as posições tomadas contra o filme, definido como "um deploravel e carrasquento 'abacaxi' enfeitado".⁽⁵⁵⁾

A polêmica encontraria amplo espaço nas páginas do Cine-Rádio Jornal: Em "Os dois Celsos", Manuel Jorge atacaria Celso Guimarães e Celso Kelly, por terem emitido as únicas opiniões favoráveis a um filme que parecia ter sido feito sob encomenda, para agradar unicamente à dupla. A esses olhares comprometidos, Manuel Jorge contrapunha a sua visão de espectador crítico, chamando atenção

para detalhes como "aquele 'difícil' na cena final que provocou hilariedade ao invés de dar o aspecto sério que o momento pedia", e "uma louça de barro que se parte e na qual foi esquecido inexplicavelmente o seu custo anotado bem visível a giz"(Grifo nosso). Mas a crítica mais severa se voltaria para:

"...a ingenuidade da história, de tema batidíssimo, quando, sendo tão poucas as oportunidades de fazer cinema brasileiro, melhor seria escolher um assunto com finalidade. A intenção de enaltecer a arte marajoara passa em segundo plano no filme. Dentro da própria película, aliás, encontramos três ensinamentos aplicáveis ao problema do cinema nacional: o comerciante que recomenda a produção visando aceitação no mercado; o desenvolvimento do lado artístico e aquela declaração de que pretendendo estimular a arte, haviam arrasado o artista. Eis a questão: fazer primeiramente cinema para o público, porque esses lampejos artísticos ainda não encontram ambiente e a reação que provocam poderão, até, destruir as boas intenções que o inspiraram."⁽⁵⁰⁾(Grifo nosso)

As "boas intenções" que teriam inspirado Argila eram desqualificadas havendo, inclusive, inversão de alguns dos valores que o filme procurara expressar: Manuel Jorge identificava Seixas como um dos personagens mais sensatos do filme, apontando o grande vilão da fita como um paradigma aos produtores cinematográficos brasileiros que, ao se aventurarem na produção de filmes nacionalistas e educativos, afastavam-se cada vez mais do seu público. A postura de Manuel Jorge diante do filme, mostrava bem a distância que separava esses críticos dos temas tratados pela fita. Ao destacar que a "intenção de enaltecer a arte marajoara" passara despercebida em Argila, logo depois de haver se referido a um vaso marajoara como uma "louça de barro", Manuel Jorge demonstra sua completa ignorância sobre aquele estilo, confundindo o nº de classificação da peça no *Museu Nacional* com um preço anotado a giz.

Boicotado pelos exibidores e execrado pela crítica, Argila não encontraria melhor acolhida junto às instituições estatais que, em tese, deveriam fornecer seu apoio a este tipo de produção. Além de não conseguir fazer cumprir a obrigatoriedade de exibição, capaz de favorecer a trajetória de Argila no mercado exibidor, o *Departamento de Imprensa e Propaganda* não cumpriria, também, as

promessas relativas à concessão de prêmios e favores expressas nos decretos que haviam dado forma jurídica à Instituição.

Na edição de A Cena Muda, publicada em 22 de dezembro de 1942, o cronista da seção "Cock-tail de cinema e rádio" perguntava qual filme brasileiro ganharia o prêmio de melhor longa-metragem do ano. A disputa se daria entre as duas únicas fitas lançadas na temporada: Vinte e quatro horas de sonho, produção da *Cinédia* dirigida por Chianca de Garcia, e Argila, produção da *Brasil Vita Films* dirigida por Humberto Mauro. Tal indagação iria repetir-se na mesma coluna em 19 de Janeiro de 1943 e 8 de Junho do mesmo ano. A não concessão do prêmio ao melhor filme de longa-metragem da temporada, constituía um claro indício do desânimo reinante no meio cinematográfico brasileiro, que já parecia não ter ilusões quanto às possibilidades de consolidação de uma indústria cinematográfica nacional.

"Maio era antigamente o Mês do Cinema Brasileiro, quando a Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos empreendia grandes comemorações. Faziam-se preleções pela Hora do Brasil... Estreavam-se filmes de longa-metragem... O saudoso Serrador evocava filmagens do princípio do século... Discutia-se... Discordava-se ou não... Mas havia entusiasmo. Hoje... não se ve! Maio de 43 foi aquele silêncio total. (A propósito: Que foi feito dos prêmios que deviam ser dados aos filmes brasileiros realizados nos ultimos dois anos? O gato comeu...)"⁽⁵⁷⁾

Com o agravamento das dificuldades do cinema nacional, até mesmo os filmes de carnaval que haviam sido uma presença constante no mercado brasileiro ao longo dos últimos anos, teriam sua produção descontinuada. A crise do cinema nacional atingia dimensões tão profundas, que até mesmo Pinheiro de Lemos, um dos críticos menos complacentes com o gênero, acabaria reconhecendo a importância dos musicais carnavalescos, para sobrevivência do cinema brasileiro.

"O que nós pedimos aos produtores é que não se entreguem a esse funesto letargo, de que pode bem ser que nunca mais acorde o cinema brasileiro. Um cinema sem filmes não é nem bom nem mau, porque, logicamente; realmente não existe.

Se só é possível no momento fazer maus filmes, como os do passado, que venham os maus filmes. Suportaremos os enredos sem lógica, os artistas que representam e falam como colegiais em espetáculos de encerramento de

aulas, a fotografia semivelada ou sombria e mal feita, o som deficiente e que parece colhido no bojo dos trovões. Não protestaremos nem contra os filmes de Carnaval. Aguentaremos tudo. Mas não deixem de trabalhar. Enfrentem críticas e tenham até o heroísmo de sorrir para os prejuízos, embora isso esteja acima da condição humana. Mas não parem. Porque é possível que, quando queiram voltar a trabalhar, tenham de recomeçar e recomeçar é uma coisa que, às vezes, só os santos e os heróis conseguem."⁽⁵⁸⁾

Diante da estagnação quase completa da produção de longas-metragens, Pinheiro de Lemos clamava pelo lançamento de uma ou outra chanchada, que pudesse talvez justificar a manutenção de sua coluna sobre *Cinema Brasileiro* nas páginas de Cultura Política. Com o desaparecimento do "Cinema Brasileiro", a quem se dirigiram os conselhos dos críticos e as grandes sugestões dos intelectuais, preocupados com a educação do povo brasileiro, com a imagem do país no exterior, ou com a construção do "homem novo"? Todos os projetos de reestruturação do filme nacional de longa-metragem chegavam ao seu limite, diante do fato de que já não existia mais nada para ser reestruturado ou aperfeiçoado.

Humberto Mauro depois de Argila

Convidado por Fernando Tude de Souza a falar sobre cinema brasileiro na PRA-2, Humberto Mauro iniciaria, em agosto de 1943, uma série de palestras radiofônicas, posteriormente publicadas em A Cena Muda na seção *Figuras e Gestos*. No espaço concedido pela Rádio Educativa, o cineasta teria a oportunidade de expor suas idéias sobre o cinema brasileiro, propondo soluções para a superação dos problemas que o haviam imobilizado numa das maiores crises de sua história.

Em sua terceira palestra, depois de haver condenado a imitação do cinema americano e defendido que os filmes de ficção tivessem "um sentido educativo para as nossas populações", Humberto Mauro retomaria sua defesa do documentário. Sem uma infra-estrutura técnica capaz de rivalizar com a dos grandes estúdios americanos, os cineastas brasileiros deveriam dedicar-se a esse gênero que,

requerendo recursos menores para a sua execução, parecia ser o mais adequado à incipiente indústria cinematográfica nacional.

"Seria fixar em nossos filmes, simplesmente a realidade, dramas - ou comédias - da vida representadas por seus personagens reais com a natureza vista em função do homem que nela se movimenta.

Nada de se filmar o jangadeiro na Barra da Tijuca ou Paquetá no Estúdio com palmeirinhas de papel.

Seria, a rigor, a filmagem bem ao vivo do que se chama na literatura moderna, a grande reportagem, como o fazem por exemplo José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, quando fixam os nossos costumes tão diretamente ligados à terra. Já lembramos, certa ocasião, um Documentário palpitante: - algumas daquelas admiráveis páginas de José Lins do Rego descrevendo a vida de um dia, numa região nordestina. Não sairia, é evidente, um filme natural comum, desse que se fazem de um modo rotineiro, mas um espetáculo diferente, cheio de beleza, cheio de emoção, com humorismo, drama, ou quadros simples refletindo apenas 'momentos' bonitos da paisagem."⁽⁵⁹⁾

Atores, maquiagem, cenários e outras barreiras que impediam a produção de filmes de enredo com qualidade no Brasil, não constituiriam problemas para a execução de fitas documentais, para as quais eram necessários apenas "filme virgem e uma câmera", além de "conhecimento da linguagem e um perfeito senso de beleza estética". Em sua quarta palestra, Mauro lembrava que o cinema brasileiro podia contar somente com seu mercado reduzido, incapaz de cobrir o investimento feito com os longas-metragens. Os prejuízos causados pela pequena circulação eram ainda agravados pelas prevenções das platéias nacionais, marcadas por uma forte tendência em comparar os filmes brasileiros às super-produções americanas de custo mais elevado. A abdicação das pretensões de se reproduzir a suntuosidade das produções hollywoodianas não deveria, no entanto, ser confundida com um rebaixamento da qualidade dos filmes brasileiros, que só conseguiriam impor-se definitivamente no mercado depois de um cuidadoso trabalho de aprimoramento técnico e artístico. Na tentativa de desatar esse outro nó que prejudicava o pleno desenvolvimento do cinema nacional, Humberto Mauro sugeria o estabelecimento de um *Laboratório Central* que possibilitasse "a todos os produtores brasileiros

realizar seus trabalhos técnicos", até então executados de forma quase amadora, em instalações deficientes em recursos e pessoal.

"Além de resolver definitivamente o problema da assistência técnica ao cinematografista brasileiro, o grande laboratório central traria lucros suficientes para reembolso da quantia despendida com sua aquisição e montagem em breve tempo, aumentando ainda os horizontes do mercado de filmes nacionais. Pois é, sem dúvida alguma a imperfeição técnica o grande entrave á aceitação do filme brasileiro no exterior. E nós precisamos do mercado exterior. Poucos países no mundo podem constituir industria regular de filmes contando apenas com o seu próprio mercado."⁽⁶⁰⁾

Dado que "uma realização dessa natureza dificilmente poderia ser empreendida por particulares e pelo processo de cooperativa", Mauro propunha que os custos de instalação desse *Laboratório Central* fossem cobertos pelo Governo Brasileiro, que deveria ajudar o cinema brasileiro de forma indireta, criando condições para que ele aprimorasse sua arte e sua técnica.

"Eu já cheguei a conclusão de que ainda não se cogitou de resolver definitivamente o problema do Cinema Brasileiro.

Diversas medidas têm sido tomadas, com as melhores intenções, sem duvida, mas não fazendo parte de um plano geral e definitivo. Até agora os produtores cinematográficos têm acorrido ás portas do Governo para solicitar exclusivamente o auxílio pecuniário direto ou indireto por meio de leis de obrigatoriedade.

O Governo, aliás, tem atendido a essas solicitações criando medidas sucessivas e oportunas como seja o ultimo decreto 4.064 que garante a exibição de filmes de grande metragem.

Uma coisa o Governo não póde fazer: é obrigar o público a comparecer às exhibições dos nossos filmes. Temos que melhorá-los técnica e artisticamente para agradar.

Por isso mesmo acho que os produtores deviam pleitear um auxilio técnico, um auxilio intelectual e sobretudo uma orientação a seguir, tudo isto, é absolutamente indispensavel para uma industria incipiente como o cinema entre nós. Até agora, toda a técnica e a arte da cinematografia nacional nada evoluíram desde há mais de 15 anos. E o que se vê é uma desorientação geral e consequente ausencia de produção regular."^(Grifo nosso)⁽⁶¹⁾

As reivindicações de favores oficiais e os protestos contra a penetração do cinema americano, cediam espaço para uma reflexão acerca da incapacidade dos filmes brasileiros em agradar seu público. De pouco valeria o apoio financeiro do Estado ou a obrigatoriedade de exibição, se os filmes nacionais não fossem aceitos pelas platéias que eles visavam atingir. No entanto, ao defender a proposta de que

os produtores nacionais deveriam "pleitear um auxílio técnico" e "intelectual" para sua indústria, Mauro reintegrava-se ao cortejo de produtores e cineastas nacionais em sua eterna busca do apoio do Estado, apenas substituindo a pauta de reivindicações que o poder oficial deveria conceder. Mauro não chegaria a repensar sua própria práxis, questionando as contradições de um cinema que buscava conquistar as massas, negando sua competência para escolher seus heróis e seus temas. O diretor se manteria fiel aos ideais do cinema educativo, sem colocar sob suspeita as possibilidades de sucesso de um projeto pedagógico que pretendia se tornar popular, atendendo unicamente aos anseios de uma elite intelectualizada.

Humberto Mauro se manteria afastado dos longas-metragens por quase dez anos, restringindo suas atividades cinematográficas à direção de curtas-metragens no *Instituto Nacional de Cinema Educativo*. Filmando algumas vezes em Volta Grande, o diretor vai, aos poucos, se reaproximando de sua cidade natal, onde voltaria a fixar residência. No quintal da sua casa constrói o estúdio *Rancho Alegre*, onde dirige e produz, com recursos levantados em bancos, O Canto da Saudade. Estreando em agosto de 1952, O Canto da Saudade repetiria o insucesso comercial das fitas anteriores do diretor que não voltaria a dirigir outra longa-metragem.

Atuando no *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, Humberto Mauro continuaria insistindo na necessidade de preservação dos costumes do Brasil rural e na manutenção do cinema como um agente educativo do povo brasileiro. Em 1958, Mauro apresentaria a Clóvis Salgado, ministro da Educação e Cultura de Juscelino Kubitschek, um projeto propondo o estabelecimento de *Centros Culturais* capazes de conter a desestruturação promovida pelos "meios modernos de difusão cultural", que estariam "introduzindo nas comunidades, mesmo nas menores, elementos estranhos e até valores culturais estrangeiros, como é o caso especialmente, do cinema, perturbando o desenvolvimento normal das mesmas".⁽⁶²⁾ Nos anos 70, em discussões com Alex Viary e Miguel Borges a respeito do roteiro de A Noiva da

Cidade, Mauro continuaria insistindo na necessidade de que o filme seguisse por "um caminho educativo"⁽⁶³⁾, embora fosse capaz de reconhecer a inutilidade desses esforços.

Numa entrevista concedida à revista Manchete em 1973, Humberto Mauro destacaria que "adianta pouco fazer cinema educativo", pois "sessenta ou setenta por cento das pessoas que precisam assistir a filmes educativos não os assistem", ignorando até mesmo "que eles existem".⁽⁶⁴⁾ E se do ponto de vista de sua eficiência pedagógica, os resultados obtidos pelos filmes de Mauro não eram muito animadores, do ponto de vista comercial o lucro financeiro havia sido ainda menor. Em 1975, numa "reportagem-roteiro" de Ronaldo Werneck, Mauro lastimaria seu destino de artista subordinado às exigências do mercado, sonhando com uma outra forma de produção cinematográfica que pudesse favorecer aquele cinema ao qual ele havia dedicado grande parte de sua vida.

"Esse negócio de indústria é cinema é um troço dos diabos: p'ra v. fazer indústria tem que fazer o filme, tem que exhibir, tem que render dinheiro e voltar, p'ra v. fazer outro, senão não vai. O Canto da Saudade eu fiz assim, imaginando fazer outro. Mas não deu dinheiro nenhum. Ou deu, e me roubaram, né? Não sou contra a indústria, mas a verdade é que o pintor pinta sózinho o que quer, o escultor esculpe o que bem entender, põe na galeria em exposição, vende seu trabalho. Note bem: o seu trabalho. Agora, em cinema, seria ideal se o sujeito pudesse fazer pequenos documentários e exibi-los em exposições, em vernissages, vendendo seu filme como o pintor ou o escultor. Até que seria bom: Exposição de filmes 16 mm. O sujeito ia lá, comprava o que queria, e depois passava p'ra família..."⁽⁶⁵⁾

A investigação das possibilidades de penetração do cinema brasileiro no seu próprio mercado, cedia espaço para a utopia de um sistema de produção cinematográfica que prescindisse do concurso do grande público. Depois de ter tentado inutilmente educar o povo brasileiro, Mauro não precisava mais refletir sobre a melhor estratégia para a conquista daquela massa hostil, dirigindo-se a um seleto público de críticos e cineastas, que o haviam alçado à condição de mestre.

NOTAS:

(01) Vide Relatório de Carlos Drummond de Andrade sobre intercâmbio intelectual do Ministério da Educação e Saúde. CPDOC/FGV, GC. 34.10.13, p. 53. Humberto Mauro levaria para a mostra os curtas-metragens Vitória Régia e Céu do Brasil, produzidos pelo *Instituto Nacional de Cinema Educativo*.

(02) Milão, Veneza, Pompéia, Roma e Paris. Vide Carlos Roberto de Souza, Catálogos de filmes produzidos pelo INCE.

(03) Jornal do Brasil, 02/11/38, p. 13.

(04) APUD Humberto Mauro, "Figuras e Gestos", In: A Cena Muda, 15, 11/04/44, p. 30.

(05) Barry A. Fulks, L'avant-gard formaliste au service de la propagande: les films documentaires de Walter Ruttmann sous le III Reich, p. 44.

(06) Jornal do Brasil, 02/11/38, p. 13.

(07) Convém destacar que, nessa mesma entrevista em que elogia o filme de Walter Ruttmann, Humberto Mauro pronunciou-se contra o "auxílio em espécie aos produtores" condenando, malgrado tivesse um emprego no *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, o "cinema oficial ou oficializado". Para Humberto Mauro a política de proteção estatal ao cinema deveria basear-se na concessão de prêmios, redução de impostos para exibidores que privilegiassem o cinema nacional e, principalmente, na construção de um Laboratório Central que "prestasse seus serviços a todos os produtores, mediante pagamento de taxas razoáveis". Vide Jornal do Brasil, 04/11/38, p. 13.

(08) Cinearte, 497, 15/10/38, p. 6.

(09) Cinearte, 497, 15/10/38, p. 6.

(10) Cinearte, 498, 01/11/38, p. 5.

(11) Cinearte, 530, 01/03/40, p. 8.

(12) A Cena Muda, 1058, 01/07/41, p. 28.

(13) *Ibid*; p. 28.

(14) É importante destacar que Celso Guimarães se referiria a Argila como "um argumento do dr. Roquette-Pinto, cem por cento nacionalista", reforçando nossa hipótese com relação a autoria do filme. Vide A Cena Muda, 1.102, 05/05/42, p. 6.

(15) Maurice Capovilla, O Descobrimento do Brasil e Os Bandeirantes.

(16) Todos os diálogos citados, foram retirados da *Descrição plano a plano de Argila*, anexa à nossa dissertação.

(17) Segundo Claudio Valério Teixeira, estas cenas teriam sido tomadas nos estúdios de Oswaldo Teixeira, autor de todos os quadros presentes em Argila.

(18) Roquette-Pinto, Seixos Rolados, p. 294/295.

(19) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 133/134.

(20) É importante destacar que esse conflito entre o urbano e o rural é tematizado em vários momentos da obra de Humberto Mauro, sobretudo naquele período em que o diretor, com sua formação essencialmente rural, procurava imitar um cinema de raízes urbanas que correspondesse ao gosto de Adhemar Gonzaga. No texto A cidade, o campo - Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet analisa esta questão, destacando que mesmo num filme como Lábios sem Beijos - que deveria constituir uma "exaltação da urbanização, da agitação, do telefone, dos carros, das melindrosas e dos prédios sem parar" - eram notáveis as prevenções de Humberto Mauro contra a cidade e os "frívolos seres urbanos" que as habitavam. Este embate do homem fiel às suas raízes do campo, contra o diretor que procurava aproximar sua produção dos ideais preconizados por Adhemar Gonzaga, dera ensejo à interpenetração desses dois espaços, orquestrada, em Ganga-Bruta, de forma bastante feliz: depois de assassinar a esposa na noite de núpcias, o engenheiro traído de Ganga Bruta refugia-se no interior, encontrando ali não o "sertão do curandeiro e da caipirinha", mas o "erotismo urbano", "uma burguesinha que se veste nas últimas modas de cidade" e operários.

(21) A polêmica envolve questões como direcionamento da economia (abertura para o estrangeiro ou fechamento do mercado), organização social (branqueamento X miscigenação ou trabalhador imigrante X trabalhador nacional), organização política (liberalismo X intervencionismo), perspectivas culturais (cultura importada X cultura nacional).

(22) A presença do jabuti na cena merece destaque, revelando a incorporação de elementos mitológicos da cultura marajoara ao filme. Analisando o sambaqui do Pacoval - onde, em meados do século XIX, haviam sido encontradas as peças mais ricamente decoradas da cerâmica marajoara - Ladislau Netto identifica essa ilha artificial como um monumento que, representando um jabuti, colocava em cena uma organização social baseada na autoridade de um líder absoluto ou místico:

"A construção d'este monumento que representava o animal com a cabeça estendida para diante na attitude da vigilância, devia ter exigido alguns centos, senão milhares de operarios e muitas vezes de penosissimo trabalho feito em parte dentro d'agua. Foi um d'estes avultados empreendimentos que se executavam sob as ordens severas de um senhor absoluto ou sob a influencia da superstição. O novo e o antigo continentes estão a mostrar-nos, por centenas, construcções assim erguidas, desde estes simples mounds de argila, de que se offerecem tão grande numero de specimens os Estados meridionaes da União Americana, até as grandes pyramides e os templos colossaes do Mexico, do Perú, da Indo-China, da Assyria e do Egypto (Grifo nosso)(Ladislau de S. M. e Netto, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 267).

(23) Desatacaríamos que, segundo diálogo do plano 252, havia sido o próprio Gilberto quem teria encontrado o maracá no sítio do Pacoval.

(24) A Cena Muda, 1.104, 19/05/42, p. 03.

(25) Analisando os filmes dirigidos por Humberto Mauro em Cataguases, Paulo Emílio destaca a presença recorrente dos trabalhadores em tavernas e bares. Na opinião do autor esses ambientes cristalizavam a "visão pessimista que Humberto Mauro tinha do povo e que só mais tarde levará às últimas consequências com uma exposição grotesca de tipos na taverna de sua primeira obra madura": em Ganga-Bruta o engenheiro Marcos Rezende, responsável pela administração das obras de construção da usina em Guariba, aplica uma sova nos operários frequentadores da Taverna do Ayres, pondo fim a um problema que, segundo legenda da fita, há muito tempo vinha "sentindo necessidade de resolver". (Paulo Emílio Salles Gomes, Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, p. 242.)

(26) Essa disciplinarização do lazer operário durante o Estado Novo, foi analisada por Alcir Lenharo, em Sacralização da Política. A respeito dessa estratégia, o autor afirmaria que:

"A dúvida sobre a incapacidade do trabalhador de se divertir e se recuperar do desgaste do trabalho já é suficiente para desalojá-lo de ambientes 'intoxicantes', lugares apropriados para os que não trabalham. Alocar o lazer fora do ambiente burguês significa para o operário confiná-lo em outros lugares sóbrios e sadios, de modo a não descompartimentar o espaço interno e externo da fábrica, manter a noção de tempo útil ininterruptamente, orientar todo o seu cotidiano para o ato de produção dentro do local de trabalho, o espaço definitivo de sua vida e de sua razão de existir. Deste modo, o que vai sendo engendrado é um tratamento especial para a condição produtora do operário, na atividade sem interrupção, que nunca se completa no ato produtivo e que não pode nem mesmo ser interrompido no repouso restaurador" (Alcir Lenharo, Sacralização da Política, p. 94/95)

(27) Ver item "Roquette-Pinto e o positivismo", no capítulo anterior.

(28) Ver descrição completa do trabalho na Cerâmica (Planos 346 a 389)

(29) A respeito do Salão Marajó do Museu Nacional, vide "Um cinema de films educativos no Museu Nacional" In: Cinearte, 317, 23/03/32, p. 15. Em entrevista a nós concedida, a Sra. Beatriz Roquette-Pinto Bojunga informa que todas as cenas relacionadas, em Argila, ao Salão Marajó, haviam sido tomadas na sala de exibições do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

(30) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 201/202. Ver também capítulo anterior, item "Estilização": *A importância do patrimônio psicológico da raça na construção de um estilo nacional*.

(31) Humberto Mauro era um grande estudioso do tupi-guarani, tendo escrito alguns diálogos nessa língua para Como era Gostoso meu Francês (1971, Nelson Pereira dos Santos) e Anchieta José do Brasil (1978, Paulo César Sarraceni).

(32) Couto de Magalhães, O Selvagem, p. 158.

(33) Não sabemos se Roquette-Pinto ou Humberto Mauro teriam sugerido a Villalobos o tema do bailado Mandú-Çarará que, segundo depoimento do cineasta a Alex Viany, havia sido composto especialmente para o filme. Tal hipótese nos

parece bastante provável, ao constatarmos que o tema escolhido por Villa-Lobos se encaixa perfeitamente na discussão estabelecida pelo filme acerca das possibilidades de inserção dos convidados de Luciana no grande projeto de construção de uma arte genuinamente brasileira, ensaiado pelos personagens da fita. Preocupações semelhantes norteavam a ação cultural de Villa-Lobos que, em A música nacionalista no governo Getúlio Vargas, apregoava a necessidade da "formação de uma consciência musical brasileira" relacionada a "fatores de ordem social, remontando às próprias gêneses da raça em formação e implicando, de uma maneira geral, quase que na determinação dos seus caracteres étnicos." (Villa-Lobos, A música nacionalista no governo Getúlio Vargas, p. 08)

Villa-Lobos mantinha grande relação de amizade com Roquette-Pinto que tornou-se presidente de honra do *Orfeão dos Professores do Distrito Federal*, (vide Arnaldo Contier, Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: Os anos 20 e 30, p. 258/259). Em sua expedição a Rondônia, Roquette-Pinto havia grafado e gravado em cilindros de cera, várias músicas indígenas que acabaram servindo como matéria-prima às composições de Villa-Lobos. Em depoimento a nós concedido, Dona Beatriz Roquette-Pinto Bojunga destaca que esses cilindros foram praticamente destruídos por Villa-Lobos, que os ouvia à exaustão no Museu Nacional. Depois de ter composto O Descobrimento do Brasil, para o filme de mesmo nome, Villa-Lobos autorizou Humberto Mauro a utilizar qualquer uma de suas músicas em suas fitas. (Vide Alex Viany, Humberto Mauro: Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, p. 233).

Gostaríamos de destacar que grande parte das análises aqui empreendidas tiveram sua origem em discussões realizadas no curso de pós-graduação "História, Música e Modernidade", ministrado pelo prof^o Arnaldo Daraya Contier. Queremos ressaltar também a importância da tese de livre docência do autor (Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: Os anos 20 e 30), não só no que se refere a análise do bailado, mas também no que se refere a determinação da perspectiva teórico/metodológica adotada em nossa dissertação.

(34) Na perspectiva do general, as línguas tendiam, como as raças, a se miscigenar, num processo facilmente identificável em canções populares brasileiras que misturavam tupi-guarani com português e ritmos indígenas com ritmos europeus. Numa primeira etapa desse processo, as duas línguas entrariam na composição com seus vocábulos puros sem que estes sofressem modificação, como numa cançoneta recolhida por Barbosa Rodrigues, no interior do Pará:

*"Te mandei um passarinho,
Patuá miri pupé;
Pintadinho de amarelo,
Iporanga ne iaué."*

Com o passar dos anos, através dos contatos entre brancos e índios, uma das línguas tenderia a predominar sobre a outra, restando da última somente "algumas palavras que, ou não tem correspondente na língua que tendia a absorver a outra, ou são mais suaves para o sistema auditivo da raça que vai sobrevivendo", como numa quadra popular do Amazonas, em que somente a menção ao *Mandu-Çarará* não havia recebido uma tradução no idioma europeu:

*"Vamos dar a despedida,
Mandú sarará
Como deu o passarinho;
Mandú sarará
Bateu asa, foi-se embora,*

Mandú sarará
 Deixou a pena no ninho.
 Mandú sarará"

Finalmente, na terceira e última fase desse processo, os vocábulos da língua absorvida desapareciam na língua absorvente, "para não ficarem outros vestígios dela senão o estilo, as comparações, algumas formas gramaticais e algumas alterações de sons". Como um exemplo desse terceiro estágio de cruzamento rítmico e linguístico, Couto de Magalhães cita duas quadras mineiras que encerravam "o mesmo sistema de imagens" da cançoneta sobre o *Mandú-Çarará* recolhida no Amazonas, que ali aparecia "em um período mais adiantado de cruzamento".

"Vamos dar a despedida
 Como deu a pintassilva;
 Adeus, coração de prata,
 Perdição de minha vida!

Vamos dar a despedida
 Como deu a saracura;
 Foi andando, foi dizendo:
 Mal de amores não tem cura."

(Couto de Magalhães, O Selvagem, p. 89/90)

(35) Roquette-Pinto, Ensaio Brasileiro, p. 133 a 135. Essa nova fase da história literária brasileira havia sido inaugurada com a publicação de Os Sertões, de Euclides da Cunha. Ver capítulo anterior, item *Crítica à ação das elites e valorização da "sugestibilidade" dos brasileiros do interior*.

(36) Ver descrição da festa na Descrição plano-a-plano de "Argila", planos 50 a 78.

(37) Roquette-Pinto, Ensaio de Antropologia Brasileira, p. 29/30.

(38) Além do próprio Gilberto que, segundo João Antonio, parecia agora estar "sempre distraído, trabalhando pouco", também o músico Mário estaria tendo sua carreira prejudicada por Luciana, segundo diálogo do plano 453.

(39) Simon Schwartzmann (et. alii), Tempos de Capanema, p. 113 a 122.

(40) A Cena Muda, 1.097, 31/03/42, p. 6.

(41) A Cena Muda, 1.100, 21/04/42, p. 23.

(42) No caso dos curtas-metragens, a locação corresponderia ao valor de 5 cadeiras de primeira classe, e no caso dos longas-metragens, a 50% da renda auferida pela bilheteria. Ver a respeito de Renato de Alencar. "O governo socorre o cinema - Uma palestra com o Dr. Israel Souto" In: A Cena Muda, 17/02/42 p. 3.

(43) Conversa com Humberto Mauro, Depoimento prestado a Alex Viany. p. 8.

(44) A Cena Muda, 07, 15/02/44, p. 16.

(45) A Cena Muda, 1.157, 27/04/43, p. 19.

- (46) "A palavra de Celso Guimarães" In: A Cena Muda, 09/03/43, p. 03.
- (47) A Cena Muda, 1.102, 05/05/42, p. 6. Como já havíamos destacado anteriormente, nessa entrevista Celso Guimarães menciona que Argila havia sido feito a partir de "um argumento do dr. Roquette Pinto, cem por cento nacionalista".
- (48) A Noite, 10/05/42, p. 8.
- (49) Cine-Rádio Jornal, 201, 13/05/42, p. 2.
- (50) Cine-Rádio Jornal, 201, 13/05/42, p. 10.
- (51) Publicada em A Cena Muda, a coluna "A critica cinematografica no Rio" também nos fornece indicações bastante precisas sobre este embate. Dos quatro periódicos que se pronunciaram a respeito de Argila dois classificaram o filme na cotação Mau (A Cena Muda e o Diário da Noite), um como Sofrível (O Globo) e um como Muito Bom (tratava-se aqui de A Noite onde escrevia o já citado Celso Kelly). A Cena Muda, 1.107, 09/06/42, p. 24.
- (52) A Cena Muda, 1.104, 19/05/42, p. 03.
- (53) *Ibid*; p. 03.
- (54) A Cena Muda, 1.107, 09/06/42, p. 26. O alvo da " vaidade " que teria dirigido o filme era, naturalmente, Carmem Santos.
- (55) A Cena Muda, 1.107, 09/06/42, p. 22.
- (56) Cine Rádio Jornal, 17/06/42 p. 2.
- (57) A Cena Muda, 1.163, 08/06/43, p. 23.
- (58) Cultura Política, 22, Dezembro de 1942, p. 173.
- (59) A Cena Muda, 43, 26/10/43, p. 22/23.
- (60) A Cena Muda, 47, 23/11/43, p. 22.
- (61) *Ibid*; p. 22.
- (62) APUD; Alex Viany, Humberto Mauro: Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, p. 163.
- (63) A Noiva da Cidade, era um projeto inacabado de Mauro, idealizado entre os anos de 1946/47. Em agosto de 1968, Alex Viany e David Neves resolvem retomar o projeto pensado como uma homenagem a Humberto Mauro, que participaria da elaboração do roteiro e das filmagens. Em 1970, David Neves acaba sendo substituído por Miguel Borges. Em Humberto Mauro: Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, Alex Viany transcreve alguns debates travados entre ele, Humberto Mauro e Miguel Borges para a fixação das linhas gerais do argumento do filme, que só viria a estrear em 1978. Uma das idéias defendidas por Mauro, dizia respeito à necessidade do filme veicular noções educativas em algumas de suas cenas:

"O filme pode também entrar por um caminho educativo. Digamos, ela (a personagem principal da fita) vai ao Dino comprar um maço de cigarros. E conversando com o Dino, ela diz: - 'Seu Dino, o senhor precisa fazer uma reforma nisto aqui; uma cidade como esta precisa ter um negócio bem arrumadinho'. Aí, chega a mulher dele: 'Que é que a senhora quer' - 'Queria um maço de cigarros'. Mas o Dino, de madrugada, faz uma faxina tremenda, com os empregados; no dia seguinte, quando ela vai lá, está tudo arrumado, tem até flores, tem tudo. Há um menino que passa e que ela chama a atenção: - 'Escuta, Juquinha, você está muito relaxado para ir à escola assim nessas condições.' Em casa, o menino tem uma discussão tremenda com a mãe. - 'A Dona Lúcia diz que é pra eu andar direito...' No dia seguinte, o menino passa todo arrumadinho para ir à escola... Esses são detalhes que podem ir pelo fio da educação." (APUD; Alex Viany, Humberto Mauro: Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, p. 248).

(64) APUD Alex Viany, op. cit; p. 191.

(65) APUD Alex Viany, op. cit; p. 225.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desastroso fracasso de Argila, acabaria expondo, não apenas as dificuldades do cinema brasileiro, mas também os limites daquela estratégia que pretendeu conquistar as massas para a causa nacionalista através do filme educativo. Procurando ressaltar as razões desse fracasso, retomaremos algumas reflexões já indicadas anteriormente no presente trabalho.

A adesão dos cineastas brasileiros aos ideais de construção de uma nova nação, como momento de uma estratégia que buscava consolidar a presença da indústria cinematográfica nacional, traria graves implicações na relação do cinema brasileiro com o público. Como já procuramos destacar, os ideólogos do cinema educativo negavam as possibilidades de utilização da nova técnica como um instrumento de diversão das massas iletradas: o cinema desejado por educadores como Roquette-Pinto, Jonathas Serrano ou Francisco Venâncio Filho, aproximava-se mais do perfil adotado por museus e outras instituições culturais, do que da indústria de diversões popularizada mundialmente pelos estúdios americanos. Procurando adequar seus filmes ao perfil delineado por esses intelectuais, os produtores nacionais aumentariam a distância que separava os filmes brasileiros do seu público, buscando educar platéias que compareciam ao cinema para se divertir e não para se educar.

A busca de um ponto de equilíbrio entre estes interesses aparentemente conflitantes, constituiria o ponto nodal daquelas estratégias que, no período, pretenderam utilizar o cinema como um instrumento de educação e propaganda política. Mesmo em países de perfil totalitário, os filmes de propaganda explícita constituíram uma pequena parcela da produção cinematográfica, ocupada, em sua maior parte, por filmes de diversão.

Examinando a produção cinematográfica alemã durante o nazismo, Jean-Michel Palmier destaca que "sobre 1.350 longas-metragens produzidos no período hitlerista, contam-se 1.200 filmes de diversão, igualmente valiosos para o partido", na medida em que divulgavam conteúdos ideológicos "tão mais perigosos, quanto mais difíceis de se desvelar".⁽⁰¹⁾ Essa foi também a orientação que Luigi Freddi procurou imprimir ao cinema italiano durante o fascismo. Considerando que os filmes de propaganda política explícita se limitavam a "galvanizar os fiéis", sem "persuadir os indiferentes e os adversários",⁽⁰²⁾ o diretor da *Divisão de Cinema* do *Ministério da Cultura Popular* incentivaria a produção de filmes de diversão, que considerava os mais eficientes para a divulgação dos ideais do regime entre platéias que ainda não se haviam convertido aos ideais fascistas. Movidos por seu amor ao cinema, esse público compareceria às salas de exibição italianas, travando contacto com os temas da propaganda oficial, sugeridos de forma sub-reptícia em enredos, aparentemente, apolíticos.

Filmes como Argila, Romance Proibido, Aves sem ninho e Caminho do Céu, denotavam este esforço de propagação de mensagens do discurso estadonovista através do filme de ficção. Essas fitas, no entanto, não constituíam uma alternativa aos filmes de propaganda explícita, devendo disputar seu público com as produções norte-americanas. Sem possuir uma indústria cinematográfica capaz de suprir as necessidades do seu mercado, o Brasil continuaria aberto ao cinema estrangeiro que manteria sua posição hegemônica frente à produção nacional. Essa desvantagem do cinema brasileiro em relação ao americano, por sua vez, determinaria a inversão daquela estratégia que pretendia utilizar o filme de grande espetáculo como um instrumento de "agitação das almas": os temas que deveriam caminhar a reboque de enredos capazes de seduzir o espectador pelas suas qualidades espetaculares, convertiam-se em lemas de uma estratégia que buscava, com argumentos de caráter nacionalista, conquistar os fãs do cinema americano para o cinema brasileiro. Não

se tratava de divulgar ideais cívicos a um público amplo que, comparecendo às sessões de filmes nacionais em busca de uma diversão fácil e barata, acabaria travando contato com os ideais defendidos pelo regime estadonovista. Com argumentos de caráter nacionalista veiculados por outros meios de comunicação, buscava-se convencer o público da importância de seu comparecimento às sessões de filmes brasileiros, encarada como uma decisão de ordem eminentemente política: uma contribuição necessária à construção do cinema educativo e nacional.

Tendo os partidários do nacionalismo brasileiro como seu público principal, Argila não tinha penetração entre aqueles grupos "desnacionalizados" onde a influência de seus valores deveria se fazer sentir de forma mais decisiva. Sem conseguir agradar às platéias consumidoras de filmes americanos, Argila e outros longas-metragens do período, não reuniam os requisitos necessários à tarefa de dourar a pílula da propaganda oficial que os fãs da sétima arte deveriam engolir. Por outro lado, o acompanhamento dos problemas enfrentados por Argila no mercado exibidor, acabariam demonstrando que os argumentos nacionalistas não chegariam a convencer nem mesmo aos exibidores que, à primeira vista, estavam subordinados ao cumprimento da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa-metragem. Sem conseguir penetrar no mercado de exibição e atingir seu público, Argila não cumpriria aquela "função dinâmica de constante agitador de almas" que seus realizadores haviam buscado lhe imprimir. As almas brasileiras continuariam, como ainda continuam, entregues ao culto dos heróis, divas e ideais veiculados por Hollywood.

Mantém-se atual, ainda que com perspectivas bem diversas das do período estudado, a luta dos cineastas brasileiros pela afirmação de um cinema nacional: produto cultural que, em virtude dos altos custos necessários à sua realização, não pode, no Brasil como no exterior, desenvolver-se sem o indispensável apoio do Estado. No entanto, também a partir das relações estabelecidas entre os produtores

cinematográficos brasileiros e o Estado nos anos 30 e 40, há que se pensar os problemas inerentes à concessão desse apoio, bem como a relação que o cinema brasileiro pretende manter com um público nem sempre disposto a seguir os caminhos indicados pelas mentes iluminadas.

Notas:

(01) Jean-Michel Palmier, De l'Expressionisme au Nazisme: les arts e la contre-révolution en Allemagne (1914-1933), p. 98. A respeito da produção alemã, centrada em filmes de diversão, ver também Georges Sadoul, Le cinéma pendant la guerre: 1939/1945, p. 13/14; e Francis Courtarde & Pierre Cadars, Histoire du Cinéma Nazi, p. 26/27.

(02) APUD Jean A. Gilli, L'Italie de Mussolini et son Cinéma, p. 96. Luigi Freddi opunha-se também a produção de filmes históricos que, além de muito caros, quase nunca constitufam grandes sucessos de público.

BIBLIOGRAFIA

Textos gerais:

BASTIDE, Paul Arbousse. Auguste Comte, Lisboa, Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In: Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas - vol. I).

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas, São Paulo, Cortez, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Seminários - O nacional e o popular na cultura brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e Resitência - Aspectos da cultura popular no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1986.

CITELI, Adilson. Romantismo, São Paulo, Ática, 1986.

COMTE, Auguste. "Aptitude esthétique du Positivisme" In: Système de Politique Positive I, Paris, Georges Crès et Cie, 1912.

CRESSON, André. Auguste Comte, Paris, PUF, 1947.

DRIENCOURT, Jacques. La propagande: nouvelle force politique, Paris, Armand Colin, 1950.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo, São Paulo, Ática, 1987.

MARCUSE, Herbert. Razão e Revolução, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

MORAES FILHO, Evaristo de (org.) Auguste Comte, São Paulo, Ática, 1983.

PALMIER, Jean Michel. "De l'Expressionisme au Nazisme - Les arts et la contre-revolution en Allemagne (1914/1933)" In: L'expressionisme comme révolte, Paris, Payot, 1978.

ROMANO, Roberto. Brasil: Igreja contra Estado, São Paulo, Kairós, 1979.

ROMANO, Roberto. Conservadorismo Romântico - Origem do totalitarismo, São Paulo, Brasiliense, 1981.

SALIBA, Elias Thomé. As utopias românticas, São Paulo, Brasiliense, 1991.

THOMPSON, Edward Palmer. Tradicion, Revuelta y consciencia de classe, Critica, 1979.

THOMPSON, Edward Palmer. A formação da classe operária inglesa, São Paulo, Paz e Terra, 1987 (3 vols.)

Textos de época:

ACHILLES, Aristheu. Aspectos da ação do DIP, Rio de Janeiro, DIP, 1941.

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. "O Cinema na Educação" In: Escola Nova, São Paulo, Directoria geral do ensino de São Paulo, 3 (3), 1931.

ALMEIDA, Canuto Mendes de. Cinema contra Cinema, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1931.

ARAÚJO, Galaor N. de. "O cinema educativo" In: Escola Nova, São Paulo, Directoria geral do ensino de São Paulo, 3 (3), 1931.

ARAÚJO, Roberto Assumpção de. O cinema sonoro e a educação, tese, 1939.

BARRETO FILHO, Mello. Anchieta e Getulio Vargas, Rio de Janeiro, DIP, 1941.

CRULS, Gastão. A Amazônia que eu vi, Rio de Janeiro, typographia do Anuario do Brasil, 1930 (prefácio de Edgar Roquette-Pinto).

CRULS, Gastão. "Arqueologia Amazônica" In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 6, 1942.

DERBY, Orville A. "Contribuições para a geologia da região do baixo Amazonas" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2, 1877.

ESPINHEIRA, Ariosto. Arte popular e educação, Rio de Janeiro, Cia. Editora Nacional, 1938.

ESPINHEIRA, Ariosto. Rádio e Educação, São Paulo, Melhoramentos, s.d..

GIKOVATE, Moisés. "Mounds" In: Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, 7, Abril de 1933.

HARTT, Charles Frederic. "Sobre algumas tangas de barro cozido dos antigos indígenas da ilha de Marajó" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1, 1876.

HARTT, Charles Frederic. "Contribuições para a ethnologia do valle do Amazonas" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 6, 1885.

LEBEIS, Carlos Magalhães. "Cinema e Censura" In: Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, 1, Outubro de 1932.

LOBO, Bruno. "O Museu Nacional de História Natural" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 22, 1919.

LOPES, Raimundo. "A Etnologia na Arte e na Educação" In: Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro 13/14, Outubro/Novembro de 1933.

LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom. "O Cinema na Escola" In: Escola Nova, São Paulo, Directoria geral do ensino de São Paulo, 3 (3), 1931.

- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. O Selvagem, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1975.
- MAURO, Humberto. Vocabulário dos termos tupis de "O Selvagem" de Couto de Magalhães, Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, 1957.
- MILWARD, Maria Portugal. "Artes decorativas brasileiras I (Arte Marajoara)" In: Cultura Política, Rio de Janeiro, 9, Novembro de 1941.
- MILWARD, Maria Portugal. "Artes plásticas brasileiras II (Através da arte indígena)" In: Cultura Política, Rio de Janeiro, 10, Dezembro de 1941.
- MILWARD, Maria Portugal. "Artes decorativas brasileiras III (Através da arte indígena)" In: Cultura Política, Rio de Janeiro, 11, Janeiro de 1942.
- NETTO, Ladislau de Souza Mello e. "Investigações sobre a Archeologia Brasileira" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 6, 1885.
- ORLANDI, J. O. "O Cinema na Escola" In: Escola Nova, São Paulo, Directoria Geral do Ensino de São Paulo, 3, (3), 1931.
- PENNA, Domingos Soares Ferreira. "Urnas do maracá" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2, 1877.
- PENNA, Domingos Soares Ferreira. "Apontamentos sobre os ceramios do Pará" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2, 1879.
- PENNA, Domingos Soares Ferreira. "Algumas palavras da língua dos Aruans" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 4, 1881.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. "Instituto Nacional do Cinema Educativo" In: Instituições Brasileiras de Cultura, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Ethnographia Americana - O exercício da medicina entre os indígenas da América, Rio de Janeiro, E. Bevilacqua e C., 1906.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Anthropologia (Guia das Collecções), Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1915.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. "Rondônia: anthropologia, ethnographia" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 20, 1917.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Rondônia, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1938 (4ª edição).
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. "Discurso pronunciado pelo professor na sessão solene commemorativa do centenário do Museu Nacional" In: Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 22, 1919.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Seixos Rolados, Rio de Janeiro, Mendonça, Machado e Cia; 1927.

- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Ensaio de anthropologia brasiliana, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1933.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. "O Cinema e a educação popular no Brasil" In: Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, 5, Fevereiro de 1933.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Samambaia, Rio de Janeiro, Ariel, 1934.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. "Cinema Educativo" In: Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, 1, Julho/Agosto de 1938.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. Ensaio Brasileiro, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar. "O cinema educativo no Brasil" In: Revista da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 68, Anais de 1944/Julho a Dezembro.
- RUBENS, Carlos. As artes plásticas no Brasil e o Estado Novo, Rio de Janeiro, DIP, 1941.
- RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil, Cia. Editora Nacional, 1941.
- SERRANO, Jonathas & VENÂNCIO FILHO, Francisco. Cinema e Educação, São Paulo, Cia. Melhoramento, 1930.
- SERRANO, Jonathas & VENÂNCIO FILHO, Francisco. "O cinema educativo" In: Escola Nova, São Paulo, Directora geral do ensino de São Paulo, 3 (3), 1931.
- TAUNAY, Affonso de E. "Discurso do director do Museu Paulista na sessão commemorativa do centenário do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 22, 1919.
- TAUNAY, Affonso de E. Índios! Ouro! Pedras!, São Paulo, Melhoramentos, (1926).
- TAUNAY, Affonso de E. "História do primeiro film bandeirante" In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, 11, 1943.
- TEIXEIRA, Oswaldo. Getúlio Vargas e a arte no Brasil: A influência direta dos chefes de estado na formação artística das pátrias, Rio de Janeiro, DIP, 1940.
- TEIXEIRA, Oswaldo. Alberto DÜrer e a gravura alemã, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes/ Min. Educação e Saúde, 1941.
- TEIXEIRA MENDES, Raymundo. A mulher - Sua preeminencia social e moral, segundo os ensinios da verdadeira sciência positiva, Rio de Janeiro, Igreja Positivista do Brasil, 1958.
- TEIXEIRA MENDES, Raymundo. O culto católico: Reflexões positivistas sobre o Culto Católico, considerado como o herdeiro das religiões anteriores pela adoração do Redentor e precursor imediato da Religião da Humanidade pela adoração da Virgem-Mãí, Rio de Janeiro, Igreja Positivista do Brasil, 1903.

- TORRES, Heloísa Alberto. Cerâmica de Marajó, Conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1929.
- TORRES, Heloísa Alberto. "Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e ethnográfico no Brasil" In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1, 1937.
- TORRES, Heloísa Alberto. Arte indígena da Amazonia, Rio de Janeiro, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Educação e Saúde, 1940.
- VARGAS, Getulio. "O Cinema Nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país" In: A nova política do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938 (vol, 3).
- VARGAS, Getulio. As diretrizes da Nova Política do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, s.d..
- VARGAS, Getúlio. A nova política do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938 (11 vols.)
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. "A função educadora dos museus", In: Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, 6, Maio/Junho de 1939.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. A educação e seu aparelhamento moderno, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1941.
- VILLA-LOBOS, Heitor. A música nacionalista no govêrno Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, DIP, 1940.

Análises sobre o período:

ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

BARBOSA, Francisco de Assis. Encontro com Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, MEC, 1957.

BASTO, Maria Helena Camara. "A Revista do Ensino e a mobilização do professor na campanha de reconstrução nacional" In: Uma leitura do pensamento político pedagógico Rio-Grandense: três décadas da Revista do Ensino, Texto produzido para exame de qualificação de tese de doutorado a ser defendida na Faculdade de Educação, sob a orientação da profª Drª Marta Maria Chagas de Carvalho, São Paulo, USP, 1992.

BEISIEGEL, Celso de Rui. "Educação e Sociedade no Brasil após 1930" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930-1964, São Paulo, Difel, 1986, tomo III, vol. 4 (Coleção HGCB).

BEOZZO, José Oscar. "A Igreja entre a Revolução de 1930, o Estado Novo e a Redemocratização" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930-1964, São Paulo, Difel, 1986, tomo III, vol. 4 (Coleção HGCB).

BOSI, Alfredo. "As letras na Primeira República" In: FAUSTO, Bóris (org.) O Brasil Republicano. Sociedade e Instituições (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990, tomo III, vol. 2 (Coleção HGCB).

BRESCIANI, Maria Stella. "As voltas de um parafuso" In: Cadernos de Pesquisa, São Paulo, AUPHIB, Brasiliense.

CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a MPB" In: Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro, 2, Inúbia, 1975.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Os arautos do liberalismo, São Paulo, Brasiliense, 1989.

CAPELATO, Maria Helena Rolim & PRADO, Maria Ligia. O bravo matutino. Imprensa e ideologia: o jornal "O Estado de São Paulo", São Paulo, Alfa-Omega, 1980.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O anti-semitismo na era Vargas, São Paulo, Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Paulo E. de Berrêdo. Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, MEC, 1957.

CARONE, Edgar. A Terceira República (1937/1945), São Paulo, Difel, 1976.

CARONE, Edgar. A República Nova, São Paulo, Difel, 1976,

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

- CENTRO Cultural São Paulo. O rádio paulista no centenário de Roquette-Pinto - 1884/1984, São Paulo, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. "Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira" In: CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Ideologia e mobilização popular, Rio de Janeiro, CEDEC/Paz e Terra, 1984.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30, tese de livre docência em História apresentada a F.F.L.C.H., São Paulo, USP, 1988, (Volume I).
- DE DECCA, Edgar. O silêncio dos vencidos, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- DE DECCA, Edgar & VESENTINI, Carlos Alberto. "A revolução do vencedor" In: Contraponto, Rio de Janeiro 1, Novembro de 1976.
- DINIZ, Eli. Empresário, Estado e Capitalismo no Brasil: 1930/1945, Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1978.
- FARIA, L. de Castro. A contribuição de E. Roquette-Pinto para a antropologia brasileira, Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1959.
- GARCIA, Nelson Jahr. O Estado Novo: Ideologia e propaganda política, Loyola, 1982.
- GOULART, Silvana. Sob a Verdade Oficial - Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo, São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990.
- LAMOUNIER, Bolivar. "Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República: Uma interpretação" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, Sociedade e Instituições (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990, tomo III, vol. 2 (Coleção HGCB).
- LAUERHASS JR., Ludwig. Getulio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1986.
- LENHARO, Alcir. Sacralização da Política, Campinas, Papirus/Unicamp, 1986.
- LIMA, Magali Alonso. Formas arquiteturais esportivas no Estado Novo (1937-1945): suas implicações na plástica de corpos e espíritos, Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
- LINS, Alvaro de Barros. Discurso de posse na Academia Brasileira (Estudo sobre Roquette-Pinto), Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- LINS, Ivan. História do Positivismo no Brasil, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1967.
- MARSON, Adalberto. A ideologia nacionalista em Alberto Torres, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MATOS, Claudia. Acertei no milhar - Samba e malandragem no tempo de Getulio, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

- MEDEIROS, Jarbas. "Azevedo Amaral" In: Ideologia autoritária no Brasil, 1930/1945, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1978.
- MONTEIRO, Douglas Teixeira. "Um confronto entre Juazeiro, Canudos e Contestado" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, Sociedade e Instituições (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990, tomo III, vol. 2 (Coleção HGCB).
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira: 1933/1974, São Paulo, Ática, 1977.
- MOURA, Sérgio Lobo de & ALMEIDA, José Maria Gouvêa de. "A Igreja na Primeira República" In: FAUSTO, Bóris (org.) O Brasil Republicano, Sociedade e Instituições (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, tomo III, vol. 2 (Coleção HGCB).
- MOURÃO, Maria Dora Genis. "O cinema brasileiro e o populismo na década de 30" In: MELO, José Marques (coord.) Populismo e Comunicação, São Paulo, Cortez, 1981.
- MUNAKATA, Kazumi. "Compromisso do Estado" In: Revista Brasileira de História, Anpuh, 7, Março de 1984.
- OLIVEIRA, Lucia L; VELLOSO, Monica P. e GOMES, Angela M. Castro. Estado Novo, Ideologia e Poder, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- PAOLI, Maria Célia. "Os trabalhadores urbanos na fala dos outros - Tempo, espaço e classe na história operária brasileira" In: LOPEZ, José Sérgio Leite (org.) Cultura e Identidade Operária, Rio de Janeiro, UFRJ/Marco Zero.
- PETRONE, Maria Tereza Schorer. "Imigração" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, Sociedade e Instituições (1889-1930), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, tomo III, vol. 2 (Coleção HGCB).
- RIBAS, João Batista Cintra. O Brasil é dos brasileiros: Medicina, antropologia e educação na figura de Roquette-Pinto, Dissertação de mestrado em antropologia apresentada ao IFCH, Campinas, Universidade de Campinas, 1990.
- SAROLDI, Luis Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia, Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- SCHWARTZMAN, Simon (et alii.). Tempos de Capanema, São Paulo, Paz e Terra/Edusp, 1984.
- SEVERIANO, Jairo. Getulio Vargas e a música popular, Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1983.
- SKIDMORE, Thomas E. Preto no Branco - Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro, Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1989.
- SILVA, H. Pereira da. Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão, 1975.

- SOUZA, José Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura - Contrôlo, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo. Dissertação de mestrado apresentada á Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1990.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Ideologia Curupira, São Paulo, Brasiliense, 1979.
- VASCONCELLOS, Gilberto & SUZUKI JR., Matinas. "A malandragem e a formação da música popular brasileira" In: FAUSTO, Bóris (org.). O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930-1964, São Paulo, Difel, 1986, tomo III, vol. 4 (Coleção HGCB).
- VENTURA, Roberto. Estilo tropical, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VESENTINI, Carlos Alberto. A teia do fato, tese de doutoramento em história, São Paulo, USP, 1982.
- VESENTINI, Carlos Alberto. "A instauração da temporalidade e a (re)fundação na história: 1937 e 1930" In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 87, Out/Dez. de 1986.
- VIEIRA, Evaldo Amaro. Oliveira Vianna e o Estado Corporativo, São Paulo, Grijalbo, 1976.
- WISNICK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense - Villa-Lobos e o Estado Novo" In: SQUEFF, E. & WISNICK, J. M. Música - O nacional e o popular na cultura brasileira, São Paulo. Brasiliense, 1982.

Textos sobre Cinema ou "Cinema e História":

- ARAÚJO, Vicente de Paula. A Bela Época do Cinema Brasileiro, São Paulo, Perspectiva, 1985.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. Salões, Circos e Cinemas de São Paulo, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. "Carmem Santos" In: Filme Cultura, Rio de Janeiro, (33), maio 1979.
- ASSOCIAÇÃO Cinematografica dos Produtores Brasileiros. Relatório da diretoria: Biênio de 02/06/34 a 02/06/36; relator Armando de Moura Carijó, Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1937.
- AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro - A chanchada de Getulio a J. K., São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean Claude. Cinema Brasileiro: Propostas para uma história, Paz e Terra/Embrafilme, 1979.
- BERNARDET, Jean Claude. Filmografia do cinema brasileiro 1900/1935, São Paulo, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria da Cultura, 1979.
- BERNARDET, Jean Claude. Piranha no mar de rosas, São Paulo, Nobel, 1982.
- BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean Claude. "Acreditam os brasileiros nos seus mitos?" In: Direito à Memória: Patrimônio histórico e cidadania, São Paulo, Depto. de Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BERNARDET, Jean Claude & GALVÃO, Maria Rita, "Nosso. Nosso?" In: Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica, São Paulo, Brasiliense, 1982 (O nacional e o popular na cultura brasileira).
- BERNARDET, Jean Claude & RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História, São Paulo, Contexto/Edusp, 1988.
- CADARS, Pierre & COURTADE, François. Histoire du Cinéma Nazi, Paris, Eric Losfeld, 1972.
- CAMARGO, Célia & LOBO, Lucia. "A pesquisa histórica e as fontes não convencionais" In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, (20), 1984.
- CAPOVILLA, Maurice. "'O Descobrimento do Brasil' e 'Bandeirantes'" In: Festival de Arte Cinematografica, Secretaria dos Negócios do Governo/Conselho Estadual de Cultura, s.d..

- CAVALCANTI, Alberto. Filme e Realidade. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- CHAIA, O tostão furado - Um estudo sobre a chanchada. Dissertação de mestrado em Sociologia, apresentada à FFLCH, São Paulo, USP, 1980.
- DELAGE, Christian. La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich. Lausanne, L'age d'homme, 1989.
- FERRO, Marc. "Le film: une contre-analyse de la société" In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. Faire de l'histoire III (Nouveaux objets), Paris, Gallimard, 1974.
- FERRO, Marc. "Falsificações" In: Revista de Cinema, Lisboa, Edições A regra do jogo, (4), julho 1977.
- FERRO, Marc. Cine e Historia, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- FERRO, Marc (org.) Film et Histoire, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études, 1984.
- FRANCO, Marília da Silva. Escola Audiovisual, tese de doutoramento apresentada a Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, USP, 1987.
- FULKS, Barry A. "L'avant-garde 'formaliste' au service de la propagande: les films documentaires de Walter Ruttmann sous le III Reich" In: COMBES, André (et. alii) Nazisme et Antinazisme dans la littérature & l'art allemandes (1920-1945), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.
- FUNDAÇÃO Cinemateca Brasileira. Cinejornal Brasileiro. Departamento de Imprensa e Propaganda: 1938-1946, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1982.
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. Cinema e Política, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1976.
- GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano, São Paulo, Ática, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. "Cinema Brasileiro: 1930-1964" In: FAUSTO, Bóris (org.) O Brasil Republicano, economia e cultura: 1930-1964, São Paulo, Difel, 1984, tomo III, vol. 4 (Coleção HGCB).
- GILI, Jean A. L'Italie de Mussolini et son cinéma, Paris, Henry Veyrier, 1985.
- GOMES, Paulo Augusto. "A boa palavra de Humberto Mauro" In: Minas Gerais - Suplemento Literário, Belo Horizonte, 28/10/78, p. 2 e 3.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "Mauro e due altri grandi" In: Il Cinema Brasiliano, Genova, Silva Editore, .
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1986.

- GOMES Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Salles & GONZAGA, Adhemar. 70 anos de cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.
- GONZAGA, Alice. "Carmem Santos" In: Filme Cultura, Rio de Janeiro, 33, maio de 1979.
- GONZAGA, Alice. 50 anos de Cinédia, Rio de Janeiro, Record, 1987.
- GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Gonzaga por ele mesmo, Rio de Janeiro, Record, 1989.
- GUBERNIKOFF, Giselle. "Entrevista com Humberto Mauro" In: Depoimentos de ou sobre Nelson Pereira dos Santos, Xerox. Volta Grande, 29/04/1979 (Participação de Alex Vianny).
- GUIZZO, José Octávio. Alma do Brasil, Campo Grande, 1984.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler - Uma história psicológica do cinema alemão, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- MARINHO, Rosendo. Humberto Mauro - Perfil cinematográfico e filmografia, Rio de Janeiro, Cinemateca do MAM, 1970 (Retrospectiva 3).
- MARINHO, Rosendo. Carmem Santos - Perfil cinematográfico e filmografia, Rio de Janeiro, Cinemateca do MAM, 1970 (Retrospectiva 4).
- MAURO, Humberto. "Il ciclo di Cataguazes" In: Il Cinema Brasiliano, Genova, Silva Editore, s.d..
- MIRANDA, Luiz F. A. Dicionário de Cineastas Brasileiros, São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- NORONHA, Jurandyr. "Imigrantes no cinema brasileiro: portugueses II" In: Cinemin, Rio de Janeiro, 40, Janeiro de 1988.
- NORONHA, Jurandyr. No tempo da manivela, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987.
- ORTIZ, Carlos. Romance do gato prêto, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, s.d..
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. História ilustrada dos filmes brasileiros - 1929/1988, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.
- PEIXOTO, Francisco Inácio. "Humberto Mauro e a Verde", Belo Horizonte, Minas Gerais, 14 (734) 9 out 1980, Suplemento Literário.
- PERDIGÃO, Paulo. "Trajetória de Humberto Mauro" In: Filme Cultura, Rio de Janeiro, 03, Janeiro/Fevereiro, 1967.
- PONGETTI, Henrique. O cinema do DIP no Estado Novo: depoimento prestado por Henrique Pongetti a Regina Maria da Silva, Rio de Janeiro, 1977.

- RAMOS, Fernão (org.) História do Cinema Brasileiro, São Paulo, Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais, Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1983.
- RAMOS, Lécio Augusto (et. alii) Índice Revista Cinearte, Rio de Janeiro, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989.
- RESENDE, Enrique de. "Humberto Mauro e o cinema nacional" In: Pequena história sentimental de Cataguases, Belo Horizonte, Itatiaia, 1969.
- ROCHA, Glauber. Revisão crítica do Cinema Brasileiro, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963.
- RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema, Rio de Janeiro, Globo/Minc, 1988.
- RODRIGUES, Ricardo. "O mundo de Humberto Mauro" In: Manchete, Rio de Janeiro, 27/06/92, p. 67 a 73.
- ROMAGUERA, Joaquim & RIAMBAU, Esteve (orgs.) La Historia y el Cine, Barcelona, Fontamara, 1983.
- SADOUL, Georges. Le cinéma pendant la guerre - 1939/1945, Paris, Editions Denoel, 1954.
- SOUZA, Carlos Roberto de. "Um pioneiro ainda à espera de discípulos: 80 anos de Humberto Mauro" In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1977.
- SOUZA, Carlos Roberto de. "Humberto Mauro" In: Cinema Brasileiro, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gubenkian, Abril/Junho, 1987.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Catálogo de filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro, Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
- SYBERBERG, Han Jürgen. Hitler, un film d'Allemagne, Paris, Roberto Laffont, 1978.
- TENDLER, Silvio. "Cinema, História e Paixão" In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 20, 1984.
- VESENTINI, Carlos Alberto. "Maria Quitéria de Jesus : História e Cinema" In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, XXIX, 1979.
- VESENTINI, Carlos Alberto. "História e Ensino: O tema do sistema de fábrica visto através de filmes" In: Perspectivas do Ensino de História - Anais, Faculdade de Educação/Universidade de São Paulo, 1988.
- VIANY, Alex (org.). Humberto Mauro: Sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

VIANY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987.

VIEIRA, Newmar. "Carmem Santos: o cinema da paixão" In: Cine Imaginário, Rio de Janeiro, 2 (16), Março de 1987.

XAVIER, Ismail. Sétima Arte: Um culto moderno, São Paulo, Perspectiva/Sec. da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

Revistas:

Cena Muda, A
 Ciência Política
 Cine-Rádio Jornal
 Cinearte
 Cultura Política
 Estudos Brasileiros
 Revista Nacional de Educação

Ficha técnica de "Argila" *

Ficção, longa-metragem, preto e branco. Rio de Janeiro, 1940. Brasil Vita Filmes. Estréia: 28 de maio de 1942, Cine Capitólio, Rio de Janeiro. Produção: Carmem Santos. Realização: Humberto Mauro. Argumento: Edgar Roquette-Pinto. Fotografia: Manoel P. Ribeiro e Humberto Mauro. Som: Iracy Cortes. Cenografia: Watson Macedo e Hipólito Colomb. Música: Heitor Villa-Lobos, Heckel Tavares e Edgar Roquette-Pinto. Seleção musical: Radamés Gnatalli. Quadros de: Oswaldo Teixeira. Colaboradores: Eric Walder, Matheus Colaço, Ruy Mello e Manoel Rocha. Estúdio de filmagem: Brasil Vita Filmes. Coreografia: Anita Otero. Participação especial: Edgar Roquette-Pinto e Oswaldo Teixeira. Elenco: Carmem Santos (Luciana), Celso Guimarães (Gilberto), Lídia Matos (Marina), Floriano Faissal (Barrocas), Saint-Clair Lopes (Claudio), Bandeira Duarte, Mauro de Oliveira, J. Silveira, Pérola Negra, Roberto Rocha, Anita Otero, Chaby Pinheiro, Janny França, Bandeira de Mello, Eduardo Viana, Humberto Mauro.

* Essa ficha técnica apresenta algumas diferenças com relação aos créditos inseridos em Argila. Baseados em documentos de época, creditamos o argumento do filme a Roquette-Pinto. Da mesma forma, substituímos o termo *montagem* por *cenografia*, creditando esse trabalho a Watson Macedo e Hipólito Colomb. Tal substituição procurou evitar confusões com relação a palavra palavra *montagem* que, no cinema brasileiro dos anos 30 e 40, estava relacionada as funções de projeto e construção de cenários, não tendo nenhuma relação com a acepção contemporânea do termo.