



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM CULTURA E MEMÓRIA

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO

O ESTADO SOB AS LENTES: A CINEMATOGRAFIA EM
PERNAMBUCO DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1945)

Recife

2015

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO

O ESTADO SOB AS LENTES: A CINEMATOGRAFIA EM
PERNAMBUCO DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1945)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, na linha Cultura e Memória da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Flávio Weinstein Teixeira

Recife

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

N244e Nascimento, Arthur Gustavo Lira do.
O Estado sob as lentes : a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945) / Arthur Gustavo Lira do Nascimento. – Recife: O autor, 2015.
227 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós Graduação em História, 2015.
Inclui referências e anexos.

1. Brasil – História – Estado Novo, 1937-1945. 2. Cinematografia - Pernambuco. 3. Política cultural. 4. Propaganda. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.

981 CDD (22.ed.) UFPE (CFCH2015-94)



ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO
O ESTADO SOB AS LENTES: A CINEMATOGRAFIA EM PERNAMBUCO
DURANTE O ESTADO NOVO (1937-1945)

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de **Mestre**
em **História**.

Aprovada em: **01/07/2015**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE)

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho
Membro Titular Externo (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE)

Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza Neto
Membro Titular Externo (Universidade de Pernambuco - UPE)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE
TITULAÇÃO.

Aos meus queridos pais,
Carlos (*in memoriam*) e Adda

AGRADECIMENTOS

Como acredito que nada se constrói sozinho, não posso deixar de agradecer a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a conclusão desta dissertação, cuja escrita solitária esconde todas as conversas, conselhos e auxílios recebidos.

Agradeço primeiramente a CAPES pela bolsa concebida no período de realização da pesquisa. Também ao Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira, meu orientador, por todo o suporte dado a pesquisa durante esses dois anos, conduzindo-me até esse momento. Da mesma forma, não posso deixar de citar os professores que, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, contribuíram com essa trajetória de aprendizado. Pessoas que em cada disciplina, em cada debate e em cada conversa aprendi a admirar: Prof. Dr. Antônio Torres Montenegro, Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende e Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Gostaria de agradecer também à banca examinadora, Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho e Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza Neto, ambos, exemplos de pesquisadores e de professores. Ao amigo “Zé” toda minha gratidão por essa amizade, desde a graduação até aqui. Foi através dele e de outros professores da Universidade de Pernambuco (Campus Mata Norte) que aprendi a amar a História. Não poderia deixar de citá-los também: Prof^a. Dr^a. Kalina Vanderlei Paiva da Silva, Prof^a. Dr^a. Adriana M^a Paulo da Silva, Prof. Ms. Alberon Lemos e Prof^a. Dr^a. Susan Lewis.

Retomar o caminho que me trouxe até aqui passando pelos mestres da graduação também me faz reviver os grandes momentos que vivi na UPE. Amizades que não se restringiram aos quatro anos de formação. Como é gratificante ver que o sucesso de cada um de nós parece ser o sucesso de todos. Isso é a mais admirável lição que pude aprender e guardar no coração. Giovane Albino, Luiz Bonifácio, Marcos Alessandro, Diego Cerqueira, Douglas Galvão e Aryanny Thaís, a vocês deixo aqui meu muito obrigado.

Em nome de todos os amigos que me acompanham desde antes da graduação, queria agradecer especialmente a Fernando Moura, meu amigo de infância. Ajudou-me muito durante a fase de preparação para o mestrado. Também menciono aqui Rodrigo Andrade, Artur Enes, Ricardo Fernandes e Marcos Lima pelos momentos de diversão que afastaram a tensão do mestrado. A amizade de vocês é algo muito importante para mim. Obrigado!

Quero agradecer também a outros tantos que me ajudaram nessa pesquisa: Alexandre Figueirôa e Geraldo Pinho, dois grandes mestres da história do cinema pernambucano, que me revelaram as primeiras dicas e informações sobre o meu objeto de pesquisa; Edson Araújo e Rodrigo Araújo, amigos que gentilmente leram e corrigiram todo o projeto de mestrado; Dirceu Marroquim, meu amigo do mestrado que me cedeu tantas dicas, fontes e documentos, colaborando muito com esse trabalho; Tasso Brito e Diego Gomes, com quem compartilhei prazos, aflições e angústias acadêmicas; Alexandre Miyazato, bibliotecário da Cinemateca Brasileira que me ajudou na visualização de praticamente todas minhas fontes audiovisuais; Igor Calado, o colega de Cinema que tem ajudado na luta pela descoberta, manutenção e preservação do acervo audiovisual pernambucano; Pedro Aarão e Edilma Rocha, funcionários do Mispê; a secretária do PPGH, Sandra Regina por todo suporte dado aos discentes com alegria e generosidade; e Ma. Milena Wanderley que gentilmente me ajudou na revisão deste texto.

Agradeço ainda a todos os amigos, professores, alunos, coordenadores e diretores do Colégio Decisão Estância, onde passei sete anos como aluno e hoje sou professor. Lugar em que sempre encontrei as portas abertas para encarar os desafios e descobertas da docência.

Finalmente, deixo para fazer o agradecimento mais que especial a três pessoas essencialmente importantes na minha vida, a quem agradeço a companhia com todo amor no coração: meu irmão, Carlos Augusto Filho, grande amigo e protetor; minha esposa, Melina Gama Lira, um porto seguro que tem me proporcionado inúmeros momentos de felicidade e apoio aos mais difíceis, a leitora oficial dos meus textos; e acima de tudo, como base do que construo hoje, minha mãe, Adda Lira, principal incentivadora das minhas conquistas acadêmicas e pessoais.

Agradeço também a Deus por todas as alegrias e conquistas de minha vida.

A todos aqueles familiares e amigos, mencionados e não mencionados, que em meu coração atestam a riqueza de uma vida feliz, registro aqui meu agradecimento por fazer parte dessa jornada. Enche-me o peito de alegria e coragem saber que todos vocês estão do meu lado. Obrigado por esses alicerces.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a relação entre cultura e política durante o Estado Novo (1937-1945) a partir da cinematografia em Pernambuco. Para isso, fazemos uma releitura da história do cinema pernambucano e da construção social do período considerando os principais agentes culturais e a estrutura doutrinária do regime estado-novista. A análise envolvendo as produções cinematográficas tem como fonte a documentação impressa e audiovisual que nos revela vários aspectos da política Varguista e da sociedade republicana. A difusão do cinema durante o período denominado Estado Novo coincide com as primeiras experiências de sonorização do cinema Pernambuco. Muitas produtoras e cineastas estiveram ao lado do governo através de órgãos e políticas culturais voltadas à cinematografia, produzindo documentários e cinejornais propagandísticos que exaltavam os feitos do presidente e do interventor pernambucano Agamenon Magalhães. Dentre os seus maiores registros destinados ao Estado Novo, estão às filmagens do III Congresso Eucarístico Nacional, da Liga Social contra o Mocambo, da visita de Getúlio Vargas ao estado de Pernambuco e da Grande Exposição Nacional, todos realizados pela empresa pernambucana Meridional Filmes.

Palavras-chave: Estado Novo. Cinema. Propaganda. Pernambuco.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the relationship between culture and politics during the Estado Novo (1937-1945) from the cinematography in Pernambuco. For this, we do a retelling of the story of Pernambuco film and the social construction of time, considering the main cultural agents and the doctrinal structure of the regime. The analysis involving filmmaking has as its source the printed and audio-visual documentation, which reveals various aspects of political Vargas and republican society. The diffusion of cinema during the period called the Estado Novo coincides with the first experiences of cinema sound in Pernambuco. Many producers and filmmakers were alongside government agencies and through cultural policies directed to cinematography, producing documentaries and newsreels propaganda extolling the deeds of the President and of the Pernambuco's intervenor Agamemnon Magalhães. Among his major records for the Estado Novo, are the filming of the Third National Eucharistic Congress, of the Social League against Mocambo, the visit of the Getúlio Vargas at Pernambuco and the Grand National Exhibition, all performed by Meridional Filmes.

Keywords: Estado Novo. Cinema. Propaganda. Pernambuco.

LISTA DE SIGLAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

APEJE/PE – Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano/Pernambuco

CMMA – Congregação Mariana da Mocidade Acadêmica

CIAA – Office of the Coordinator of Inter-American Affairs

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DEPT – Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo

DFB – Distribuidora de Filmes Brasileiros

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DNI – Departamento Nacional de Informações

DOP – Departamento Oficial de Publicidade

DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

ETC – Empresa Técnica Cinematográfica

FGV – Fundação Getúlio Vargas

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco/Pernambuco

INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo

LDN – Liga de Defesa Nacional

MES – Ministério da Educação e Saúde

PSD – Partido Social Democrata

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fotografia de João Ferreira Vilela (c. 1865).....	33
Imagem 2 – Porto do Recife (Veneza Americana, 1925)	40
Imagem 3 – Transatlântico Gelria (Veneza Americana, 1925)	42
Imagens 4 – Pernambuco Tramways (Veneza Americana, 1925)	44
Imagem 5 – Aeroplano (Veneza Americana, 1925)	45
Imagem 6 – Cartaz do filme Divina Dama (Revista Pra Você)	55
Imagem 7 – Palácio da Justiça (Jardins do Recife, 1936)	76
Imagem 8 – Carlos de Lima Cavalcanti (Jardins do Recife, 1936)	76
Imagem 9 – Altar da Pátria (Dia da Bandeira, 1937)	102
Imagens 10 – Celebração do Dia da Bandeira (Dia da Bandeira, 1937)	103
Imagem 11 – Getúlio Vargas (Dia da Bandeira, 1937)	104
Imagem 12 – Divulgação do III Congresso Eucarístico no Moderno	109
Imagem 13 – Cena do filme São Paulo (1944)	132
Imagem 14 – Cidade Baixa (Baia Moderna, 1940)	140
Imagem 15 – Plano Inclinado Gonçalves Dias (Baia Moderna, 1940)	140
Imagens 16 – Cenas do filme Baia Moderna (1940)	141
Imagens 17 – Logomarca da Meridional Filmes	143
Imagem 18 – Exposição Nacional (Fotógrafo: Ernesto Batista)	155
Imagem 19 – Cenas do filme Grande Exposição Nacional (1940)	156
Imagem 20 – Divulgação da Grande Exposição Nacional de Pernambuco	157
Imagem 21 – Cenas do filme Grande Exposição Nacional (1940)	158
Imagem 22 – Agamenon Magalhães (Fotógrafo: Ernesto Batista)	160
Imagem 23 – Agamenon Magalhães (Fotógrafo: Ernesto Batista)	160
Imagem 24 – Multidões na Grande Exposição Nacional (1940)	161
Imagem 25 – O olhar inesperado no filme Grande Exposição Nacional (1940)	162
Imagens 26 – Parque Shangai (Grande Exposição Nacional, 1940)	163
Imagem 27 – Vista da Roda Gigante (Grande Exposição Nacional, 1940)	164
Imagem 28 – Pavilhão Açucareiro (Grande Exposição Nacional, 1940)	165
Imagem 29 – Pavilhão da Prefeitura da Cidade do Recife (Grande Exposição Nacional, 1940)	167

Imagem 30 – Multidões acompanham a passagem do Presidente Vargas pela Bahia e no Amazonas, (cenas dos filmes <i>Presidente Getúlio Vargas na Bahia</i> e <i>Jornal Amazonense - Visita de Getúlio Vargas a Amazônia</i>)	172
Imagem 31 – Jangadeiros (40 Horas de Vibração Cívica, 1941)	176
Imagens 32 – Cenas do filme 40 Horas de Vibração Cívica (1941)	179
Imagem 33 – Cena do filme 40 Horas de Vibração Cívica (1941)	179
Imagens 34 – Chegada do avião presidencial (40 Horas de Vibração Cívica, 1941)...	181
Imagens 35 – Recepção do Presidente (40 Horas de Vibração Cívica, 1941)	181
Imagem 36 – Arco Triunfal (40 Horas de Vibração Cívica, 1941).....	182
Imagem 37 – Getúlio Vargas em Recife (Hart Preston, 1940).....	183
Imagem 38 – Cena do filme 40 Horas de Vibração Cívica (1941)	185
Imagem 39 – Divulgação do filme O Coelho Sai (1942)	193
Imagem 40 – Propaganda da Empresa Técnica Cinematográfica	197

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Filmes da Meridional durante as décadas de 1930 e 1940	144
--	------------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – UMA CENA PERNAMBUCANA: HISTÓRIA E CINEMA NO RECIFE DE 1920 A 1937	28
1.1 O Recife em movimento: as primeiras experiências cinematográficas	32
1.2 Luz, movimento e som: a chegada do cinema sonoro em Pernambuco	48
1.3 O cinema falado é o grande culpado da transformação	57
1.4 Uma proposta de cinema nacional	69
CAPÍTULO 2 – CINEMA E ESTADO NOVO: POLÍTICA, CULTURA E PROPAGANDA	81
2.1 Cinema, educação e nacionalismo através dos órgãos governamentais	84
2.2 O Estado sob as lentes: o imaginário social e cinema	99
2.3 Aspectos da Interventoria de Agamenon Magalhães	113
2.4 Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (1942-1945).....	124
CAPÍTULO 3 – O CINEMA PERNAMBUCANO DO ESTADO NOVO	135
3.1 Meridional Filmes: trajetórias do cinema pernambucano.....	138
3.2 Grande Exposição Nacional	152
3.3 “40 horas de vibração cívica”	168
3.4 Coelho Sai.....	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
FONTES E DOCUMENTAÇÃO	203
REFERÊNCIAS	206
ANEXOS	217

INTRODUÇÃO

O cinema surgido no final do século XIX criou nos homens novas formas de ver, interpretar e representar a sociedade. Inicialmente como um modo de entretenimento e registro do “real”, logo se tornaria um grande veículo de comunicação, educação e política. As práticas sociais e culturais que se constituíram ao redor da cinematografia ganharam uma atenção especial das ciências humanas e não passaram despercebidas pelos historiadores. A sétima arte mostrou-se um produto complexo em relação à história, trazendo novos caminhos de abordagens e aparecendo tanto como objeto quanto fonte¹.

Segundo Marc Ferro², o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas, abrindo caminhos a um novo olhar historiográfico³. Além da imagem propriamente dita, o discurso por trás do cinematógrafo é um elemento relevante aos historiadores. Ele não é verdade, mas cria verdades socialmente aceitas. Com o seu desenvolvimento o cinema também assumiu uma função política construindo certos discursos. Os homens atuaram na história utilizando os filmes como peça doutrinária e propagandística. Estados Unidos, Alemanha, França, União Soviética, dentre tantas outras nações – inclusive o Brasil – estiveram atentos ao papel político do cinema. Essa intervenção aconteceu por métodos que tornaram os filmes eficazes aos regimes políticos, operações relacionadas às particularidades da sociedade que a produz e ao público que a recebe⁴, sendo assim, experiências únicas em cada sociedade.

A perspectiva de Ferro é muito próxima daquela proposta pelo sociólogo Pierre Sorlin. O livro *Sociología del Cine*⁵ publicado pela primeira vez em 1977 teve em sua versão em espanhol lançada oito anos mais tarde um grande alcance nos historiadores brasileiros. Sorlin não direciona a análise cinematográfica apenas aos personagens, às

¹ É interessante pensar nesse aspecto a notável marca que a Escola dos Annales deixou na historiografia, desenvolvendo um papel significativo às pesquisas historiográficas. A Escola deu ênfase a uma história interdisciplinar, não factual, até então um prisma fundamental para os historiadores. Ao deixar de ser uma simples colecionadora de fatos, a História buscou na interdisciplinaridade novas fontes que nos possibilitassem distintas abordagens.

² O historiador francês Marc Ferro, membro da terceira geração da Annales, tornou-se uma das grandes referências da relação História e Cinema. Seu conjunto de perspectivas metodológicas e reflexões hoje norteiam o historiador que assuma a responsabilidade de explorar este campo.

³ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 33.

⁴ Ibidem, p. 17.

⁵ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de cultura econômica, 1985.

narrativas, aos cenários e autores, algo que, segundo o autor, limita o filme em si. Para ele, o filme deve ser analisado em suas múltiplas especificidades, exaltando especialmente sua produção, distribuição e exibição, experiências que vão além do próprio filme e nos insere nas relações do fazer cinematográfico. Nesse ponto apresenta uma característica em comum com Ferro, destacando as relações do filme com o seu tempo, da *producción* com sua sociedade, um dos pontos de destaque de sua obra.

Pierre Sorlin e Marc Ferro são os principais eixos de análise do artigo *História e Cinema: um debate metodológico*, da historiadora Mônica Almeida Kornis, publicado na revista Estudos Históricos (Rio de Janeiro) em 1992. Este artigo nos situa no período de fortalecimento da temática entre os historiadores brasileiros na procura por um método específico de trabalho com o cinema. Nesse sentido, a partir das abordagens de Ferro, Kornis destaca a busca pelo “não visível”, na imagem para além da ilustração, afastando-se da semiologia e da estética para explorar variáveis não cinematográficas, distinguindo o trabalho historiográfico dos teóricos do cinema⁶. A realidade do filme é vista como um resultado de processos e operações codificadas que a transformam como tal. Kornis destaca que para Sorlin o cinema é social, através do cinema os grupos compreendem sua sociedade⁷.

Um dos pioneiros a analisar a sociedade ao relacionar história com filmes foi o sociólogo alemão Siegfried Kracauer. Em *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, publicado pela primeira vez em 1947, Kracauer buscou por meio da análise do cinema germânico revelar as tendências psicológicas dominantes na Alemanha e suas influências na década de 1930. O escritor alemão exerceu uma grande influência nos EUA, onde morou desde 1941 fugindo da guerra. A influência da psicologia presente em seus escritos causou impacto também entre os historiadores⁸.

Dialogando com outros campos como a sociologia, a antropologia e a psicologia, o historiador buscou novas formas para ampliar seu campo de investigação e promover uma renovação metodológica. No contexto de abertura para novas abordagens, os filmes assumiram um estatuto importante de fonte para a compreensão dos comportamentos, valores, identidades e discursos de uma sociedade ou de um

⁶ Diferentemente de Marc Ferro, Pierre Sorlin defende o uso de semiótica como instrumento de análise.

⁷ KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992, p. 9.

⁸ Siegfried Kracauer (1889 – 1966) também é citado por Mônica Kornis como uma dos principais eixos teóricos para a relação Cinema e História, junto a Marc Ferro e Pierre Sorlin.

determinado momento histórico. Os filmes instigam o debate historiográfico indicando como as estruturas culturais têm uma postura social.

Dessa maneira, observamos o cinema como uma construção, uma linguagem própria, um tratamento da realidade articulado entre imagem, som, movimento e discurso⁹. Os elementos estéticos e discursivos da linguagem cinematográfica propõem ao espectador uma interpretação do real diretamente ligado ao meio em que foram produzidas, as pessoas que a produziram e também àquelas que recepcionam. O objeto cinematográfico não termina em si, é antes de tudo uma construção que precisa ser desconstruído para além da imagem.

Hoje a historiografia vive uma discussão muito mais ampla que colocou o cinema num lugar de relevância¹⁰, o debate e as problemáticas dessa relação estão cada vez mais fortes nas academias. No Brasil, Mônica Kornis, Eduardo Morettin, Maria Helena Rolim Capelato, Marcos Napolitano e Jorge Nóvoa podem ser considerados os principais nomes desse campo. Os livros publicados por esses autores¹¹ (vários deles em conjunto com diversos pesquisadores da área de história e também do próprio cinema) expõem um panorama dos debates metodológicos presentes na atualidade: suas problemáticas, fundamentos da teoria cinema-história, da representação dos processos históricos através da cinematografia, da construção e reconstrução do passado trazendo diferentes narrativas audiovisuais que são usadas como fonte e objeto historiográfico.

Os autores citados correspondem a uma peça fundamental de nossa formação do olhar, no qual introduzimos nosso objeto de pesquisa sobre estes determinados prismas. Algumas dessas discussões serão postas ao longo desta dissertação, especialmente a perspectiva que envolve o cinema como representação e os dilemas do gênero cinematográfico documental na História, nossa principal fonte.

Entendemos por documentário o gênero cinematográfico que explora a realidade e seus elementos através de uma narrativa que busca nos aproximar do mundo em que

⁹ Analisamos o cinema como um olhar fabricado, a criação não apenas de uma narrativa, baseada numa montagem técnica realizada especialmente pelo roteirista, editor e/ou diretor, mas também um envolvimento peculiar no despertar das sensações e novas percepções sobre o mundo que edificam discursos e signos.

¹⁰ Novas problemáticas e reflexões têm surgido: como relação com a televisão, com o cinema digital, novas tecnologias, filmes, seriados, animações e afins.

¹¹ Dentre os mais importantes podemos citar: CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012; e NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

vivemos. Segundo Bill Nichols, todo filme é um documentário, mas o que convencionamos chamar de “não ficção” o autor denomina documentários de representação social¹², filmes que “(...) representam de forma tangível aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos”¹³. Adotamos essa perspectiva por acreditar que ela se encaixa nos aspectos aqui trabalhados, reconhecendo sua intensa discussão conceitual e afastando-nos da concepção do documentário como um elemento de “realidade” totalmente divergente da ficção. Tanto o gênero ficcional trabalha sobre o mundo real (partilhando concepções sobre o mundo tangível) quanto o “documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional”¹⁴, conforme aponta Robert A. Rosenstone.

De acordo com Francisco Elinaldo Teixeira, a denominação ‘documentário’ foi: “Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, consequentemente, de revelação da verdade”¹⁵. O termo será usado aqui, a partir de então, para nomear um domínio específico do cinema. Apropriamo-nos dos debates promovidos especialmente por Nichols e Rosenstone para referenciar o caráter partilhado da representação da realidade e de um modo criativo presente tanto no ficcional quanto no documentário. No entanto, identificamos um modo de fazer distinto desses gêneros, cuja forma pode ser encontrada especialmente na relação entre o sujeito espectador e o objeto representando. Como afirma Noël Burch, os primeiros documentários buscaram “subordinar as suas câmeras a este mundo aleatório que chamamos realidade”¹⁶, essa subordinação reflete no espectador um reconhecimento de identidade.

Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis definem o gênero como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção “real”¹⁷.

¹² Para o autor, os filmes podem ser classificados em documentário de satisfação dos desejos (ficção) e documentário de representação social (não ficção): “Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes”. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 26.

¹³ NICHOLS, Bill. Op. Cit. p. 26-27.

¹⁴ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 110.

¹⁵ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno*. In: Mascarello, Fernando. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 7ed. Campinas: Papirus, 2006, v. , p. 253.

¹⁶ BURCH, Noël. Apud TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno*. In: Mascarello, Fernando. (Org.). *História do Cinema Mundial*. 7ed. Campinas: Papirus, 2006, v. , p. 254-255.

¹⁷ MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 8.

Os problemas de ordem representacional, imagéticas e narrativas são explorados no livro *História e Documentário*, publicado em 2012. Este livro nos inspirou aos questionamentos envolvendo a “noção de verdade” que o documentário impõe e o diálogo com a história cultural, não limitando a análise dos filmes a seus componentes estéticos, mas alocando as produções em um recorte temporal importante para a pesquisa histórica.

Reconhecendo que os gêneros também são históricos, essa dissertação volta sua atenção para a produção documental inserida num argumento visual de parte da história republicana brasileira. Buscamos explorar as imagens do Recife ao longo especialmente de duas décadas, 1930 e 1940, tornando conhecidas as principais relações entre as produções cinematográficas do período e a nova conjuntura política brasileira. Ao contrário do que se pensa, este corte temporal marca a emergência de um novo modo de fazer cinema, bastante ligado a um caráter político e propagandístico. Terreno em que a cinematografia na capital pernambucana permaneceu submergida em um aparente vazio, justificado muitas vezes pelo desinteresse com a produção documental e a pujança dos períodos que antecederam e sucederam este corte, grandes momentos que marcaram a história do cinema pernambucano. O primeiro deles, o Clico do Recife foi o grande expoente regional do cinema mudo; e o Ciclo do Super-8, movimento cinematográfico surgido na década de 1970, principais alvos de análises dos pesquisadores locais. Entre esse período, é amplamente reconhecida a realização do filme *O Canto do Mar* (1953) dirigido pelo cineasta Alberto Cavalcanti.

O Ciclo do Recife desenvolvido na década de 1920 foi um dos maiores ciclos do cinema nacional produzindo dezenas de filmes silenciosos, alguns deles circulando pelo Brasil. O alcance desse movimento realizado de forma quase que artesanal e a sobrevivência dos filmes mais importantes fez com que muitos pesquisadores estivessem atentos às particularidades do movimento. O Ciclo findou-se no mesmo momento em que chega ao Brasil a tecnologia da sonorização. No entanto, o cinema pernambucano se manteve através da produção de pequenos documentários, propagandas políticas e comerciais. Os filmes de enredo ficaram praticamente restritos à

capital federal, sendo o “grande retorno”¹⁸ aos famosos ficcionais em Recife os anos 50 com *O Canto do Mar*, tema trabalhado pela pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo¹⁹.

As produções das décadas de 1930 e 1940, sobretudo as documentais, encontraram então ao longo dos anos uma baixa atenção. Os pesquisadores se mantiveram atentos aos ficcionais desprezando o gênero documental, quadro geral da história do cinema brasileiro conforme aponta Jean-Claude Bernardet²⁰. Isso pode ter sido motivado pela dificuldade de contato com o material não ficcional. Muitos filmes não foram conservados, apesar dessas décadas nos revelarem uma grande quantidade de documentários e cinejornais²¹.

Pela aparente pretensão à veracidade, os cinejornais ou filmes de atualidades são considerados de caráter documental. Em um domínio não ficcional eles registram cenas do presente sob um suposto modo informativo, construído por um discurso narrativo. Essas construções podem se revelar muito mais persuasivas do que informativas, visto que buscam no público o reconhecimento de um determinado objeto.

É nos cinejornais que Cássio dos Santos Tomaim investiga o Governo Vargas, procurando “(...) imagens que funcionem como mecanismos de identificação entre o povo e a ideologia estado-novista, artifícios fascinantes capazes de aproximá-los”²². Operando de forma similar, percebemos também que esse gênero foi um local de construções e experimentações. Através dos documentários e cinejornais foram feitas, por exemplo, as primeiras experiências nacionais com o cinema sonoro e falado.

Essa transição do silêncio ao som esteve marcada também pela presença do Estado não só no controle e censura, mas também no incentivo aos cineastas brasileiros. Uma cultura visual passou a ser arquitetada pelo governo e cineastas através da

¹⁸ Isso, pois, vale ressaltar que em 1942 foi produzido o primeiro filme sonoro produzido em Pernambuco: *O Coelho Sai*.

¹⁹ ARAÚJO, L. S. L. C. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1994.

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 28.

²¹ Incluímos o cinejornal como uma categoria do documentário. Definimos os cinejornais como filmes curtos de atualidades, cujo tema, durante o Estado Novo apresentava-se na abordagem de assuntos variados, como festas cívicas, desenvolvimento econômico, realizações públicas e principalmente a figura de Getúlio Vargas. Trabalhando com elementos de representação do presente, e construção glorioso desse tempo. Conforme aponta Cássio Tomaim, o Cinejornal pode ser definido como um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinema. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela”. TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da Alma*”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 25-26.

²² TOMAIM, Cássio dos Santos. Op. Cit., p. 105.

experiência do cinema. Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930 os cinegrafistas brasileiros encontraram espaço maior para desenvolvimento de seu ofício.

Estes cineastas assumiram um papel propagandístico e doutrinário produzindo filmes que estavam alinhados às propostas governamentais, ainda mais acentuados com o início do Estado Novo brasileiro em 1937. Empresas cinematográficas eram contratadas para registrar os principais feitos de seus agentes políticos, realizando imagens sob uma perspectiva positivista de realidade que deveria aproximar a população daquilo que vinha sendo feito no novo governo²³. Essas construções, de autoria de homens comuns, artífices da cinematografia foi apropriada pelo Estado como discurso propagandístico.

Refletindo as considerações de Jacques Rancière²⁴ é importante destacar que os filmes são por sua natureza invenções de um próprio tempo-histórico, todo o filme roda em função de um cenário construído, independente do gênero. Esse limiar põe em cheque considerar as fronteiras existentes entre a concepção do documentário como realidade em contraponto com o ficcional. Partindo de Robert A. Rosenstone é relevante pensar que um filme, assim como qualquer produção historiográfica escrita, não é o real. Os filmes, como os livros, pertencem ao campo das representações, são produções que “referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional”²⁵.

O documentário também compartilha com diversos elementos do ficcional. A montagem de seus cenários e de sua própria narrativa como estrutura de um discurso que vai além do real pode exprimir aquilo que referenciado por Rosenstone, John Grierson chamou de “um tratamento criativo da realidade”²⁶. Semelhante à importância da literatura no campo da nova história cultural, o gênero cinematográfico também se torna uma leitura da visão de mundo de como grupos sociais davam significado e construíam a realidade. De acordo com Bill Nichols, “os documentários de

²³ Maria Helena Rolim Capelato aplica essas considerações ao uso das imagens fotográficas, referenciando uma preferência há uma chamada “representação objetiva da realidade”, que segundo a autora, talvez possa ser explicada como um traço da cultura brasileira, fortemente marcada pelo positivismo. O mesmo se aplica em nosso trabalho, a questão das imagens documentais, ainda mais sedutoras com a massificação do cinema. CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 55.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

²⁵ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 14.

²⁶ Apud ROSENSTONE, Robert A. *Op. Cit.*, p. 111.

representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos”²⁷.

Trazendo essa discussão para o Estado Novo em Pernambuco, além de explorar as lacunas existentes sobre o tema, este trabalho se propõe a compreender o regime através de novos ângulos, como nos sugere a historiadora Maria Helena Rolim Capelato²⁸. Os documentários e cinejornais sobreviventes são importantes registros da cinematografia local e também fonte historiográfica da construção do imaginário estado-novista. Os filmes brasileiros deste período possuíam uma retórica em comum, nos fornecendo interessantes leituras sobre a posição política e social, dispondo a possibilidade de pensar suas dinâmicas e representações.

As representações criadas pelo Estado Novo geraram ações que transformam e atuam no campo historiográfico. A institucionalização do cinema como produtor dessas representações que vinham sendo difundidas desde o início governo de Vargas é uma novidade característica da efusão da arte cinematográfica na máquina estatal. Baseando nossa análise no exame da política das imagens que foram difundidas obrigatoriamente, utilizamos também o quadro teórico de Walter Benjamin em sua crítica à técnica construída pela função política²⁹. Para Benjamin, a arte perdeu a função ritualística como era no passado, para dar norte a uma função social, instituído pela técnica e pela política. Seu valor autêntico, sua *aura*, conceito benjaminiano, estava nesse sentido ritualístico. A obra recepcionada pelo valor de culto (ritual) tornou-se de exposição (política). Isso explica a atuação da arte como um agente social que deixa de ser sagrado ou místico para entrar no campo da politização, construído a partir de uma necessidade social específica.

Referenciando Roger Chartier³⁰, não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, forma com que os homens dão sentido ao mundo social. O cinema nesse período tornou-se um dos veículos dessas representações. Assim como toda produção humana, os filmes são frutos de seu tempo e dos interesses dos grupos que os forjam. O determinismo dado pelo discurso oficial especialmente

²⁷ NICHOLS, Bill. Op. Cit., p. 27.

²⁸ CAPELATO, Maria Helena R. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 1998, p. 191.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

³⁰ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia - A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

produzido através da imprensa foi, obviamente, um ponto extremamente importante da fundação desses valores. Porém, levamos a cabo a atuação dos cineastas junto a esses discursos, já que neles encontramos o emprego dos códigos e símbolos próprios que nos refletem novos significados. Para além das lentes, o cineasta manipula as imagens que serão consolidadas. A participação dos cineastas na formação discursiva do Estado Novo é relevante, pois, o mundo é editado a partir de suas mãos.

Devido a isso, a abordagem histórica sobre cultura e política no Estado Novo brasileiro foi realizada com base na História Cultural através de autores como Robert Darnton, Peter Burke e Roger Chartier. A História Cultural tem como objetivo identificar o modo como em diferentes momentos uma determinada realidade social é pensada e construída. O mundo é resultado das representações que o instituem como tal, a partir das considerações ligadas a esse campo da história trabalhamos com os seus métodos e conceitos para se pensar a sociedade pernambucana do Estado Novo.

Buscamos compreender, dessa forma, como os cineastas e teóricos do cinema organizavam e expressavam a realidade através de suas obras e discussões; e qual a influência desses personagens na construção de uma identidade nacional. Dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura, formou-se, através de expressões individuais ou não, um imaginário coletivo que nos permite explorar parte significativa da dimensão social do pensamento republicano. No que se refere à identidade nacional, para Peter Burke, ela continua a ser um ponto fundamental em estudos recentes de História Cultural. Os diversos trabalhos sobre a memória coletiva enfatizam a memória nacional, no âmbito de uma tradição conscientemente transmitida.³¹

Os filmes produzidos aqui são registros de memórias atrelados a um discurso construído de forma doutrinária por grupos sociais dominantes, mas ressignificado pelos cinegrafistas. Visto a necessidade de se instruir uma identidade nacional, este novo processo de reformulação da república brasileira cria uma preocupação na formação de um pensamento coletivo. Se para muitos pesquisadores o período de 1930 e 1940 foi um momento obscuro nas produções nacionais, essa pesquisa procura apontar caminhos contrários a essa ideia, partindo também do princípio de que esse corte representa um período de intensa discussão sobre o papel da imprensa, do rádio, do teatro e do cinema no projeto político. Inserimos aqui a proposta de que fazer cinema é também discutir, assistir e pensar o cinema, não apenas produzir filmes. Dessa forma, as

³¹ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 166.

discussões que envolvem o cinema nacional são de suma importância para esta pesquisa.

Ao resgatar as construções do cinema nacional, nosso objetivo principal é analisar a relação entre a produção fílmica e o momento histórico vivido durante as décadas de 1930 e 1940, a partir especialmente da produção pernambucana, atentos para a participação de produtoras e cinegrafista na formação de uma nova ordem política. Daremos ênfase à produção de documentários e cinejornais, tendo em vista a importância desse gênero no período e a sua ligação com a propaganda política. No entanto, para compreender esse recorte fazem-se necessários alguns breves retornos a momentos precedentes, justificando que o cinema documental e a propaganda política não são necessariamente produtos dos anos 30, mas resultados de uma trajetória que se inicia no período silencioso.

Fazemos uma análise da historiografia relacionada ao período, considerando especialmente os principais agentes e a estrutura doutrinária do regime estado-novista em que a cultura esteve muito próxima ao projeto político. Ao falarmos de Estado Novo nos remetemos a um importante período da história brasileira instaurado pelo gaúcho Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que se estende até 29 de outubro de 1945. Tal processo foi vivido por uma conjuntura internacional de grande instabilidade política e econômica devido às Grandes Guerras, que fortaleceram regimes autoritários baseados numa profunda crítica ao sistema liberal.

De acordo com Maria Helena Capelato, o sucesso do Nazismo e do Fascismo serviu de inspiração para as reformas políticas que ocorreram em alguns países da América Latina, como é o caso do Brasil. O desenvolvimento de críticas ao sistema liberal fez com que surgissem regimes voltados ao controle social através da presença de um Estado forte, comandado por um líder carismático capaz de conduzir as massas no caminho da ordem³².

O Estado Novo brasileiro foi um regime autoritário cuja atuação política esteve sob o comando do gaúcho Getúlio Vargas. Bastante influenciado pelos regimes autoritários europeus, destacamos neste trabalho a importância dada por Vargas à

³² CAPELATO, Maria Helena. *O Estado Novo: o que trouxe de novo?* in FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano 2 - O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p 109.

propaganda política e à censura, adotadas para a estruturação e fortalecimento do Estado sob um forte aparato de controle social³³.

Na compreensão da propaganda política, utilizaremos as perspectivas trabalhadas por Serge Tchakhotine e Jean-Marie Domenach. Tchakhotine realizou estudos sobre a propaganda e seus efeitos nas massas através de um condicionamento utilizado pelos mecanismos persuasivos e sensitivos. Segundo o autor, a propaganda mostrava sua eficácia nos discursos e representações simbólicas repetitivas, que atuavam através de distintos canais de comunicação. O papel que os veículos de comunicação de massas assumem é importantíssimo nesse cenário. De acordo com Domenach, “cria-se, assim, vasta rede psicopolítica que, por meio de múltiplos canais – imprensa, rádio, teatro, cinema, jornais locais e de fábrica, conferências, comícios e outros meios – atingem os pontos mais afastados do país”³⁴. Encontramos essas características no gerenciamento do Estado Novo quanto à propaganda política. A preocupação com a formação de um novo cidadão brasileiro estava associada a um projeto pedagógico difundido pela propaganda. Para Tchakhotine, há uma ligação muito próxima entre a educação e a propaganda:

Pode-se entrever relações muito nítidas entre a educação, por um lado, e a propaganda e a publicidade, por outro, pois ambas procuram atuar sobre os mesmos mecanismos essenciais do homem e formar reflexos condicionados apropriados. A diferença consiste, apenas, em que os fins a que aspira a educação são de natureza durável: busca formar o indivíduo, enquanto a propaganda e a publicidade visam a um efeito *ad hoc*, importa-lhes “criar, transformar ou confirmar opiniões. As técnicas que habitualmente empregam, sobretudo seu desígnio de convencer e subjugar, sem formar, fazem a antítese”³⁵.

O governo estado-novista se preocupou bastante com o controle ideológico, instituindo pela primeira vez no Brasil uma máquina estatal de propaganda política que

³³ Sob as relações do Estado Novo brasileiro com os regimes autoritários europeus, “é consenso entre os historiadores a forte propaganda nazi-fascista dos principais jornais que circulavam no país. Quase sempre era possível observar que os jornais brasileiros deste período não deixavam de elogiar principalmente o modelo hitlerista de governo, enaltecendo o seu sistema econômico, político e educativo”, conforme aponta Rafael Pires Rocha. ROCHA, Rafael Pires. *Propaganda política e censura no Estado Novo em Pernambuco (1937- 45)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. História, 2008, p. 18.

³⁴ DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Versão e-book, p. 41. Disponível em: <<http://migre.me/pruZm>> Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

³⁵ TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 120.

enaltecia o regime e a imagem do próprio chefe da nação. Foi com o rádio e os jornais que o governo voltou sua maior atenção à propaganda política, servindo-os de significativos meios de informação e propagação dos ideais estado-novistas. Porém, o cinema também recebeu uma atenção especial do governo, estabelecendo fortes relações da propaganda e da doutrinação política com a sétima arte. De acordo com Jean-Marie Domenach:

O cinema é um instrumento de propaganda particularmente eficiente, seja ao utilizá-lo pelo seu valor como documentário - devolve a realidade com o seu movimento, conferindo-lhe indiscutível autenticidade - seja ao usá-lo, como ao teatro, para difundir certas teses através de antiga lenda, de matéria histórica ou de moderno cenário. Jornais cinematográficos mais ou menos orientados, determinadas reportagens, pertencem à primeira categoria. Na segunda, tinham os nazistas realizado, com *O Judeu Süss* [Filme de 1940], um modelo de propaganda anti-semita.³⁶

Explorando os signos do cinema documental pernambucano das décadas de 1930 e 1940, temos como objetivos específicos analisar sua trajetória, as relações com a política varguista e descrever as primeiras experiências com o cinema sonoro. Pretendemos também, identificar, através dessas produções, a função social deste cinema para o regime e os espaços que ele ocupou na sociedade pernambucana, isso explorando a atuação das esferas políticas estaduais e municipais e suas relações com a cinematografia local. Para tal, fazemos também uma leitura teórica dos materiais audiovisuais e escritos sobre cinema.

Como documento, os filmes sofreram a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito. Porém, é relevante destacar que os documentos escritos e audiovisuais possuem características próprias que devem ser ponderadas na análise historiográfica³⁷. Levando em consideração as especificidades do documento audiovisual, despontando seus aspectos externos à questão estética.

O principal material de exame são os registros audiovisuais que sobreviveram ao tempo. Muito deles hoje são parte do acervo da Cinemateca Brasileira (São Paulo),

³⁶ DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Versão e-book, p. 67. Disponível em: <<http://migre.me/pruZm>> Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

³⁷ Para Robert A. Rosenstone: palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo. Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes. ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 21.

Fundação Joaquim Nabuco (Pernambuco) e da Filmoteca Alberto Cavalcanti (Pernambuco). Complementar a eles estarão os documentos oficiais do regime estado-novista, livros e periódicos da época. Documentos do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), do Ministério da Educação e Saúde (MES) e de outros órgãos oficiais. Essas fontes de pesquisa histórica estão presentes no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC).

Para pensar essas questões, esta dissertação se dividirá em três capítulos. O capítulo inicial, intitulado *Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1920 a 1937* terá como tema principal as filmagens documentais de Pernambuco e as discussões sobre cinema anteriores ao Estado Novo, explorando assim o terreno que antecede as mudanças cinematográficas dos anos 30. Durante a década de 1920 o recém-chegado cinematógrafo exprime uma nova experiência cinética, a representação do Recife em movimento. Luz e movimento se juntam ao fascínio da projeção, mecânica que facilmente envolveu a população.

Uma revolução cinematográfica vai ocorrer quando luz e movimento se junta ao som. A chegada da sonorização irá transformar o cinema mundial e com ela também uma nova dinâmica será dada aos realizadores e exibidores. As dificuldades técnicas dos cineastas locais instauram uma crise no cinema nacional que instigará transformações e debates. O problema de concorrer com a qualidade técnica dos filmes hollywoodianos fez com que uma atenção especial fosse dada aos documentários, cinejornais e filmes educativos, em que as primeiras experiências de sonorização no Brasil foram realizadas.

Esses gêneros adquiriram um papel genuinamente político, servindo as articulações propagandísticas do novo governo, assumido por Getúlio Vargas em 1930. Durante o novo governo, o cinema brasileiro encontrou um espaço de incentivo que permitiu a sobrevivência de suas produtoras. Essa relação entre Estado e cinema vai se acentuar cada vez mais tendo como ápice o advento do Estado Novo.

É neste espaço em que inserimos o segundo capítulo, *Cinema e Estado Novo: política, cultura e propaganda*. Nele trabalharemos as questões voltadas ao cinema e a difusão cultural dentro do regime estado-novista. Tomaremos como foco a proposta educacional e de propaganda política voltada ao cinema nacional através dos órgãos governamentais como o Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936, e o

Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, de 1934, que se transformaria em Departamento de Imprensa e Propaganda durante o Estado Novo e foi o principal órgão de controle e manutenção dos meios de comunicação.

Dentro desse panorama, a análise de algumas películas realizadas para o estado é de fundamental importância para essa discussão. Discutiremos sobre alguns filmes como *Bandeira do Brasil* (1937) e *O Congresso Eucarístico* (1939). O primeiro filme citado trata-se de uma produção carioca sobre a celebração do Dia da Bandeira, logo após o advento do Estado Novo, que tem como principal característica a exaltação nacionalista pela flâmula. *O Congresso Eucarístico* (1939) é resultado da produtora pernambucana Meridional Filmes, pertencente a Newton Paiva, que acende junto ao regime a força religiosa.

A documentação da Meridional Filmes constitui o principal acervo sobre o cinema pernambucano durante o Estado Novo e também início das realizações de filmes sonoros no estado. Com algumas reflexões sobre os aspectos políticos e culturais do governo estadual – na figura do interventor federal Agamenon Magalhães – discutiremos o papel do cinema pernambucano neste cenário. Tendo como principal expoente a análise da atuação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (1942-1945), seção local do DIP e seu desempenho quanto à cinematografia.

Para encerrar, algumas especificidades da cinematografia pernambucana durante este período serão temas do nosso terceiro e último capítulo: *O cinema pernambucano do Estado Novo*. Nele, exploraremos imagens e imaginário através das películas sobreviventes, sendo a principal fonte e objeto desta dissertação duas produções da Meridional Filmes: a *Grande Exposição Nacional* (1940) e *Quarenta Horas de Vibração Cívica* (1940), este último sobre a visita de Getúlio Vargas ao estado de Pernambuco de 18 a 20 de outubro de 1940. Ambos os filmes são registros de grandes acontecimentos de Pernambuco no projeto político do Estado Novo.

Esses filmes nos apontam a permanência do fazer cinematográfico em Pernambuco que vai possibilitar posteriormente a realização do primeiro ficcional sonoro do Norte e Nordeste: *Coelho Sai* (1942). A produção de documentários e cinejornais nesta época garante a existência do cinema pernambucano e é um elo ao que pode ser encontrado nas décadas seguintes. Segundo assinala o Cássio dos Santos Tomaim: “foram os filmes documentários (...) e os cinejornais que moveram a atividade

cinematográfica nacional durante anos, proporcionando até mesmo as condições para a realização de projetos de filmes de ficção”³⁸.

Essas narrativas audiovisuais são importantes memórias da cidade do Recife. Fontes e objetos de pesquisa que nos conduzem a novas histórias, novos caminhos e novas imagens ao qual esta dissertação procurará mergulhar a cada capítulo.

³⁸ TOMAIM, Cássio dos Santos. Op. Cit., p. 106.

CAPÍTULO I

UMA CENA PERNAMBUCANA: HISTÓRIA E CINEMA NO RECIFE

*O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz
e o movimento da vida, e se tornará presente.*

(Charles Baudelaire)

As experiências vividas ao longo do século XX marcaram um novo ritmo à sociedade contemporânea. A revolução industrial e o desenvolvimento técnico do capitalismo trouxeram novas formas de viver e conviver aos quais os homens tiveram de se adaptar, criando novas relações, temporalidades e representações. O dinamismo se fez presente nos grandes centros urbanos. As cidades recebiam novas máquinas, modos e hábitos que as tornaram um espaço diferente, palco propício para novas efervescências sociais e culturais.

“Nenhuma impressão marcou mais fortemente as gerações que viveram entre o final do século XIX e o início do XX do que a mudança vertiginosa dos cenários e dos comportamentos, sobretudo no âmbito das grandes cidades”³⁹, conforme nos diz o historiador Nicolau Sevcenko. O desenvolvimento técnico, o avanço nos meios de transportes, comunicação e da própria compreensão de velocidade foram significativos para criar novos hábitos e ideias para o homem urbano.

Este impacto também transformou significativamente o campo da linguagem e das artes. Não por acaso o início do século XX conviveu com o desenvolvimento de movimentos artísticos e literários como o proposto por Filippo Marinetti, denominado *Futurismo*. Tendo como o marco o lançamento do Manifesto Futurista em 1909, no jornal francês *Le Figaro*, o movimento rejeitava o passado, denotado como algo

³⁹ SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 3: da Belle Époque à Era do Rádio. Org: Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514.

antiquado, a ser ultrapassado, captando em sua arte novos valores como a impressão da velocidade e o desenvolvimento tecnológico que a sociedade vivenciava desde finais do século XIX, temas principais da arte futurista.

A velocidade tornou o principal objeto deste século: as máquinas, a energia elétrica, os meios de comunicação e os transportes imprimiam aos homens um dinamismo diferente daquele existente no século passado. O século XX daria novo valor à velocidade que se tornará um marco da modernidade. Esse novo ritmo também reverberou nas ideias. As “novidades” que marcaram a virada do século produziram novas concepções sobre cultura e sociedade.

Novas impressões, técnicas, hábitos e sensibilidades. A imagem também sofreu com os efeitos vertiginosos dessas transformações. Não por acaso, também, esse cenário convivia com o nascimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, surgido em finais do século XIX. Uma máquina que traria um novo modo de representação para a sociedade do século XX. Essa surpreendente novidade logo se tornaria uma das expressões mais simbólicas do novo ritmo, se difundindo rapidamente pelo mundo. Segundo Anita Simis:

O Brasil ficou a par das possibilidades que a invenção do cinema podia realizar já em 1896 (quase meio ano depois que os irmãos Lumière inventaram e patentearam o cinematógrafo), quando chegava ao Rio de Janeiro um aparelho, denominado *omniographo*.⁴⁰

A dois mil e trezentos quilômetros do Rio de Janeiro, quase duas décadas depois da chegada do *omniographo* na capital federal – no ano de 1918 – a vinda do italiano Ugo Falangola acarretou novos ares para a cidade do Recife. O italiano trouxera consigo uma câmera da Inglaterra e fundou, junto ao seu conterrâneo, J. Cambière, a primeira empresa cinematográfica do estado: a Pernambuco Filmes. O início da década de 1920 foi marcado pelo ritmo frenético que as novas tecnologias impunham às principais cidades do mundo. A provinciana cidade do Recife era movida pelo seu desejo de modernização, entrando em uma nova cadência quanto à dinâmica de sua sociedade.

No entanto, o cinema, como prática social de entretenimento e exibição de filmes, nesta cidade já existira desde 1909. Mas se tratava da exibição de películas

⁴⁰ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008, p. 17.

estrangeiras nas principais salas de exibição existentes. O primeiro cinema do Recife foi o Cine Pathé, localizado na antiga Barão da Vitória, hoje chamada de Rua Nova, inaugurado no dia 27 de julho de 1909. Outros espaços como o Glória, Éclair e Ideal não tardaram a aparecer. Próximo ao Pathé surgiu quatro meses depois o Royal, situado na mesma rua, os dois cinemas passaram a disputar o público recifense: “Royal exibia sete filmes, o Pathé colocava oito na sua programação. O Pathé, no entanto, fechou antes de 1920. O Royal teve uma vida de mais de 40 anos”⁴¹.

Com o fechamento do Pathé, o Royal conseguiu um espaço de destaque. Durante a primeira metade da década de 1920, assumira um papel importante para a cinematografia local, exibindo os filmes produzidos pelo Ciclo do Recife (1923-1931), dando espaço aos cineastas pernambucanos. Neste circuito local, destacou-se a produtora Aurora Filmes, criada pelo ourives Edson Chagas e pelo gravador Gentil Roiz. A Aurora seguia os passos iniciados pela Pernambuco Filmes, porém obtendo maior evidência na produção ficcional, inspirados nos modelos estéticos da época. Iniciava-se assim, a primeira grande fase de produção de filmes pernambucanos. Um espaço de conflitos, incertezas e movimentos, mas também de significativos avanços para a história do cinema em Pernambuco.

1.1 O Recife em movimento: as primeiras experiências cinematográficas

O executar e inventar da arte cinematográfica começou a ser realizado pelos pernambucanos na década de 1920. Muitas mudanças desde então ocorrem, não só no campo artístico e cultural, mas também imaginários, costumes, hábitos, modos de viver e a própria tecnologia da sétima arte. O Cinema, forma de expressão cultural contemporânea e também agente transformador da história⁴² passou a imprimir novos significados na vida dos pernambucanos, especialmente em sua capital: o Recife.

As primeiras experiências cinematográficas pernambucanas imprimiram uma nova concepção da cidade: em movimento. Uma nova representação da modernidade

⁴¹ GASPAS, Lúcia. *Cinemas antigos do Recife*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 26 Fev. 2014.

⁴² BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: entre expressões e representações*. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. (Org.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 55.

passou a fazer parte do cotidiano dos cidadãos recifenses⁴³. Prevaleram, nos primórdios, as imagens documentais, registros naturais de cenas e espaços da cidade, depois, especialmente com o desenvolvimento do Ciclo do Recife, destacou-se a produção de longas metragens ficcionais, que se tornou a mais conhecida.

Em ambas as categorias, a cidade surge como um dos personagens principais, exaltando o aspecto moderno face às aspirações de desenvolvimento industrial. A arte cinematográfica pernambucana foi desde sua origem “propagandística”, como um modo específico de apresentar ou anunciar algo⁴⁴. Exaltava-se o espírito moderno, o desenvolvimento urbano do Recife e personalidades políticas que contribuíam para este avanço. Os filmes nos remetem a um lugar de exaltação, em que as imagens são postas em destaque. Mas que lugar é esse? Uma representação do real? Dentro dessa cidade, nasce o sonho provinciano de modernidade, querendo se equiparar às grandes capitais do mundo. Porém, as novas paisagens são também retratos das ruínas da velha cidade. O cinema tornava-se também uma zona de conflito, um discurso que impunha o moderno sobre o antigo.

Nas sombras da velha cidade se desenvolveria o novo: imagens que selecionam uma fragmentação do real, ideologicamente construídas. É travada uma luta constante contra os fantasmas da velha província, e segundo o pesquisador Paulo da Cunha Carneiro Filho: “não há cidades sem ruínas. Sem restos que antecipem a sua decadência

⁴³ Sobre o conceito de representação, aplicam-se aqui as propostas teóricas do historiador francês Roger Chartier, observando o papel do cinema na construção das representações sociais. Para Chartier, a noção de representação permite articular três registros de realidade: “por um lado as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representações (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada”. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia - A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 11. As primeiras imagens cinematográficas pernambucanas permitiram a exibição de identidades aos quais os grupos sociais se viram reconhecidos: evolução, progresso técnico, urbanização e etc. Era necessário se reconhecer perante a modernidade. Além disso, esses objetos passariam cada vez mais a organizar o mundo social: hábitos, costumes, valores morais, religiosos e profissionais, acentuados ainda mais nas décadas seguintes. Conferindo as imagens, um sentido de representações da realidade que operavam nos modos de ser e fazer, e reafirmavam uma identidade construída.

⁴⁴ Jean-Marie Domenach define propaganda como: ““(…) uma tentativa de influenciar a opinião e a conduta da sociedade, de tal modo que as pessoas adotem uma opinião e uma conduta determina”, ou ainda: ‘A propaganda é uma linguagem destinada à massa; ela emprega palavras ou outros símbolos veiculados pelo rádio, pela imprensa e pelo cinema. O escopo do propagandista é o de influir na atitude das massas no tocante a pontos submetidos ao impacto da propaganda, objetos da opinião’”. DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Versão e-book, p. 12. Disponível em: <<http://migre.me/pruZm>> Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

ou que a preparem para a transformação. Nem há representações da cidade moderna sem os sentidos múltiplos e às vezes antagônicos da decrepitude”⁴⁵.

As novas experiências do século XX trouxeram à tona o *boom* da modernidade. É comum pensar o moderno como um momento de ruptura com o “velho”, negando-o, e em alguns casos, destruindo o passado, associando-se ao novo e ao progresso⁴⁶. Para Le Goff, os termos “novo” e “progresso” vão além do moderno. O “novo significa um esquecimento, uma ausência de passado”⁴⁷, no sentido de algo que acaba de nascer. O moderno também se encontra com a ideia de “progresso”, um substantivo que arrasta a concepção de moderno. O progresso é associado à evolução positivista. Com o desenvolvimento do capitalismo, as novas tecnologias assumem um caráter de progresso e modernização⁴⁸.

O “moderno” na virada do século assumiu uma postura de negação e destruição, como um rompimento com o passado. É neste cenário que encontramos as principais capitais brasileiras no início do século XX: uma zona de conflito com as velhas tradições e especialmente com as estruturas urbanas do passado. Era necessário expurgar as heranças coloniais e construir uma nova cidade. As imagens passam desde o início do século a fazer parte dessas construções.

As imagens, tanto cinematográficas quanto fotográficas, executaram um papel importante de transformação: elas expunham os novos comportamentos e hábitos, criavam novas representações sobre a cidade e com elas também, práticas. Desde a segunda metade do século XIX, as principais fotografias retiradas do Recife apontavam para a questão da “novidade”, sobrepondo-se ao antigo⁴⁹.

⁴⁵ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p. 60.

⁴⁶ A alteridade entre o novo e velho foi pejorativamente associada ao par moderno/antigo, conceitos alterados com o tempo. Em *História & Memória*, o historiador francês Jacques Le Goff se atém a estudar as metamorfoses e significados da antítese antigo/moderno apontando suas principais querelas.

⁴⁷ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 166.

⁴⁸ É importante destacar que para Le Goff “(...) quando, no século XIX, o substantivo [progresso] engendra um verbo e adjetivo – “progredir”, “progressista” –, “moderno” é de certo modo excluído, desvalorizado”. Pois, a dinâmica da concepção “progressista” é outra, ficando o termo “moderno” associado apenas ao substantivo “progresso”. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 167.

⁴⁹ Em seu respeitável trabalho, Gilberto Ferrez (1988) nos dirige para esta questão. Historiador, neto do fotógrafo Marc Ferrez, Gilberto realizou estudos sobre a iconografia brasileira. O catálogo *Velhas fotografias pernambucanas 1851 – 1890* dirige seu trabalho a Pernambuco, através de grandes fotógrafos como Augusto Stahl, Guilherme Gaensly, João Ferreira Vilela, Mauricio Lamberg e o seu avô, Marc Ferrez. Neste catálogo, predominam as imagens do Porto do Recife, alusões claras ao fator de progresso e natureza privilegiada; do desenvolvimento urbano do Bairro do Recife, através das pontes e principais



Imagem 1 – **JOÃO FERREIRA VILELA (c. 1865): Vista do casario do bairro do Recife, de onde vê o Hotel d'Europe e o Grande Hotel de l'Univers, no cais do arsenal da Marinha**

Com a chegada do século XX, a febre de progresso cada vez maior fez com que as demandas técnicas e artísticas se modificassem. Aqui o cinema ganha força e forma no cenário mundial como uma nova forma de impressão da imagem. Se por um lado a velocidade foi um símbolo deste “novo” século, nada poderia relevar mais essa impressão do que o cinema. A velocidade era grande força motriz da modernidade: dos transportes às comunicações, dos esportes aos ritmos musicais frenéticos, mas também das ideias às práticas sociais. A ênfase no movimento e na velocidade, como aponta, é resultado de como não só a cidade, mas a população experimentava em seus corpos e mentes os novos processos da modernidade. Em São Paulo, por exemplo, ideias que eram importadas da Europa e dos EUA eram ressignificadas e apropriadas por grupos sociais que implantavam novas práticas ao seu cotidiano.

As modernas formas de comunicação de massas, a fotografia, o cinema e os cartazes reiteravam essa ênfase tecnológica sobre a ação e a velocidade, ressaltando ademais o papel privilegiado concedido nessa nova ordem cultural à imagem, à luz e à visualidade.⁵⁰

ruas da cidade, dando ênfase ao casario. FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas 1851 – 1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

⁵⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 163.

Era preciso experimentar todas as sensações privadas do ser moderno, andar nos novos veículos, olhar as novas artes, promover os novos modos. Mas as cidades precisavam estar aptas a receber essas sensações. Não tardou para que o Recife também se transformasse. A década de 1920 no Recife é considerada por muitos pesquisadores um momento decisivo para se compreender essas “(des)ilusões” da vida na contemporaneidade⁵¹. Em *As Cidades Enquanto Palco da Modernidade - O Recife de Princípios do Século*, o historiador Flávio Weinstein Teixeira nos remete às alterações que esse novo cenário promoveu, dos melhoramentos materiais aos hábitos e comportamentos. Sobre os aspectos urbanos do Recife, Teixeira aponta que:

A modernidade impunha desde a necessidade de se ter um porto modernamente aparelhado e ampliado nas suas dimensões, de se dispor de uma ampla rede de esgotos sanitários e fornecimento de água encanada, de se poder trafegar por ruas largas, calçadas e iluminadas, até o desejo de se mostrar elegante, ou freqüentar os cinemas – que por essa época começam a proliferar – e, mais tarde, reunidos nos cafés e confeitarias, comentar sobre a admirável interpretação dos atores ou sobre a extraordinária produção ora em cartaz.⁵²

Outros trabalhos foram também significativos ao apresentar a década de 1920 como palco da modernidade. É o caso da tese de Sylvia Costa Couceiro: *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*. Couceiro nos revela que mudanças no Recife a partir da década de 1910, sobretudo no espaço urbano, acabaram por resultar em mudanças na forma de “viver a cidade”. Um dos fatores significativos é o ritmo mais acelerado, como a chegada da eletricidade que trouxera novos hábitos e aparelhos para a vida doméstica. Esses novos ritmos imprimem transformações no modo de viver e de se divertir⁵³.

A cidade era um novo espaço: dentro dela, cresce o número de salas de cinema, teatros, cafeterias e ambientes de lazer. Um complexo conjunto de relações sociais é dado, trazendo diferenciadas experiências de vida. Por isso, os espaços e objetos culturais da cidade também são reformulados. Os filmes passam a retratar a vida em

⁵¹ Cf. REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)Encantos Modernos: Histórias da cidade do Recife na década de 1920*. Recife: FUNDARPE, 1997.

⁵² TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *As Cidades enquanto palco da modernidade. O Recife de princípio do Século*. Recife, Dissertação de Mestrado em História. UFPE. CFCH. 1994, p. 41.

⁵³ COUCEIRO, Sylvia Costa. *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife dos anos 20*. Tese de Doutorado em História - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003, p. 7.

movimento, sob a dinâmica dos conceitos de modernização do período. As imagens do século XX ganham velocidade, exprimindo novas sensibilidades e representações.

É também um espaço dúbio, com contrastes visíveis e desejos latentes. Neste novo ritmo, se destacaram no Recife alguns movimentos culturais, incluindo, na década de 1920, revoluções significativas para a sétima arte. Com a consolidação das salas de exibição no Recife nasce durante esta década os primeiros focos de se produzir cinema na cidade, como é o caso da Pernambuco Filmes. Esse é o prelúdio para a formação do Ciclo do Recife, um dos principais ciclos regionais do cinema silencioso no Brasil.

Ao trabalharmos com cinema em Pernambuco é comum atentarmos para este ciclo, um movimento marcante na história cinematográfica local. Pioneiro dos filmes de enredo em Pernambuco e um dos ciclos regionais mais produtivos do início do século XX no Brasil, produzindo treze longas-metragens em aproximadamente oito anos.

Muitas pesquisas se restringem à produção dos ficcionais. No entanto, o período também foi marcado pelas produções documentais, realizados em grande quantidade, em que se destacavam aspectos da cidade: urbanos, políticos e/ou culturais. Na verdade, as primeiras produções pernambucanas começam com os filmes naturais⁵⁴, ofuscadas muita vezes pelo “brilho” das produções ficcionais do Ciclo do Recife. Antes da criação da Pernambuco Filmes, houve pequenos focos de realizações no estado, datadas ainda na década de 1910. Dentre eles estão os *Naturaes Pathé* (1910), imagens silenciosas realizadas pela administração do Cine Pathé que eram exibidas antes das sessões; o *Pernambuco-Jornal* (1916-1917), cinejornais atribuídos ao produtor europeu “Leopoldis”, um pseudônimo do napolitano Italo Majeroni; e o curta-metragem silencioso *Três meses em Pernambuco*⁵⁵ (1917), filme produzido pela Empresa Pinfildi, exibido no cine teatro Espéria, São Paulo, em 04 de Dezembro de 1917.

⁵⁴ O chamado “filme natural” foi um gênero comum nas primeiras décadas do século XX, tratavam-se de registros “naturais” daquilo que a câmera podia captar. Associados a realidade, esses filmes eram vistos como uma representação fidedigna dos acontecimentos. Durante a década de 1920 foi esse gênero que financiou muitos cinegrafistas a produzir seus ficcionais. Os naturais eram realizados por encomenda: grandes fazendeiros, industriários, comerciantes e políticos. Segundo, Rosana Elisa Catelli (...) há várias modalidades diferenciadas nas páginas da Cinearte: filmes de turismo, filmes de propaganda, filmes instrutivos, filmes educativos, filmes de “cavação”, filmes científicos, etc. CATELLI, Rosana Elisa. Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 1930. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Tese de doutorado. Campinas, SP, 2007, p. 190.

⁵⁵ Este documentário foi catalogado pela Filmografia da Cinemateca Brasileira, porém trata-se de um filme desaparecido. Os indícios de sua existência fazem parte do trabalho do pesquisador Jean-Claude Bernardet, sobre a produção nas primeiras décadas do século XX, tendo como referência as publicações do jornal O Estado de São Paulo. Provavelmente trata-se de uma realização de outro estado, mas feita em

A produção pernambucana começou com filmes naturais, documentais e cinejornais, ao qual englobamos num conjunto imagético da produção que busca uma “aproximação com o real”. Contudo, esses filmes ocupam um papel na história que tem sido pouco estudado. Eles são lugares de memória e de identidade que cruzam e muitas vezes contrastam com o discurso social e político. A década de 1920 nos apresenta pequenas práticas daquilo que iria se disseminar na década seguinte: a função social do cinema, onde expõe José d’Assunção Barros: “o cinematógrafo produz e reproduz representações e gera suas próprias visões de história, de sua cotidianidade e de suas relações sociais”⁵⁶.

As sensibilidades trazidas pela nova arte foram bastante acolhidas pelo público e seus artífices. A cinematografia tornou-se uma sensação entre os realizadores locais, exploradas em diversos gêneros. Segundo a pesquisadora Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo “ao longo da segunda metade dos anos 1920 houve uma expressiva produção cinematográfica em Pernambuco, onde foram realizados mais de 40 filmes, entre longas e curtas-metragens, filmes de enredo (ficção) e naturais (não ficção)”⁵⁷.

Dentre as produções naturais desde período, podemos destacar: *Carnaval Paraibano e Pernambucano* (Valfrido Rodrigues, 1923), *Pela saúde* (A. Grossi, 1924), *[Filmes do interior do estado de Pernambuco]* (Empresa Cinematográfica Norte do Brasil/Aristides Junqueira), *Pernambuco Journal* (Aristides Junqueira, 1924), *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (Pernambuco Filmes, 1924), *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (Pernambuco Filmes, 1925), *Inauguração da Vila da Estância* (Pernambuco Filmes, 1925), *O 3º aniversário do governo Sergio Loreto* (Aurora Filmes, 1925), *Hospital do Centenário* (Aurora Filmes, 1925), *As grandezas de Pernambuco* (Olinda Filmes, 1925), *Carnaval Pernambucano de 1926* (Aurora Filmes, 1926), *Aspectos de Goiana* (Goiana Filmes, 1927), *A chegada do Jahú a Recife* (Aurora Filmes, 1927) e *O Progresso da Ciência Médica* (Liberdade Filmes, 1927).

O predomínio de películas da Aurora Filmes revela o importante papel que a produtora desempenhou no Ciclo do Recife, junto também da empresa de Ugo

Pernambuco. BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935, jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979.

⁵⁶ BARROS, José d’Assunção. *Prefácio à terceira edição*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 9.

⁵⁷ ARAÚJO, Luciana Correia de. *Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926)*. *Estud. hist. (Rio J.)* vol.26 nº.51 Rio de Janeiro Jan./June 2013, p. 94-95.

Falangola e Jota Cambière, atuante na primeira metade da década, sendo o principal antecessor da grande fase do ciclo regional⁵⁸. A falta de informação sobre o período, em especial sobre os produtores italianos⁵⁹ nos insere num campo que ainda vive sobre grandes discussões, pouco explorado no que diz respeito às primeiras realizações do cinema em Pernambuco.

Lucila Bernardet destaca que inicialmente encontramos várias formas de produção fílmica: 1) Amadores cujo hobby era produzir filmes domésticos, esse tipo de produção possibilitou, por exemplo, que membros do Ciclo do Recife, vindos de classes mais populares pudessem comprar as máquinas daqueles que haviam “enjoado da brincadeira”; 2) Letreiros anunciando as próximas atrações cinematográficas, alguns cineastas se mantinham as custas desse tipo de trabalho; 3) Letreiros de propagandas variadas; 4) Cinejornal de atualidades, como é o caso da *Pernambuco-Jornal*; 5) Documentários isolados; e 6) Documentários mais consistentes e consolidados, no qual se insere o trabalho da Pernambuco-Film⁶⁰.

As dificuldades de se trabalhar com esses materiais são muitas, especialmente técnicas. Não há registros em imagens do *Naturaes Pathé*, do *Pernambuco-Jornal* ou da película *Três meses em Pernambuco*. O trabalho sobre estes materiais é fundado nas referências bibliográficas ou da imprensa. Um dos poucos filmes sobreviventes, *Veneza Americana* (1925) é uma combinação de cinco partes, que enaltecem os feitos do governador Sérgio Loreto e as transformações sofridas no Recife, a última parte do filme, trata-se da compilação de cenas do filme *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (1925), dirigidos por Falangola e Cambière⁶¹.

⁵⁸ Sobre a Pernambuco Filmes e da Aurora Filmes, a pesquisadora Lucilla Ribeiro Bernardet nos chama atenção para o conflito que há entre as fontes sobre suas fundações. Segundo ela, ora a fundação da Pernambuco se apresenta como 1920, ora dois anos depois. O mesmo acontece com a Aurora Filmes, onde ora o início das atividades é datado de setembro de 1922, ora de 1923. Porém, a autora ressalta que nenhuma das diferenças entre as datas, parece alterar significativamente a imagem que pode ser traçada sobre o andamento do Ciclo. BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970, p. 15.

⁵⁹ Segundo Paulo Carneiro da Cunha Filho: “Há muito pouca informação sobre J. Cambière, mas sabe-se que Falangola nasceu na Itália em 1879, tendo desembarcado no Porto de Santos aos 25 anos, em 1904. Trabalhou um período no *La Settimana Del Fanfulla*, jornal de imigrantes fundado em 1893 em São Paulo. Falangola acaba por se fixar no Recife, onde casou e passou a fazer cinema, criando a Pernambuco Film, cuja vinheta de abertura mostrava a própria filha, Adriana Falangola Benjamin, aos seis anos de idade. CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p. 44.

⁶⁰ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970, p. 64-66.

⁶¹ O filme se encontra na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) junto ao setor de audiovisual e está disponível para consulta.

Há de se notar a proeminência do cunho político desses filmes. Exaltando traços culturais, históricos e políticos em suas cenas, como também avanços técnicos e progressos científicos. Personagens políticos, como o governador de Pernambuco Sérgio Loreto participará comumente desses filmes, revelando uma força indiciária dessas imagens para a historiografia: a propaganda política.

Durante esse período inicial, o contrato desses profissionais para a realização dos filmes serviu como estímulo para impulsionar as primeiras produções pernambucanas, ao mesmo tempo em que fomentavam a propaganda política. O lugar que esses cineastas passaram a ocupar os tornaram produtores de imagens e discursos que aproximavam o povo de seus representantes políticos. O filme *Pela saúde* (1924), realizado pelo cinegrafista pernambucano A. Grossi foi o primeiro filme natural financiado pelo governo Sérgio Loreto. Nele se registravam eventos comemorativos do primeiro aniversário da gestão, transcorridos em outubro de 1923.

Pela saúde dedicava-se a mostrar o ‘progresso dos trabalhos de profilaxia no estado, sob a direção do Dr. Amaury de Medeiros’, com imagens de obras de higiene pública na capital e em cidades do interior, além de registrar a inauguração do Departamento de Saúde e Assistência⁶².

Porém, o maior investimento para o cinema quanto à propaganda política foram as realizações de 1924. O segundo aniversário do governo de Loreto foi festejado junto ao Centenário da Confederação do Equador. As comemorações realizadas em 2 de julho estiveram acompanhadas pelos cineastas da Pernambuco Filmes, que gerou o filme *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924)⁶³. Fazendo uma analogia das lutas republicanas com o discurso político da época: “que ao mesmo tempo procurava enaltecer o glorioso passado pernambucano de lutas e afirmar os progressos contemporâneos (...)”⁶⁴.

No entanto, as celebrações do centenário não se reduziram ao dia 2 de julho, a Exposição Geral de Pernambuco, realizada entre 18 de outubro e 16 de novembro de 1924, marcou outro momento decisivo dos festejos governamentais. Este evento gerou o

⁶² ARAÚJO, Luciana Correia de. Op. Cit., p. 96.

⁶³ O cineasta Aristides Junqueira também lançou no *Pernambuco Journal* (1924) cenas da festividade. Na quinta-feira, 16 de Outubro de 1924, os jornais anunciavam a exibição no Cine Royal das 9 partes do “Recife no centenário da confederação do Equador”. A Província, Recife, 16 de outubro de 1924, p. 3.

⁶⁴ Idem.

segundo longa-metragem mais conhecido da Pernambuco Filmes, presente na parte final de *Veneza Americana*.

Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926), trabalho da pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo faz uma longa e interessante análise fílmica do *Veneza Americana*, utilizando também textos históricos e periódicos da época. Araújo nos mostra a importância do estímulo oficial na cinematografia local e como os filmes se tornavam estratégias de propaganda, tendo como cenário Pernambuco da década de 1920. Segundo Araújo:

Das cinco partes que compõem a cópia de *Veneza americana*, as duas primeiras são dedicadas às obras do Porto, à atracação do [transatlântico] *Gelria* e à visita do governador Loreto ao paquete. A Terceira Parte mostra a inauguração da Avenida Beira-Mar, em Boa Viagem, enquanto a Quarta Parte começa registrando os novos bondes da Pernambuco Tramways para logo em seguida retornar a aspectos ligados ao Porto. A Exposição Geral de Pernambuco é tema da Quinta Parte, que termina com o desembarque de políticos no cais do Porto, sequência final do filme⁶⁵.

O desenvolvimento urbano e principalmente dos meios de transportes tornam-se um emblema da modernização. No início do século XX, as empresas de transporte Pernambuco Tramways e a Great Western ganharam proeminência no estado. Enquanto que a Great Western operava ligando o Recife ao interior do estado, a Pernambuco Tramways era responsável pelo transporte urbano. Além dos serviços terrestres, Pernambuco passou a se destacar ao longo da década também na questão marítima. O Porto do Recife, que enfrentara uma crise no final do século anterior, ressurgia como uma das principais propagandas do Governo do Estado nos anos 20.

O Recife passou nas primeiras décadas do século XX por significativas mudanças no cenário urbano de Pernambuco, como a reforma do Porto do Recife, a drenagem e urbanização de algumas áreas e a abertura de uma via que ligava o centro do Recife a Boa Viagem. O Porto do Recife é um dos principais personagens dos filmes naturais da década de 1920.

No final do século XIX, o porto vivia uma situação crítica, prejudicial à economia pernambucana. Em 1908, um contrato de melhoramento do Porto havia sido assinado pelo governo federal, ficando a reforma a cargo da companhia francesa *Société*

⁶⁵ ARAÚJO, Luciana Correia de. Op. Cit., p. 104.

de Construction Du Port de Pernambouc. Para receber o Porto, Pernambuco “empreendeu uma grande reconstrução urbana do centro do Recife e dos distritos portuários a fim de dar, justamente, melhor acesso às docas. Avenidas foram alargadas, mocambos arrasados e eliminadas outras estruturas que atrapalhavam o tráfego”⁶⁶. Com os efeitos da Primeira Guerra, a construção foi paralisada até 1920, quando o Estado assumiu a responsabilidade do projeto portuário, atendendo aos pedidos dos comerciantes e exportadores⁶⁷. Concluída durante o governo de Sérgio Loreto, o Porto do Recife tornou-se um dos carros-chefes da propaganda política do governador.



Imagem 2 – **Porto do Recife: cena do filme *Veneza Americana* (1925). Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes.**

O porto é bastante mencionado na segunda parte do filme *Veneza Americana*, ressaltando que a reforma a partir de abril de 1922 ficou a cargo do governo. Sob a direção do Cel. Francisco Thaumaturgo de Faria, auxiliado pelo Dr. José Alves Villela, secretário da repartição e Astor Nina de Carvalho, chefe de Tráfego e Movimento. Nesta segunda parte, os letreiros lembram que há poucos anos o porto do Recife mal podia abrigar os pequenos costeiros nacionais. Situação da qual revela Robert M. Levine:

⁶⁶ LEVINE, Robert M. *A velha usina: Pernambuco na Federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 83.

⁶⁷ Idem.

A ineficiência a cada dia pior do porto do Recife agravava o engarrafamento econômico causado pela falta de uma grande rede interna de transportes, moderna e integrada, a serviço da região. Por volta de 1870, era aparente que a baía de Recife não podia acomodar – por muito rasa – os 200 e 400 navios que frequentavam o Atlântico e o litoral brasileiro. Embora simétrica, defendida por arrecifes e de extensão adequada, sua profundidade de sete metros na maré cheia forçava os navios maiores a ancorar fora da barra, o que exigia o uso de diques flutuantes e *ferry-boats* para carga e descarga e para o embarque e desembarque de passageiros⁶⁸.

Porém após a reforma, por seu intenso movimento, o Porto tornou-se o terceiro maior da República. A chegada do transatlântico *Gelria* até o cais comprovaria o sucesso do empreendimento, acabando com as dificuldades destacadas por Levine e tornando-se, segundo a própria película, um motivo de orgulho para os pernambucanos, especialmente para então governo de Sérgio Loreto.

O Recife era “modernizado”, nos padrões da época, e essas transformações ganhavam espaço nos filmes, não só para referenciar a própria cidade, mas também servindo de propaganda política. Sobre a modernização sofrida pelo Recife durante a década de 1920, a historiadora Sylvia Costa Couceiro destaca:

A modernização do Porto, a reforma urbana do Bairro do Recife, as melhorias nos serviços de abastecimento d'água e o Plano de Esgotamento Sanitário do engenheiro Saturnino de Brito fizeram parte de um rol de melhoramentos empreendidos nessa fase, assim como as reformas realizadas durante o governo Sérgio Loreto nos anos vinte, tais como: embelezamento das Praças do Parque Amorim, da antiga Campina do Bodé, depois chamada de Praça Sérgio Loreto, reformas no Largo da Encruzilhada, urbanização do Derby, construção de mercados públicos, e a abertura da Avenida de Boa Viagem, dentre outras⁶⁹.

Durante o filme *Veneza Americana* podemos observar algumas das principais realizações do Governo. Apresentado como o segundo filme da produtora, os letreiros iniciais afirmam a intenção do filme:

Destinado a atestar, ainda mais, a grandeza do Estado de Pernambuco, que sob benefício impulso de administradores criteriosos marcha

⁶⁸ LEVINE, Robert M. Op. Cit., p. 82.

⁶⁹ COUCEIRO, Sylvia Costa. Op. Cit., p. 7.

seguro no caminho do progresso para alcançar o lugar que lhe compete ao lado dos mais prósperos Estados da União⁷⁰.

A exaltação de Pernambuco é o início da formação da propaganda política através do cinema, isto, pois, ao longo da película, podemos observar que o “desenvolvimento do Estado” está estritamente ligado às políticas do governador Sérgio Loreto. Os letrados continuam a exaltação, comparando ao recente passado de atraso ao qual Pernambuco havia sofrido: “O pernambucano que, tendo deixado a sua terra há vinte anos, voltasse hoje ao Recife, ficaria perplexo diante do espetáculo grandioso que se lhe apresentaria à vista ao penetrar no porto”⁷¹.

As primeiras imagens do filme iniciam com a vista para o porto do Recife, colocando a câmera num veículo sob os trilhos, ao efeito de um *travelling*, movimentando-se sobre os arrecifes em direção ao antigo farol. Um novo letrado surge anunciando: “Julgaria que o tivessem levado, por engano, a uma cidade desconhecida, quando de longe avistasse o belo cais e os grandes armazéns, em cuja frente estão atracados os navios de qualquer tonelagem (...)”⁷².



Imagem 3 – Chegada do transatlântico Gelria: cena do filme *Veneza Americana* (1925). Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes.

⁷⁰ VENEZA AMERICANA. Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes, 1925. (Cópia da Fundação Joaquim Nabuco).

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

Essas tomadas são um prelúdio para a chegada do transatlântico *Gelria*, do Lloyd Real Hollandez, com 13.868 toneladas e com 27 pés de calado, que entra no Porto e no decorrer da cena se aproxima cada vez mais do cais. Os letreiros ressaltam que este era o primeiro pacote de grande tonelada que viera a atracar no cais do Recife, desmentido as falsas profecias de que o Governo não conseguiria concluir com sucesso as obras. O filme ecoa uma vitória política que deve ser enaltecida e mostrada ao grande público. Pelo fato do cinema ser visto como uma aproximação cada vez mais do real, esse registro assume uma função de prova.

O fio condutor dos documentários e cinejornais são construções de um modo de ver histórico. Trata-se de um instrumento de poder, um discurso potente no audiovisual. Através de diversos filmes do gênero, o cinema pode ser visto como um arquiteto das representações sobre o passado e do presente. As imagens, neste caso, participam das construções de seu próprio presente. O que podemos chamar de cinema-representação do presente, algo que vai se acentuar cada vez mais nas duas décadas seguintes.

A sequência de *Veneza Americana* nos mostra o desenvolvimento das obras complementares do Porto, ainda não concluídas, sob administração direta do Estado. Com destaque a construção dos armazéns, dado pela grande intensidade do movimento comercial; e ao trabalho nas pedreiras de Comportas, que é trazida por uma estrada de ferro de vinte e um quilômetros até o Recife.

No dia 20 de outubro de 1924 ocorre a inauguração da estrada para autos na Avenida Beira Mar, continuação da linha de bonde que levava até a Ilha do Pina. O Governador do Estado, demais autoridades, representantes da imprensa e outros convidados aparecem tomando bondes especiais da Pernambuco-Tramways na Av. Alfredo Lisboa rumo à Boa Viagem. Aparecem nas imagens o Dr. Arthur Smith, superintendente da Pernambuco Tramways e o Dr. Carlos Machado, diretor da Tramways e da Great Western, ambos acompanhando a comitiva. O recurso usado pelos cineastas italianos utiliza as filmagens tomadas de dentro dos bondes, na perspectiva de quem está dentro do veículo, aumentando assim o dinamismo (e a sensação de real) da imagem que segue sobre os trilhos até o Pina, de onde partem para a Praia de Boa Viagem de automóvel.

A quarta parte do filme é justamente focada no transporte urbano, dando ênfase aos serviços das linhas urbanas da Pernambuco Tramways. Nele aparece um bonde da linha “Várzea” visto de frente, sob a perspectiva, provavelmente, de outro veículo que o acompanha. Nota-se a estratégia exaltada pelos diretores em expor as imagens em

múltiplas perspectivas, observando formas variadas de movimento, acompanhando as máquinas e veículos modernos. Podemos perceber que esses recursos são utilizados especialmente para destacar a dinâmica deste momento.



Imagens 4 – Bondes da Pernambuco Tramways: cenas do filme Veneza Americana (1925). Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes.

Várias cenas com os “trechos mais pitorescos do admirável passeio” – como exalta o filme – são realizadas a partir da movimentação dos veículos. Há tomadas feitas pela lateral, acompanhando o ritmo dos carros que passavam ao lado; outras realizadas de frente, como se a câmera assumisse a visão do bonde e as suas sensações de velocidade. Na sequência, a estratégia permanece quando são exibidos os aspectos da avenida de ligação, entroncamento e beira-mar. Ao chegar ao centro da cidade, as novas conduções da Pernambuco-tramways acompanham o movimento. Imagens assumindo o ponto de vista do transporte, em seguida imagens feitas dos passageiros sentados, a câmera fixa e o veículo partindo com as pessoas se afastando. Por último, a câmera fixa na rua, externa a avenida segue a passagem dos bondes. Vários olhares são destacados, movimentos por todos os ângulos. São recursos técnicos que as novas impressões de imagem e movimento traziam ao espectador. Sobre esta relação o filósofo alemão Walter Benjamin definiu o cinema da seguinte maneira:

O cinema é a forma de arte correspondente aos grandes perigos existenciais com que se defrontam os homens contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos ao perigo crescentes. O filme corresponde a mudanças profundas no aparato receptivo, como as mudanças vivenciadas no plano privado por todo pedestre no meio do tráfego de uma grande

cidade ou, na dimensão histórica por todos os cidadãos contemporâneos.⁷³

Benjamin aponta, desde a primeira metade do século XX, que a noção de velocidade no cinema é um reflexo das condições cotidianas da sociedade que a institui. A experiência de interagir com a percepção do espectador denota a importância da velocidade contemporaneidade. Com diversos recursos da câmera, lentes e equipamentos a narrativa transforma-se em dinamismo, assinalando não só as transformações da cinematografia como os avanços técnicos e os modos de ser cotidianos. Esses mecanismos têm como principal objetivo atingir o público, que se identifica com as similitudes de seu sentimento ‘moderno’.



Imagem 5 – Voo de aeroplano e suas vertiginosas sensações no parque de diversões da Exposição Geral de Pernambuco: cena do filme *Veneza Americana* (1925). Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes.

Durante a quinta parte, destinada à Exposição Geral de Pernambuco de 1924, ainda é possível notar esta estratégia no parque de diversões instalado na Praça do Derby. A película ressalta as mais modernas máquinas de diversão presentes no evento. A inserção do controlador da câmera nas máquinas – como o Aeroplano, Roda Gigante e Túnel do Amor – busca experimentar e trazer para o espectador as emoções dos brinquedos, acompanhando a dinâmica da máquina. Ao termino dessas experiências, o

⁷³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 39.

filme anuncia: “Porém as emoções foram demasiadas! O operador e a máquina chegaram a perder o juízo e quando quiseram apanhar novo aspecto do publico, que enchiam o parque, eis o resultado que tiveram...”, com a sequência de várias tomadas rápidas do público, aumentando a velocidade para dar a impressão vertiginosa, resultado causado em nossos sentidos devido a descomedida aceleração das máquinas.

Em várias cenas, notamos que a velocidade é o principal efeito de representação trazido pelos cinegrafistas. Inserindo o espectador nas fantásticas sensações da modernidade. Junto a esses efeitos, o desenvolvimento do Estado era o grande protagonista, responsável por trazer essas transformações. O cinema pernambucano tornou-se uma forte propaganda do governo de Sérgio Loreto, como um mecanismo de difusão do discurso político. Da mesma forma que no Rio de Janeiro, junto às comemorações do centenário da Independência em 1922, o Governo Federal buscou “conferir uma identidade moderna ao Brasil por intermédio dos filmes”⁷⁴, segundo nos revela Luciana Araújo,

O governo estadual de Pernambuco iria adotar estratégia semelhante, estimulando a realização de filmes naturais que valorizassem aspectos da modernização do Recife e do estado, e ressaltassem em especial o papel das obras e ações empreendidas por Loreto⁷⁵.

As imagens construídas por Falangola e Cambière constituem uma representação desse desenvolvimento proclamado pelo governo. É importante perceber que essas imagens extirpam qualquer sinal daquilo que não eram convenientes às propostas políticas: o velho, o insalubre, as mazelas sociais. As películas da Pernambuco Filmes foram pioneiras em realizações de um cinema propagandístico. Com o apoio estatal, a Pernambuco Filmes também foi a primeira produtora a se consolidar quanto ao fazer cinematográfico, do qual destaca Bernardet:

Era mais sólida porque era vinculada direta ou indiretamente ao governo para algumas produções; e também aceitava encomendas de particulares. Atendia, portanto, a uma demanda, orientava seu trabalho em vista das condições locais, e tinha uma base suficiente (financiamento e mercado de consumo) para investir com segurança em equipamentos, pessoal, estúdio, laboratório, drogas, e compra de filme virgem [...]. Era uma empresa muito bem formada, com uma estrutura técnica que possibilitou, por exemplo, o seu grande filme

⁷⁴ MORETTIN, Eduardo. “Cinema e Estado no Brasil” – *A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923*. Novos Estudos – Cebrap, n. 89, mar 2011, p. 139.

⁷⁵ ARAÚJO, Luciana Correia de. Op. Cit., p. 98-99.

Veneza Americana, feito para divulgar as grandes obras do governo Sérgio Loreto, ser exibida no Rio de Janeiro em Maio de 1925, com benevolência por parte da crítica⁷⁶.

Em 1925, no entanto, a Aurora Filmes adquire todo o equipamento da empresa de Ugo Falangola e J. Cambière, o que marca o encerramento das atividades da Pernambuco Filmes⁷⁷. A Pernambuco tem fim quando os filmes de enredo do Ciclo começam a ganhar destaque. Os anos de 1925 e 1926 foram o auge do movimento, produzindo seus principais enredos, como: *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926). O sucesso do Ciclo do Recife rendeu uma matéria na revista carioca *Para Todos*⁷⁸, em 17 de janeiro de 1925.

O Recife era o personagem principal tanto nas produções da Pernambuco, quanto da Aurora. Apesar do foco dado ao gênero ficcional, a Aurora Filmes também participou da produção de filmes naturais. O governo de Sérgio Loreto que encomendava películas à Pernambuco Filmes vai fazer solicitações à Aurora Filmes, que teve uma ligação muito próxima com o governo, visto que Gentil Roiz era amigo do médico Amauri de Medeiros, genro do governador⁷⁹.

Novas produtoras surgiram durante o Ciclo: Vera-Cruz, Planeta Filmes, Veneza Filmes, Olinda Filmes e Goiana Filmes. Todavia, estas empresas não obtiveram o mesmo destaque que as suas antecessoras, Pernambuco e Aurora Filmes. A situação administrativa do cinema pernambucano era precária. A própria Aurora chega a passar por duas diferentes administrações antes de encerrar suas atividades definitivamente. A instabilidade econômica e precariedade técnica fez com que os filmes produzidos em Pernambuco não tivessem boa recepção. Sem retorno financeiro algum, o Ciclo do Recife foi marcado por sucessivas falências, quase que a cada filme, e contínuos fracassos nas tentativas de exibição fora do estado.

Poucos filmes tiveram a chance de Pernambuco, o que marca um destaque significativo de produções como *Veneza Americana*, que em maio de 1925 foi exibido na Capital Federal; e *A Filha do Advogado*, exibida em 1926 também no Rio de Janeiro, e em São Paulo. Os dois filmes podem ser considerados as grandes produções do

⁷⁶ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. Op. Cit., p. 66.

⁷⁷ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. Op. Cit., p. 11-12.

⁷⁸ Criada em 1918, na Capital Federal, a revista semanal ilustrada “Para Todos” funcionou até 1932, tinha seu conteúdo voltado para o cinema, se destacando no cenário nacional. A revista também publicava matérias sobre os principais acontecimentos sociais e políticos. Nos anos 20 o cinema foi o grande referencial de disseminação dos novos costumes.

⁷⁹ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. Op. Cit., p. 69.

período, um no gênero documental e o outro ficcional, marcos do cinema pernambucano.

Após os trabalhos realizados pela empresa de Falangola e Camibière, a Aurora também fez algumas películas destinadas à propaganda governamental como *O 3º aniversário do governo Sergio Loreto* (1925), *Carnaval Pernambucano de 1926* (1926) e *A chegada do Jahú a Recife* (1927). É importante perceber o teor do conteúdo de cada filme: realizações governamentais, aspectos culturais, desenvolvimento da aviação e da medicina. Infelizmente, o único que sobreviveu ao tempo foi o filme do Jahú, exaltando a chegada do aeroplano no Recife, saudado pelos cidadãos recifenses. A partir de sua difusão, o transporte aéreo seria extremamente explorado também pelas imagens cinematográficas e fotográficas, representado como um grande aspecto dessa modernidade.

Através do cinema conseguimos observar o Recife como um palco da modernidade, elemento que também pode ser notado partindo de outras abordagens, como é o caso dos trabalhos de Silvia Costa Couceiro e Flávio Weinstein Teixeira. Partimos da cinematografia pela necessidade de preencher uma lacuna dada aos estudos sobre a produção de filmes documentais no período, visto as dificuldades de preservação e regaste das películas. Reconhecemos também a pujança dessa nova expressão visual no início do século XX.

Não foi surpresa que assim como em diversas cidades do mundo a força que o cinema tomou alavancou a atenção das esferas políticas. Era necessário explorar todas as possibilidades dessa nova arte. Atravessando a reconstrução dessas imagens, seja na revisão deste acervo ou na leitura que nos dê indícios de suas montagens, a cidade pode ser vista em movimento, transitando entre sensações, memórias e histórias.

1.2 Luz, movimento e som: a chegada do cinema sonoro em Pernambuco

A propaganda através do cinema foi algo que fez parte da década de 1920 explorando principalmente o progresso tecnológico e o movimento. Para sustentar boa parte da produção ficcional, os cinegrafistas pernambucanos desenvolviam diversos *shorts* para angariar recursos aos seus grandes filmes, prática que permaneceria comum também durante os anos 30. As personalidades políticas surgiam como principais clientes desse serviço.

Apesar disso, não havia uma atuação direta do governo na questão cinematográfica, pois a relação entre cineastas e governo se restringia à contratação particular dos serviços solicitada por alguns políticos, como Sérgio Loreto. Por outro lado, na produção intelectual, até 1930, grande parte das discussões que envolvia o papel do cinema na sociedade ficou nas mãos de teóricos, críticos e educadores.

Os filmes pernambucanos da década de 1920 foram as primeiras imagens em movimento da cidade, além do mais, o gênero documental daria base ao que essencialmente seria produzido até metade do século. A partir de 1930, o cinema brasileiro sofre uma grande transformação, primeiramente pela novidade da sonorização que chega ao Brasil através das produções americanas e também pela participação do Estado nas questões que envolvem a cinematografia nacional.

O fenômeno social que é o cinema atraiu um grande público desde seu surgimento pelo seu processo afetivo de participação. A impressão de realidade, resultado de consequências estéticas, mas, sobretudo baseado em fundamentos psicológico⁸⁰ fez do cinema uma arte de bastante envolvimento. Os filmes reproduzidos nas salas brasileiras influenciavam nos modos de vida da sociedade. O encantamento pela sétima arte fez com que esses espaços de lazer crescessem cada vez mais nas principais capitais brasileiras.

Segundo Sylvia Couceiro, “no Brasil, até a poucos anos atrás, as diversões públicas, a festa e o lazer eram territórios quase exclusivos de antropólogos, folcloristas e alguns sociólogos”⁸¹. Os historiadores se mantiveram afastados desse terreno desconhecido. A partir dos anos 1990, a difusão da História Cultural no Brasil fez proliferar estudos sobre as práticas culturais e de lazer nas cidades. Levando em consideração, especialmente, os significados desse lazer para as práticas sociais, ponderando os modos de diversão como parte das relações sociais, simbólicas e formadoras, o lazer é visto também como um momento de conflitos, de relações, de trocas, de sentimentos, de paixões, de formação da identidade da própria cidade.

Favorável à fascinação e a identificação com o objeto representado, o cinema desde sua origem fez uso dessas sensibilidades, abarcadas ainda mais pela percepção de realidade imediata que a imagem em movimento trazia. O espetáculo da imagem em

⁸⁰ Cf. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

⁸¹ COUCEIRO, Sylvia. Op. Cit., p. 5.

movimento tinha neste momento como palco as diversas salas de cinema espalhadas por vários bairros, cenas culturais da capital pernambucana.

O Recife, que além de centro administrativo foi um importante palco da vida cultural pernambucana, possuía inúmeros espaços de lazer, bares, restaurantes, ambientes esportivos, clubes e diversas salas de cinema distribuídas em vários bairros da cidade⁸². Os cinemas disputavam o público com a exibição dos principais filmes internacionais, especialmente os norte-americanos. A partir de 1930, os aspectos técnicos passaram a ser determinantes para atrair a clientela.

Os ficcionais eram as grandes atrações, no entanto, documentários também eram exibidos regularmente nas salas pernambucanas. O Cine-Teatro Helvética anunciava em agosto de 1915 a exibição do filme *Ensino dos cães de Polícia e de Guarda*, tendo em seguida o ficcional *O Último dos Caldieri*⁸³. Era comum a programação se diversificar entre os gêneros, curtas-metragens e filmes naturais, que geralmente antecederiam aos filmes da sessão principal.

Durante a década de 1920, o Cine-Teatro Moderno se tornou uma das principais salas de exibição da cidade fazendo concorrência com o Cine-Teatro do Parque. Fundado em 1915, o famoso Teatro do Parque, localizado na Rua do Hospício, passou a funcionar como cinema um mês depois de sua inauguração. Pertencente ao Comendador Bento Luís de Aguiar, o cine-teatro foi arrendado por Luiz Severiano Ribeiro, em 1929, que fez do espaço a primeira sala a exibir filmes sonoros no Recife no início da década de 1930.

Semanas antes da inauguração do Teatro do Parque, em 1915, a notícia sobre o novo espaço de lazer da cidade do Recife circulava pelos principais jornais da cidade⁸⁴. No dia da estreia, o Jornal do Recife retratava os aspectos do Parque como uma verdadeira dádiva para a “bela capital”, com os aspectos de modernidade e esplendor

⁸² Os principais e primeiras salas de cinema da cidade foram os já citados, Pathé e Royal. Em 1910, foi a vez do cinema Helvética, propriedade da Girot & Cia, na Rua da Imperatriz, no bairro da Boa Vista. Um ano depois, foi inaugurado na Rua Barão de São Borja, também no bairro da Boa Vista o Polythema, que em 1932 viria a pertencer ao grupo do empresário Luiz Severiano Ribeiro. No ano de 1913, inaugurava-se o Teatro Moderno, que em 1915 passou a funcionar também como cinema, localizado na Praça Joaquim Nabuco no bairro de Santo Antônio. Em 1915, também foi inaugurado o Cine-teatro do Parque, na Boa Vista.

⁸³ Jornal do Recife, Recife, 14 de agosto de 1915, p. 12.

⁸⁴ Em constantes chamadas na sessão de cinema, era divulgada a seguinte nota: “*CINEMA THEATRO DO PARQUE. Rua do Hospicio. Inauguração em 24 do corrente. Estrêa da Companhia portuguesa de Operetas e revistas do Theatro Avenida de Lisboa, sob direção de Luiz Galhardo, com a revista de costumes portugueses ‘O 31’.* A companhia embarcará no Rio no dia 18, no vapor inglez <Essequibo>”. Jornal do Recife, Recife, 16 de agosto de 1915, p. 8.

que o novo espaço traria: “Deverá ser esse fato um acontecimento sensacional nas rodas sociais pernambucanas, uma vez que se trata da abertura de um teatro montado a capricho, sob as regras modernas de arquitetura, conforto, luxo e arte”⁸⁵. Elegância, luxo e comodidade são os principais destaques dado por outro jornal, A Província, que no dia da inauguração descrevia de maneira sinuosa a decoração e a “bela estrutura da casa”, afirmando que a inauguração será festiva e solene, participando delas as altas autoridades pernambucanas⁸⁶.

Tamanha a expectativa sobre a inauguração do Teatro do Parque, como era de se esperar, foi um sucesso segundo a imprensa, expelindo suas opiniões sobre o novo espaço de diversões do Recife. O Jornal do Recife lançava no dia seguinte à estreia a seguinte nota, dando ênfase também a presença da elite pernambucana na inauguração da casa:

Constitui a nota verdadeiramente sensacional do dia de ontem a abertura do suntuoso Teatro do Parque, à Rua do Hospício, com a surpreende estreia da Companhia portuguesa de operetas e revista do Theatro Avenida de Lisboa [...]. As várias dependências do vasto estabelecimento de diversões regurgitavam de assistentes, vendo-se ali o que há de mais seleta em nosso meio social, tendo comparecido, acompanhado de sua exma. família, o ilustre sr. general Dantas Barreto, eminente chefe do Estado, além de muitas outras pessoas gradas. [...]⁸⁷

Toda exaltação dada ao Teatro do Parque marca o início de um momento ímpar na cena cultural pernambucana, que tem a casa de espetáculos como o principal cenário. O espaço deveria proporcionar ao público o esplendor, um verdadeiro espetáculo. Um mês depois, os jornais proclamavam a estreia da exibição cinematográfica na sala da Rua do Hospício, completando assim as principais formas de diversão aclamada pelos recifenses: teatro, dança e cinema. Nada mais faltava para o espaço tornar-se o preferido.

Em 28 de setembro de 1915 os espetáculos do Parque são divididos em dois blocos, como de costume nos cines-teatro da cidade, sendo o primeiro destinado à exibição de filmes com acompanhamento de uma orquestra, e a segunda parte, com apresentações no palco, destinada a vários tipos de artistas cênicos. A divulgação feita

⁸⁵ Jornal do Recife, Recife, 24 de agosto de 1915, p. 2.

⁸⁶ A Província, Recife, 24 de agosto de 1915, p. 1.

⁸⁷ Jornal do Recife, Recife, 25 de agosto de 1915, p. 2.

nos jornais anunciava a: “Monumental estreia de exhibições cinematográficas, projetadas por um nítido e filme aparelho de Pathé-Frères (modelo 1916)”⁸⁸. Na primeira exibição cinematográfica do Parque, os preços variavam entre as categorias da sala, da seguinte maneira: camarotes com seis entradas, 10\$000 (dez mil réis). Cadeiras até fila H, obedecendo à numeração 2\$000 (dois mil réis). Cadeiras nas demais filas, não obedecendo à numeração, 1\$000 (mil réis).

Facilmente, o Parque foi considerado um dos espaços de diversão mais respeitáveis da cidade. Essa fama só viria a crescer quando no final dos anos 1920 o teatro foi arrendado pelo empresário Luiz Severiano Ribeiro, que trouxe para a cidade a era dos cinemas luxuosos. Um risco do qual Severiano Ribeiro saiu vitorioso, segundo a análise de Lêda Dias:

O mercado cinematográfico do Recife, no final dos anos 20, segundo crônica da época, enfrentava a apatia do grande público, que passado o impacto que o surgimento do cinema causara, esvaziava as sessões mesmo quando apresentados bons filmes através de uma propaganda ruidosa. Os empresários do ramo, desencorajados pela ausência do público, não se arriscavam a investir na construção de cinemas mais confortáveis ou na adaptação das casas já existentes. O público, por sua vez, cada vez mais se distanciava do cinema. Esse círculo vicioso foi quebrado pela iniciativa de Luiz Severiano Ribeiro em arrendar e reformar o Parque, transformando-o numa casa que respondesse às exigências de conforto que a população pedia⁸⁹.

Através dessa revitalização, o cine-teatro se tornou um dos mais soberbos cinemas da capital pernambucana. Ao final da década, várias salas de exibição tiveram de se renovar e buscar formas de atrair o público. Além de um cinema digno de elogios, o projeto astucioso de Severiano Ribeiro trouxe para o Recife grandiosos filmes que mudariam os hábitos cinematográficos da cidade. Um prelúdio para as transformações cinematográficas que estavam para acontecer com a alvorecer da década de 1930.

Após a sua reforma, o Parque voltou a funcionar em 29 de julho de 1929, trazendo na sua programação o filme *Ben-hur* (1925), distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer. A reestrela do Parque contou com um convite especial ao Governador do Estado, feito pelo próprio representante da Metro, o sr. J. Quevedo Lopes⁹⁰. Compareceram no dia da reabertura o então governador Estácio Coimbra, o senador

⁸⁸ Jornal do Recife, Recife, 27 de setembro de 1915, p. 7.

⁸⁹ DIAS, Lêda. *Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008, p. 62.

⁹⁰ A Província, Recife, 26 de julho de 1929, p. 4.

Júlio Bello, representantes da chefia da polícia e o prefeito da Capital, Francisco da Costa Maia, dentre outras autoridades.

O cinema fora proclamado o mais confortável e elegante do Recife. Na noite de sua reabertura continha as 950 poltronas completamente cheias, até mais do que deveria. Os jornais teceram duras críticas à organização da casa por vender mais do que a lotação do novo cinema cabia. Como resultado, inúmeras pessoas assistiram as 14 partes do filme em pé, sem que nada fosse feito pela gerência do Parque para resolver o desagradável problema. No mais, tudo corria bem: “farta iluminação, salões confortáveis, orquestra magnífica e a fita, ‘Ben-Hur’ (1925), a melhor produção cinematográfica que apareceu no Recife”⁹¹. Com o título original de “Ben-Hur: A Tale of the Christ”, este filme foi a segunda adaptação para o cinema do romance de Lew Wallace, dirigida pelo cineasta americano Fred Niblo. É considerado um dos filmes mudos mais caro já realizado, cujo orçamento é estimado de quase quatro milhões de dólares. Um filme bastante aclamado pela crítica local que permaneceu um bom tempo em cartaz, lotando a sala em suas apresentações, fato do qual o jornal A Província escreveria na coluna “Theatros & Cinemas”:

Há mais de uma semana que “Ben-hur”, a magnífica película da “Metro”, está no cartaz do “Cinema-Parque”. É um fato, esse, digno de nota, pois, há quinze dias atrás ninguém acreditaria, no Recife, que se pudesse verificar um fato de tal natureza. Acostumados, como estamos, aos três ou quatro programazinhos por semana, nos melhores cinemas, é realmente para causar espanto, um salão cinematográfico que se encha, toda noite, durante dez dias, para assistir a mesma fita. O fato indica [...] que o Parque se afirmou, desta vez, vitoriosamente no nosso meio cinematográfico.

Desapareceu a “caveira de burro” que se alojara, por longos anos, no cinema da Rua do Hospício. Segundo os anúncios dos jornais - embora a gente não se deva fiar nos reclames de sensação - o “Parque” terá artilharia grossa para bombardear os seus concorrentes às preferências da plateia: mais de 60 fitas, todas ao jeito de “Ben-Hur” e “Metropolis”, exemplo das grandes superproduções modernas [...].⁹²

Pouco tempo depois, o Teatro do Parque foi o cenário também de uma das maiores transformações do cinema em Pernambuco com a chegada da sonorização. Esses espaços, templos da sétima arte passariam a completar o espetáculo que era o

⁹¹ A Província, Recife, 30 de julho de 1929, p. 2.

⁹² A Província, Recife, 7 de agosto de 1929, p. 2.

cinema agregando todo seu poder tecnológico. As experiências ao público foram transformadas pelas novas sensibilidades trazidas pela inovação da sonorização. A partir do Parque, muitas salas de exibição tiveram que se readaptar a tecnologia.

Inversamente proporcional ao desenvolvimento das salas de cinema do Recife e ao fascínio pelas produções estrangeiras foi o desenvolvimento dos cinegrafistas locais. Ao final da década de 1920 muitas empresas cinematográficas foram à falência, alguns cinegrafistas sobreviveram produzindo pequenos comerciais e outros deixaram o Recife para buscar oportunidades em outras cidades, como é o caso de Edson Chagas, que foi para São Paulo e posteriormente Rio de Janeiro. Agravando cada vez mais a situação, o ano de 1930 foi um divisor de águas na história da cinematografia pernambucana marcando o início da era do cinema sonoro.

O primeiro filme sonoro exibido em Pernambuco, *A Divina Dama* (1929) estrelado por Corinne Griffith teve seu lançamento na sala da Rua do Hospício em 24 de março de 1930. Logo em seguida, entrara em cartaz o primeiro filme sonoro falado⁹³, *The Broadway Melody* (1929). Os filmes obtiveram rápido sucesso, o Cinema do Parque não estava trazendo “simples” produções internacionais, mas sim o melhor do cinema hollywoodiano.

Ambos os filmes participaram do Oscar 1930, ocorrido em abril do mesmo ano, segunda edição do evento de premiação cinematográfica da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Clássicos do cinema internacional, *The Broadway Melody* foi a grande vencedor na categoria melhor filme, enquanto que *Divina Dama* rendeu a Frank Lloyd seu primeiro Oscar de melhor direção. As atrizes Corinne Griffith (*Divina Dama*) e Bessie Love (*The Broadway Melody*) também pleitearam o prêmio de melhor atriz, mas a estatueta ficou com Mary Pickford, do filme *Coquette* (1929).

Em *A Divina Dama*, o ator Ian Keith interpreta um jovem ambicioso, Charles Greville, que vive com o tio rico. Certo dia chega à mansão em que mora uma garota, Emma, interpretada por Corinne Griffith, e a mãe dela, para trabalhar como novas funcionárias da mansão. Charles então percebe que o tio ficou atraído pela beleza de Emma e enciumado decide conquistá-la. Charles busca então transformá-la em uma verdadeira dama.

⁹³ O filme falado é dialogado sem legendas, com narração simultânea, enquanto que o sonoro, possui ruídos, música (muitas delas cantadas pelos próprios atores) e algumas interjeições, mas evitando os diálogos constantes, sendo dessa forma mais apropriada aos locais onde não se falava o inglês.



Imagem 6 – Cartaz divulgado na primeira edição da Revista Pra Você, em 22 de Fev. de 1930.

Um mês antes de seu lançamento, a novidade do cinema sonoro já era exaltada pelos principais veículos de comunicação da cidade. Em sua primeira edição, a revista *Pra Você*, surgida em fevereiro de 1930 faz referência *A Divina Dama* exaltando a grande oportunidade que o público recifense teria. A revista de proprietária da Empresa Diário da Manhã S.A. publicava semanalmente matérias sobre vida social, cultura no Recife, explorando a moda, a arte e a literatura, tendo dentre os seus colaboradores, nomes de prestígio na cena pernambucana como Jorge de Lima, Álvaro Lins, Aurélio Buarque de Holanda, Josué de Castro e Mário Melo. As propagandas avulsas da revista noticiavam a inauguração e destacava: “não percam a oportunidade de assistir a esse formidável romance e ouvir a voz de Corinne Griffith”⁹⁴. O destaque dado em letras ampliadas nos revela o quanto à novidade do cinema sonoro era significativo.

Na mesma edição, a matéria principal da coluna cinematográfica da revista *Pra Você* dizia sobre o filme da Paramount:

⁹⁴ Revista Pra você, Recife, 22 de fevereiro de 1930. Nº 01.

Corinne Griffith, a beleza mais pura e mais suave da tela prateada, a “Nossa Senhora do Cinema”, como chamou Guilherme de Almeida, terá o primeiro papel feminino em “A Divina Dama”, a grande produção sonora da First National que inaugurará a nova fase do Theatro do Parque.

Os “fãs” de Pernambuco terão a ventura de assistir, na tela, os amores célebres de Lord Nelson e Lady Hamilton. Por sua vez, o *vitaphone* transmitirá á nossa plateia a voz cariciosa de Corinne cantando as melodias mais bonitas deste mundo. Pelo fato de ser o cinema sonoro uma novidade entre nós, e por ser, ainda, “A Divina Dama” um grande filme, é de prever um êxito formidável na reabertura do cine-teatro da Rua do Hospício.⁹⁵

Para acompanhar a empolgação da novidade e não perder seus clientes, não muito tarde outras salas da cidade passaram a oferecer a sonorização. Em julho do mesmo ano, “o Moderno firma contrato com a Companhia Brasil Cinematográfica, para exhibir os filmes sonoros do Programa Serrador e em setembro o cinema é arrendado pela empresa Avelino & Cia”⁹⁶. No mesmo mês o Royal também passou a exhibir filmes sonoros, anunciando a tecnologia como sendo de fabricação brasileira.

Num contexto em que a cidade buscava a “modernização”, traçados pela construção de aspectos visuais e culturais, a transformação das salas de cinema do Recife tornava-se um fator característico do projeto modernizante. A cidade entrava na era do cinema sonoro e reconhecia através desses espaços de lazer a aproximação com as principais salas do país e do mundo, o “novo” Recife, em consonância as novidades tecnológicas.

O cenário crescente que viviam as salas do Recife ao final da década de 1920, infelizmente não foi o mesmo ambiente encontrado pelos cineastas locais, que enfrentavam diversas dificuldades financeiras. As condições precárias em que o cinema mudo pernambucano era produzido se tornaram um grande desafio para seus organizadores. Em 1932, a empresa de Eusebio Simões & Djalma Simões leiloava o estoque da Aurora Filmes. Ato significativo que simboliza a decadência da produção local. Dentre o material estavam os filmes *A Filha do Advogado*, *Aitaré na Praia*, *Jurando Vingar* e *Retribuição*⁹⁷. De acordo com Antonio Paulo Rezende, apesar da falência da Aurora, “o ciclo continuou. Outras figuras se destacaram, como Jota Soares,

⁹⁵ Revista Pra você, Recife, 22 de fevereiro de 1930. Nº 01

⁹⁶ ARAÚJO, L. S. L. C.. O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro. In: XX Encontro da Compós, 2011, Porto Alegre. 20o Encontro Anual Compós 2011, 2011. v. 1, p. 10.

⁹⁷ A Província, Recife, 15 de maio de 1932, p. 4.

Pedrosa da Fonseca, Pedro Salgado e tantos outros. O Recife convivia também com salas cinematográficas que exibiam com destaque as produções estrangeiras”⁹⁸.

As adversidades sofridas pelos cineastas pernambucanos distam da situação dos exibidores e críticos locais. Com o cinema sonoro as salas do Recife ganham um novo estímulo, mas também a crítica literária vai se fortalecer colocando em xeque o apoio ou repulsa ao novo equipamento. Porém, a introdução dessa nova tecnologia na cidade foi significativa para que a produção local, que já vinha lutando contra as adversidades técnicas e financeiras, perdesse cada vez mais sua força.

Se por um lado ao entorno do Ciclo do Recife e de sua produção ficcional cria-se uma áurea mistificadora, a decadência do Ciclo fez com que surgisse sobre o período posterior ao movimento um tom melancólico, sendo atribuído ao cinema sonoro e falado a grande culpa pela deterioração técnica e produtiva do cinema pernambucano.

1.3 “O cinema falado é o grande culpado da transformação”

- Francamente, estou surpreso. Pois então você, um rapaz tão moço a seguir ideias tão velhas?! Você não gosta de cinema?!...
- Que quer, meu amigo? Eu sou assim. Não é meu costume acompanhar as multidões...
- Mas não se trata de acompanhar as multidões. Trata-se apenas de ser inteligente, de possuir essa coisinha sutil que se chama espírito moderno.
- Espírito moderno! Ora espírito moderno! Então é espírito moderno combater, destruir as belezas mais puras? Abandonar a fina espiritualidade do teatro pela sua “popularização” mercantilizada?
- Em primeiro lugar, não falo mal do teatro. Rebelo-me apenas contra esta fórmula idiota: cinema-teatro popularizado. O cinema existe por si só. O cinema é independente. Não precisa do teatro.
- Mas quase todos os cineastas aproveitam os temas teatrais mais conhecidos para as suas realizações.
- ... o que é um grande erro. Uma grande incompreensão da verdadeira finalidade da sétima arte.
- O cinema não é uma arte. É uma indústria.
- Leia Moussineá: "Le cinéma est un art et l'industrie cinématographique n'est á cet art que ce que l'industrie du livre, par exemple, est á la littérature." Maior lógica é impossível.[...] ⁹⁹

⁹⁸ REZENDE, Antonio Paulo. *O Recife: história de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005, p. 99.

⁹⁹ Revista Pra você, Recife. 22 de fevereiro de 1930. Nº 01.

A primeira edição da Revista Pra Você em fevereiro de 1930 contou com um interessante texto intitulado “Diálogo de rua” no qual o cinema é alvo de uma discussão acirrada. Ele foi colocado num lugar de conflito entre aqueles que o apoiavam e os que criticavam o seu caráter artístico exaltando-o como devastador da verdadeira arte. Mas na sua defesa partem os “modernos”, em oposição àquele que não gosta do cinema, considerado velho: “E só por ‘esnobismo’ os moços procuram ser velhos”¹⁰⁰.

O ataque ao cinema é dado pelo questionamento de seu caráter artístico, utilizando a indústria cinematográfica como responsável pela transformação do cinema num comércio, num mercado. Em oposição a esse pensamento, a teoria contemporânea do cinema propõe pensar que a circulação dos filmes define a modernidade, pois é através dela que encontramos os novos meios de fazer cinema e sua capacidade de expansão. Para Tom Gunning: “Poder-se-ia argumentar que técnicas de circulação definem as transformações convergentes na tecnologia e na indústria que chamamos de modernidade”¹⁰¹. Por modernidade, Gunning refere-se à mudança nas experiências, nas tecnologias. Por isso é necessário para o estudo sobre o Cinema pensar a questão técnica e suas transformações.

Com a chegada do cinema sonoro, Pernambuco sofreu com a desleal concorrência das películas americanas produzidas pela mais forte indústria dos filmes: Hollywood¹⁰². A hegemonia hollywoodiana surgiu quando a indústria cinematográfica europeia, até então a mais poderosa e conhecida do mundo, foi arrasada durante a Primeira Guerra Mundial.

Quando o cinema deixou de ser visto como um mero registro natural e foi incrementado pela narrativa ficcional percebeu-se então o potencial do filme como produto. “Teve início, então, a fabricação em massa de ‘fitas de cinema’ e, junto com ela, a constituição de uma grande estrutura mundial para sua propagação e venda.”¹⁰³.

¹⁰⁰ Revista Pra você, Recife, 22 de fevereiro de 1930. Nº 01.

¹⁰¹ GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 33.

¹⁰² De acordo com Alexandre Figueirôa: “A chegada do cinema sonoro e as inovações tecnológicas – como o aparecimento da cor – tornavam inviáveis, na região, a realização cinematográfica com a mesma efervescência do que ocorrera nos anos 20. Só nos anos 40, registram-se algumas iniciativas (...)”. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000, p. 30.

¹⁰³ BUTCHER, Pedro. *A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle*. Revista Contemporânea, n.3. 2004.2. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, p. 16.

Essa forma de produção em larga escala começou na Europa logo após a Primeira Guerra Mundial. Contudo, devido a inúmeras dificuldades, dentre elas financeira por conta da guerra, a indústria europeia diminuiu seu fluxo. Com o enfraquecimento dessa produção, os EUA começaram a produzir e exportar vários filmes, superando a produção do continente europeu e estabelecendo uma hegemonia mundial. Como observou Jorge NÓVOA, os americanos notaram que o cinema pode ser vendido em toda parte do mundo¹⁰⁴.

Desde finais da Primeira Guerra Mundial, o cinema norte-americano ocupou seu lugar privilegiado nas salas de cinema do Brasil. Em 1925, o Rio de Janeiro havia exibido 1.065 filmes estadunidenses, enquanto o cinema francês ocupava o segundo lugar com 85 exibições¹⁰⁵. A disparidade nas estatísticas nos revela o intenso fluxo de filmes hollywoodianos no Brasil, uma hegemonia existente até hoje.

No final da década de 1920, Hollywood vai protagonizar uma das maiores transformações da história do cinema. O cinema até então mudo, vai começar a apresentar seus primeiros experimentos com som. Em 1927, a Warner Bros lança *The Singer Jazz*, no qual alguns números musicais do ator Al Jolson e duas outras cenas são apresentados com a tecnologia de som. No ano seguinte, é lançado também pela Warner o primeiro filme com som totalmente falado, o *The Lights of New York*. Pioneira dos filmes falados, a Warner revolucionou a indústria cinematográfica que passou a substituir os filmes mudos pelos famosos *talkies*. Em pouco tempo, desde seu surgimento, a tecnologia da sonorização já era uma realidade nas salas de exibição brasileiras.

Com a então difusão do cinema sonoro americano e a precariedade das produções locais que não tinham recursos para a produção sonora, o cinema pernambucano foi ofuscado pelas inovações técnicas da cinematografia. Como resultado, em 1931 o Ciclo do Recife encerrava suas atividades de oito anos de produção intensa e a cinematografia local ingressava em um período de escassez.

Retomar o espaço perdido no início dos anos 30 foi algo muito difícil para os cineastas locais, não havia o investimento necessário para tal, enquanto que a indústria norte-americana se fortalecia cada vez mais. Para reconquistar o mínimo espaço nos

¹⁰⁴ NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra. Apologia da relação Cinema-História In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 20.

¹⁰⁵ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008, p 75.

cenários regionais os produtores, não só do Recife como de todo o Brasil tiveram de contar com o apoio e incentivo de políticas públicas voltadas ao cinema nacional. Os novos ares da política a partir de 1930 foram campo de conflito e as transformações culturais que o cinema sonoro conviveu.

A década de 1930 foi marcada por inúmeras mudanças no campo político, social e cultural. A mais relevante delas, obviamente, foi a tomada de poder feita pelo movimento de 1930 que colocou o então Governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, como chefe da nação, primeiramente em caráter provisório. Nas eleições ocorridas em 1º de março de 1930, o candidato governista e então presidente do estado de São Paulo, Júlio Prestes saiu vitorioso. O futuro presidente deveria assumir o cargo em 15 de novembro do mesmo ano. Porém, a posse de Prestes foi interceptada pelo acontecimento desencadeado a 3 de outubro de 1930, que se espalhou por todo o Brasil tendo o apoio de vários estados brasileiros, como Pernambuco¹⁰⁶.

Na vitória dos revolucionários, o candidato da Aliança Liberal, Getúlio Vargas, derrotado na eleição de março, assumiu a chefia do Governo Provisório. Com o fechamento do Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, Vargas passou a governar através de decretos-lei. O primeiro momento pós-revolução conviveu no conflito entre as esferas remanescentes dos vitoriosos, fortemente representada pelo tenentismo e os oligarcas dissidentes que apoiaram a revolução. Os tenentes eram favoráveis a um regime forte, centralizador, reformista e apartidário; enquanto que os oligarcas dissidentes defendiam propostas liberais e federativas¹⁰⁷.

Como nos mostra a historiadora Dulce Pandolfi, as primeiras medidas adotadas pelo Governo Provisório foram intervencionistas e centralizadoras, inspiradas nas reivindicações tenentistas. O Governo fez também significativos investimentos na área social, como relata:

Ainda em novembro de 1930 foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, chamado Ministério da Revolução, e o Ministério da Educação e Saúde Pública. À exceção do salário mínimo, que será regulamentado durante o Estado Novo, entre 1931 e

¹⁰⁶ Em de outubro de 1930, o Jornal do Recife exaltava em sua manchete “*Cada vez mais triunphante a Revolução Brasileira!*”, destacando a vitória da Revolução em Pernambuco e o crescimento vitorioso do movimento em todo o Brasil. Jornal do Recife, Recife, 8 de outubro de 1930, p. 1.

¹⁰⁷ PANDOLFI, Dulce. *Os anos 1930: as incertezas do regime*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano, 2 – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 17-18.

1934 foi promulgada uma série de decretos e leis de proteção ao trabalhador.¹⁰⁸

Alguns setores da sociedade brasileira encontraram suporte nas políticas do governo de Vargas, o que resultou num expressivo apoio à nova ordem política. Como é o caso do Ministério do Trabalho, que sob a chefia de Lindolfo Collor apoiou trabalhadores e desempregados obtendo a adesão de uma forte parcela da população, utilizando comumente a estratégia de comparar os avanços do atual governo com os retrocessos dos seus antecessores¹⁰⁹. Além das propostas sociais, com a década de 1930 o processo de industrialização do país ganhou um novo impulso, um aspecto que também seria fortemente utilizado como ferramenta política, marcando a nova fase de modernização do Brasil.

A década que iniciara com um novo regime político, também foi abalizada pela disseminação do cinema sonoro nas principais cidades do Brasil, na verdade, desde 1929 os filmes sonoros vinham chegando ao país. A adaptação das salas de cinema das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro para a projeção de filmes sonoros foi rápida, tendo inaugurado a nova tecnologia em São Paulo, no Cine Paramount, a 13 de abril de 1929, evento referenciado pelo jornal *A Província* como o primeiro filme falado da América do Sul. No dia foi exibido o filme *Alta Traição* (1928). O evento contou com a assistência da polícia civil para o estabelecimento de cordões de isolamento, evitando atropelamentos devido ao grande fluxo de espectadores¹¹⁰. A participação da polícia para a manutenção da ordem nos mostra a dimensão que foi a chegada do cinema sonoro na capital paulista. Dois meses depois, o cinema falado chegou ao Palácio Theatro, Rio de Janeiro, evento que contou com a presença do então presidente Washington Luis. A exibição na capital federal foi promovida pelo dono do teatro, o Sr. Francisco Serrador, empresário espanhol do ramo do entretenimento, incontestável nome da cinematografia no Brasil¹¹¹.

¹⁰⁸ PANDOLFI, Dulce. Op. Cit., p. 19.

¹⁰⁹ O Ministério do Trabalho, indústria e Comércio teve como uma das primeiras iniciativas ações sociais relativas aos “sem trabalho”, referenciado o grave problema que assolava a administração de Washington Luis e mostrando o quanto o Governo Provisório estaria destinado a solucionar estas questões. A matéria que discorre sobre o assunto está presente no *Jornal do Recife*, intitulada “Nós também somos brasileiros”. *Jornal do Recife*, 23 de Dez de 1930, p. 1.

¹¹⁰ *A Província*, Recife, 14 de abril de 1929, p. 1.

¹¹¹ FREIRE, Rafael de Luna. *A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930*. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, 2013., p. 31.

Segundo Freire: “esses luxuosos palácios cinematográficos podiam arcar com a compra e instalação dos caros e importados projetores Western Electric conjugados para os sistemas Vitaphone (som em discos) e Movietone (som ótico)”¹¹², mesmo aparelho que seria utilizado pelo Cinema do Parque no Recife no ano seguinte¹¹³. Sobre essas tecnologias, os jornais da época informavam:

Na América do Norte, onde ainda não dominou completamente o novo processo cinematográfico, são usados dois processos para o cinema falado: o “movietone” e o “vitaphone”. O primeiro processo consiste em ter o som, a música, os ruídos e a voz gravados no próprio filme; o outro, tudo isso gravado em discos. Os alemães utilizam um processo diferente, com a impressão sonora em cintas de aço. As quatro grandes marcas que apresentarão produções suas no movietone inaugurado agora no Rio, serão a Metro, Tiffany, Fox e First National.¹¹⁴

Pouco tempo depois, cidades como Niterói, Santos, Piracicaba, Vitória, Curitiba e Porto Alegre também receberam o cinema sonoro em idos de 1929, utilizando equipamentos sonoros da Radio Corporation of America (RCA), como o Photophone RCA¹¹⁵. O ano de 1930 marcou a disseminação desta ferramenta, em especial nas principais capitais do norte, Recife, Fortaleza e Salvador¹¹⁶. A difusão em Pernambuco e no Ceará contou com a administração do empresário Luiz Severiano Ribeiro¹¹⁷.

Três anos depois, o compositor carioca Noel Rosa lançava a música “Não tem tradução”. Os versos iniciais, ao ritmo do samba, apontavam para a situação da sétima arte no Brasil: “O cinema falado é o grande culpado da transformação”. Noel citava através da música a influência americana, bastante presente na transição do cinema mudo para o falado, exercida sobre a cultura brasileira.

¹¹² Idem.

¹¹³ Segundo Luciana Corrêa de Araújo: Os jornais da época informavam que o Parque seria “fechado na última semana de fevereiro, reabrindo na primeira quinzena de março, dotado de aparelho elétrico RCA, para exibir filmes no modelo Vitaphone e Movietone. [...] No dia 9 de março, a imprensa noticia a chegada, pelo navio Itahité, dos quarenta volumes do aparelhamento de som para o Parque, não mais da marca RCA e sim Western, o mesmo dos melhores cinemas do Rio e São Paulo (Paramount, Palácio, Odeon, entre outros), garante a nota de divulgação [...]”. ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro*. In: XX Encontro da Compós, 2011, Porto Alegre. 20º Encontro Anual Compós 2011, 2011. v. 1., p. 8.

¹¹⁴ A Província, Recife, 26 de junho de 1929, p. 2.

¹¹⁵ O Photophone RCA fez concorrência direta com o Vitaphone e Movietone, foi uma das principais tecnologias da indústria cinematográfica norte-americana para sincronizar áudio eletricamente gravado para uma imagem de filme.

¹¹⁶ A novidade foi inaugurada na capital baiana pelo Cine Guarani, em 19 de abril de 1930, com *Inocentes de Paris* (dir. Richard Wallace, 1929). FREIRE, Rafael de Luna. Op. Cit., p. 35.

¹¹⁷ Responsável também pela estreia do cinema sonoro no Cine Moderno de Fortaleza em 19 de junho de 1930, exibindo *Broadway Melody*. FREIRE, Rafael de Luna. Op. Cit., p. 37.

Além de modificar os costumes, falas e hábitos, a disseminação do cinema falado/sonoro também foi responsável pela crise em alguns setores culturais, sendo apontado por muitos jornais como o grande rival do cinema mudo, do teatro e dos próprios músicos. O Jornal do Recife, em 8 de fevereiro de 1930 mostrava as difíceis condições em que os músicos se encontravam no mundo todo, especialmente depois da introdução do cinema falado, algo que agravava a falta de serviço¹¹⁸.

O rebuliço causado pelas novas sensibilidades proporcionou inúmeras discussões entre diversos jornais e revistas da época. Na estreia do cinema falado em São Paulo, o jornal A Província já associava a tecnologia ao progresso de uma cidade, referenciando que “hoje uma grande cidade sem o cinema falado está fazendo guerra ao progresso”¹¹⁹. Através da sonorização, o cinema acentuava seu caráter conflitante, exaltando nas novidades o combate ao atraso em prol de uma determinada modernidade.

As circulações das novas tecnologias definem a modernidade como um desenvolvimento tecnológico e modificam as experiências do ver e sentir a cinematografia e a própria representação do mundo. O som trouxe para os espectadores uma maior aproximação com os seus ídolos, como era fascinante, exaltavam os jornais, por exemplo, ouvir a voz da Corinne Griffith. Por isso é necessário ponderar a questão tecnológica para se compreender não só as transformações no campo do cinema, mas também suas recepções e as estruturas sociais. Sobre essas transformações, o jornal A Província enunciava:

E não será, então, somente o orgulho do progresso que nos irá fazer contentes. Poderemos então ouvir a voz dos artistas que mais queremos. Qual será o timbre da voz daquela maravilhosa Billie Dove? E Dolores del Rio? E da magrinha e deliciosa Mary Phibin? O diabo é que pouca gente no Recife sabe falar inglês. Mas valerá a pena, para ouvir as “estrelas” maravilhosas, procurar os professores de línguas. Estes é que lucrarão: compreenderão as fitas e ganharão o dinheiro da futura legião de estudantes.¹²⁰

As novas experiências acentuaram ainda mais os conflitos relativos à sétima arte, provocando o debate, por exemplo, sobre receptividade das falas em língua estrangeira, pois não havia dublagem ou legendas. Em uma matéria de 26 de junho de 1929 o jornal destacava a eficiência deste novo cinema apenas perante plateia ‘cult’:

¹¹⁸ Jornal do Recife, Recife, 8 de fevereiro de 1930, p. 3.

¹¹⁹ A Província, Recife, 16 de abril de 1929, p. 2.

¹²⁰ A Província, Recife, 16 de abril de 1929, p. 2

“O que não resta duvida é que o cinema falado só se presta, entre nós, para as plateias cultas. Para gente que saiba inglês ou alemão. É de crer, assim, que o movietone apenas funcione em dias especiais (...)”¹²¹.

Segundo os jornalistas e cronistas da época, a voz no cinema passava a ser um inimigo do grande público. Ele daria um caráter elitista, pois, para se compreender este novo cinema era preciso dominar outras línguas. Por isso, dava-se uma atenção especial aos filmes que possuíam poucas falas, facilitando assim a compreensão do espectador. Todavia, pensar o cinema a partir destes aspectos é considerar também as resistências e apropriações que seu uso denotou. Obviamente, o caráter moderno do cinema sonoro fez com que a população dos mais variados grupos sociais se interessasse pelos filmes, como resultado: costumes, expressões e práticas foram ressignificadas a partir desse contato.

No entanto, como retrata Noel Rosa, há também a resistência “dessa gente que sente que o barracão vale mais que o xadrez” aos novos costumes, que contrastam com a transformação proclamada pelo cinema. Em um desses versos, Noel exalta que “Essa gente que hoje em dia tem a mania da exibição / Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês”. Menção direta ao país dos Irmãos Lumière, o compositor brasileiro expõe as alteridades dos costumes.

É interessante perceber a apropriação e resistência das camadas populares ao novo cinema e à linguagem estrangeira. Um reflexo disso é a utilização constante de termos e expressões em inglês na música popular a partir de 1930. A presença do cinema falado vai incorporar na cultura brasileira falas e gírias americanizadas. Em 1944, o compositor pernambucano Nelson Ferreira lança o frevo *Bye, Bye, My Baby*, cujos versos exaltavam essa influência em trechos proclamados “Amor eu vou-me embora (...) Só te vejo amanhã, my baby, bye, bye” e “Atualmente só se fala o inglês, está tudo diferente, diferente pra chuchu / é *yes, kiss me, ok*, até eu só sei dizer *I love You* (...)”. Criticamente, a letra da já citada música de Noel acentuava que “Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são *I love you*” / [...] E esse negócio de alô, alô boy e alô *Johnny* / só pode ser conversa de telefone”. A questão lingüística também era fortalecida pela presença dos próprios estrangeiros nas cidades brasileiras. Em especial as portuárias e/ou aquelas que contavam com empresas estrangeiras, como

¹²¹ A Província, Recife, 26 de junho de 1929, p. 2

por exemplo, as companhias inglesas Pernambuco Tramways e da Great Western instaladas no Recife¹²².

Contudo, as críticas mais fortes ao cinema falado não foram dadas pela questão da compreensão linguística, mas sim pelo próprio caráter da linguagem cinematográfica: a fala era um inimigo que deveria ser combatido porque tirava do cinema a sua essência como arte. Grupos se formaram contra os filmes sonoros em favor do cinema mudo. Em 1928, no Rio de Janeiro, surgiu o primeiro periódico brasileiro de difusão e discussão sobre estética cinematográfica, O Fan, influenciada por discussões trazidas da Europa que exponha o potencial artístico. A revista, organizada pelo Chaplin Club, realizou um amplo debate sobre a linguagem cinematográfica na capital federal, tendo como membros Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello.

O Chaplin Club defendia o cinema silencioso em oposição ao sonoro, não por acaso levava em sua denominação um dos principais nomes do cinema mudo¹²³. A revista O Fan, órgão oficial do Chaplin Club, tinha circulação restritiva e sua última edição foi lançada dois anos depois, em dezembro de 1930. Por não estar em consonância com o cinema sonoro, o fortalecimento da tecnologia cinematográfica na transição dos anos 20 aos 30 no Brasil foi determinante para a dissolução do grupo, mas suas ideias ainda foram remanescentes em algumas personalidades que tentavam teorizar o cinema partindo em defesa do cinema silencioso. Em 1931, o próprio Charles Chaplin se rende, de certa forma, a nova tecnologia quando realiza o filme *Luzes da Cidade* (1931), lançado a época em que o filme sonoro já era uma hegemonia. O cineasta buscou então harmonizar a mímica silenciosa com inserção de uma trilha sonora.

Em Pernambuco, na defasa do cinema mudo destaca-se a figura de Evaldo Coutinho, um dos responsáveis pela manutenção da experiência do cinema após o Ciclo

¹²² Ao remeter sobre os anos 30 e 40, a historiadora Zélia de Oliveira Gominho nos revela que “a presença estrangeira no Recife era flagrante, em particular de militares norte-americanos. A ponto de influírem nos hábitos e costumes locais, popularizando a língua inglesa, e se comemorar o dia da Independência dos EUA nos Centros Educativos Operários. Os efeitos dessa influência se faziam sentir até mesmo nas composições de Nelson Ferreira, que lançaria o frevo Bye, Bye, My Baby para o carnaval de 1944”. *Veneza Americana X Mucambópolis: O Estado Novo na Cidade do Recife (décadas de 30 e 40)*. Olinda: Livro Rápido, 2007, p. 181-182.

¹²³ A própria referência a Chaplin é significativa nesse grupo. Chaplin resistiu durante muito tempo a realizar um filme falado, ele afirmava: “Os *talkies*... podem dizer que os detesto! Eles vão acabar com a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Aniquilam a grande beleza do silêncio” CHAPLIN apud MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 108.

do Recife. Coutinho foi bastante influenciado pelas discussões promovidas pelo Chaplin Club, através da circulação da revista O Fan. Segundo Paulo Cunha Filho, a revista:

[...] trazia para o Brasil o debate europeu do início dos anos 1920, no qual o filme é analisado como potencial artístico. Mas apenas na medida em que o cinema “silencioso” perseguia modelos que se afastava do teatro e da literatura. O objetivo assumido do jornal (posteriormente revista) O Fan é “o estudo do cinema como arte”. Octávio de Faria, um dos principais intelectuais ligados ao Chaplin Club, vai publicar artigos em que discute as relações entre imagem e palavra, na perspectiva de uma linguagem específica do cinema. Na realidade, esses ensaios defendem uma “oposição” entre a imagem e a palavra, esferas inconciliáveis – para o bem do cinema que fugisse das armadilhas da teatralidade e da litera(tura)lidade.¹²⁴

Para eles, imagem e palavra pertenciam a dois grupos distintos que não deveriam se misturar. Cabia ao cinema o trabalho com a imagem, enquanto que a literatura e o teatro com a fala. O som e a cor desvinculariam o cinema da sua essência como arte autônoma¹²⁵. A chegada do cinema sonoro era visto como uma teatralização do cinema, algo que prejudicaria a sua essência como arte. O filme sonoro é tratado pelo O Fan como uma “ideia monstruosa” que responde à “imbecilidade do público”, ainda de acordo com Paulo Cunha Filho, “no projeto estético do Chaplin Club, ou melhor, nos sonhos dos seus cinéfilos, em algum momento os empresários americanos iriam rever suas posições e fazer o cinema retornar ao leito perfeito do filme mudo”¹²⁶.

Este pensamento também é compartilhado por Evaldo Coutinho, em defesa do cinema mudo. Ideia que vai permanecer no autor durante anos, como podemos notar quando na década de 1972 publica o livro *A Imagem Autônoma*. Para Coutinho, a fala só havia afastado o cinema de sua essência e o vinculava a outras expressões artísticas. Numa entrevista concedida ao Diário de Pernambuco durante os seus 90 anos em 2001, Evaldo Coutinho fala sobre seu livro enfatizando sua proposta teórica para o cinema: “Acho que uma filosofia do cinema nós só podemos encontrar diante do cinema mudo,

¹²⁴ CUNHA FILHO, Paulo C. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 39-40.

¹²⁵ O central esforço de Evaldo Coutinho é “[...] explicar o cinema como arte a partir de sua desvinculação com as demais expressões artísticas tradicionais. A rigor, vem desse modo de entender a arte a ideia de que o cinema, como regime estético autônomo, não poderia ter cor (que é matéria da pintura) ou som (matéria da música)”. CUNHA FILHO, Paulo C. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 47.

¹²⁶ CUNHA FILHO, Paulo C. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 43.

preto e branco. O cinema falado não nos dá, não nos favorece, não estimula sobre uma filosofia do cinema. Porque o cinema falado já está no teatro”¹²⁷.

As principais críticas ao cinema falado estavam justamente na remoção de sua autonomia ao incrementar valores de outras artes, projeto de combate de Coutinho e dos membros do Chaplin Club. Porém se para uns a essência do cinema estava nessa desvinculação, para outros o som era mais um aperfeiçoamento da sétima arte. Encantava o espectador poder sentir novas sensações. As correntes que lutaram contra o cinema falado e sonoro durante a década de 1930 foram amplamente vencidas. Um reflexo disso é a quantidade crescente de salas de cinema que se adaptavam a nova tecnologia e a importação de filmes sonoros que aumentava a cada ano.

Até alguns nomes que combatiam as novas experiências cinematográficas se renderam as mudanças. O trabalho de Luciana Corrêa de Araújo *O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro* traz um interessante relato do jornalista Luis Maranhão, que depois de assistir ao filme *A Divina Dama* no Parque escreve o artigo “Cinema sonoro – Confesso a derrota”, mudando sua opinião sobre o assunto:

Jornal da Paramount. Um ruído de aeroplano. Achei bom, muito bom mesmo. Depois mais balas, não muito boas. Outros ruídos regulares. Enfim, um jornal apanhado ao ar livre, na confusão de mil e um rumores, não encontrava eu elementos para um juízo seguro. Veio depois um *short* da Manon, cantado pelos artistas da Ópera, de Filadélfia. Comecei a me movimentar na poltrona, entusiasmado. Aquilo era bom de fato. A ilusão estava completa. Relembrava os meus tempos de carona incorrigível de companhias líricas, no sul. [...] Depois, A divina dama. Aí então fui vencido de vez. Não sei se porque sou um fã dedicado de Corinne Griffith, o fato é que gostei francamente do filme, com a sincronização e tudo. Então aquela canção com acompanhamento de harpa foi a pancada que me derrubou de vez. Entretanto, mesmo grogue como estava, constatei que aqueles ruídos de batalha não convencem. Sente-se bem o som feito por máquinas que não se parecem com canhões (“Cinematographia”. Jornal do Commercio, 6 abr. 1930, p.10).¹²⁸

O cinema sonoro aumentou as possibilidades emocionais ao introduzir um novo sentido: a audição. Também por esse motivo, a consagração do cinema sonoro foi dada

¹²⁷ Entrevista dada ao Diário de Pernambuco. Disponível em: <http://www.old.pernambuco.com/diario/2001/07/23/urbana5_0.html> Acessado em: 29 de Março de 2014.

¹²⁸ ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro*. In: XX Encontro da Compós, 2011, Porto Alegre. 20º Encontro Anual Compós 2011, 2011. v. 1., p. 9.

rapidamente ao longo da década, era mais um sentido que se integrava a arte. Até 1934, as principais salas de exibição da capital pernambucana já possuíam equipamentos para a reprodução dos filmes sonoros. Com a difusão da tecnologia, os realizadores de cinema locais também tiveram de se readaptar para resistir às pressões dos filmes estrangeiros.

No Rio de Janeiro, o principal pólo de produção nacional se deu através do Cinédia, estúdio idealizado por Adhemar Gonzaga em 1930, que contou também com a presença do diretor mineiro Humberto Mauro, um dos principais nomes do Ciclo de Cataguases, ciclo do cinema mudo mineiro similar ao pernambucano. Com o surgimento da Cinédia, Mauro começa a trabalhar com Adhemar Gonzaga, dirigindo as primeiras produções do estúdio, *Barro Humano* e *Lábios sem beijos*. O Cinédia também realizou experimentos com o cinema falado. Uma das principais bandeiras levantada pela empresa junto com a revista Cinearte, editada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, era lutar pelo apoio do governo brasileiro ao cinema nacional.

Diversos fatores afligiam os cineastas brasileiros: a precariedade técnica comparada aos grandes estúdios estrangeiros, falta de exibidor, inconsistência na programação e baixo incentivo dos veículos de comunicação e do governo eram reclamações constantes dos realizadores nacionais. Essas questões motivaram cineastas de todo Brasil, formando uma campanha política que buscava apoio do governo para sanar os problemas cinematográficos.

Como consequência da campanha iniciada na capital federal, o recém-fundado Ministério da Educação promoveu uma análise do problema em 1932. Sob a condução do ministro Francisco Campos um grupo civil formado por nomes como Adhemar Gonzaga, Mario Behring, Jonatas Serrano, Lourenço Filho, Teixeira de Freitas, entre outros, criou um anteprojeto que se converteu no Decreto-lei 21.240/32.

O decreto foi à primeira resposta do novo governo para as questões cinematográficas nacionais, atendendo aos pedidos dos cineastas. Ele consistia nos principais objetivos do Governo quanto ao cinema. Continha vinte e cinco artigos, do qual considerava o cinema como um benefício à cultura popular, dado ao interesse da indústria e comércio cinematográfico, e buscava incrementar a feição cultural e pedagógica que o cinema deveria ter.

Um destaque especial é dado aos filmes documentários e ao cinema educativo. Explorar os usos políticos e simultaneamente educacionais possíveis por meio do cinema tornar-se-ia uma meta do Governo. As exposições iniciais do decreto

consideram o potencial propagandístico do documentário, dentro e fora do país; define também o filme educativo como um material de ensino, reconhecendo a sua importância cultural, especialmente na atuação sobre o grande público, e mesmo sobre os analfabetos. Considerando exemplos de outros países, a censura deve tomar um cunho cultural para a unidade da nação. Dessa forma, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país. Tal medida reflete bem o caráter centralizado do governo, justificado principalmente dos interesses políticos de nomes ligados ao tenentismo e inspirados por ideologias fascistas, que assumiam essa postura.

Para os realizadores, o decreto serviu como a primeira medida protecionista, garantindo a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas brasileiras. Por outro lado, nacionalizava a censura cinematográfica, atribuindo ao Ministério da Educação e Saúde o poder de exprobração. Seria considerado motivo de interdição do filme quando contivesse qualquer ofensa ao decoro público, sugerir crimes e maus costumes, prejudicasse a cordialidade na relação com outros povos, insultos coletivos ou a particulares ou ferisse a dignidade nacional e abalassem a ordem social.

O cinema se tornava parte da política cultural do governo de Vargas, o controle a manutenção será voltada aos órgãos públicos. Esta relação vai se estender durante o Governo Constitucional e o Estado Novo. Se por um lado, os cineastas ganharam com as medidas protecionistas, o governo também foi vitorioso com o decreto. O cinema é uma ferramenta de grande potencial político. Tendo em vista sua importância no cotidiano da população brasileira, o novo regime vai enxergar no cinema uma forma de manter a coesão e unidade nacional.

1.4 Uma proposta de cinema nacional

Compreendendo o poder da propaganda política, o presidente Getúlio Vargas voltou sua atenção ao cinema. Desde o início do governo provisório, ele se mostrou favorável aos anseios do cinema nacional. Enquanto que a República Velha mantinha-se fechada às reivindicações dos cineastas brasileiros, a “lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais”¹²⁹, implementada em 1932, se tornaria uma vitória para a classe, o

¹²⁹ Esta lei, como ficou conhecida, trata-se na verdade do Art. 13 do Decreto-Lei 21.240/32 que estipulava: “Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a

que faz, nas palavras do historiador Sidney Ferreira Leite, Vargas ser considerado o “pai do cinema brasileiro”¹³⁰. Tal medida contribuiu como um protecionismo ao cinema nacional que convivia com uma concorrência desleal das produções dos Estados Unidos, fabricadas por uma indústria muito bem estruturada.

Alguns aspectos são importantes para se compreender a visão do Estado sobre o cinema. O governo brasileiro manteve uma atenção especial ao caráter propagandístico e o poder pedagógico dos filmes. A normatização da censura, centralizada pelo Estado, é uma maneira de manter em coerência os valores a serem exaltados por esses filmes. Sobre esses aspectos, o decreto descreve:

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;
Considerando que os filmes educativos são materiais de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos;
Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país [...].

No cenário mundial, o cinema era visto por muitos governos como um instrumento político. Mais do que um meio de diversão e lazer, alguns países utilizaram da sétima arte como um forte veículo de propagação ideológica. Segundo o historiador Marc Ferro, “(...) desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço (...)”¹³¹. No início dos anos 20, por exemplo, o próprio EUA já havia introduzido o *American way of life* no cinema hollywoodiano para difundir os modos de vida estadunidenses internacionalmente.

Vários políticos buscaram no cinema o fortalecimento de seu discurso e a legitimidade de seu governo. Conforme nos revela Marc Ferro, Leo Trotski escrevera

quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês”.

¹³⁰ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 39.

¹³¹ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 16.

em 1923: “O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O Cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo. É o melhor instrumento de propaganda”¹³². O revolucionário bolchevique referenciava o cinema como um instrumento de propaganda que deveria ser voltado a auxiliar do ensino e educação popular. Soviéticos, americanos, alemães e franceses, dentre outras nações, compreenderam o poder educativo e propagandístico do cinema e trataram de dominá-lo.

O ano de 1932 foi o ponto de partida para a estreita relação entre Vargas e a sétima arte. Antes dele, vários governantes já se utilizavam do cinema como ferramenta de propaganda, como é o caso das imagens proclamadas do governador pernambucano de Sérgio Loreto e suas principais realizações políticas, notadas no filme *Veneza Brasileira*. No entanto, é a partir de 1932 que o Estado se apropria do cinema, institucionalizando políticas culturais voltadas ao controle, manutenção e também propagação dos ideários nacionais como um meio de influenciar as grandes massas. O cinema vai contribuir na formação da nação em conformidade com uma representação forjada pelo próprio governo. As imagens irão acentuar parte do projeto político para a criação de uma identidade nacional em torno daquilo que o novo regime propunha.

As tecnologias do século XX, como o rádio e o cinema, permitiram aos governos um nível elevado de penetração nas massas. Nelas estava o destino da pátria, como destaca Getúlio Vargas em discurso proferido em 1934:

Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu hábitat, 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 (...)

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 disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.¹³³

¹³² TROTSKI, Leon. Apud. FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 115.

¹³³ VARGAS, Getúlio. Apud SIMIS, Anita. Op. Cit., p. 29-30.

Os filmes de enredo formam a produção mais conhecida da década de 1930. A Cinédia foi a companhia mais expressiva, lançando, ainda na primeira metade da década grandes filmes do cinema brasileiro como *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1933), *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), *Alô, alô, Brasil* (Wallace Downey, 1933), *A voz do carnaval* (Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, 1933), *Noites Cariocas* (Henrique Cadicamo, 1935) e *Alô, alô carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1935)¹³⁴. O Rio de Janeiro era a principal cidade do país: a cidade mais rica, a mais cosmopolita, com um meio cultural mais dinâmico e variado. Com população composta por gente de todo o país, era principal ponto de importação de produtos estrangeiros, o que possibilitou o progresso técnico da cinematografia e das produtoras. É difícil pensar outra cidade que reunisse condições mais favoráveis a esse desenvolvimento.

No entanto, a realidade encontrada na capital brasileira para a produção de longas-metragens não era a mesma de outras cidades brasileiras. A capital pernambucana viveu um período de profunda escassez durante a primeira metade da década de 1930. O Recife vai encontrar nos curtas-metragens uma forma de sobrevivência no circuito de produção, o mesmo aconteceu em outras capitais como Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte e São Paulo¹³⁵. Surgia então uma ampla produção de *shorts*, especialmente do gênero documental, como os cinejornais: noticiários de assuntos diversos como política, cultura e esportes.

O gênero documental foi responsável, nas diversas produtoras brasileiras, pela própria possibilidade de realização dos ficcionais. Através da propaganda governamental e comercial os produtores conseguiam recursos financeiros para os seus filmes de enredo¹³⁶, prática estabelecida desde os anos 20. Num período de dificuldades

¹³⁴ Através desses filmes, podemos compreender parte do imaginário social do período. O filme *Ganga Bruta*, por exemplo, dirigido por Humberto Mauro, traça um retrato da vida brasileira nos anos de 1930, com sua violência urbana e repressão sexual. Cf.: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999, p. 77.

¹³⁵ Ainda em 1932 começou a circular no Rio Grande do Sul, o cinejornal silencioso *Actualidades Gaúchas*, produzido pela companhia Leopoldis Filme, dirigida por Italo Majeroni. O filme continha as últimas novidades porto-alegrenses, os últimos acontecimentos políticos e desportivos. Este cinejornal circulou ainda em 1933. Em Salvador, o documentário *A Bahia histórica, artística e religiosa*, também de 1932, foi outro importante registro da produção de documentários no norte do país. Nele eram exaltados os aspectos dos “mais sensacionais fatos da história pátria”, conforme a descrição do próprio filme, mostrando os monumentos da cidade de Salvador. Fonte: Base de dados da “Filmografia Brasileira” do site da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>> Último acesso: 14 de julho de 2014.

¹³⁶ Segundo Anita Simis: “[...] os documentários e cinejornais, em que predominava a propaganda política e comercial, mantiveram em funcionamento a atividade cinematográfica, proporcionando paralelamente as condições para realização de projetos de filme de enredo. A maior parte destes filmes é de curta-

ao qual foi o início da década de 1930, justifica-se a grande quantidade de curtas e documentais que desempenhavam assim um papel fundamental de resistência na cinematografia nacional. Posteriormente, os recursos adquiridos com essas películas também permitiriam a realização das primeiras experiências de sonorização, em muitas cidades foram esses *shorts* que marcaram a transição do cinema silencioso ao sonoro.

Em 1933, o cinejornal *Brasil Jornal*, produzido pela Brasil Jornal Ltda. do Distrito Federal, circulou tendo algumas edições silenciosas e outras sonorizadas. Suas edições chegaram a rodar fora da capital brasileira. Exaltando os aspectos brasileiros, os documentários passaram a explorar a tecnologia da sonorização. *O Carnaval Cantado de 1933 no Rio de Janeiro*, longa produzido pela Empresa Vital Ramos de Castro, foi um dos primeiros registros do carnaval brasileiro com som, na tecnologia movietone. A edição anterior, *O Carnaval Cantado de 1932 no Rio*, produzido pela mesma empresa, possuía sonorização sincronizada com discos¹³⁷.

Durante 1934 prevaleceram na capital federal os cinejornais sonoros, onde podemos encontrar: *Atualidades Brasileiras nº 1*, da Waldow Filmes S.A.; *Brasil em Foco*, da Brasil Jornal Ltda, com mais de vinte volumes; e o *Carioca Filme Sonoro*, cinejornal que circulou de 1934 a 1936, com vinte edições, produzido pela Carioca Films sobre direção de Ernesto Paranhos Simões.

Da Carioca Film surge a empresa “A. Botelho Film”, dedicada a documentários e longas-metragens. Ambas pertenciam ao cinegrafista Alberto Botelho, um dos precursores e principal nome da cinematografia nacional¹³⁸. A Botelho Filmes lançou em 1934 cinco edições do *Filme Jornal Carioca*, também sonoro. Durante o Estado Novo, Alberto Botelho vai ser responsável por parte significativa de documentários encomendados pelo governo.

metragem, mas foram eles que em grande parte possibilitaram a produção de filmes de longa-metragem”. SIMIS, Anita. Op. Cit., p. 81.

¹³⁷ “O Carnaval de 1934”, produzido pela Cinédia, “O carnaval no rio”, da companhia Ferreira e Junqueira, e “O Carnaval no Rio” da Empresa Vital Ramos de Castro também foram filmes documentais sobre o carnaval carioca produzidos em 1934, dando sequência ao que havia sido iniciado em 1933. Fonte: Base de dados da “Filmografia Brasileira” do site da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>> Último acesso: 14 de julho de 2014.

¹³⁸ Alberto Mâncio Botelho, carioca nascido em 1885 (m. 1973) foi um dos primeiros cinegrafistas do país. Tiveram longa e produtiva carreira iniciada desde a virada do século. Em 1912 funda uma companhia própria, a Carioca Film, onde realiza filmagens institucionais e cinejornais à base de propaganda paga. Posteriormente, cria uma nova empresa, a A. Botelho Film,. “Amparado no Decreto-lei nº 20.240, (...) torna-se um dos mais prolíferos produtores do gênero ao longo dos anos 30 e 40, realizando uma média de 60 títulos por ano”. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora do SENAC; Edições SESC SP, 2012, p. 63.

A Cinédia, grande produtora de filmes de enredo, também realizou diversos trabalhos na área dos cinejornais sonoros. *Cinédia Atualidades* (com dezenove edições) e *Cinédia Jornal* (com vinte e quatro) são exemplos dos noticiários produzidos pela companhia carioca, sob direção de Adhemar Gonzaga e câmera de Edgar Brasil.

O presidente Vargas passa a ser um personagem importante dessas filmagens, bem como outras personalidades do governo. Em 1934, as empresas Cine Som Estúdios, Sonofilme e Cinédia vão realizar um filme sonoro sobre a comemoração do Sete de setembro, com o presidente. O filme é um importante registro do discurso do Presidente da República durante a solenidade do juramento à bandeira na esplanada do Castelo, como referencia a Revista Cinearte¹³⁹.

O cunho político e propagandístico desses filmes era um conteúdo predominante. Os filmes desenvolveram um papel essencial para fortalecer a ideia de unidade e harmonização, além de informar os principais acontecimentos da atualidade. Claro, formado por um todo orgânico que expunha o que era conveniente aos desejos governamentais da época, expurgando assim, qualquer ideia contrária ou imagem indesejável. O governo tinha assim, de forma indireta – nas mãos desses cineastas – o controle simbólico de parte da formação da sociedade republicana.

Apesar do predomínio das realizações cariocas, no final da década de 1930, outras cidades como o Recife começam a difundir seus primeiros experimentos de sonorização. Os primeiros registros de filmes sonoros produzidos no estado de Pernambuco por cineastas locais são atribuídos à produtora Meridional Filmes, do cineasta Newton Paiva, principal companhia da década de 1930 e 40. A empresa vinda da Bahia trouxe a Pernambuco a tecnologia da sonorização. Em 1939, a Meridional produziu seus primeiros filmes em e sobre Pernambuco, como: A série cinematográfica do jornal *Folha da Manhã* (trinta volumes entre 1939 e 1940), o filme *Mocambos* (1939) e as filmagens do *III Congresso Eucarístico Nacional* (1939).

Antes disso, apenas alguns filmes foram feitos na capital pernambucana com sonorização, porém são realizações de outros estados, como é caso do filme *Recife Colonial* (1935), curta-metragem sonoro da Sonofilmes (RJ) sobre as belezas coloniais da capital pernambucana. A Sonofilmes de São Paulo, também produziu um documentário chamado *Visitando Recife*, do mesmo ano. Já em 1936, a Cinédia produziu o *Filmando Recife* e *Recife, Cidade Heroica*, ambos, curtas sonoros sobre a

¹³⁹ Cinearte, v.09, n.399, 15 de setembro de 1934, p. 7.

capital pernambucana. *Filmando Recife* chegou a ser exibido no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba; *Recife, Cidade Heroica* tratava-se de um documentário que explorava as vistas gerais da cidade: porto, ruas centrais e o Horto Florestal de Dois Irmãos. Exaltavam-se detalhes da flora, figuras e locais históricos.

Os enredos desses filmes muitas vezes percorriam a trajetória histórica do povo brasileiro, exaltando a tradição vitoriosa (os heróis, os grandes fatos, as vitórias em batalha), sempre mantendo uma analogia com os novos tempos. A diversidade cultural (carnaval, folclore, festas populares e etc.) e as belezas naturais também foram bastante exploradas. Sobre orientação da visão evolucionista e determinista da vida social, as narrativas eram um reflexo de parte dos intelectuais que constituíam a formação doutrinária do regime. Buscava-se encontrar nesses traços algo que identifique o espírito brasileiro¹⁴⁰.

Na difusão dessas ideias, alguns órgãos governamentais vão forjar seus próprios filmes. Era uma maneira dos discursos estarem mais consoantes com as propostas do governo, internalizando cada vez mais o cinema num projeto político. Ainda em 1936, a Diretoria de Estatística da Produção do Ministério da Agricultura realizou três películas sobre o Recife, curtas filmados pelo cinegrafista do próprio ministério, Lafayette Cunha. A primeira, *Grande Dois Irmãos* traz imagens sem sonorização da granja homônima, ligada à Escola de Agronomia, próxima ao Recife, e suas experiências com plantação do capim, aviário, reprodutores de raça e apiário. A granja fornecia diversos reprodutores para pecuaristas locais e criava aves, coelhos e vacas holandesas. O filme serviu como uma forma de exaltar o serviço de fomento da produção animal da secretaria de agricultura do estado de Pernambuco. A coleção faz parte da série educativa do Departamento Nacional da Produção Animal que pretendia mostrar o desenvolvimento da agronomia em várias cidades brasileiras.

A segunda película, também sem sonorização, intitulada *Fazenda de criação do Governo do Estado de Pernambuco*, destaca a produção animal de gado e de raças reprodutoras como vacas, novilhas, éguas, cavalos árabes, jumentos, cabras, fomentada na fazenda subordinada à Secretaria de Agricultura e localizada no município de Rio Branco, distante duzentos e setenta quilômetros do Recife. Para firmar a atuação dos

¹⁴⁰ Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro. Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

representantes políticos no projeto, o filme conta a visita do governador de Pernambuco Carlos de Lima Cavalcanti ao local.



Imagem 7 – Palácio da Justiça: cena do filme *Jardins do Recife* (1936). Direção: Lafayette Cunha. Produção: Diretoria de Estatística da Produção do Ministério da Agricultura.



Imagem 8 – Governador Carlos de Lima Cavalcanti despacha com secretário: cena do filme *Jardins do Recife* (1936). Direção: Lafayette Cunha. Produção: Diretoria de Estatística da Produção do Ministério da Agricultura.

O terceiro filme citado, *Jardins do Recife*, é realizado com o diferencial da sonorização. A película exhibe as praças e jardins da cidade dialogando com sua história e os valores nacionais. Inicia com o Horto Florestal de Dois Irmãos, mostrando seus aspectos “admiráveis” e típicos que o torna preferido pelos recifenses nos domingos e feriados: suas plantas ornamentais, orquídeas, canteiros e os coqueiros da Bahia. Essas plantas seguiam para diversos outros jardins da capital pernambucana, como por exemplo, a arborização da Praça da República, de “soberba estrondosa”, como descreve

o narrador, onde encontramos plantas ornamentais vindas do horto e o famoso Baobá. Ao fundo, entre as palmeiras imperiais vê-se o Palácio da Justiça, denominado o mais grandioso e imponente da cidade, construído no local onde outrora fora o antigo Forte Ernesto, erguido pelos holandeses, também conhecido como Forte de Santo Antônio.

Os Jardins do Palácio do Governo de Pernambuco, também situado na Praça da República, são apresentados na sequência. O filme destaca que a atual praça, fora o antigo campo da honra onde foram enforcados os cabeças da revolução republicana de 1817, saudados como heróis. No local em que se encontra o Palácio do Governo existia o Erário, onde se fez em 1817 a primeira eleição republicana.

A história com o traço republicano e heróico é representada através das descrições das praças recifenses, valorizando assim, uma imagem arquitetada de heroísmo e exuberância. A tomada seguinte assume um caráter cada vez mais político, exibindo o interior do Palácio, onde se pode ver o Governador Carlos de Lima Cavalcanti despachando com o seu secretário. Apoiador da Revolução de 1930, Carlos de Lima Cavalcanti assumiu em 6 de outubro de 1930 o governo de Pernambuco como Interventor Federal, com as eleições constitucionais, o governador continuou no cargo eleito pela Assembleia Legislativa em 1935, onde permaneceria até 1937.

Na sequência, apresenta-se a Praça da Independência, onde se pode ver ao fundo o Diário de Pernambuco, ao qual o narrador ressalta ser o jornal mais antigo da América Latina. Logo após, a Praça Treze de Maio e a Praça Joaquim Nabuco, também no Bairro de Santo Antônio, à esquerda da Ponte da Boa Vista. Onde no centro se ergue a estátua de seu patrono. Descrito como “notável diplomata pernambucano e grande batalhador pela emancipação dos escravos do Brasil”. Em seguida, os detalhes esculturais do antigo chafariz são exibidos como um traço nobre da Praça Maciel Pinheiro, na Boa Vista, próximo a Igreja Matriz da Boa Vista.

Ao retratar o Jardim da Praça de Casa-Forte, a película faz referencia ao sangrento combate travado em 1645, que dá nome a praça, pelos insurgentes comandados por André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira e Felipe Camarão, descrevendo o intuito de libertar as senhoras pernambucanas aprisionadas pelos holandeses. O enredo é constituído de uma narrativa que quase se aproxima do romance da cavalaria, dos heróis que salvam as donzelas em perigo. Imagem recorrente para ressaltar a bravura e coragem. Os aspectos naturais da Praça de Casa-Forte também são dimensionados, explorando a vegetação nacional da Flora Amazônica, como a flor da Vitória Régia.

Aspectos nacionais naturais e históricos são retratados ao longo da película de pouco mais de seis minutos como caráter da identidade nacional. Sabe-se que o filme foi exibido no Rio de Janeiro em dezembro de 1936, no Glória¹⁴¹. Projeto da Diretoria de Estatística da Produção do Ministério de Agricultura para mostrar através dos jardins e praças das principais capitais brasileiras, traços da cultura desta nação, edificando assim, os valores nacionais propostos pelo governo.

Lafayette Cunha foi responsável pelo setor de cinema do Serviço de Informação do Ministério de Agricultura, dedicou sua carreira à filmagem de documentários institucionais produzindo dezenas de curtas. O fato do Ministério ter um setor voltado diretamente ao cinema, focando especificamente na realização de documentários, nos revela a credibilidade dada pelo governo ao poder das imagens, como forma de propagar o desenvolvimento do setor agrícola por todo Brasil.

O ano de 1936 foi ainda mais significativo, além de dar continuidade no desenvolvimento da sonorização nas películas brasileiras, resultou na maior aproximação entre o cinema brasileiro e o Estado com a formação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)¹⁴². Segundo Sidney Ferreira Leite, “o primeiro, e mais duradouro órgão estatal voltado para o cinema brasileiro”¹⁴³. Às vésperas do Estado Novo, o INCE iria determinar a principal proposta do novo regime quanto aos meios de comunicação: a propaganda governamental. O importante não era apenas informar, mas formar as massas, transformando em legitimadores do regime.

Entretanto, vale ressaltar que a utilização do cinema como um recurso pedagógico não era novidade da década. Desde os anos 20, por se tratar de um meio de comunicação importante, o cinema ganhou a atenção dos educadores que passaram a defender a utilização do mesmo como método de ensino. Destacaram-se nesse debate Fernando de Azevedo, que em 1928 promoveu uma reforma do ensino, incluindo o cinema educativo como método; os jornalistas Cláudio Mello (Fan) e Mário Behring (Cinearte), saindo em defesa do cinema educativo em suas revistas; e Joaquim Canuto Mendes de Almeida, autor do livro *Cinema contra Cinema* (1931), que defendia a exibição dos filmes no contexto escolar conduzida pelos educadores. Almeida defendia o filme educativo como um meio de combate ao ‘mau cinema’, nomeadamente o

¹⁴¹ Jardins do Recife (1936). Filmografia Brasileira do site da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>> Último acesso: 14 de julho de 2014.

¹⁴² Apesar de ser oficialmente concretizado pelo poder Legislativo em 13 de janeiro de 1937, o órgão começou a funcionar em meados de 1936.

¹⁴³ LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit., p. 36.

hollywoodiano, atribuindo ao cinema educativo à função essencial para reformar a sociedade. Para ele, a solução dos problemas nacionais estava na educação¹⁴⁴.

Esses ideais foram fortalecidos pelas novas forças políticas, especificamente ao tenentismo, que defendia o nacionalismo como solução dos problemas em oposição ao federalismo das oligarquias remanescentes. Para esses grupos: “O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos da nação (...)”¹⁴⁵. O cinema foi visto como um grande contribuidor para a “formação” da nação, por isso era necessário se apropriar dele. Visando a unidade, desde antes do Estado Novo, o Brasil vai se inspirar profundamente nos regimes autoritários europeus como modelo para a construção nacional, explorando aspectos como a propaganda governamental.

A questão pedagógica e propagandística tornava-se alvo do governo que fortaleceria sua política gradativamente, tendo como inspiração as medidas adotadas pelos países europeus. Em 22 de setembro de 1934, o oficial de gabinete da Secretaria da Presidência da República, Luiz Simões Lopes¹⁴⁶, escreve uma carta para Getúlio com suas descrições sobre a viagem realizada à Europa, onde tomou conhecimento de aspectos culturais da política alemã¹⁴⁷. Na carta, Simões Lopes expressou sua profunda admiração pelo Ministério da Propaganda do governo nazista. Com a intenção de passar somente dois ou três dias, ao receber informações sobre o Ministério, acabou por ficar oito dias em Berlim, tomando nota do funcionamento do órgão alemão, recomendando que o governo brasileiro adotasse uma experiência similar. A carta foi repassada para Gustavo Capanema que assumira em 25 de julho de 1934 o Ministério da Educação, na carta Simões Lopes relatava:

O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, metodizada 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,

¹⁴⁴ SIMIS, Anita. Op. Cit., p. 25-27.

¹⁴⁵ SIMIS, Anita. Op. Cit., 27-28.

¹⁴⁶ Luis Simões Lopes era família gaúcha e amigo pessoal de Getúlio Vargas. Filho de Ildefonso Simões Lopes, influente político da República Velha e membro da Aliança Liberal, em 1929 apoiaram a candidatura de Vargas à presidência, na oposição. Naquele ano, Luiz e seu pai foram presos por envolvimento na morte do deputado Manuel Francisco de Souza Filho, assassinato a tiros pelo pai de Luiz. Em agosto de 1930 foram absolvidos, segundo a tese de legítima defesa. Em novembro do mesmo ano, com a vitória do movimento revolucionário, Luiz foi nomeado oficial de gabinete da Secretaria da Presidência da República, cargo que ocuparia até março de 1937.

¹⁴⁷ GCg 1934.09.22. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

pela rádio, pelo cinema, através de toda imprensa alemã, pelos líderes nazistas, pelas organizações do partido ou, seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S.A. (tropas de assalto) ou S.S. (tropas de proteção pessoal de Hitler).¹⁴⁸

As ações do governo quanto ao cinema e a propaganda se mostraram próximas às propostas nacionalistas de parte dos intelectuais do governo. O INCE servia para incentivar a execução de filmes e documentários de caráter educativo e científico e nele se mostravam os ideais nacionalistas instituídos pelo Estado. Com o Estado Novo, o cinema nacional vai receber um significado ainda mais forte na proposta de formação ideológica. Deve-se ressaltar que nas perspectivas do próprio presidente Getúlio Vargas: “o cinema constitui 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 salas de aula reclamam’”¹⁴⁹. Era preciso transportar aos filmes o mesmo valor que os livros tinham, de formação e instrução. Transformar o cinema num objeto de lazer pedagogicamente útil.

A criação deste órgão foi para o Estado à projeção de um cinema nacional doutrinário que tivesse peso perante a sociedade brasileira, voltada majoritariamente ao cinema norte-americano. A união entre educadores e cineastas servia para que além do incentivo do governo se criasse um cinema de qualidade e que retratassem valores da cultura brasileira: sua história, sua geografia, seus artistas; o cinema servia assim como uma ferramenta de criação de identidade, financiada e controlada pelo Estado.

Para os cineastas, o controle estatal não foi encarado como algo negativo. O governo proporcionava recursos nunca antes vistos. A propaganda comercial e governamental sustentava os principais produtores. As medidas protecionistas instigavam os realizadores. O cinema se tornara parte do Estado, porém essa integração só era possível por que as principais produtoras e cineastas permitiram e tiraram proveito dessa relação.

A ligação entre o governo Vargas e o cinema nacional, iniciada antes mesmo do Estado Novo, se manteve cada vez mais forte. Como uma ferramenta pedagógica e doutrinária, o cinema vai se tornar um importante agente de formação ideológica, característico da política propagandística do regime instaurado em 1937.

¹⁴⁸ GCg 1934.09.22. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

¹⁴⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999, p 77.

CAPÍTULO II

CINEMA E ESTADO NOVO: POLÍTICA, CULTURA E PROPAGANDA

*Não posso mais pensar o que quero pensar. As imagens
cambiantes ocuparam o espaço dos meus pensamentos
(Georges Duhamel)*

A instituição do Estado Novo brasileiro em 10 de novembro de 1937 trouxe mudanças significativas para o cenário político e cultural. O regime foi caracterizado pelo profundo autoritarismo, centralização política, controle social e crítica ao liberalismo. No argumento que só um Estado forte poderia manter a ordem e o progresso da nação, a nova política se sustentou. Contra o federalismo, a centralização do poder era vista como um caminho para a salvação nacional. Segundo nos relata o historiador norte-americano Thomas Skidmore, essa concentração foi uma novidade, algo que não existia na antiga República¹⁵⁰, especialmente na aproximação com os governos estaduais e na relação político com o povo.

Com o fechamento do congresso, o presidente Getúlio Vargas passaria a governar por decretos-lei, tendo como base a Constituição Federal de 1937, elaborada pelo mineiro Francisco Campos, ministro da justiça do novo regime. Sem a mediação parlamentar, entre o governo e o povo, os meios de comunicação assumiram o papel de interlocução, exaltando o novo projeto político e rechaçando seus inimigos. Um conjunto orgânico de ideias que envolvia a unidade utilizou os principais veículos de comunicação e artes como difusão das ideologias do regime: trabalhistas, nacionalistas, religiosas, messiânicas e afins.

Através do controle aos meios de comunicação e outras manifestações sociais, o governo de Getúlio Vargas não só combateu seus inimigos como construiu um conceito

¹⁵⁰ SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 46.

de nação. Esses meios edificavam imagens servindo a uma função pedagógica que educavam os brasileiros sobre sua nação. Esse projeto foi inicialmente institucionalizado através de órgãos precedentes ao Estado Novo como o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), vinculado ao Ministério de Justiça e Negócios Interiores; e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), pelo Ministério da Educação e Saúde. Em 1939, a propaganda política e o controle aos meios de comunicação foram diretamente ligados à Presidência da República através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fortalecendo cada vez mais este projeto político¹⁵¹.

A evolução burocrática desses aparelhos também acentuava a importância dos meios de comunicação na difusão da legitimação do regime com a propaganda doutrinária. Estes órgãos tiveram destaques na realização e controle das produções cinematográficas, instituindo uma concepção estética hegemônica para a época. Compreender a atuação, organização e produções desses órgãos e seu diálogo com os cinegrafistas locais nos permite pensar por uma nova ótica o papel da cultura e do cinema na sociedade republicana, integrada ao funcionamento do Estado Novo.

Desde sua origem, a sétima arte tem modificado o cotidiano das pessoas. É sob esse tema que professor Aníbal Monteiro Machado realiza a conferência “O cinema e sua influência na vida moderna”, em 6 de fevereiro de 1941 no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. Em pleno regime autoritário brasileiro, com menos de meio século de existência, o cinema chamou a atenção pela sua sensibilidade e poder de persuasão. Considerando que “até 1939 existiam no mundo, incluindo os países hoje atingidos ou esmagados pela guerra, cerca de 93 mil salas de projeção”¹⁵², tendo no Brasil aproximadamente mais de 1.500 salas naquela época, um valor político a essa ferramenta não tardou a acontecer.

Durante o Estado Novo, o cinema ganhou um significativo destaque. Seu poder, influência e potencial de recepção foram alvo de estudos, críticas e atenção do governo. Os governantes perceberam que o cinema é um discurso que tem voz e o poder de ser

¹⁵¹ Desde o início de seu governo, o Presidente Vargas já tinha sua atenção voltada para essas questões. Durante o governo provisório foi criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), que reestruturado, em 1934, deu origem ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que contou com a direção do sergipano Lourival Fontes, personagem que esteve à frente da propaganda nacional entre 1934 e 1942. O DPDC existiu até o início do Estado Novo, quando em 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), este órgão foi o antecessor do DIP.

¹⁵² MACHADO, Aníbal M. *O cinema e sua influência na vida moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil Estados Unidos, 1941, p. 12.

ouvido, não era apenas um entretenimento vulgar, tornou-se também uma expressão artística e arma política. Desde sua origem, o cinema transformou os homens, criou novas formas e interpretar o mundo e modos de viver. Ao passo que esta arte e sua técnica foram evoluindo, as estratégias de sua utilidade e função social também foram se modificando.

A cinematografia revolucionou as sociedades contemporâneas e dentro de sua historicidade muitas outras revoluções aconteceram. Porém, nenhuma transformação foi tão significativa na história do cinema quanto à chegada do som. O efeito de real que a imagem cinematográfica possui foi acentuado ainda mais com a sonorização. Segundo Aníbal Machado,

O som veio dar mais vibração, mais corpo à imagem. Gluglu das águas, sussurro do vento nas árvores, chiar de rodas de motores, vozes e rumores industriais e humanos vieram multiplicar o poder da imagem animada. O tumulto das ruas e praças ganhou mais autenticidade nos seus movimentos: o ouvido ouvia o que os olhos enxergavam. A sensação visual enriquecia-se da auditiva.¹⁵³

A palavra ganhou força junto ao caráter sensível da imagem. A chegada e fortalecimento dessa tecnologia no Brasil coincidem com o período de desenvolvimento do Estado Novo. A nova política brasileira passa então a se apropriar de vários elementos culturais como forma de manutenção de sua política. O cinema e seu caráter de expressão da realidade chamou a atenção do Estado que aplicou diversas medidas institucionais sobre ele. As funções pedagógicas e doutrinárias foram as mais exploradas nos anos do regime autoritário de Getúlio Vargas. O cinema dava voz ao novo regime.

Os filmes assumiram assim o papel de educar e instigar as massas, rompendo com o individualismo e agregando sentimentos de homogeneidade. Essa formação nos faz lembrar o que Marc Ferro determinou por “história institucional”, aquela dada pelos Estados, Igrejas, partidos ou interesses privados que tem a função de glorificar a pátria e legitimar o regime político vigente. Essa formação da história institucional, não se limita aos livros didáticos e os mecanismos da educação formal, mas também se estendem aos diversos veículos de comunicação, como o cinema. De acordo com Ferro, há um interesse em controlar o conhecimento histórico, pois:

¹⁵³ MACHADO, Aníbal M. *O cinema e sua influência na vida moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil Estados Unidos, 1941, p. 23.

Controlar o passado ajuda a dominar o presente, a legitimar tanto as dominações como as rebeldias. Ora, são os poderosos dominantes Estados, Igrejas, partidos políticos ou interesses privados - que possuem e financiam veículos de comunicação e aparelhos de reprodução, livros escolares e histórias em quadrinhos, filmes e programas de televisão.¹⁵⁴

O historiador Mark C. Carnes evidencia ainda, em coleção intitulada *Passado Imperfeito: a história no cinema*¹⁵⁵, a construção de um “passado imperfeito” através dos filmes históricos. Ao referenciar a imagem que se cria de passado no cinema em contraponto ao sistema educacional tradicional, fundamentada nos livros impressos, Carnes, relata que: “A hora do livro - ou melhor, o milênio do livro, observou Gore Vidal - já era. Se a palavra impressa superou a tradição oral, o cinema e a televisão eclipsaram a suprema de [Johannes] Gutenberg”¹⁵⁶. No entanto, deve-se ficar atento de que o cinema não substituiu a História. O trabalho exercido pelo historiador põe em discussão justamente o discurso imagético construído pelos cineastas. Consideramos aqui apenas a compreensão institucional, em vigor especialmente durante o regime varguista, de que o cinema inspira e diverte trazendo ao público uma emoção e formação sobre determinado conhecimento, o que fez com que a sétima arte fosse apropriada a fins educacionais e políticos.

O alcance do cinema, ou o poder exercido pela sétima arte na formação de ideias e discursos fez com que pela primeira vez no Brasil uma estrutura governamental de controle cultural atuasse especificamente sobre as imagens cinematográficas. Educar através da diversão, instituir valores morais e cívicos, atuar como um parlamento em contato direto com o povo foi o principal exercício dos cinegrafistas da época. O cinema nacional tornar-se-ia parte da nova política.

2.1 Cinema, educação e nacionalismo através dos órgãos governamentais

¹⁵⁴ FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo: IBRASA, 1983, p. 11.

¹⁵⁵ Esta coleção é composta por mais de sessenta artigos, sobre diversos filmes, ordenados cronologicamente pelos temas, de Jurassic Park (1993) à Nixon (1995), que buscam analisar as verdades históricas contidas por traz das produções cinematográficas. CARNES, Mark C. (org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹⁵⁶ CARNES, Mark C. (org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 9.

O Estado Novo marcou a emergência de um nacionalismo patrocinado pelo governo. A questão nacional fez parte do projeto político voltado à cultura, educação e propaganda. Tais pensamentos têm raízes no período que vai de 1930 a 1937, junto aos intelectuais e políticos que promoveram medidas centralizadoras e de controle social durante o novo regime. O DPDC, fundado em 1934, e o INCE de 1936, assumiram neste período o papel de formadores da nação, sobretudo no que diz respeito à produção cinematográfica.

O cinema passou a ser visto em seu valor político e foi diretamente ligado ao Estado. O poder das imagens pelo seu efeito de real¹⁵⁷ (impulsionado ainda mais com a sonorização) e seu recebimento coletivo fez com que o cinematógrafo atuasse para além das perspectivas estéticas e fosse inserido como um mecanismo político e social. Através de algumas medidas, o cinema foi pouco a pouco se integrando cada vez mais as estruturas burocráticas do Estado a partir da já citada “Lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais” de 1932.

Ele tornou-se uma questão de moral pública e política, era a escola viva para as massas, uma “influência aos cérebros em formação”, como destacou Roberto D’Assunção Araújo. Em função disso, era preciso extirpar da sociedade o mau cinema, aquele que infiltra “más ideias” nas pessoas dispostas a aprender tudo, de bom ou de mal¹⁵⁸. O cinema tratava-se de uma questão de ordem.

Não só o Estado, como outras importantes instituições sociais atuaram no controle sobre o cinema, enxergando nele um mecanismo de domínio na formação moral da sociedade. A Igreja e seus membros, por exemplo, patrocinaram iniciativas de acompanhamento e aconselhamento ao público cristão sobre os filmes em exibição, que tem como exemplo a formação da “Legião da Decência”: grupo católico criado na década de 1930, nos Estados Unidos, iniciativa de bispos católicos norte-americanos com

¹⁵⁷ O modelo estético do gênero documental reforça um efeito de real presente na imagem, que anula a compreensão do filme como uma construção de um discurso. Com isso tem-se a impressão de que aquilo que está sendo visto existiu no real. Esse conceito de “efeito de real” é trabalhado por Miriam de Souza Rossini, em sua tese de doutorado cujo o tema é o filme histórico, intitulada “As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real” (1999), atribuímos aqui um valor similar ao gênero documental levando em consideração a relação com o espectador que compactua com a visão apresentada, indexando o filme com a realidade. Conforme nos aponta Cássio dos Santos Tomaim, “(...) a ‘verdade’ do filme só se realiza no olhar do espectador, é ele que autoriza o ‘efeito de real’”. TOMAIM, Cássio dos Santos. *“Janela da Alma”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 23.

¹⁵⁸ ARAÚJO, Roberto Assunção. Op. Cit., p. 33.

o intuito de questionar os ideais da honestidade moral e cristã no âmbito das produções cinematográficas.

A Legião “iniciou uma forte campanha contra os filmes que julgava imorais, promovendo abaixo-assinados de cidadãos que se comprometeram a não assistir aos filmes que por ela eram taxados”¹⁵⁹. Em resposta a Legião da Decência o Papa Pio XI promulga em 29 de junho de 1936 a carta encíclica “*Vigilante Cura*”, uma manifestação oficial da Igreja Católica dedicada aos meios de comunicação social, particularmente, o cinema. A encíclica se manteve comprometida em mobilizar os fiéis para no combate do “bom contra o mau cinema”, numa perspectiva cristã. O texto papal mostra logo no início da encíclica o objetivo ao qual o cinema deveria ser exposto:

Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite – ainda Nos é consolador relembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação.¹⁶⁰

A referência ao cinema como veículo educacional também é constantemente evocado. Para o Papa Pio XI, era preciso “usar de todos os meios, principalmente da imprensa, para que o cinema se torne cada vez mais um elemento precioso de instrução e de educação, e não de destruição e de ruína para as almas”¹⁶¹, alegando que, infelizmente, é geralmente para o mal que o cinema exerce sua influência. No combate as ruínas de tantas almas a preocupação que certos governos e a sociedade civil vêm dando à influência do cinema no domínio moral e educativo é um exemplo aos bispos e católicos seguirem, “exerçais uma vigilância especial sobre a indústria cinematográfica em vosso país”, convocava Pio XI. A encíclica, em resposta aos membros da Legião da Decência, vai influenciar a questão moral do cinema brasileiro. Segundo Geovano Moreira Chaves:

[A *Vigilanti Cura*] foi uma resposta do Vaticano à pressão que a Legião da Decência exercia na tentativa de controlar o cinema nos Estados Unidos (uma vez que ela foi dirigida a princípio ao Episcopado norte-americano), e serviu também como aparato e

¹⁵⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002, p. 223.

¹⁶⁰ PAPA PIO XI. Carta Encíclica *Vigilanti Cura*, Roma, 29 de junho de 1936.

¹⁶¹ Idem.

documento oficial para enfatizar e legitimar a necessidade dos católicos brasileiros, sobretudo os redatores da revista *Vozes de Petrópolis*, de moralizar e adequar, de acordo com os princípios contidos na *Vigilant Cura*, o cinema brasileiro.¹⁶²

A ação dos católicos norte-americanos e a encíclica do Papa Pio XI tornaram-se exemplos a serem seguidos pelos católicos brasileiros. Popularizando-se no Brasil, o cinema também “converteu-se em elemento estratégico da guerra entre os católicos, que lutavam pela recristianização da sociedade brasileira, e anticatólicos, que se opunham frontalmente ao crescimento do poder e da influência da Igreja”¹⁶³, isso fez do cinema também uma reação a uma das maiores crises vividas pela Igreja: o afastamento entre Estado e Igreja estabelecida pela República em 1889. Os novos tempos políticos trazidos por Getúlio Vargas marcariam essa reaproximação.

Uma manifestação oficial do Vaticano perante o cinema foi um traço da inserção da Igreja nas vivências sociais que se estendiam do cinema à outras práticas sociais, como as celebrações cívicas, unindo valores políticos aos religiosos. A recepção desses ideais circulou por algumas revistas brasileiras de cinema como a *Vozes de Petrópolis* que teria na ação da Legião da Decência um modelo a ser seguido¹⁶⁴. O sentido da moral cristã seria integrado à política social do Estado Novo. O novo regime retomaria as forças do catolicismo na formação nacional, influenciado também pelo cinema.

A associação entre Igreja Católica e Estado foi um dos principais cernes do regime. Conforme nos revela Maria das Graças A. Ataíde de Almeida em sua análise sobre o Estado Novo em Pernambuco, o projeto político assumido pelo regime identificava-se com o paradigma pedagógico, de caráter conservador, sustentando pela Igreja Católica no Brasil¹⁶⁵. A Igreja Católica buscava recompor as forças que haviam perdido no início da República. Na luta contra o laicismo, ela se alinha com o regime desempenhando um papel importante na sociedade.

Durante os anos 30 e 40 a produção fílmica nacional, especialmente a documental, serviu basicamente aos projetos morais e propagandísticos do Estado. O

¹⁶² CHAVES, G. M. . A Legião da Decência e a cruzada cinematográfica católica no Brasil. In: ANPUH, 2012, Mariana. Anais da ANPUH MG 2012. Mariana: ANPUH, 2012. v. XVIII, p. 5-6.

¹⁶³ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002, p. 224-225.

¹⁶⁴ CHAVES, G. M. . A moral católica como sensível compartilhado para o cinema. In: Faces da Cultura na História, 2012, Recife. VI Colóquio de História da UNICAP. Recife: UNICAP, 2012. v. VI. p. 132.

¹⁶⁵ ALMEIDA, Maria das Graças Andrade de Ataíde. Op. Cit., p. 69.

baixo recurso que os realizadores encontravam para fazer cinema fez com que os filmes tomassem a palavra do Estado, que se realinhava com a Igreja Católica. Por isso, aspectos ligados a moral cristã vão ser comumente associados a moral cívica. As películas apresentavam aspectos patrióticos, a história e cultura brasileira, a formação religiosa (designadamente, Católica) e o desenvolvimento técnico (associados à industrialização e ao novo governo), em conformidade com as propostas ideológicas governamentais. Órgãos estatais e cineastas brasileiros trabalharam juntos na construção das imagens nacionais, fortalecidos através de diversas legislações destinadas a cinematografia sob o auspício desses valores morais, censura e controle cinematográfico.

Ainda no Governo Provisório, o decreto nº 24.651 de 10 de julho de 1934 cria dentro do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Sobre a competência desse novo órgão, descrevia-se:

- a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelefonia e demais processos técnicos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais;
- d) orientar a cultura física, um órgão técnico é criado para estudar e orientar a utilização cinematográfica e os demais instrumentos que sirvam para a difusão cultural.¹⁶⁶

De uma maneira geral, o órgão esteve ligado à questão da propaganda, sendo o cinema o seu principal elemento, visto como essencial a difusão cultural. A nomeação de Lourival Fontes para a direção do órgão nos indica mais um aspecto da composição do Governo em alinhamento com o centralismo e o autoritarismo político. Fontes era um profundo admirador dos regimes nazifascistas europeus. Durante a formação da Constituição de 1934, como candidato a constituinte, Lourival Fontes teceu referências ao que se fazia na Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler, caminhos que para ele deveriam ser seguidos pela constituição e política brasileira¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Art. 2º do Decreto-lei nº 24.651, de 10 de julho de 1934.

¹⁶⁷ No dia 15 de junho de 1933, o Jornal do Recife lançava em sua capa a matéria com a chamada: “Rio, 14 - O candidato sergipano à Constituinte sr. Lourival Fontes, em entrevista ao ‘Diário de Notícias’ fala

A Censura Cinematográfica estava presente no artigo quinto do decreto do DPDC. Ela deveria ser feita de acordo com o decreto por um representante do Ministério de Justiça e Negócios Interiores, um representante do Ministério da Educação e Saúde Pública, um do Ministério do Exterior, um do Juizado de Menores, um do chefe de Polícia e um da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos, junto à Direção e a Secretaria do órgão. Ao serviço de censura era cobrada uma taxa de \$400 (quatrocentos réis) por metragem, arrecadados pela Tesouraria da Imprensa Nacional. Os filmes nacionais educativos possuíam isenção da taxa, e os demais filmes nacionais apenas 50% (cinquenta por cento).

De acordo com Claudio Aguiar Almeida, “as vantagens e favores à produção nacional, previsto pelo decreto, demonstravam o sucesso dos produtores brasileiros em sua campanha junto aos membros encarregados da organização do DPDC.”¹⁶⁸. Os descontos e isenções na taxa cinematográfica, e a própria presença da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos eram vistas como mais uma vitória da classe. O incentivo, principalmente ao cinema educativo, naquele momento turbulento aos realizadores locais foi aclamado como um grande feito do governo. No dia 9 de agosto de 1934, o Jornal do Recife divulgou uma nota sobre a criação do referido órgão, tornando público as suas principais competências¹⁶⁹.

Também era previsto pelo DPDC a criação da Revista Nacional de Educação, assumindo assim, as responsabilidades quanto à questão educativa nacional. Em 1936, com a organização do INCE, os aspectos educacionais passam a cabo do departamento vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, de Gustavo Capanema, numa tentativa de separar a burocratização da propaganda e do cinema educativo. Uma intensa disputa de funções e competências se iniciava entre os órgãos¹⁷⁰.

Estes conflitos foram resultado de um duelo entre ministérios. Enquanto que o DPDC era vinculado ao Ministério da Justiça, o INCE fazia parte do MES. Criado em

com entusiasmo do fascismo, prevendo seu proximo advento em nosso paiz”. Jornal do Recife, Recife, 15 de junho de 1933, p. 1.

¹⁶⁸ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999, p. 81.

¹⁶⁹ Jornal do Recife, Recife, 9 de agosto de 1934, p. 5.

¹⁷⁰ A questão da separação entre o cinema popular e educativo, não era tão claro em todos os países europeus. Enquanto que na Itália, não havia separação entre cinema popular e escolar, para os Alemães o cinema popular ficou a cargo do Ministério da Propaganda enquanto que o cinema educativo sobre responsabilidade do Ministério da Educação, similar ao que acontece no Brasil. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. Tese de Doutorado. Departamento de História da UNICAMP, Mimeo 2000, p. 223-224.

1934, o departamento do Ministério da Justiça tirou do MES várias de suas atribuições como a propaganda, a censura educativa, a Revista Nacional e a possibilidade de fazer filmes educativos, além de extrair da Imprensa Nacional o serviço de radiodifusão. Neste jogo de interesses, como assinala Sheila Schvarzman, a criação do INCE em 1936 foi uma vitória política para Capanema, pois retomou várias dessas atribuições¹⁷¹.

O projeto do INCE, iniciado em 1935, conta com um longo estudo sobre a situação do cinema educativo no mundo e no Brasil. Mostrando a necessidade de criar um órgão que pense e sistematize o cinema educativo aplicáveis ao ensino e à educação do povo. O projeto faz duras críticas ao rádio “que em nada tem contribuído” para a formação nacional, exaltando a importância do cinema na vida moderna e o seu desenvolvimento nos países europeus¹⁷².

O cinema educativo foi utilizado como mecanismo para que a população passasse a conhecer a cultura de sua nação, ele exercia um papel cívico. Mostrar o Brasil para os brasileiros era sua principal função. Porém, tratava-se de uma imagem do Brasil ornamentada pelos ideólogos do Estado. O antropólogo Edgar Roquette-Pinto era um deles, homem que esteve a frente do INCE desde março de 1936, antes mesmo da oficialização do órgão.

Para a formação do INCE, alguns exemplos europeus foram observados. Em julho de 1936, Roberto Assumpção de Araújo¹⁷³, jovem nadador brasileiro participante das Olimpíadas de Berlim, aceitou o pedido do Ministro Capanema para que em sua viagem relatasse a situação do cinema educativo na Alemanha, Bélgica, França e Itália. Posteriormente Araújo viria a trabalhar para o INCE. Em 1939, ele defenderia a tese *O cinema sonoro e a educação*¹⁷⁴, em que afirma a importância do cinema como instrumento pedagógico e como a sonorização veio qualificar esse aparelho.

Seu relatório sobre a experiência europeia cita o caso dos alemães que em 1934 fundaram um departamento do governo para o controle, produção e distribuição de

¹⁷¹ Ibidem, p. 261.

¹⁷² GCg 35.00.00/2. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

¹⁷³ Estudante de direito e entusiasta do cinema, Roberto Assumpção de Araújo participava do “Clube de Cultura Moderna”. Segundo Sheila Schvarzman, “esse clube fazia parte da Aliança Nacional Libertadora, e entre seus membros estava Jorge Amado, o pintor Santa Rosa e Febus Gicovate, contemporâneos de Assumpção, que veio depois a se tornar embaixador. Seguidor de Roquette-Pinto, com quem trabalhou durante 4 anos no INCE, aprendeu com ele que o importante era antes de tudo ‘fazer’”. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. Tese de Doutorado. Departamento de História da UNICAMP, Mimeo 2000, p. 221.

¹⁷⁴ ARAÚJO, Roberto Assunção. *O cinema sonoro e a educação*. Tese. 1939.

filmes educativos de nível secundário e superior, o *Reischthelle für den Unterrichtsfilm*. Com uma boa estrutura, salas equipadas, laboratórios modernos e com uma das cinematecas mais ricas do mundo, Roberto Assumpção exalta o órgão alemão. Também era de sua responsabilidade a produção da revista *Film und Bild* que contava com um relatório mensal de suas atividades e catálogo permanente dos últimos filmes. Até o momento de sua visita, ele descreve que já haviam sido realizados pelo órgão 322 filmes. Contribuíam para a realização desses filmes as universidades, escolas técnicas e institutos científicos, prática que será adotada também pelo INCE.

Sobre o cinema educativo francês, Roberto Assumpção elogia o trabalho da *Musée pédagogique de l'Etat*, do Ministério da Educação Nacional, que trabalhava com filmes escolares; o *Institut de Cinema Scientifique* e *Association pour la Documentation Cinématographique dans les Sciences*, destinados aos filmes científicos e documentários, destacando a parceria entre governo com as associações não oficiais e iniciativa privada. Roquette-Pinto, que posteriormente também fez suas considerações sobre o trabalho do cinema educativo nesses países chamou atenção para a preocupação pedagógica e o uso científico do cinema¹⁷⁵. De acordo com Schvarzman:

O antropólogo (Roquette-Pinto) manteve contato com Jean Painlevé, do Centre de Production du Film Scientifique, que realizava experiências com a microcinematografia e a cinematografia submarina, que influenciaram os filmes científicos realizados pelo INCE e foram adquiridos posteriormente pela instituição francesa.¹⁷⁶

Faz-se necessário ressaltar dessa análise que os relatórios mostram como o cinema respondia às preocupações políticas de cada lugar. Na Itália de Mussolini, buscando a regeneração pós-guerra, o próprio general exaltava que “o cinema é a arma mais forte”¹⁷⁷. As experiências italianas, francesas e alemãs sobre o cinema formaram uma grande influência para a política cultural do Estado Novo. Os órgãos brasileiros apesar de influenciados por esses múltiplos olhares sobre o cinema viriam atender as particularidades do Estado Novo e dos próprios realizadores locais, não resultando

¹⁷⁵ Referenciando novamente a Marc Ferro, é importante relevar que a construção de um passado, ou nesse caso específico, da ciência, muitas vezes associado aos livros didáticos, também passa pelos diversos veículos de comunicação existentes, como os quadrinhos, o rádio e o próprio cinema, não se limitando aos livros científicos. FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo: IBRASA, 1983, p. 11.

¹⁷⁶ SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p. 224-225

¹⁷⁷ A Itália era a precursora no cinema educativo, desde o início dos anos 1920 o LUCE - Sindicato Instruzione Cinematografica - trabalha na produção e difusão dos filmes didáticos. Roquette-Pinto mantinha contato com o Luciano de Feo, membro do LUCE. O órgão foi institucionalizado por Mussolini em 1925. SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p. 222-223

assim numa cópia dos órgãos europeus, mas uma apropriação do caráter emergencial que o cinema trazia para a vida política, adaptado as suas necessidades.

Tanto o INCE quanto o DPDC, apesar de exacerbar o caráter nacional tiveram como inspiração as políticas fomentadas na Europa. “A criação do DPDC inspirou-se na experiência de regimes autoritários europeus cujas iniciativas, no âmbito da cultura e da propaganda, impressionavam os cineastas brasileiros e autoridades varguistas”¹⁷⁸. Admiração destacada na carta de Luiz Simões Lopes e nos relatos de Roberto Assumpção de Araújo e Roquette-Pinto.

No entanto, a Europa já possuía uma indústria cinematográfica estruturada, arrasada pela primeira guerra mundial, mas que ainda tinha espaço no comércio exterior. Os órgãos brasileiros foram fundados no interesse dos realizadores locais de construir praticamente do zero uma indústria produtiva, encontrando no Estado Novo um suporte para suas ambições profissionais. A articulação desses realizadores é essencial para a análise dos órgãos e para a propagação das ideias do novo regime, que esteve durante muito tempo na mão desses personagens.

A questão técnica, de distribuição e manutenção do cinema nacional era um tema que tinha outra proporção para os realizadores europeus. O cinema francês, por exemplo, era a segunda maior distribuidora de filmes no Brasil no início da década de 1930, ficando atrás da produção norte-americana. Em terceiro lugar, estavam as brasileiras, seguidas da produção alemã, portuguesa e italiana, respectivamente¹⁷⁹. Obviamente, esses números são dados hegemonicamente pelos filmes comerciais, consumidos em grande quantidade no Brasil.¹⁸⁰

Os brasileiros enxergaram que produção científica, documental e educativa deveriam ser distintas daquela comercial, por isso a necessidade de órgãos exclusivos para suas atuações. No entanto os múltiplos gêneros precisariam ser formadores e instigadores nacionais. Um bom filme é aquele que engrandece o brasileiro, exalta sua história, tradição e o papel pátrio proposto pelo governo. Para combater a mentalidade

¹⁷⁸ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999, p. 79.

¹⁷⁹ SIMIS, Anita. Op. Cit., p. 75.

¹⁸⁰ A predominância dos filmes comerciais, em comparação com a produção educativa produzida pelos franceses é alvo de crítica nos relatório de Roberto Assumpção, segundo ele: “os trabalhos de cinema científico e documentário puro, já realizados, revelando o auxílio indispensável do cinema como meio de pesquisa, afirma a qualidade excepcional do cinema francês, que a mediocridade da produção comercial enviada à América do sul não permite avaliar”. ARAÚJO, Roberto Luiz Assumpção de. GCg 1934.09.22. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro

das produções que nada têm favorecido a nação, os próprios filmes comerciais são estimulados a exaltar os valores consoantes com o regime. “O ambiente político da época estimulava a criação de filmes de ficção que reproduziam os valores apregoados pelo regime”¹⁸¹, como é o caso do filme *Argila* (1940), do diretor mineiro e membro do INCE, Humberto Mauro, produzido com o argumento de Roquette-Pinto¹⁸².

Durante a década de 1930, duas vertentes permearam a atenção do Estado sobre o cinema: a questão educativa, nessa busca pela formação do homem brasileiro através da educação formal; e a propaganda de massas, vinculada a difusão dos valores propostos pelo regime ao povo brasileiro. Ambas se completariam pela censura, controlando posições contrárias ao discurso dominante. Com a instauração do Estado Novo em 1937, o governo brasileiro precisou fortalecer ainda mais a questão da propaganda política e a formação nacional.

O projeto de decreto-lei que buscava transformar o DPDC em Departamento de Propaganda do Brasil, discutido entre 1936 e 1938, colocava em cheque a necessidade de maior autonomia do Departamento para a difusão cultural às camadas populares. Tamanhas as dificuldades que o Ministério de Educação e Saúde encontrava em coordenar os trabalhos destinados a influência cultural de todos os brasileiros, em especial pelo limitado orçamento para a grande demanda da população, o desenvolvimento do Departamento de Propaganda do Brasil deveria ter esse objetivo, fortalecendo assim o seu alcance¹⁸³. O Departamento de Propaganda do Brasil, de acordo com o projeto: “deverá ser um aparelho vivaz, de grande alcance, dotado de um forte poder de irradiação e infiltração, tendo por função o esclarecimento, a ilustração, o preparo, à orientação, a edificação, numa palavra, a cultura de massas”¹⁸⁴. Era o início da idealização do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), maior órgão responsável pela propaganda política durante o Estado Novo.

Na formação da estrutura governamental brasileira, a propaganda política teve profunda inspiração do Ministério de Propaganda alemão, chefiado por Joseph

¹⁸¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 107.

¹⁸² O filme *Argila* (1940) foi trabalhado pelo historiador Cláudio Aguiar Almeida em *O cinema como “agitador de almas”*: *Argila, uma cena do Estado Novo*, onde analisa o discurso do Estado Novo a partir do filme de Humberto Mauro. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.

¹⁸³ GCg 1934.09.22. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

¹⁸⁴ GCg 1934.09.22. Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

Goebbels. Percebemos ao longo de todo estudo sobre o cinema brasileiro uma profunda influência dos órgãos estatais com a política europeia, especialmente o fascismo italiano e o nazismo alemão. Essa influência não era feita apenas no campo cinematográfico, muitos membros do governo eram simpatizantes dos regimes autoritários europeus, como Filinto Müller, chefe da polícia da ditadura do Estado Novo; Francisco Campos, ministro da Justiça e redator da Constituição de 1937; e Lourival Fontes, chefe do DPDC e posteriormente do DIP.

A prática política do Estado Novo e a questão estrangeira são vistas por esta dicotomia: ao mesmo tempo em que se combatiam doutrinas externas, elogiava-se algumas de suas práticas, órgãos e ministérios. Contudo, o diálogo com esses países não era visto pelo governo como uma ameaça à soberania da nação. A crítica à influência externa era pautada na luta contra os adversários políticos que atuando no Brasil buscavam modificar a ordem política, como exemplo, os comunistas e integralistas. A instauração do Estado Novo em 1937 foi dada no astucioso argumento de que só um regime autoritário e nacionalista iria impedir que o país fosse golpeado pelas políticas extremistas, seja de direita ou de esquerda. Nesse sentido restrito, o estrangeiro tornava-se um vilão que tentava desvirtuar a ordem e o progresso da nação.

Nacionalismo ou o sentimento de considerar pertencer a uma nação é uma construção histórica. A definição de nação foi comumente feita sob os princípios étnicos e linguísticos, ou em combinação com fatores relacionados à língua, território e história em comum, segundo Hobsbawm¹⁸⁵. É comum, no entanto, associarmos o termo de nação ao Estado. A compreensão sociológica defendida por Max Weber estabelece nação como “uma comunidade de sentimento que se manifestaria adequadamente num Estado próprio; daí, uma nação é uma comunidade que normalmente tende a produzir um Estado próprio”¹⁸⁶.

Se o termo Nação nos remete ao Estado, do mesmo modo, a compreensão de “identidade” também nos é remetida. Segundo Marcel Detienne, por mais familiares que pareçam, os conceitos de identidade e de nação se apresentam complexas. Nelas se misturam ideias e imagens, construindo o sentimento de pertencimento a determinado grupo social, criando laços que originam uma comunidade. Essa unidade nos parece ser fundamental para a formação do Estado, designando na sociedade um sentimento de

¹⁸⁵ HOBBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 15.

¹⁸⁶ WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Editora LTC: Rio de Janeiro, 1982, p. 207.

pertencimento ao mesmo grupo, um sentimento de consciência. A “consciência nacional” parece caminhar sempre junto ao ensino de uma história nacional, pois esta história nacional serve de suporte para a formação de uma identidade¹⁸⁷.

Essa construção foi alicerçada pelo próprio Estado Novo, que voltou sua atenção à propaganda e a formação doutrinária. A própria história nacional ganhou um destaque pelo regime varguista. Dentro do cinema, um retorno ao passado pode ser visto nos filmes produzidos pelo INCE, em especial, dois deles, *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940) são trabalhados por Eduardo Morettin em “Humberto Mauro, Cinema, História”, explorando a representação histórica nos filmes do cineasta mineiro. De acordo com Morettin, esses filmes de caráter oficial, “(...) espelham a vontade de justificar as ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado”¹⁸⁸. A construção de uma história nacional é feita pelo Estado, dessa vez, em largas proporções e de vários modos: temas, heróis, monumentos e símbolos são edificadas pelo regime, através do ensino regular, da música, do cinema, do rádio e etc. O nacionalismo, assim, se relaciona de diferentes formas com as estruturas sociais do Estado.

Dessa forma, o Nacionalismo foi um dos vetores da propaganda política. Em detrimento das políticas estrangeiras que corrompiam a nação, o discurso nacional se fortalecia por meio da doutrinação imposta pelo próprio regime. A ideia propagada sobre o nacionalismo foi essencial para o sustento da unidade política e coesão nacional, nele, o povo deveria encontrar-se com o projeto político do regime. Conforme nos aponta Eric Hobsbawm¹⁸⁹, a nação não vem antes do Estado e do nacionalismo, estes é que geram a nação, dando o sentido e identidade consonantes com o Estado.

Percebemos através dos periódicos que o nacionalismo foi um tema bastante presente na imprensa da época, especialmente naqueles vinculados ao próprio governo, como é o caso da *Folha da Manhã*, de propriedade do interventor pernambucano Agamenon Magalhães. Em 18 de maio de 1938, o articulista Monte Arrais exalta esse tema. Para ele, as nações são frutos da disseminação da cultura de cada povo, o poder simbólico de uma nação é que determinariam os passos de seu povo¹⁹⁰.

¹⁸⁷ DETIENNE, Marcel. A identidade nacional, um enigma. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 65.

¹⁸⁸ MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro, Cinema, História. São Paulo: Alameda, 2013, p. 23.

¹⁸⁹ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

¹⁹⁰ ARRAIS, Monte. “O Estado Novo e o conceito theorico do nacionalismo ethnico, geographico e cultural”. In: *Folha da Manhã*, Recife, 18/05/1938, p. 3.

É importante perceber a distinção entre os termos nação e nacionalismo. Nacionalismo trata-se de uma ideologia unificadora, elaborada intencionalmente para garantir a coesão do povo no Estado. Nação seria a unidade formadora desse discurso, produzido por um Estado burocrático centralizado. Segundo Hobsbawm, as nações são “fenômenos essencialmente construídos pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidos sem ser analisados de baixo”¹⁹¹. Enquanto que o governo cria formas burocráticas, uma máquina administrativa que envolve os cidadãos numa culto cívico e de lealdade ao Estado, o interesse individual ou de grupos na legitimação é parte essencial. Não podemos negligenciar as esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, objeto de ação e propaganda dos grupos políticos¹⁹².

O tema do nacionalismo tem sido alvo de alguns trabalhos, especialmente no que diz respeito à imprensa. A dissertação do historiador Rafael Pires Rocha intitulada *Propaganda política e censura no Estado Novo em Pernambuco (1937-45)* nos chama a atenção para a dicotomia entre a relação nacionalismo e o fator estrangeiro, mostrando como esse conceito foi bastante apropriado pela Folha da Manhã. Datas comemorativas e símbolos patrióticos tornaram-se peças de fundamental exaltação nacional.

As datas cívicas também acentuaram a relação do líder com as massas. Dentro das comemorações, jogos e festas cívicas, Getúlio configurava a personificação da nação, o homem que havia salvado a pátria. E diversas imagens foram construídas em torno disso. A Semana da Pátria (em comemoração a Independência), o Dia da Bandeira, e as celebrações dos aniversários do regime e do chefe da nação foram espaços de vibração cívica e legitimação dos símbolos nacionais. O Estado e a imprensa propunha nesses elementos o caráter do “ser brasileiro”, segundo Rocha:

Os símbolos patrióticos também eram motivos de exaltação da Pátria. Dias comemorativos como o dia da bandeira, eram comemorados pelo jornal e reportagens especiais eram publicadas visando instigar o sentimento nacionalista na população brasileira.¹⁹³

Tratava-se de um nacionalismo construído pelo próprio Estado, centro da nacionalidade e da unificação dos brasileiros através de uma identidade cultural. Os veículos de comunicação e a própria arte, dentre eles a imprensa, o rádio, o cinema, o

¹⁹¹ HOBSBAWM, Eric J. Op. Cit., p. 20.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ ROCHA, Rafael Pires. *Propaganda política e censura no Estado Novo em Pernambuco (1937- 45)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. História, 2008, p. 70.

teatro, a música e a literatura deveriam propagar este nacionalismo arquitetado pelo Estado Novo. O Estado confere ao intelectual a missão de ser o representante da consciência nacional¹⁹⁴. Muitos símbolos foram construídos neste momento, que marcam a compreensão dos imaginários deste período.

O próprio significado do termo *Estado Novo* é dotado de um simbolismo que se refere em oposição aos atrasos da velha república, concepção criada pelo próprio regime. O termo “novo” foi amplamente utilizado pelos veículos de comunicação para denotar o caráter modernizante e progressista do regime instaurado. Os conceitos de novo e moderno, em oposição ao velho e antigo, assumem funções diferentes daquelas da década de 1920, sendo intensamente apropriados à conjuntura política. Junto ao Estado, a elite intelectual, ou boa parte dela, aderiu à empreitada da reorganização nacional. Muitos deles se faziam presentes especialmente na imprensa, em jornais e revistas, promovendo o discurso político do Estado Novo.

O papel desses veículos é fundamental na política estado-novista, trata-se essencialmente do principal contato do governo com as massas, que na visão do Estado precisava ser doutrinada. Por isso é importante compreender a atuação dos órgãos destinados à formação do homem brasileiro, departamentos oficiais que estiveram a cabo da educação formal e científica, como o INCE, e também aqueles destinados à propaganda e difusão cultural popular, neste caso, o DPDC e posteriormente, em 1939, o DIP. A separação entre educação formal e popular fez parte do projeto nacional, incluindo-se nesta perspectiva, a abordagem cinematográfica. Segundo demonstra Monica Pimenta Velloso:

O Ministério Capanema volta-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal, enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. Essa diversidade de orientação na política cultural transparece na própria composição dos intelectuais nos referidos órgãos.¹⁹⁵

Enquanto que em sua estrutura o Ministério da Educação contou com o trabalho de grupos do movimento modernista, como Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de Andrade, a composição do DIP, chefiado por

¹⁹⁴ VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano, 2 – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 153.

¹⁹⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. Op. Cit., p. 149.

Lourival Fontes incluía nomes como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho, intelectuais conhecidos pelo pensamento centralista e autoritário¹⁹⁶. As aspirações políticas desses órgãos vão guiar sua composição. Por exemplo, Nilo Pereira, chefe do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Pernambuco (DEIP-PE), versão regional do DIP surgida na década de 1940, tinha como postura a defesa do centralismo e do nacionalismo, necessários a nova ordem política de acordo com o interventor Agamenon Magalhães.

Apesar das distâncias entre a dualidade popular/erudito dos referidos órgãos, ambos foram construtores de representações sobre a questão nacional. Destinados a um público específico, gerando símbolos e imaginários que determinam a prática social, esses órgãos tinham o objetivo de atingir diversos grupos sociais, instituindo valores simbólicos diferenciados ao nacionalismo. Profundo debatedor dos conceitos de imaginário e representação, Cornelius Castoriadis contrapõe a análise do imaginário sobre o nacionalismo à teoria marxista. Para Castoriadis, as instituições encontraram sua fonte no imaginário social. O caráter místico do nacionalismo, tema de crítica marxista, não pode ser subestimado, pois são através desses simbolismos que a realidade é socialmente construída:

Que o nacionalismo seja uma mistificação, não resta dúvida. Que uma mistificação tenha efeitos tão maciçamente e terrivelmente reais, que ela se mostre muito mais forte do que todas as forças ‘reais’ (inclusive o simples instinto de sobrevivência) que ‘deveriam’ ter impelido há muito tempo os proletariados a uma confraternização, eis o problema. Dizer – ‘prova de que o nacionalismo era uma simples mistificação, por conseguinte alguma coisa de irreal, é que ele se dissolverá no dia da revolução mundial’, não é somente cantar vitória antes da hora, é dizer: ‘Vocês, homens que viveram de 1900 a 1965 e quem sabe até quando ainda, e vocês os milhões de mortos de duas guerras, e todos os outros que sofreram com isso e são solidários – todos vocês, vocês inexistem, vocês sempre inexistiram aos olhos da verdadeira história; tudo o que vocês viveram foram alucinações, pobres sonhos de sombras, não era a história. A verdadeira história era esse virtual invisível que será e que, traiçoeiramente, preparava o fim de vossas ilusões’. Esse discurso é incoerente, porque nega a realidade da história da qual participa e porque ele convoca por meio irreais esses homens irreais a fazerem uma revolução real.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 179.

O uso de símbolos e imagens foi fortemente explorado pela política cultural e propagandística do Estado Novo. “A bandeira brasileira e a figura de Vargas foram os símbolos mais explorados nas representações visuais do Estado Novo”¹⁹⁸. Representantes do nacionalismo, esses elementos estiveram presentes em boa parte dos filmes do Estado Novo. Uma semana depois da instauração do novo regime, as solenidades de comemoração do Dia da Bandeira, a 19 de novembro de 1937, contavam um diferencial: a bandeira nacional passava a servir ao novo regime, recebendo uma atenção especial da imprensa e dos cineastas brasileiros.

2.2 O Estado sob as lentes: o imaginário social e Cinema

O cinema só é cinema com o cinematógrafo, mas também só é cinema com o cinegrafista. Com trabalho humano, as imagens ganham significados: um espaço, um homem, um personagem, um político, um governo, um Estado, uma nação.

Três elementos são importantes para compreender a função e o uso do cinema na sociedade. Primeiramente, considerar o local político que ele ocupa através do controle estatal. Em seguida, pensar o seu público, na massa que é receptáculo dos elementos estéticos. Pessoas pré-dispostas a receber aquelas mensagens, que os mobilizam em seu favor. E nosso terceiro elemento: os cinegrafistas, operadores dessa mobilização. Estes homens possuem interesses e concepções discursivas próprias, que por mais que o cinema esteja atrelado ao Estado, suas percepções farão parte da obra. O autor entra num jogo de forças:

Consequentemente, a questão da apropriação termina dizendo respeito a vários personagens: o autor individual ou coletivo, o ordenamento jurídico, o Estado, o capital, as pessoas, assim como a sociedade e objetos figurados. É um jogo de relação de forças onde o Estado pode personificar ao mesmo tempo a repressão e a censura, assim como também o sentimento de coletividade (...) ¹⁹⁹.

Refletir sobre as estruturas e práticas governamentais através do cinema, em qualquer espaço e tempo, implica pensar uma multiplicidade de questões que envolvem

¹⁹⁸ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 52.

¹⁹⁹ FERRO, Marc. *A quem pertence as imagens?* In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p. 22.

os exercícios políticos e também culturais. Na disputa que ocorreu de 1930 a 1937 frente aos rumos políticos do Brasil é notável a heterogenia dessas questões. Mesmo com o Estado Novo, o governo esteve longe de ser um corpo sólido, uniforme e homogêneo. O Estado também é um local de conflitos. Muitos grupos e ideias distintas fazem parte das engrenagens administrativas frente aos órgãos do poder. Porém, alguns destes discursos permaneceram dominantes. Seja pela conjuntura social e política da época ou pela importância de seus intelectuais e artistas frente à formação doutrinária do Estado. Os cineastas e diversos outros artistas e intelectuais arquitetaram imagens que deram sentido ao regime e foram apropriados por seus doutrinadores.

A imagem de Getúlio Vargas foi uma delas. A construção de uma memória idealizada do Presidente, que permanece viva até os dias atuais, porém readaptada²⁰⁰, teve nascimento na formação da relação do líder com as massas, construída durante o regime estado-novista. A figura de Vargas foi recorrente na construção imagética da sociedade republicana junto a diversos outros elementos que convergiam ao simbolismo nacional construído pelo Estado Novo. Se de um lado a imagem de Vargas era fortemente utilizada, a unidade nacional era dada, por exemplo, pela representação da bandeira nacional.

A propaganda política desenvolveu um papel essencial para fortalecer a imagem do presidente, a ideia de unidade e harmonização. Por esse movimento, os símbolos e imagens buscavam evidenciar elementos de união, como o nacionalismo. Aqui aparece o papel principal dos cineastas brasileiros, principais articuladores da visualidade desses símbolos. O suposto indiciamento de realidade dos filmes muitas vezes nos fez esquecer o fazer cinematográfico, resultado de uma construção não só técnica, mas discursiva dos fatos, sob as mãos daqueles que detém a câmera e seus editores/montadores. Esses homens foram responsáveis por criar, ou completar, a constituição de símbolos nacionais, frente a um conjunto de pessoas que legitimaram esses signos.

Com a operação entre Estado (ideólogos), cinegrafistas e público (as massas) – não necessariamente numa ordem hierarquizante –, a bandeira nacional, por exemplo,

²⁰⁰ Podemos pensar aqui na composição de Chico Buarque e Edu Lobo, intitulada Dr. Getúlio, composta para um musical sobre o presidente, que faz uma exaltação a figura de Vargas. Ref.: “*Dr. Getúlio*” (Chico Buarque, Edu Lobo), gravado por Simone, LP Desejos, CBS, 1984; e também pensar no longa-metragem *Getúlio* (2013) dirigido por João Jardim, que teve seu lançamento em 1 de maio de 2014. Todo filme é significativo no estudo da permanência da imagem de Getúlio Vargas nos dias atuais. Um fantasma, que tal como o final do filme, permanece sendo cortejado pelas massas aficionadas por suas representações. Ref.: *GETÚLIO*. Direção: João Jardim. Brasil: Copacabana Filmes, 2013. (130 min.).

tornava-se uma representação fundamental da nação. Getúlio Vargas tornar-se-ia a personificação do Estado. Um discurso que excluía as divergências e discrepâncias entre as federações colocava em evidência a pátria e identificava o povo brasileiro como uma massa unificada. Em regimes autoritários as pluralidades são negadas, dando base ao discurso centralista.

Segundo Kracauer, a década de 1920 instaurou o conceito de massas; corpos unificados e ornamentados, “(...) milhares de corpos, assexuados (...). A regularidade de seus desenhos é aplaudido pela massa, disposta ordenadamente nas tribunas”²⁰¹. A massa pode ser definida como esse aglomerado humano que excede e elimina a individualidade. É o público da contemporaneidade, este entendido como espectador que não apenas mantém a distância da obra, mas integra suas representações, construtoras de símbolos, coletividades e ornamentos. Acentuado mais ainda durante os regimes totalitários e autoritários, que encontravam nas massas um caminho para a legitimidade e coesão.

A 19 de novembro de 1937 o Brasil celebrava mais um dia de sua flâmula, agora, já sob o novo Regime. As festividades serviriam como palco da consagração política. Dias antes, os jornais pernambucanos, por exemplo, já noticiavam o empenho da população em saudar aquela cerimônia “cívica”. No Recife, o anúncio era que vinte mil crianças fariam parte das comemorações²⁰². A Federação dos Escoteiros Escolares de Pernambuco e os escoteiros agrícolas das cidades de Jaboatão e Catende estariam presentes, segundo o Jornal do Recife. Os jornais informavam ainda a vinda de quatrocentos alunos da escola da usina do Sr. João Costa Azevedo, em Catende²⁰³.

Na Capital Federal, o jornal Correio da Manhã noticiava a expectativa de milhares de pessoas na Praça Paris onde seria armado o Altar da Pátria, para a realização da cerimônia cívica e religiosa. O presidente e as autoridades ficaram num palanque especial nos pés do Altar da Pátria²⁰⁴. Tudo estava envolto não apenas da cerimônia, mas do próprio sentido dado ao “recém-inaugurado” Estado Novo. As realizações daquele dia foram amplamente propagandeadas pelos jornais e por outros meios de comunicação. O cinegrafista Alberto Botelho, dono da A Botelho Films, também acompanhou a cerimônia, registrando os principais pontos do evento.

²⁰¹ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009, p. 92.

²⁰² Jornal do Recife, Recife, 10 de novembro de 1937, p. 1.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1937, p. 2.

O filme *Bandeira do Brasil*, realizado em 35 mm, preto e branco, foi um dos primeiros registros do Estado Novo. Curta-metragem sonoro, o documentário foi feito sob os padrões discursivos do regime: exaltação da figura do presidente e principais autoridades, e obviamente, a bandeira nacional como unidade e objeto de devoção.

Com uma tomada vista de um plano superior, o filme dá uma ênfase no espaço da solenidade realizada na praia do Russell. Presidente, ministros de estado, corpo diplomático, altas autoridades civis e militares conforme relata o narrador, estiveram presentes junto as massas populares. Vê-se a chegada do Presidente Vargas, chefe da nação. Em seguida, as bandeiras estaduais abolidas pela nova constituição aparecem enfileiradas aguardando a cremação, um dos pontos da programação da cerimônia.



Imagem 9 – **Altar da Pátria: cena do filme Dia da Bandeira (1937). Companhias produtoras: A. Botelho Film; D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.**

A primeira parte do filme é destinada à realização da Missa Campal no Altar da Pátria que conta com uma bandeira de mais de dez metros por trás da parte superior do púlpito. A missa é celebrada por Dom Sebastião Leme. Nascido em Espírito Santo do Pinhal, interior de São Paulo, Leme foi uma das personalidades mais famosas da Igreja Católica Brasileira. De 1916 a 1921 foi Arcebispo de Olinda e Recife. Posteriormente, contemporâneo aos acontecimentos da revolução de 1930 se tornou Arcebispo do Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1942, ano de sua morte. Durante o período que esteve no Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme estreitou seus laços com a política da época²⁰⁵.

²⁰⁵ Para recuperar o prestígio da instituição religiosa perante a sociedade, em outubro de 1931 foi inaugurada a estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Sob a direção do Arcebispo do Rio, em 1933 foi organizado a Liga Eleitoral Católica (LEC) que apoiava as lutas constitucionais de 1934. Com a tentativa de golpe, promovido pela ALN em 1935, a Igreja Católica se juntou ao Estado cada vez mais

A cerimônia taxada pelos jornais como cívico-religiosa contou com um coro orfeônico, que entoou os cantos da missa regidos pelo maestro Heitor Villa-Lobos, outra personalidade que manteve uma relação direta com o novo regime. Durante o filme de Alberto Botelho, as massas aparecem uniformes, formando uma harmonia não só sonora, como corporal²⁰⁶. Esses corpos coletivos fazem contrastes com as figuras individuais das personalidades políticas que aparecem durante os cantos. Ao falar sobre o cinema de Leni Riefenstahl, Susan Sontag explica como a estética da cineasta alemã transforma pessoas em massa, sem individualidade, “agrupamento de pessoas ao redor de uma força toda poderosa e hipnótica ou de uma figura-líder”²⁰⁷.



Imagens 10 – **Desfile da juventude e multidões na celebração do Dia da Bandeira: cena do filme Dia da Bandeira (1937). Companhias produtoras: A. Botelho Film; D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.**

Terminada a missa campal, o hasteamento da bandeira nacional foi feito por Vargas, o líder do movimento, que no discurso oficial estaria erguendo toda a nação. Sendo hasteados ao mesmo tempo em outros vinte e dois mastros, simbolizando os Estados. Em meio às massas que dão corpo ao espetáculo, o presidente ergue a bandeira nacional. Tudo é unidade, o Brasil é um só. Vêm-se então jovens balançando pequenas bandeiras em suas mãos. A coesão nacional possuiu uma trilha: o Hino da Bandeira.

pontuando um inimigo em comum: o comunismo. Essa relação se manteve cada vez mais forte com o Estado Novo. A relação entre Estado Novo e Igreja, na luta contra o laicismo é tema do segundo capítulo do livro *A Construção da Verdade Autoritária*, da historiadora Mara das Graças Andrade Ataíde de Almeida. ALMEIDA, Maria das Graças Andrade de Ataíde. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001.

²⁰⁶ Ao analisar a propaganda política arquitetada pelos nazistas, Jean-Marie Domenach aponta a utilização de imagens na criação da unidade, da disciplina e do domínio. DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Versão e-book. Disponível em: <<http://migre.me/pruZm>> Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

²⁰⁷ SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM Ed., 1986, p.72.

“Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil / Querido símbolo da terra, da amada terra do Brasil!”²⁰⁸. É feito então a cremação das bandeiras estaduais, que desapareceram com a Constituição de 1937, motivo destacado pelo narrador: *para serem substituídas por uma só bandeira, a nacional.*



Imagem 11 – O Presidente Getúlio Vargas hasteia a Bandeira Nacional: cena do filme *Dia da Bandeira* (1937). Companhias produtoras: A. Botelho Film; D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.

O discurso de Francisco de Campos, segunda e última parte do filme, é emblemático. O peso desse personagem na película pode ser justificado pelo fato da constituição de 1937 ter sido elaborada majoritariamente por Campos. Seu discurso é enfático na questão da Bandeira como símbolo de unidade nacional, explorando o aspecto sentimental e o direcionamento para que seu público seja parte constitutiva desse novo regime:

[...] Bandeira do Brasil és hoje a única, hasteada esta hora em todo território nacional única e só. Não há lugar no coração dos brasileiros para outras flâmulas, outras bandeiras, outros símbolos. Tu és a única porque só há um Brasil. Em torno de ti se refaz de novo a unidade do Brasil. A unidade de pensamento e de ação. A unidade que se conquista pela vontade e pelo coração. A unidade que somente pode reinar quando se instaura pelas decisões históricas, por entre as discórdias e as inimizades públicas, uma só ordem moral e política, a ordem soberana feita de força e ideal, a ordem de um único

²⁰⁸ Trecho do Hino da Bandeira Nacional. Escrito por Olavo Bilac e musicada por Francisco Braga, este hino foi apresentando pela primeira vez em 9 de novembro de 1906.

pensamento e de uma só autoridade: o pensamento e a autoridade do Brasil. Trabalhar por ele e defendê-lo dedicando ao Brasil o vosso pensamento e o vosso coração. Antes de tudo, soldados do Brasil. A vocação da juventude em horas como esta deve ser a vocação dos soldados seja qual for o seu nascimento, a sua fortuna, a sua inclinação, o seu trabalho. Que cada um na sua escola, no seu ofício, na sua profissão, seja um soldado.

Durante sua fala, as imagens exibem diversas marchas, os grupos presentes empunham a bandeira nacional. Jovens, homens, mulheres e crianças aparecem em vários grupos desfilando e empunhando a bandeira nacional. No final, um desfile militar aparece, carregando ao invés da bandeira, armas. As forças do Estado Novo eram assim traçadas pela representação fílmica: autoridades políticas, militares e religiosas em consonância com a população, davam forma ao corpo imagético da nação.

A celebração cívica do Dia da Bandeira no Recife também contou com o forte aspecto religioso. Aparentemente não relatada por imagens audiovisuais foi, no entanto, acompanhada pela imprensa local. Similar às celebrações da capital federal, o Recife contou com a parada da mocidade, onde jovens de vários estabelecimentos desfilaram exaltando a bandeira nacional. Em frente à Faculdade de Direito do Recife foi artisticamente armado o “Altar da Pátria”, para receber o desfile e a celebração da missa campal. Dentre os participantes do desfile estavam os Escoteiros Católicos, além disso, muitas escolas e colégios, inclusive de congregações religiosas como o Nóbrega e Salesiano também compuseram o desfile. Outros setores da cidade, como os clubes esportivos também fizeram parte dos desfiles cívicos. A 19 de novembro daquele ano, o Jornal do Recife convidava os torcedores dos clubes esportivos a participarem das cerimônias. Notas oficiais foram publicadas por clubes tradicionais como o Tramways e o Sport Club do Recife²⁰⁹. Os trabalhadores igualmente realizariam na tarde do dia da bandeira um desfile cívico, contando com a presença de diversos sindicatos e associações²¹⁰.

Às 8 horas iniciou a solenidade de hasteamento da bandeira. Na ocasião, o orfeão da Brigada Militar entoou o hino da bandeira. Seguindo a missa campal,

²⁰⁹ O Jornal do Recife publicava: “A diretoria do Sport Club do Recife comunica a todos os rubro-negros que resolveu tomar parte, oficialmente na grande parada cívica, hoje, em homenagem ao pavilhão nacional. E por isso, espera que todos os rubro-negros estejam a postos, na ilha do Recife, às 6 horas da manhã, de hoje. A essa expressiva festa de civismo, nenhum rubro-negro, verdadeiramente patriota e amante de seu clube deverá faltar. É mais uma oportunidade que têm os rubro-negros para demonstrar o seu grande amor ao Brasil e sua dedicação ao Sport Club do Recife”. Jornal do Recife, Recife, 19 de novembro de 1937, p. 3

²¹⁰ Jornal do Recife, Recife, 21 de novembro de 1937, p. 1.

celebrada por um religioso da ordem carmelita. Ao invés de Francisco Campos, a cerimônia recifense contou com um discurso cívico do Dr. Luiz Estevão de Oliveira, ex-juiz federal²¹¹.

O aspecto religioso marcou profundamente esse evento, não só pela participação da celebração religiosa na missa campal, mas também no sincretismo dos elementos religiosos com a questão nacional envolta no simbolismo da bandeira. A questão nacional era vista como uma profissão de fé. O governo incentivava um culto à pátria. Estado e Igreja tinham um inimigo em comum: o materialismo reinante imposto por outras nações. As festividades do Dia da Bandeira foram encaradas como uma afirmação patriótica, da fé na nação que rejeita as ideias não concedentes com as tradições²¹², com o amor a Deus e com a família. Um dia antes das festividades da Bandeira, no Jornal do Recife era publicada uma nota que fazia implicação da bandeira nacional à famosa reza católica “Ave Maria”, no texto “Ave Bandeira!” lia-se:

Ave Bandeira! Ave, Bandeira da minha Pátria, bendita sois entre as bandeiras dos Estados, bendito é vosso filho, o Brasil. Santa bandeira, mãe dos brasileiros, dai-nos força, coragem e vigor para manter ilesas a Pátria, a família e a religião, na luta contra o comunismo.²¹³

A participação da Igreja Católica nas celebrações cariocas e pernambucanas é uma nota da inserção dos católicos na política, que não se manteve apenas nas cerimônias cívicas²¹⁴. Diariamente, o papel doutrinário católico se infiltrou na sociedade através, primeiramente da revista A Ordem, e posteriormente, na secção diária do jornal Folha da Manhã, intitulado “Ação Católica”²¹⁵.

²¹¹ Jornal do Recife, Recife, 21 de novembro de 1937, p. 1.

²¹² Sobre a tradição religiosa e sua influência na doutrina de Agamenon Magalhães, o historiador Paulo Fedhues aponta que: “a simbologia do cristianismo católico, resistente à longa duração e valorizadora das tradições, permitiu que os valores de uma nova época dialogassem com elementos de uma tradição reconhecida”. FELDHUES, Paulo Raphael Pires. *Tradição e Modernidade no Recife do Estado Novo: Considerações à luz da propaganda política e comercial*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2010, p. 128.

²¹³ Jornal do Recife, Recife, 18 de novembro de 1937, p. 1

²¹⁴ A inserção dos católicos na política era vista como um dever pátrio. De acordo com Maria das Graças Andrade de Ataíde de Almeida: “Em dezembro de 1937, logo após a instauração do Estado Novo, a Igreja radicalizou, aconselhando e convocando os católicos a assumirem uma posição política, e ressaltando que seria um mal incalculável permanecer um católico indiferente à vida política de sua Pátria. Os jornais e revistas católicos de Pernambuco reproduziam, sistematicamente, a pressão da Instituição para instaurar o ensino sob a égide do primado espiritual. A discussão perpassava sempre pela crítica ao liberalismo que levava ao laicismo, tornando-se gerador do comunismo”. ALMEIDA, Maria das Graças Andrade de Ataíde. Op. Cit., p. 80.

²¹⁵ Enquanto que no cenário local, a seção da Ação Católica no Folha da Manhã fazia a propagação dos valores religiosos em consonância com o Estado Novo, “a imprensa religiosa da época, representada em

A aproximação entre Igreja e Estado nos anos 30 é tratada por diversos autores. Em *Sacralização da Política*, Alcir Lenharo nos revela como a Igreja atuou junto ao Estado como uma estratégia na manutenção de seu poder social. Essa relação tão próxima pode ser vista também através dos principais intelectuais ligados ao regime, que tinham profunda ligação com a doutrina católica, estabelecendo em seus ideais valores e elementos do catolicismo. Descreve Lenharo que “tão ou mais decisivo foi o apoio intelectual prestado pela Igreja, cujo estoque de imagem e símbolos foi utilizado estrategicamente pelos ideólogos do poder”²¹⁶.

“Deus, à Pátria e à Família” era o discurso dominante do período. Elementos exaltados e interligados, sempre que possível. Por isso as imagens do pai, do nacionalismo e do catolicismo fizeram parte de tantas representações e símbolos da época. Em Pernambuco, o interventor federal Agamenon Magalhães julgava os ideais religiosos fundamentais para política. Agamenon educou-se dentro da Congregação Mariana da Mocidade Acadêmica (CMMA), sob influência do padre jesuíta originário de Goa, Antonio Cyriaco Fernandes²¹⁷. A relação entre esse grupo religioso e o discurso político da época é descrito pelo historiador José Maria Gomes de Souza Neto:

Este grupo objetivava a formação de intelectuais fortemente comprometidos com a ideologia católica e que pudessem barrar a influência comunista, laicizante, judaica e maçônica que, para a Igreja, permeava a sociedade. Os jovens estudantes eram imbuídos da disciplina da Companhia de Jesus, formados dentro de um “celeiro de ideologia fascista, racista e antisemita” e moldados em uma elite política e cultural católica, que, no devido momento, chegou ao poder.²¹⁸

Não por acaso a formação do secretariado escolhido por Agamenon Magalhães é constituído, na sua maioria, por jovens católicos, oriundos da Congregação Mariana, como Manoel Lubambo (Fazenda), Etelvino Lins (Segurança), Apolônio Sales (Agricultura), Arnóbio Tenório Wanderley (Secretaria de Governo) e Nilo Pereira

nível nacional pela revista *A ordem*, que pertencia ao centro Dom Vital, fundado no Rio de Janeiro, em 1921 por Jackson de Figueiredo, foi a grande divulgadora dessas idéias”. MORAIS, Helicarla Nyely. *Viajem-memória de Nilo Pereira: do Ceará Mirim ao Recife e do Recife ao Ceará Mirim*. Natal: EDUFRN, 2011, p. 129.

²¹⁶ LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1986, p. 190.

²¹⁷ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Sonhos de Nabucodonosor: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco*. Recife: EDUPE, 2013, p. 55-56.

²¹⁸ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 56.

(Educação, e posteriormente, chefe do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda)²¹⁹.

Sendo assim, o discurso católico aparecia em confluência com o governo varguista. Mais que isso, fundamentava seus valores, desde o decreto político-religioso contra o inimigo comunista à reparação dos conflitos sociais e a valorização do trabalho. “(...) À Igreja cabia difundir seus postulados religiosos e amainar o descontentamento da ‘massa sofredora’; às ‘classes mais favorecidas’ cabia a aplicação da racionalização do trabalho, obviamente de acordo com as suas consciências”²²⁰.

O cinema pernambucano também esteve próximo das questões religiosas, utilizando as imagens como um recurso para a difusão dos valores católicos. A produtora pernambucana Meridional Filmes realizou no ano de 1939 as filmagens do III Congresso Eucarístico Nacional, que ocorreu de 3 a 7 de setembro de 1939 na Capital Pernambucana. O periódico católico *A Cruz* anunciava o congresso em Pernambuco e notificava a realização de filmagens pela empresa cinematográfica Meridional Filmes, “(...) a fim de que o público possa apreciar depois o soberbo espetáculo que, certamente, será o 3º Congresso Eucarístico”²²¹. O periódico faz ainda uma profunda referência à produtora pernambucana, relatando que:

A referida empresa, bastante conhecida no Rio, na Bahia e em Pernambuco, promete apanhar um filme de mais de 2.000 metros, sonoro, documentando, desse modo, todo o Congresso, observando uma ordem rigorosamente exata no desenrolar dos atos e tudo se fará sob o controle do Secretariado Geral [*religioso*]. Uma documentação completa do Congresso fará levar ao Brasil inteiro, a grandiosidade do sentimento religioso Pernambucano, o seu progresso e sua cultura.²²²

III Congresso Eucarístico Nacional, segundo o próprio interventor pernambucano, Agamenon Magalhães, reuniu “diante da Cruz, 250 mil brasileiros, vindos de todas as regiões do País”²²³. O próprio discurso de Agamenon, originalmente publicado na *Folha da Manhã*, a 06 de setembro de 1939, exalta o caráter de unidade do evento: Deus e o homem, o mistério da unidade do Cristo que unia o espírito da Nação.

²¹⁹ PANDOLFI, Dulce. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Fundaj/ Massangana, 1984, p. 48.

²²⁰ LENHARO, Alcir. *Op. Cit.*, p. 190.

²²¹ *A Cruz*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1939, p. 3.

²²² *Idem*.

²²³ MAGALHÃES, Agamenon. *Idéias e Lutas*. Recife: Raiz; FUNDARPE, 1985, p. 357.



Imagem 12 – Exibição do III Congresso Eucarístico no Moderno “Um filme que enaltece a alma católica dos brasileiros!”. Diário da Manhã, Recife, 29 de outubro de 1939, p. 10.

A produção da Meridional entrou em cartaz no Recife em outubro de 1939, estreando no Moderno e depois circulando até o final do ano em outras salas como o Ideal e o Cine Torre. As chamadas dos jornais propagandeavam a produção: “Um filme que enaltece a alma católica dos brasileiros!”, “Uma epopeia de fé a Jesus na eucaristia”, “um filme que revive de maior espetáculo cristão, realizado no Recife”, “um filme recomendado a todos os católicos”. Discursos que evocavam a fé e o caráter nacional, em harmonia, por exemplo, com a ideia do filme “bom” pregado ao católico.

Em 24 de novembro de 1939, menos de três meses depois de sua realização, o filme *O Congresso Eucarístico*²²⁴, resultado das filmagens da Meridional entrou em cartaz no cinema carioca Rex, situado na Rua Álvaro Alvim, na Cinelândia onde permaneceu por dez dias²²⁵. A película pernambucana também circulou por outros estados, chegando a ser exibida no norte do país, em Belém do Pará.

No entanto, a crítica não foi tão positiva ao filme. Em outubro de 1939, no Recife, um artigo assinado por “M&P” na revista *Fronteiras* criticou veemente a produção da Meridional. Conforme destaca o José Maria Gomes de Souza Neto:

M&P falou de sua expectativa, da ansiedade em ver o Congresso imortalizado em celuloide... e também da sua decepção quando viu o produto final, que chegou a chamar de “sabotage”. Na opinião do escritor, os filmadores escolheram premeditadamente os piores ângulos para suas câmeras, sabotando a grandiosidade do congresso.²²⁶

²²⁴ Infelizmente, não há registro nos acervos pernambucanos, nem na Cinemateca Brasileira da sobrevivência deste material, todas as referências aqui postar são feitas graças a divulgação do material na imprensa.

²²⁵ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1939, p. 12.

²²⁶ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 319.

O historiador Allan Pinheiro da Silva nos traz outra recepção do filme ao citar a exibição realizada em Belém promovida pelo interventor federal paraense José Malcher e o prefeito de Belém Abelardo Condurú. A apresentação da película da Meridional no Cine Independência foi divulgada pelo jornal Folha do Norte. Segundo o pesquisador: “Nas informações do periódico, a exibição do filme educativo sobre o congresso religioso seguia a proposta do Estado Novo para instrução dos alunos, utilizando o cinema como veículo de ensino patriótico e religioso dos jovens estudantes”²²⁷.

Em 15 de agosto de 1940, o periódico paraense informava que a exibição do *Congresso Eucarístico* havia despertado ‘a meninada’ e que mais de seis mil jovens têm assistido às sessões especiais do Cine Independência. A difusão da produção da Meridional, de norte a sul do país, nos revela a importância que a empresa desenvolveu para a cinematografia pernambucana. Com as dificuldades técnicas devido ao advento da sonorização, a realização de um trabalho que circulasse fora dos limites regionais era um feito de bastante prestígio. Claro que essa circulação tornou-se possível especialmente por dois fatores: primeiramente, a importância do evento de caráter nacional, organizada pelo Governo de Pernambuco e a posição de prestígio da Igreja Católica frente ao Estado Novo; em segundo lugar, e não menos importante, as vantagens trazidas pelo governo de Vargas que possibilitava a realizadores e exibidores um campo produtivo.

As películas produzidas neste período eram, em sua grande maioria, a visão ideológica do Estado Novo sobre a sociedade brasileira, nas quais vários discursos consoantes com as propostas varguistas eram propagados: religião, trabalho, nação e etc. Podemos ainda dizer que esses veículos de comunicação não apenas reproduziam esses discursos, como os produziam. Os motivos da participação dos cineastas nessa construção nacional podem ser extraídos como uma retribuição aos favorecimentos ao cinema nacional durante o governo Vargas, a demanda na época a esse tipo de material ou, simplesmente, ao fato de cinegrafistas e produtoras estarem alinhados ideologicamente ao novo regime.

Pragmaticamente, a questão da demanda é vista por muitos pesquisadores com relevância. Com a exceção do INCE e do serviço de divulgação do Ministério da

²²⁷ SILVA, Allan Pinheiro da. Cotidiano e guerra nos cinemas de Belém (1939-1945). Dissertação de Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). São Paulo, 2007, p. 116.

Agricultura, os órgãos governamentais não possuíam estruturas nem equipamentos suficientes para a vasta produção de filmes documentais da época, contanto assim com o trabalho das empresas cinematográficas da região.

Essa diligência efetuada pelos cineastas brasileiros foi abalada quando em 1939, surge no Brasil o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado para fortalecer o controle e a manutenção da política propagandística, substituindo o antigo DPDC. Enquanto que o INCE estaria voltado para a questão de educação e cultura erudita, o DIP voltava-se para a doutrinação e a cultura popular. O DIP foi considerado a principal estratégia para a propagação dos ideais do regime de Vargas. Ele possuía cinco divisões: a Divisão de Radiodifusão, a Divisão de Imprensa, a Divisão de Cinema e Teatro, a Divisão de Turismo e a Divisão de Divulgação²²⁸.

No que concerne ao cinema, o DIP atuou bastante na realização de cinejornais e documentários. Contou ainda com uma estrutura própria para realização e distribuição dos filmes, realizados em 35 mm, material feito para exibição em salas de cinema²²⁹. O *Cinejornal Brasileiro* (1938-1946) – documentários exibidos obrigatoriamente antes de cada sessão que traduzia as principais realizações do Estado Novo como propaganda do regime – foi apropriado pelo DIP que trabalhou na realização, distribuição e exaltação desse material²³⁰.

Segundo Sidney Ferreira Leite, o principal objetivo do órgão era: “sistematizar a propaganda e exercer o poder de censura aos meios de comunicação”²³¹. Os cinejornais se tornaram uma das formas de propaganda mais vigorosas do Estado Novo. “Mostravam as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades”²³². Significou também, uma aproximação cada vez maior entre cineastas, produtores e o Estado brasileiro.

²²⁸ A Divisão de Radiodifusão estava destinada ao Rádio, enquanto que cabia a Divisão de Imprensa, o controle do conteúdo que se veiculava pelos jornais, revistas e livros. A Divisão de Cinema e Teatro controlava as produções brasileiras nesses setores, através da censura, mas também estava destinada ao incentivo de realizações que tivessem por objetivo a divulgação dos feitos de Getúlio Vargas e de seu governo. A Divisão de Turismo buscava enaltecer as questões de incentivo ao turismo no Brasil, exaltando sua beleza natural e seu povo. E por último, a Divisão de Divulgação era responsável pela distribuição de publicações oficiais e pelo controle e veiculação de discursos governistas. O órgão foi criado a partir do Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de Dezembro de 1939.

²²⁹ SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p. 259.

²³⁰ O *Cinejornal Brasileiro* é uma das coleções mais significativas presente no acervo da Cinemateca Brasileira.

²³¹ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 41.

²³² CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. Cit., p. 106.

O órgão respondia direto ao governo federal, não sendo vinculado a nenhum ministério. Tinha uma atuação muito maior na Capital Federal, apesar de exaltar a imagem de Vargas por todo o Brasil, inclusive, acompanhando as viagens do presidente, conclamando sua onipresença²³³. A lógica do órgão quanto à questão da propaganda social prevaleceu nas principais capitais do Brasil. Os interventores estaduais e municipais investiram na propaganda realizando através das principais empresas cinematográficas filmes que exibiam suas ações políticas. Em 1942, o DIP foi organizado em células fragmentadas pelo Brasil denominadas de Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda, que fortaleceu ainda mais essa propaganda a nível estadual²³⁴.

O DIP tornou-se um dos maiores produtores de símbolos e imagens sobre o Brasil e o Estado Novo. Um novo olhar mediado por cinegrafistas e orientado pelos seus investidores. A propaganda política através do cinema era um investimento moderno e fundamental para o novo regime. A ramificação de sua estrutura pela criação dos DEIPs na década de 1940 torna visível o papel importante dos interventores na construção de símbolos e imaginários nacional.

Para se compreender a atuação dessas células é necessário antes de tudo incluir as particularidades de seus agentes e de seus agenciamentos. Em Pernambuco, o principal alvo das propagandas e difusor dos ideais estado-novistas foi o próprio interventor federal Agamenon Sérgio de Godói Magalhães, que escrevia nos jornais, participava dos programas de rádio e encomendava películas informativas dos seus principais feitos. Como ideólogo do Estado Novo, trouxe para perto de si homens que julgava estar em conformidade com os projetos políticos do novo regime, baseado na fé católica, no trabalho e na manutenção da ordem e do desenvolvimento nacional. Além disso, aproximou-se mais ainda o cinema pernambucano, com o qual contou especialmente com o trabalho da Meridional Filmes para arquitetar as imagens cinematográfica de Pernambuco.

²³³ Segundo Serge Tchakhotine: “Uma condição importante a preencher para o sucesso de uma propaganda maciça é a uniformidade e a simultaneidade da ação de propaganda em muitos lugares do país, de que resulta a necessidade de uma direção central para cada ação de grande envergadura – Deve-se exigir igualmente de uma boa propaganda que ela se manifeste sob formas realmente artísticas; a palavra de ordem de luta contra a vulgaridade deve ser rigorosa”. TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 292-293.

²³⁴ Decreto-lei nº 814 de 18 de dezembro de 1942.

2.3 Aspectos da Interventoria de Agamenon Magalhães

Aliado fiel do presidente Getúlio Vargas, Agamenon Magalhães foi nomeado interventor federal de Pernambuco a 25 de novembro de 1937. Substituindo o antigo governador eleito, Carlos de Lima Cavalcanti deposto com a instauração do Estado Novo. Durante a sua chegada ao Recife, em 2 de dezembro de 1937, Agamenon pronunciou a famosa frase que se tornaria emblemática para sua gestão em Pernambuco: “Eu vim trazer a emoção do Estado Novo”²³⁵.

De fato, a política de Agamenon Magalhães esteve profundamente aliada com a “emoção” e a racionalização do regime, tornando uma referência nacional. Se o Brasil do Estado Novo não pode ser pensado sem a figura de Getúlio Vargas – personificação do Estado nação –, Agamenon Magalhães é uma representação de Pernambuco no Estado Novo. Sua atuação frente às questões políticas, aos meios de comunicação, às questões sociais e trabalhistas foi categórica nas relações socioculturais pernambucanas. Claro que, assim como o Estado Nacional não deve ser pensado de maneira uniforme, produto de um único homem (Getúlio Vargas), as ações do governo de Agamenon contou com a participação de diversos políticos e intelectuais que consoantes às propostas do Interventor lançaram-se no projeto de trazer para o estado a ordem social projetado pela Constituição de 1937.

A personalidade marcante do interventor pernambucano fez com que sua trajetória fosse acompanhada por diversos pesquisadores: historiadores, jornalistas, parlamentares, juristas, cientistas políticos, etc. Agamenon Magalhães ocupou praticamente todos os cargos políticos desse país, atuando como deputado estadual (1918), deputado federal (1924), constituinte (em 1933), ministro do trabalho, indústria e comércio do Brasil (1934-1937), ministro da justiça (1937 e 1945), presidente do partido (PSD) e governador eleito (1951-1952)²³⁶.

Entre os anos de 1930 e 1934 teve um papel decisivo na nova conjuntura política brasileira. Junto com o seu então aliado político, Carlos de Lima Cavalcanti, fundou o Partido Social Democrata (PSD), que sustentou o apoio ao Governo Provisório e pelo

²³⁵ RIBEIRO, José Adalberto. *Agamenon Magalhães: Uma estrela na testa e um mandacaru no coração*. Recife: ALEPE, 2001, p. 84.

²³⁶ PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Editora Massangana, 1984, p. 25.

qual se elegeu deputado constituinte em 1932, enquanto Carlos de Lima Cavalcanti era eleito Governador do Estado, nas palavras de José Adalberto Ribeiro “uma longa trajetória de encontros e desencontros estava reservada para os dois”²³⁷.

A chegada de Agamenon ao comando de Pernambuco como interventor em 1937 resultou numa reordenação de forças políticas que haviam assumido o poder em 1930, e estiveram ao lado de Vargas durante o período de 1930 a 1937. Conforme nos aponta Dulce Pandolfi: “Na maioria dos estados brasileiros, a implantação do regime autoritário não implicou necessariamente um remanejamento da elite política, mas uma acomodação desta elite, ou de parte dela, a uma nova situação”²³⁸. No entanto, em Pernambuco, a antiga elite política representada por Carlos de Lima Cavalcanti é alijada do poder e reformulada pelo novo Interventor.

A recepção de Agamenon Magalhães foi relatada pelo Jornal do Recife como uma calorosa aclamação das massas. “Quando s. excia, chegou às escadas do navio foi vivamente aclamado pela grande multidão que estacionava nos cães”²³⁹. Símbolo da política do Estado Novo, as massas acompanharam o cortejo do Interventor do Porto da cidade até o Palácio do Governo. Segundo os relatos do Jornal,

Numerosas pessoas de automoveis e a pé acompanharam o carro do illustre pernambucano. [...] Em todo o percurso ouviram-se entusiastas aclamações aos nomes do presidente Getúlio Vargas, do dr. Agamenon Magalhães, padre Arruda Camara e do general Azambuja Villa Nova.²⁴⁰

Acompanhado do Interventor interino, o general Amaro Azambuja Vilanova, e o padre Arruda Câmara, lá estavam às três principais autoridades do regime: as forças política, militar e religiosa. A Interventoria pernambucana manteve vínculos fortes especialmente com a Igreja Católica. Como observamos anteriormente, Agamenon fez questão de trazer membros da Congregação Mariana para seu secretariado ao reformular a estrutura do governo. O projeto de Agamenon Magalhães era reunir personalidades locais, políticos afinados com o discurso do novo sistema. De acordo com Pandolfi:

²³⁷ RIBEIRO, José Adalberto. *Agamenon Magalhães: Uma estrela na testa e um mandacaru no coração*. Recife: ALEPE, 2001, p. 59.

²³⁸ PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Editora Massangana, 1984, p. 44.

²³⁹ Jornal do Recife, Recife, 3 de dezembro de 1937, p. 1

²⁴⁰ Idem.

Diferentemente do antigo governador do estado, Carlos de Lima Cavalcanti, para quem as diversas secretarias de estado deveriam primar pelo seu caráter administrativo, reforçando por assim dizer o aspecto mais “técnico” e, portanto, menos “político”, Agamenon Magalhães defende a tese de que tais órgãos têm função estritamente política. As secretarias deveriam, portanto, ser ocupadas por personalidades políticas locais, afinadas ideologicamente com o novo sistema e não por “técnicos vindos de fora”²⁴¹.

Sob essa ótica, a questão política foi levada também para outros setores da sociedade. Bem como na administração Federal, a política passou a fazer parte cada vez mais direta das manifestações sociais pernambucanas. Seguindo as propostas nacionais de controle aos meios de comunicação, o Estado Novo em Pernambuco reforçou o controle ao rádio, jornais, revistas e cinemas como uma ferramenta política. Não só para exercer neles um rígido controle e censura, mas também para a propagação dos discursos oficiais e combate aos seus inimigos.

Em 1938, sete meses após a deposição do ex-governador, Carlos de Lima Cavalcanti tentou voltar ao estado para assumir a direção do *Diário da Manhã*, jornal de sua propriedade. Mesmo com autorização do presidente para assumir o cargo, Lima Cavalcanti foi impedido pelo Interventor pernambucano. Temendo a influência política e social de um potencial oponente, Agamenon considerava arriscado permitir a presença do opositor frente a um jornal, que segundo ele, passaria a assumir um caráter político. Tratou então de eliminar o perigo, como uma solução diplomática, o ex-governador Carlos de Lima Cavalcanti foi enviado pelo governo federal à Colômbia, para exercer o cargo de embaixador²⁴².

Constantemente algumas medidas autoritárias em relação ao controle de imprensa e ao combate de seus rivais eram tomadas por Agamenon Magalhães. Segundo Dulce Pandolfi: “(...) Agamenon interferia diretamente nestas questões. Reconhecia a eficácia de sua ação, que atingia toda imprensa pernambucana (...)”²⁴³. Recomendações de publicações sobre as atividades do chefe da nação eram feitas aos jornais de seus adversários, “(...) sei que os jornais de Carlos [*Diário da Manhã*] como o

²⁴¹ PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Editora Massangana, 1984, p. 48.

²⁴² PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Editora Massangana, 1984, p. 50-51.

²⁴³ *Ibidem*, p. 53.

da família Pessoa de Queiroz [Jornal do Commercio] recebem essa recomendação de cara feia, mas publicam”²⁴⁴, afirmava o interventor.

Porém, o controle e repressão aos meios de comunicação por si só não são tão eficazes, era preciso inocular uma posição doutrinária e propagandística do regime nos principais veículos que fundamentassem a legitimação popular. O próprio Agamenon Magalhães reconhecia a necessidade de esses veículos atuarem como um formador de opinião, e um canal principal foi disposto para essa função: o jornal Folha da Manhã, de propriedade do próprio interventor. Nele, Agamenon escrevia discursos políticos designados a doutrinar a sociedade pernambucana.

De acordo com o historiador Souza Neto, “a propaganda agamenonista pode ser classificada como de doutrinação, algo que jamais foi negado. Divulgar – doutrinar, em suas palavras – seria condição *sine qua non* para um governo eficiente”²⁴⁵. O jornal nasceu antes mesmo de sua nomeação para interventor, em 21 de novembro de 1937, surgido com o Estado Novo para atender as necessidades do regime. Segundo Souza Neto, “a política pernambucana seguia o mesmo tom da nacional, talvez porque Agamenon fora, ele mesmo, um dos seus criadores”²⁴⁶.

Legitimadora do novo regime, a Folha da Manhã serviu como um palco parlamentar. Era um dos principais contatos do regime com a camada popular. Com intenções explícitas de fundamentar o Estado Novo em Pernambuco, como pode ser percebido no telegrama de Agamenon Magalhães enviado ao jornal no momento de sua fundação:

À Folha da Manhã, que surge sob o signo do Estado Novo brasileiro, envio saudações augurando-lhe relevante função histórica na orientação dos valores nacionais e na disciplina dos espíritos, condições de ordem necessárias à consolidação do regime instaurado pelo Presidente Getúlio Vargas sob os aplausos de toda a Nação.²⁴⁷

A Folha da Manhã difundia os valores do Estado Novo: combate ao comunismo, valorização do trabalho, política agrícola, luta contra os mocambos, etc. Buscando formar na sociedade uma opinião em consonância com o projeto político e ideológico

²⁴⁴ MAGALHÃES, Agamenon. Apud PANDOLFI, Dulce Chaves. *Pernambuco de Agamenon Magalhães*. Recife: Editora Massangana, 1984, p. 53.

²⁴⁵ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Sonhos de Nabucodonosor*: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco. Recife: EDUPE, 2013, p. 65.

²⁴⁶ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Sonhos de Nabucodonosor*: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco. Recife: EDUPE, 2013, p. 74.

²⁴⁷ MAGALHÃES, Agamenon. In: PEREIRA, Nilo. *Agamenon Magalhães*: uma evocação pessoal. Recife: Taperoá, 1973, p. 70.

do regime. Opiniões contrárias foram extirpadas através da censura e da repressão. Muitos intelectuais opositores ao regime foram perseguidos, outros tiveram que articular com as propostas do Estado para não sofrerem maiores represálias. Conforme aponta Souza Neto: “O poeta Joaquim Cardozo, por seu turno, preferiu exilar-se fora do Estado para evitar retaliações mais violentas. Outros, contudo, aceitaram a proposta do Estado Novo, e Agamenon Magalhães soube como tirar partido disso”²⁴⁸.

Por se tratar de um regime autoritário, o Estado Novo brasileiro teve a censura e a propaganda como forma de controle social e legitimação do poder. De um lado precisava inibir qualquer posição contrária ao governo. Por outro, buscava o apoio das massas através da propaganda política. Fosse por pressão do governo, troca de favores ou concordância, a imprensa de todo o Brasil foi cooptada a garantir os interesses e pontos de vista do regime²⁴⁹. O Diário de Pernambuco, associado ao grupo de Assis Chateaubriand, antigo opositor do grupo político vitorioso no Movimento de 1930, teve que enaltecer a atuação política de Getúlio Vargas e de seu interventor federal, referenciando os feitos do Estado Novo em muitas matérias sobre recomendação do governo²⁵⁰. Essas articulações não podem ser tratadas como um apoio declarado desses personagens ao regime, mas uma forma de sobrevivência ao autoritarismo. Muitas dessas matérias eram vinculadas ao departamento de divulgação e propaganda nacional, quando não, seguia as recomendações do próprio Interventor.

Se, a nível nacional, o Estado Novo voltou sua atenção ao controle ideológico, instituindo pela primeira vez no Brasil uma máquina estatal de propaganda política que buscava enaltecer o regime e a imagem do próprio chefe da nação, em Pernambuco, Agamenon Magalhães tratou de executar o projeto estado-novista a nível regional com distinção. Além da imprensa, o Interventor participava constantemente de programas na Rádio Club, da capital pernambucana, conforme destaca Souza Neto:

O Rádio Club teve papel fundamental na construção do mito agamenonista. Com frequência, seus ouvintes eram bombardeados pelas mais desbragadas peças de propaganda,

²⁴⁸ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 92.

²⁴⁹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. Cit., p. 87.

²⁵⁰ O Diário de Pernambuco, vinculado ao antigo rival de Vargas, traz em uma das reportagens do dia 18 de outubro de 1940 duras críticas ao liberalismo “individualista”, referenciando como a nova ordem salvara a Nação. Inclusive, exaltando o Pernambuco do Estado Novo, através da figura de Agamenon Magalhães. Tais temas também podem ser vistos nas matérias da Folha da Manhã. O discurso da imprensa era uniforme, instituído pelo controle aos meios de comunicação.

cuidadosamente arquitetadas para capturar sua simpatia e lembrá-los da figura que capitaneava o Palácio das Princesas.²⁵¹

Foi com o rádio e os jornais que o governo – federal e estadual – voltou sua maior atenção à propaganda política, bastante influenciada pela estrutura fascista. No regime fascista “a imprensa tornou-se instrumento do Estado a serviço da nação: notícia e informação deveriam ser não um fim em si mesmo, mas instrumento de desenvolvimento e modelagem da consciência nacional”²⁵². Pautada em convicções semelhantes, a imprensa brasileira acabou por reproduzir os discursos varguistas, divulgando os feitos dos seus representantes políticos e exaltando a imagem de Vargas, estabelecendo relações muito próximas entre censura e propaganda²⁵³.

Não só os jornais e o rádio, mas também o cinema, o teatro, a literatura e até mesmo os esportes foram alvo a política cultural do Estado Novo. Foi pensando nos efeitos ainda maiores da atuação da propaganda política perante as massas que além dos jornais e do rádio, o interventor federal também ocupou uma atenção significativa à cinematografia pernambucana. Em 1939, a Folha da Manhã ganhou uma versão cinematográfica, o cinejornal homônimo:

A potencialidade desta mídia foi logo percebida, e a produtora Meridional Filmes foi contratada para fazer fitas de propaganda oficial. Em 29 de maio de 1939 foi inaugurada a “Edição Cinematographica” da Folha da Manhã, apresentada no “Theatro Moderno” e focalizava “*aspectos das solenidades levadas a efeito nesta cidade durante o Dia do Trabalho, sendo sua segunda parte dedicada a excursão do interventor federal aos municípios de Altinho, Bebedouro, Caruaru, São Caetano e Brejo da Madre de Deus*”²⁵⁴.

O cinema, assim como a fotografia, nos permite ver com outros olhos o objeto em destaque, neste caso, os acontecimentos políticos da Interventoria de Agamenon. No entanto, uma forma de análise e sujeição positivista põe nas imagens cinematográficas o papel de uma cópia fiel da realidade, o que é acentuado nos documentários e cinejornais. Em 1936, com a publicação do texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin nos chamou atenção para essas questões e o papel que o cinema desenvolveu nas sociedades modernas. O declínio da *aura* (elementos únicos de uma obra de arte original) tem uma estreita relação com os

²⁵¹ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 73.

²⁵² CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. Cit., p. 85.

²⁵³ Ibidem, p. 86.

²⁵⁴ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 88.

movimentos de massas e as mudanças na percepção humana, e seu mais poderoso agente é o Cinema. Nas perspectivas de Walter Benjamin: “A formação de percepção por parte de nossa sociedade se modificou, assim como o modo de existência da coletividade humana. E esse modo de percepção é historicamente construído”²⁵⁵.

Assim como o modo de percepção, o cinema é uma arte historicamente construída. Atende aos anseios de seu tempo, a suas capacidades técnicas e a relação modificável do homem com a arte. Não podemos dessa forma, negligenciar as questões técnicas, os recursos e intenções utilizados pelos cineastas, produtores e pelo próprio Estado na construção cinematográfica. O desempenho do artista e do produto artístico estará submetido a questões técnicas. Perdendo, segundo Benjamin, seu valor de culto. Para ele:

A máquina que transmite ao público a encenação do ator não está obrigada a respeitá-la. Sob a orientação do câmara, a máquina faz diferentes tomadas. A montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido.²⁵⁶

Por isso, também nos documentários devemos relevar o caráter fatídico das produções, considerando sua montagem e técnica um tratamento da realidade. No entanto, essa discussão é relativamente recente. Para os contemporâneos do desenvolvimento da cinematografia durante os anos 30 e 40, o cinema assim como a fotografia, assumia um caráter de realidade em contraponto as antigas artes:

Para o homem moderno, a representação cinematográfica da realidade é incomparável superior àquela da pintura, pois, como seria legítimo exigir da obra de arte, ela oferece uma visão da realidade livre de máquinas – e isso justamente porque a máquina lhe permite penetrar profundamente no cerne da realidade.²⁵⁷

O cinema é uma dinamite de imagens que modificaram a percepção humana pela sua velocidade, carga de informações e valor de exposição. Ela impede o ritual do espectador com a obra, em função de uma reprodução técnica. Evidentemente a natureza da câmara é diferente da dos nossos olhos. A obra de arte ganha uma qualidade tátil. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas

²⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14.

²⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 19-20.

²⁵⁷ Ibidem, p. 25.

com a arte”²⁵⁸, delas emanam as novas atitudes em relação à arte e suas novas representações no mundo contemporâneo. Para Benjamin, o que caracteriza o cinema não é só a forma como o homem se representa diante da máquina, mas como ele representa o mundo graças a essa máquina²⁵⁹.

Das novas formas de recepção, o cinema transformou as percepções humanas, instituindo novas relações entre as massas e a obra arte. De acordo com Walter Benjamin: “A recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental”²⁶⁰. Aí também se engendram a estetização da política por parte do regime autoritário brasileiro: a propaganda política, como aponta Serge Tchakhotine, é um veículo para os símbolos. Os símbolos visuais e auditivos, que se complementam no cinema sonoro, difundido a partir da década de 1920, são utilizados para tornar eficaz a recepção os elementos de propaganda²⁶¹.

Os filmes do governo de Agamenon estiveram nas mãos da Meridional Filmes, produtora de destaque da cidade. Infelizmente, muita coisa se perdeu com o tempo, um incêndio onde funcionava a produtora destruiu boa parte do acervo da Meridional, e ao que indica o Governo do Estado não preservou o material entregue pela produtora²⁶². No acervo da Filmografia Brasileira, há referências a diversas edições do cinejornal *Folha da Manhã*, informações extraídas especialmente da Censura da União, no Diário Oficial, e da pesquisa de José Inácio de Melo Souza²⁶³.

Todas as edições registradas pela Filmografia Brasileira tratam-se de material sonoro, preto e branco e em 35mm, material propício para reprodução grandes telas. A primeira edição foi publicada em junho de 1939, após a liberação da censura. A segunda, em agosto. No mesmo mês foi lançada a terceira edição, que chegou a ser

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 26.

²⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 32.

²⁶¹ Ao o uso do simbolismo na Propaganda Política, Serge Tchakhotine destaca a forma de propaganda que é o cinema, “(...) o mesmo sentido visual e também auditivo são ainda utilizados para impressões mais complexas, prendendo a atenção durante um tempo mais prolongado e procurando, desse modo, obter eficácia através das excitações mais profundas e duráveis”. TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 276.

²⁶² Estes relatos são verificados pelo historiador Souza Neto. No desenvolver desta pesquisa foram procurados registros sobre o Cinejornal *Folha da Manhã* junto aos acervos nacionais (Cinemateca Nacional, São Paulo) e locais (Filmoteca Alberto Cavalcanti, PCR; e também nos acervos públicos do Estado de Pernambuco) e não se tem qualquer registro sobre a sobrevivência deste material. O material sobrevivente é tema do nosso próximo capítulo.

²⁶³ SOUZA, José Inácio de Melo. *Filmografia do Cinema Brasileiro - Jornal O Estado de São Paulo: 1936-1946*. São Paulo, 1987.

exibido em São Paulo a 02 de maio de 1940, no Cine Ideal. A edição nº 4 foi provavelmente lançada em Pernambuco entre setembro e outubro de 1939. Esta edição também chegou a circular em São Paulo, a 11 de fevereiro de 1941, no Cine Paulistano. A quinta edição do cinejornal circulou no Recife em outubro de 1939, sendo exibido em São Paulo a 4 de fevereiro de 1941, no Moderno. Infelizmente, não há quaisquer registros sobre as edições nº 6 e 7. A oitava edição, lançada em Pernambuco ainda em 1939, também chegou a ser exibido em São Paulo, a 03 de maio de 1940, no Fênix. As duas últimas edições do qual se tem registro, 9º e 10º foram realizadas no final de 1939 e exibidas no início de 1940.

Mais uma vez, a Meridional atingiu um patamar muito difícil para época. Devido às dificuldades do circuito exibidor, seu material circular em outros capitais, como fez os cinejornais e as filmagens do III Congresso Eucarístico, torna a empresa um referencial a cinematografia local. Ainda em 1939, a Meridional produziu outro filme em harmonia com a Liga Social Contra o Mocambo, campanha contra a habitação popular que já se solidificara como característica da cidade: o mocambo²⁶⁴. Criada oficialmente em 12 de julho de 1939, o projeto defendia a construção de habitações populares em regiões adjacentes à cidade para a retirada definitiva dos mocambos. Os mocambos do Recife que se tornou o grande inimigo da política local foram denominados o grande inimigo a ser combatido por Agamenon Magalhães e pelo prefeito Novaes Filho. Carro-chefe da propaganda política do regime, a luta contra os mocambos foi destaque do governo de Agamenon. Em 1942, o filme sobre as realizações de Pernambuco no combate aos mocambos ainda circulava pelo Brasil recebendo elogios²⁶⁵.

A veiculação de um filme sobre o tema reflete o projeto pedagógico da luta contra o mocambo, na formação de uma conscientização sobre o tema, alinhados com as propostas do governo. Segundo nos mostra a historiadora Zélia de Oliveira Gominho: “(...) a questão habitacional estava associada a uma questão educacional, de formação

²⁶⁴ De acordo com Souza Neto: “A Folha da Manhã noticiou que a Meridional Filmes produziu um pequeno documentário sobre a destruição dos mocambos e a construção das vilas populares”. SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 105.

²⁶⁵ Em junho de 1942, o ministro da agricultura Apolônio Sales e Fausto Alvim, presidente do IAPC, remetem telegramas ao interventor Agamenon Magalhães elogiando o esforço genuinamente nacional na obra social contra os mocambos exibidas através do filme. Fonte: Telegramas recebidos, Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 17 – APEJE.

de um novo cidadão, trabalhador, sadio e consciente de suas obrigações para com Deus e sua Pátria”²⁶⁶.

A associação nacionalista e religiosa do trabalhador tornou-se uma imagem frequente presente nos veículos de comunicação. O bom trabalhador, pertencente ao Estado Novo, era aquele servo fiel de Deus e de sua nação. Construtor da paz, da harmonia social e combatente das doutrinas materialistas e dos mocambos.

Ângela de Castro Gomes explora a tema do trabalhador brasileiro em seu livro, *A Invenção do Trabalhismo*, exaltando a questão simbólica como uma construtora do sucesso do projeto trabalhista. Esse sucesso não se explica apenas pela concessão de benefícios, que denota uma inteira submissão das massas. Para ela, esse sucesso apóia-se também no investimento simbólico do discurso trabalhista. “Mais do que falar para um público, a intenção era produzir este público identificado como a classe trabalhadora brasileira.”²⁶⁷ Na ausência do poder legislativo, os trabalhadores, ou a imagem do trabalhador-brasileiro assumiu um papel importante na união entre povo e Estado²⁶⁸.

Nessa construção simbólica, filmes estilo ao da Meridional circulavam pelo país, assim como o teatro também foi explorado. Em agosto de 1939, os Centros Educativos Operários receberam a peça de Valdemar de Oliveira e Filgueira Filho *Mocambo. Comédia Social em 3 atos*, encenado pelo grupo Gente Nossa. Trabalho que já havia sido apresentado no Teatro Santa Isabel, mais luxuoso e antigo teatro do Recife. As apresentações seguiam para os centros educativos cumprindo sua função pedagógica frente ao operariado²⁶⁹. Educação e diversão estavam intimamente ligadas durante o Estado Novo. Nas palavras de Souza Neto, “esta obra tornou-se um exemplo de arte estadonovista (...)”²⁷⁰.

No ano de 1940, a vinda do Presidente Getúlio Vargas representou um grande momento político para Pernambuco. Essa visita foi acompanhada de perto por cinegrafistas pernambucanos e cariocas que registravam os grandes feitos sociais do

²⁶⁶ GOMINHO, Zélia de Oliveira. *Veneza Americana X Mucambópolis*. O Estado Novo na Cidade do Recife. Décadas de 30 e 40. Olinda: Livro Rápido, 2007, p. 149.

²⁶⁷ GOMES, Ângela M. de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 31

²⁶⁸ Segundo Ângela de Castro Gomes: “A identificação entre Estado e nação eliminava a necessidade de corpos intermediários entre povo e governante. O futuro da democracia brasileira não implicava mais partidos ou assembléias como fonte da vontade popular. Em substituição a tais mecanismos – nos quais se dependia tempo e dinheiro preciosos – encontravam-se órgãos técnicos e as corporações que consultavam as verdadeiras necessidades sociais pela observação e pela experiência diretas”. GOMES, Ângela M. de Castro. Op. Cit., p. 207.

²⁶⁹ GOMINHO, Zélia de Oliveira. Op. Cit., p. 151.

²⁷⁰ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 109.

Presidente e do Interventor pernambucano. As imagens foram registradas também pela Meridional Filmes, sob encomenda de Agamenon Magalhães. Na edição do dia 15 de outubro de 1940, antes da vinda do presidente, a Folha da Manhã, destacava:

Filme sobre a chegada do presidente [*manchete*]: O Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro filmará todos os aspectos da chegada. A Meridional Filme desta cidade também preparará dois ou três filmes, fazendo, para isso, funcionar quatro operadores. Estes trabalhos serão feitos em cooperação com a Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo.²⁷¹

A propaganda política do Estado Novo em Pernambuco era feita em parceria com a Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo (DEPT), órgão pertencente à Prefeitura do Recife, fundada em março de 1939. Muitas questões relativas aos filmes governamentais ficavam a cargo do DEPT. Na década de 1940, o órgão, por exemplo, catalogou todos os espaços de lazer da cidade, destacando a presença de um teatro, quinze cines-teatro e treze cinemas²⁷².

Rádio, Imprensa, Teatro e Cinema. Os principais veículos de comunicação e diversão da cidade do Recife foram remodelados para atender as necessidades políticas. Produtoras, companhias, emissoras e jornais adentravam a filosofia estado-novista, produzindo um conjunto de imagens visuais e audiovisuais que fomentavam a propaganda varguista.

Se a nível nacional, a instauração do DIP foi a grande reguladora dentre o projeto de controle da cultura popular, em 1942 o seu poder foi ampliado com a criação do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) em cada estado brasileiro. Tendo as mesmas atribuições, a subdivisão em esferas regionais promoveu uma maior amplitude do projeto propagandístico frente às classes populares.

Enquanto que o DIP atuava predominantemente sobre a face da capital federal e os feitos do Presidente, os DEIPs atenderiam também a construção da imagem dos Interventores, com uma atuação mais direta com artistas e produtores locais. Obviamente, essa relação já existia antes do DEIP, como podemos ver no caso citado da Meridional com o Interventor pernambucano, porém, a instauração de uma nova célula

²⁷¹ Folha da Manhã, Recife, 14 de outubro de 1940, p. 3.

²⁷² Relatório dos teatros, cines-teatro e cinemas existentes no Recife, enviados por Souza Barros (diretor do DEPT) a Nilo Pereira, Direitor do DEIP/PE, em 9 de julho de 1943. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 12 – APEJE.

governamental tornou-se mais um canal ativo na construção das representações sociais perante a sociedade.

Em Pernambuco, a direção do DEIP ficou a cargo do redator chefe do *Folha da Manhã* e antigo Secretário de Educação: o Sr. Nilo Pereira. Centralizador, nacionalista e católico pertence à Congregação Acadêmica Mariana, Nilo Pereira foi um forte aliado político de Agamenon Magalhães. À frente do DEIP, esteve em suas mãos as questões da imprensa e da cultura produzida em Pernambuco, dentre eles, a produção cinematográfica local.

2.4 Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (1942-1945)

Logo quando assumiu o cargo, Agamenon Magalhães fez questão de convidar Nilo Pereira para a Secretaria de Educação. Nos anos da interventoria de Agamenon Magalhães, além da Secretaria de Educação, Nilo Pereira exerceu cargos extremamente importantes nos engenhos do regime em Pernambuco. Foi presidente da Congregação Mariana da Mocidade Acadêmica, de onde Agamenon elegeu boa parte de seu secretariado ainda em 1937; redator-chefe do *Folha da Manhã*, base da legitimação doutrinário do regime no estado; e posteriormente diretor do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda.

Nilo de Oliveira Pereira nasceu no engenho Verde-Nasce, na cidade de Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte, em 11 de dezembro de 1909. Sua trajetória foi comum a de muitos jovens de famílias abastadas da região do Nordeste. Filho de produtores de açúcar de Ceará-Mirim foi para a cidade de Natal onde iniciou sua carreira jornalística, como relata Helicarla Nyelke Batista de Moraes. “De lá, seguiu para o Rio de Janeiro para bacharelar-se em Direito, transferindo-se, logo em seguida, para a Faculdade de Direito de Pernambuco”²⁷³. Em 26 de novembro de 1932, após ter proferido seu discurso de orador da turma do curso de bacharel em direito da faculdade foi cumprimentado pelo então deputado e advogado Agamenon Magalhães, com a curta e objetiva frase “Gostei do seu discurso”, que segundo o próprio Nilo Pereira viria a perceber mais tarde que era típico de Agamenon²⁷⁴.

²⁷³ MORAIS, Helicarla Nyely Batista de. *Viajem-memória de Nilo Pereira: do Ceará Mirim ao Recife e do Recife ao Ceará Mirim*. Natal: EDUFRN, 2011, p. 18.

²⁷⁴ PEREIRA, Nilo. *Agamenon Magalhães – uma evocação pessoal*. Recife: Taperoá, 1972, p. 31.

O convite para a Secretaria de Educação em 1937 era inesperado por Pereira, seu único contato com o interventor havia sido em sua formatura cinco anos antes. Segundo os relatos do próprio Nilo Pereira, ao chegar à capital pernambucana tendo assumido o cargo de interventor, Agamenon Magalhães o convidou para a secretaria, sendo direto: “Lembro-me do seu discurso de orador da turma. Vou nomeá-lo Diretor do Departamento de Educação”²⁷⁵. Pereira tentou recusar por falta de experiência, mas Agamenon retrucou afirmando que a experiência se adquire.

As afinidades entre Nilo Pereira e Agamenon Magalhães se estenderam a partir de então, ocupando cada vez mais uma posição de destaque e confiança ao lado do Interventor aos projetos políticos do regime. As relações singulares entre o marianismo e política expressas na atuação de Agamenon também pode ser refletidas na pessoa de Nilo Pereira, que ocupando cargos significativos esteve ao lado de Agamenon entre 1937 e 1945. Lembrando que o discurso oficial nega a neutralidade da educação, e também dos veículos de comunicação que deveria servir a construção da nação, a presença de Nilo Pereira na administração de Agamenon Magalhães esteve edificada nos três importantes pilares do Estado Novo: Igreja, educação e imprensa²⁷⁶. Conforme discute Batista de Moraes:

Em Pernambuco, setores fundamentais da sociedade foram utilizados como instrumentos de disseminação e legitimação da ideologia do Estado: a educação, dirigida por Nilo Pereira; a imprensa, mais especificamente jornais como A Folha da Manhã, de propriedade do chefe de estado, do qual foi redator chefe por um longo período e a Igreja Católica. Em Recife, a militância católica de Nilo Pereira se coloca a favor do Estado Novo, mais, especificamente, da administração de Agamenon Magalhães, e passa a atuar em duas frentes: na política educacional e nos veículos de informação.²⁷⁷

A partir do Decreto-lei nº 814 de 18 de dezembro de 1942, que visava a criação em cada estado do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, Nilo Pereira é nomeado para ser o seu diretor. Este departamento respondia diretamente ao Interventor e a célula matriz, o DIP, na capital federal. O DEIP foi criado para controlar e sistematizar a propaganda nos veículos de comunicação e da cultura popular. Sua estrutura era similar à de sua matriz, contendo a Divisão de Radiodifusão, a Divisão de

²⁷⁵ PEREIRA, Nilo. *Agamenon Magalhães – uma evocação pessoal*. Recife: Taperoá, 1972, p. 53.

²⁷⁶ ALMEIDA, Maria das Graças Andrade de Ataíde. Op. Cit., p. 38.

²⁷⁷ MORAIS, Helicarla Nyely Batista de. *Viajem-memória de Nilo Pereira: do Ceará Mirim ao Recife e do Recife ao Ceará Mirim*. Natal: EDUFRN, 2011, p. 127-128.

Imprensa, a Divisão de Cinema e Teatro, a Divisão de Turismo e a Divisão de Divulgação.

Vale ressaltar que o surgimento do órgão é contemporâneo à entrada do Brasil na Guerra. Em agosto de 1942, o governo brasileiro declarou guerra à Alemanha nazista e à Itália fascista. Coincidência ou não, a criação dos DEIPs no final de 1942 veio fortalecer a propaganda de guerra. À frente do órgão, Nilo Pereira nutria admirações pelo autoritarismo de Agamenon Magalhães, ao qual julgava necessário. Com toda sua experiência, agora adquirida, à frente das questões da Secretaria da Educação e da Folha da Manhã, Nilo Pereira tinha as ferramentas necessárias no julgamento de Agamenon Magalhães para dirigir o departamento organizado ao controle ideológico através da cultura popular. No entanto, frisa o próprio Nilo Pereira, que o órgão nunca fez “censura de imprensa”:

Faço questão de declarar que esse órgão [DEIP/PE] jamais fez censura de imprensa. Foi, por sinal, sob essa condição que aceitei o lugar de Direito. Limitava-se a fornecer noticiário e informações. Publicou discursos oficiais e um “Guia Social do Recife”, de caráter turístico, com indicação das vilas operárias e, de certo modo, como um breve relato da política habitacional do governo, inspirada, como tenho assinalado, pelos princípios de justiça social que o Sr. Agamenon Magalhães tanto defendeu e preconizou. O DEIP teve, relativamente, curta duração. O jornalista Aníbal Fernandes me dizia que, uma vez que existia a censura, essa devia ser exercida por esse órgão, composto por jornalistas. Mas nunca aceitei tal condição.²⁷⁸

É preciso não perder de vista que o discurso do diretor do DEIP, formulado na década de 1985 (ano de publicação da biografia de Agamenon feita por Nilo), exerce um papel político frente à redemocratização do país, quando já não convinha estar associado ao autoritarismo. Embora negue o papel autoritário e censor do órgão, podemos reconhecer que essa função já havia sido determinada na ação federal nos primeiros anos do regime. A atuação de Nilo Pereira frente ao DEIP envolveu de forma mais predominante a circulação, divulgação e sustentação da propaganda política do que efetivamente da censura à imprensa, da qual ficava a cabo especialmente do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)²⁷⁹.

²⁷⁸ PEREIRA, Nilo. Op. Cit., p. 101.

²⁷⁹ O DOPS, surgido em 1924, também serviu a censura durante o Estado Novo, propondo o discurso de ordem e segurança nacional. Essa atuação também se deu no campo cinematográfico, quando, por exemplo, no ano de 1942, após a declaração de guerra e o rompimento de qualquer relação com os alemães, um policial civil notifica ao delegado de sua região sobre a presença de suásticas na

O DEIP não possuía a mesma estrutura que o DIP, as divisões destinadas ao cinema, rádio, turismo e imprensa não funcionavam de forma sistemática, sem secretários para cada secção e sim de um corpo coletivo formado pelo diretor, um secretário e redatores. O único cargo que tinha um representante majoritário era a secção de divulgação. Havia também como funcionários do órgão, um porteiro, uma datilografista, um continuo e um servente. Um órgão pequeno, do qual todas as questões que envolviam cinema, rádio e imprensa eram resolvidas diretamente por Nilo Pereira. O departamento começou a funcionar oficialmente no início de 1943, com sede na Rua Conde da Boa Vista, nº 145.

Ao tomar conhecimento da criação do DEIP, Edson Chagas, cineasta pernambucano que atuou na Aurora Filmes durante o Ciclo do Recife, oferece seus serviços ao departamento, descrevendo:

Sou cinematografista, com uma longa prática, de muitos anos, da Arte e da Indústria do Cinema. Já dirigi, mesmo, uma grande empresa, em São Paulo, vindo depois para o Rio, onde estou, atualmente, como técnico de duas empresas – ‘Aviação Filme’ e ‘FilMOTECA Cultural Ltda’. A Divisão de Cinema do DEIP de Pernambuco precisará, fatalmente, de um cinematografista prático, cujos conhecimentos facilitem a organização desse Departamento. Assim, venho oferecer a V. S. os meus serviços. Terei o imenso prazer em servir meu Estado, porque sou pernambucano de nascimento e de coração.²⁸⁰

Apesar do desejo de “servir a sua terra”, oferecendo até mesmo todo seu material necessário para um laboratório cinematográfico – cobrando um salário de Cr\$ 1.500 (mil e quinhentos cruzeiros), o pedido de Edson Chagas não teve aparentemente uma resposta positiva. Por sua pequena estrutura é de se acreditar que o departamento não tinha condições de ter um laboratório cinematográfico próprio, terceirizando os seus serviços. Não há qualquer indício neste departamento de um funcionário destinado unicamente à questão cinematográfica. O DEIP seguia a mesma ordenação do governo e do DEPT, contratando sempre que necessário os serviços da Meridional Filmes.

Empresa responsável pela produção dos cinejornais da *Folha da Manhã*, do filme sobre os Mocambos e da visita do Presidente Vargas à Pernambuco em 1940, a

programação do Cinema Moderno, recomendando assim, a censura ao referido programa que utilizava de símbolos nazistas. Prontuário Funcional nº 28.028 – DOPS – APEJE.

²⁸⁰ Fonte: telegrama recebido de Edison Chagas ao DEIP/PE. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 06 – APEJE.

Meridional Filmes também realizou trabalhos para o DEIP de Nilo Pereira. No ano de 1944, a empresa pernambucana filmou as comemorações cívicas da Corrida do Fogo.

A Corrida do Fogo Simbólico tornou-se uma expressão de patriotismo que abria as comemorações da semana da pátria. Essa cerimônia foi vista como uma atitude de vital importância na formação do senso cívico e exaltação nacional. Os símbolos pátrios se misturavam às emoções das massas. O fogo tornou-se um símbolo para representar o calor cívico do povo brasileiro. O elemento nos remete também ao início da evolução do homem, com a sua descoberta. Essa festividade cívica têm suas origens fincadas nos jogos olímpicos da antiga Grécia, “as corridas com as tochas (Lampadedromía) eram organizadas para homenagear algum deus ou simplesmente destacar o heroísmo daquele que seria o mais rápido a levar a tocha ao seu destino”²⁸¹. Tradições inventadas e ressignificadas por outras sociedades²⁸².

O simbolismo da tocha também foi usado por Hitler nos jogos de Berlim em 1936, para mostrar a soberania de sua nação. Cerimônia registrada no filme de Leni Riefensthal, cujas representações clássicas se fazem presentes na formação do homem ariano. *Olympia* (1938), nas palavras do historiador Alcir Lenharo, é muito mais que um simples documentário, é um hino de exaltação à Alemanha nazista, através da glorificação à força física, da saúde e da pureza social racial, miticamente fotografadas²⁸³.

A Corrida do Fogo Simbólico foi uma apropriação das cerimônias da Tocha Olímpica dos Jogos de Berlim. Porto-alegrenses como Túlio de Rose, Ernesto Capelli, João Carlos Daudt e Humberto Sachs estiveram presentes na competição alemã, de onde trouxeram a inspiração à Liga de Defesa Nacional (LDN).

Túlio de Rose ficou muito impressionado e afirmou que podia sentir a força que a tocha representava para os alemães: “era como se ela

²⁸¹ SILVA, Luis Henrique Rolim; MAZO, Janice Zarpellon ; TODT, N. S. . Representações da Tocha Olímpica em Porto Alegre (1938-1945). In: Miquel de Moragas; Lamartine DaCosta. (Org.). Universidad y Estudios Olímpicos: Seminarios España-Brasil 2006. 1ed.Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB, 2007, v. 1, p. 708.

²⁸² Segundo Eric Hobsbawm: “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 10.

²⁸³ LENHARO, Alcir. Nazismo: “*O triunfo da vontade*”. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 59.

pudesse abençoar e proteger aquele povo que demonstrava uma grande paixão por seu país” (Revista Globo, 1936, p. 66).²⁸⁴

A corrida da pátria ocorreu pela primeira vez em 1938, no Rio Grande do Sul. A partir de 1940 outros estados começaram a participar do revezamento da tocha. Em 1944, a tocha deveria percorrer 11 estados brasileiros, por mais de seis mil quilômetros, partindo em 1º de julho do Recife (PE), “terra de grandes heróis”, no inflamado Monte dos Guararapes, até chegar ao Rio Grande do Sul, para a abertura no início de setembro da Semana da Pátria²⁸⁵.

A corrida foi utilizada como estratégia de comemorações cívicas para exaltar o patriotismo e afirmação positiva do regime frente ao povo, fundando assim a nacionalidade. O DEIP de Pernambuco decidiu então realizar uma filmagem do evento no Recife, ficando a cargo da Meridional a realização deste material. Nascia então o filme *Exaltação da Raça*, também intitulada de *Corrida do Fogo Simbólico*. Curta-metragem documental de sete minutos, sonoro. Do qual consta a sinopse da Filmografia Brasileira:

Segundo citação de frase de Agamenon Magalhães, alusão à restauração pernambucana no episódio dos Montes Guararapes como solução às crises da história do país. Cerimônia cívica diante da Igreja da Virgem Nossa Senhora dos Prazeres. Discurso de autoridades, ato litúrgico, desfile de estudantes, corrida de atleta com tocha.²⁸⁶

Em agosto, o filme *Exaltação da Raça* já estava pronto e passou a circular pelo estado e fora dele, por intermédio do DEIP. Nilo Pereira remeteu uma cópia do filme para o diretor do DEIP do Rio Grande do Sul e ao presidente da LDN²⁸⁷. Também foi enviada uma cópia à Capital Federal, dada à significação nacional do evento, Nilo Pereira solicitou a Israel Souto, chefe da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, que a película fosse exibida nos cinemas do Rio de Janeiro. Dentro de Pernambuco, o DEIP

²⁸⁴ SILVA, Luis Henrique Rolim ; MAZO, Janice Zarpellon ; TODT, N. S. . *Representações da Tocha Olímpica em Porto Alegre (1938-1945)*. In: Miquel de Moragas; Lamartine DaCosta. (Org.). Universidad y Estudios Olímpicos: Seminarios España-Brasil 2006. 1ed.Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB, 2007, v. 1, p. 709-710.

²⁸⁵ Fonte: telegrama da Liga de Defesa Nacional do Rio Grande do Sul (Cap. Darci Vignoli, presidente) ao diretor do DEIP/PE. 24 de junho de 1944. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 12 – APEJE.

²⁸⁶ Fonte: “Exaltação da Raça”, descrição da Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira).

²⁸⁷ Fonte: telegrama expedido por Nilo Pereira (diretor do DEIP Pernambuco) ao do diretor do DEIP do Rio Grande do Sul, em 28 de agosto de 1944 e telegrama expedido também ao Presidente da Liga da Defesa Nacional, Porto Alegre/RS. Em agosto de 1944. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 16 e 08 (respectivamente) – APEJE.

enviou o material para exibição no Art-Palácio. O filme custou Cr\$ 11.000 (onze mil cruzeiros), pagos a Newton Paiva, diretor da Meridional²⁸⁸.

A comunicação entre o DIP e os DEIPs era constante. Recomendações de filmes, determinações sobre censura, controle à radiodifusão e imprensa eram temas dos telegramas vindos da capital federal. No ano de 1944, por exemplo, pensando na comemoração da Semana da Pátria, o departamento de Nilo Pereira recebeu recomendações do diretor de cinema e teatro do DIP, Israel Souto, para que houvesse em todos os cinemas exibição de filmes de cunho patriótico para destinado as escolas.

A utilização de filmes neste perfil era comum nos períodos de celebrações cívicas. O DEIP esteve atento a essas questões atuando não só sobre cinema, mas também nas questões que envolvem o teatro, o rádio e até mesmo a música. Por conta da guerra, hinos fascistas foram proibidos por determinação do governo federal. O principal objetivo dessas determinações era evitar a propaganda de desses “credos políticos”²⁸⁹.

A entrada do Brasil na segunda guerra mundial, em 1942, modificou o caráter da censura. Alemães e italianos tornaram-se os principais alvos do combate dos órgãos regulares da cultura popular, enquanto que os Estados Unidos assumiam o papel de principais aliados. Como parte da conhecida “Política de Boa Vizinhança”, o cinema desempenhou um papel importante em estreitar as relações culturais entre EUA e o Brasil. O mais emblemático dele foi sem dúvidas a criação do personagem da Disney, Zé Carioca, representação americana dos brasileiros que estreou no filme “Alô, amigos” (Saludos Amigos), de 1942, lançado nos EUA em 1943. Porém as táticas cinematográficas não se retiveram apenas a isso.

Como uma estratégia política de guerra, o presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt criou em 1940 o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), nomeando Nelson Rockefeller chefe da agência. O objetivo principal do órgão era fortalecer o laço diplomático entre os EUA e a América Latina através de questões culturais. Diversos filmes propagandísticos foram produzidos pela agência. Uma das

²⁸⁸ Fonte: em 12 de setembro de 1944, Newton Paiva envia uma carta ao interventor Agamenon Magalhães solicitando o pagamento do “short” cinematográfico sobre a cerimônia do Fogo Simbólico. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 14. – APEJE.

²⁸⁹ Fonte: Telegrama do DEIP/PE ao Sr. Enéas Machado de Assis, diretor da Divisão de Rádio do DIP, Rio de Janeiro. 25 de outubro 1944. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 08. – APEJE.

ações mais significativas no Brasil foi a Missão John Ford no Brasil, que estabelecia a produção de curtas metragens educativas sobre o Brasil²⁹⁰.

A Missão John Ford no Brasil passou também pelo Recife tomando imagens sobre a cidade, com apoio técnico do DEIP. No início de Julho de 1944 o cinegrafista Jorge de Castro, a serviço da CIAA veio para Pernambuco gravar cenas para o filme documentário “Esforço de Guerra Brasil”²⁹¹. As filmagens aconteceram entre os dias 11 e 17 de julho de 1944, o DEIP disponibilizou carros para facilitar o transporte do cinegrafista pelo Recife, assumindo o Governo do Estado à locomoção em prol da realização deste material²⁹².

Infelizmente, não encontramos registro material sobre o Recife. Apenas uma cópia do filme *São Paulo* (1944) produzido pelo CIAA consta no acervo da Cinemateca Brasileira. Este documentário mostra uma seleção de matérias sobre os mais diversos aspectos da cidade paulista: sua história, exaltando a Independência brasileira e a formação industrial desta metrópole. Desde o desenvolvimento de sua biomedicina à sua energia elétrica. Cenas da IV Feira Nacional das Indústrias são exibidas, ocorrida no final de 1943. Aspectos da vida cultural também são apresentados, com foco as atividades de *football*, mostrando imagens de cerimônias cívicas no Estádio do Pacaembu e atividades musicais como a ópera, realizadas no Theatro Municipal, e bailes populares. No início do filme, uma rápida referência a capital pernambucana é feita ao situar geograficamente o Brasil e suas sete principais cidades, que de acordo com o filme são: Recife, Belém, Bahia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, tema principal da película.

²⁹⁰ Vale considerar o cinema, nesse sentido, dentro de uma ação psicológica de preparo à guerra, fazendo referência W. Brown (citado por Tchakhotine), na compreensão de que “A guerra é sempre precedida, atualmente, de um período de preparação psicológica das massas, por uma propaganda patriótica apropriada”. BROWN, W. apud TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 200.

²⁹¹ Em 14 de Julho, o departamento recebe um telegrama do diretor Gregg Toland e do cinegrafista Jorge de Castro, muito sensibilizados com a cooperação em favor dos trabalhos preparatórios ao filme documentário “Esforço de Guerra Brasil”, cinco dias depois, Jorge de Castro também agradece as providências realizadas por Nilo Pereira no sentido de facilitar a documentação sobre o estado pernambucano. Telegrama de Jorge de Castro enviada do Ceará. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Telegramas recebidos, Pasta 09 – APEJE.

²⁹² Em 20 de Julho de 1944, Nilo Pereira encaminha um ofício (nº 186) ao Interventor Federal solicitando verba para o pagamento do aluguel dos carros disponibilizados as filmagens da cidade e do “Esforço de Guerra”, feitos na referida data. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 16 – APEJE.

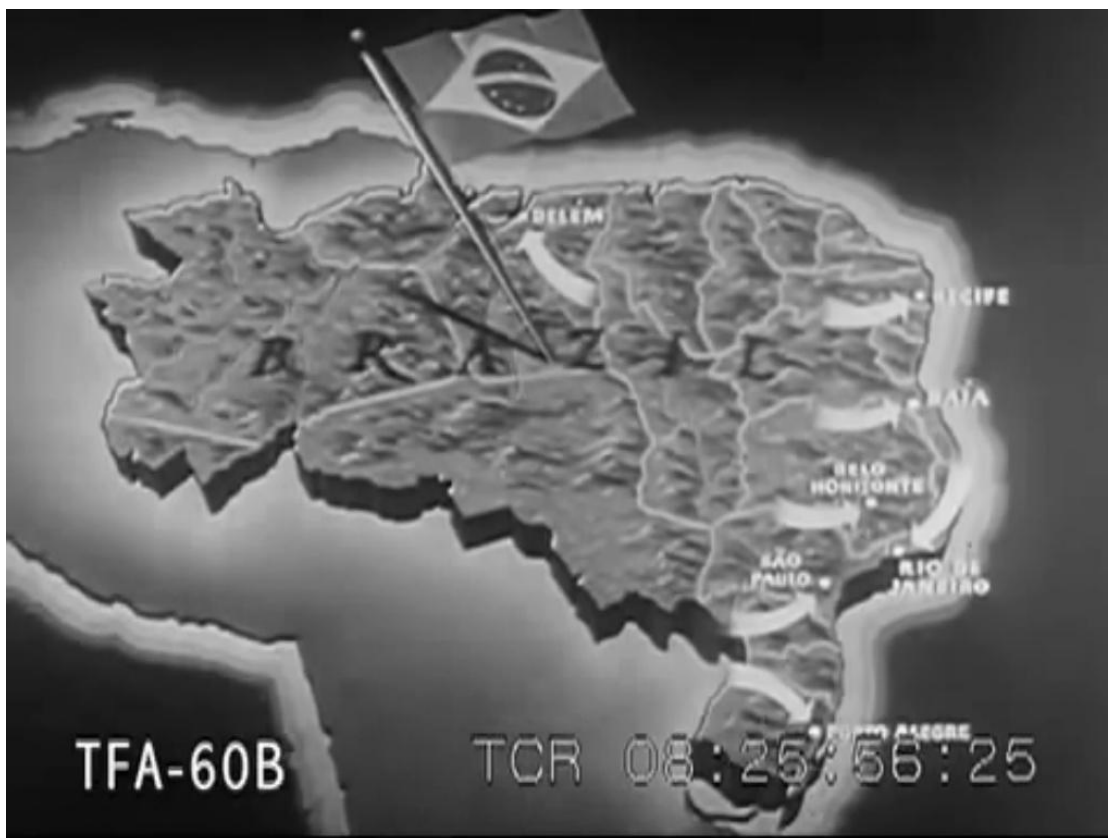


Imagem 13 – Sete principais cidades brasileiras (Belém, Recife, “Baía”, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo) de acordo com o filme *São Paulo* (1944), produzido pela Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, dos Estados Unidos.

A estreita relação com os americanos produziram imagens diplomáticas. Uma necessidade de fortalecer a presença americana nos brasileiros²⁹³, e a cultura brasileira nos americanos. Elementos sonoros também foram explorados. A música “O Guarani” de Carlos Gomes, foi tema do filme *São Paulo*. Composição genuinamente nacional, símbolo sonoro também da Hora do Brasil.

Ainda que elementos da cultura do Estado Novo, como a *Corrida do Fogo Simbólico*, estivessem sobre inspiração das práticas dos regimes autoritários europeus, a partir de 1942 essa influência denotou uma contradição com o discurso da guerra, apoiada nas relações diplomáticas com os EUA. Combatia-se, desde então, os regimes

²⁹³ Em março de 1944, o DEIP de Pernambuco apoiou as realizações cinematográficas do DIP, quando o cinegrafista do DIP, Pedro Neves, veio acompanhar a chegada da Madame Roosevelt no Recife, primeira dama dos EUA. Imagens realizadas para o Cinejornal Brasileiro contaram também com o apoio do órgão de Nilo Pereira. Telegrama sobre a vinda de Pedro Neves, expedida pelo DIP. 15 de Março de 1944, Pasta 09, telegramas recebidos. / Telegrama do DEIP/PE ao DEIP de Alagoas sobre a estadia de Pedro Neves em Pernambuco, Abril de 1944, Pasta 08, telegramas expedidos. Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães) – APEJE.

autoritários europeus, no entanto, o Brasil apresentava em sua conjuntura a centralização política, o autoritarismo e o nacionalismo de influência nazifascista.

A entrada do Brasil na Guerra marcou o declínio político do Estado Novo, com ele seus principais ideólogos, admiradores do fascismo alemão. Em agosto de 1942, Lourival Fontes deixou o DIP. Seus sucessores foram o major Coelho dos Reis, de agosto de 1942 até julho de 1943, e o capitão Amílcar Dutra de Menezes, que atuou até a extinção do órgão, em 25 de maio de 1945, quando foi substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI). O fim do DIP causou impacto em suas células estaduais. A partir de então, o DEIP em Pernambuco ficou conhecido como o Departamento Estadual de Informação e Propaganda. À frente dele não estava mais o senhor Nilo Pereira, e sim o antigo secretário da secção de divulgação, Luiz Beltrão.

Na direção do ‘novo’ DEIP, Luiz Beltrão acompanhou também a decadência do Estado Novo. Sob pressões causadas pelo fim da Segunda Guerra e a derrota do Eixo, em setembro de 1945, o movimento de redemocratização se fortaleceu ainda mais contra o autoritarismo do regime de Getúlio Vargas, que acabou deposto em 29 de outubro de 1945 pelos militares.

O órgão servente à doutrinação do Estado Novo passou a ser utilizado à redemocratização, empregando o cinema como ferramenta, ressignificando o seu uso. Em Novembro de 1945, circulou no Recife por determinação do DEIP o filme *Como votar nas eleições de 2 de dezembro*²⁹⁴. Película didática produzida pelo Departamento Nacional de Informações, de pouco menos de dois minutos, orientando sobre o processo de votação. O filme educativo e o cinema de propaganda não seriam exclusividades do regime estado-novista. O papel doutrinário do cinema ainda permaneceu vivo através de outros órgãos, de outras apropriações e de novas representações.

Durante o Estado Novo, o cinema pernambucano financiado pelo governo, pouco explorado pelos pesquisadores, nos revela indícios de histórias ainda não narradas. Personagens e trajetórias difusas que nos ajudam a compreender a importância das imagens nesta sociedade construída por símbolos, conforme aponta Cornelius

²⁹⁴ Escreve Luiz Beltrão ao Sr. Américo Facó (Diretor do Departamento Municipal de Informações do Rio de Janeiro, em 28 de Novembro de 1945: “Respondendo o ofício de V. Excia. de 24 corrente vg. informo que o filme ‘Como votar nas eleições de 2 de Dezembro’ foi entregue pelo presidente do Tribunal Eleitoral à Diretoria de Documentação e Cultura deste município vg já estando em exibição nos cinemas desta capital. Atenciosas saudações, Luiz Beltrão”. Fonte: Telegramas expedidos, Fundo Interventoria (Agamenon Magalhães). Pasta 08 – APEJE.

Castoriadis, uma sociedade que define e elabora significados e significantes transformadores da vida social²⁹⁵. É importante seguir os rastros de nossas imagens.

²⁹⁵ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAPÍTULO III

O CINEMA PERNAMBUCANO DO ESTADO NOVO

*O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção,
intriga autêntica ou pura invenção, é História.*

(Marc Ferro)

Diferente do cinema clássico, o gênero documental nunca contou com a força da indústria cultural. Entretanto, apesar do poder comercial dos ficcionais, o documentário e os cinejornais tiveram durante os anos 30 e 40 um apoio significativo da esfera política, o que deu possibilidades de sua ampla produção. Exaltando o presente e o passado glorioso dos seus povos, o documentário legitimava os regimes políticos da época e combatia seus inimigos. Isso se deu tanto em regimes totalitários, como a Alemanha de Hitler, quanto em regimes democráticos, como os EUA de Roosevelt, fazendo do cinema uma das grandes ferramentas de propaganda política e de controle da opinião pública sobre seus governos. Ao analisar a propaganda política através do cinema nesses países, o historiador Wagner Pinheiro Pereira afirma que:

A história da propaganda política moderna está (...) intimamente ligada ao desenvolvimento da sociedade e da cultura de massa, consolidada a partir da década de 1920, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de ideias e conceitos, a propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional que garante eficácia na conquista de adesões políticas.²⁹⁶

Para o historiador, dentre tantos meios de comunicação, o cinema foi bastante privilegiado. Foi a partir da Primeira Guerra que “(...) os líderes políticos definitivamente descobriram a grande influência que este novo meio de comunicação

²⁹⁶ PEREIRA, Wagner Pinheiro Pereira. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda: 2012, p. 17.

exercia sobre as massas (...)”²⁹⁷. Para atender a questões políticas, durante os anos de 1930 e 1940, o cinema serviu cada vez mais os regimes políticos e os ideais de guerra.

Em 1935, *Triunfo da Vontade*, filme alemão dirigido pela cineasta Leni Riefenstahl retratou o VI Congresso do Partido Nazista numa grande exaltação do III Reich, enquanto que os americanos, em 1942, durante a Segunda Guerra lançariam o *Prelude to War*, dirigido e produzido por Frank Capra, primeiro da série de documentários de guerra que enaltecia o exército americano. Pelo seu caráter de “realidade”, um destaque foi dado ao gênero documental, que passaria a representar os discursos nacionais politicamente dominantes. O cinema brasileiro, também não fugiu desse padrão narrativo do cinema documental, expondo o Estado Novo de Getúlio Vargas em suas construções.

A construção da realidade através das imagens, ou a sua impressão de realidade²⁹⁸ é um tema bastante presente nos estudos da relação entre Cinema e História. Ainda mais quando sobre o documentário. Gênero comumente denominado como “não ficcional”, traz em si alguns problemas conceituais que expõe a compreensão sobre o que é cinema, sua função e seu objeto. Segundo Robert A. Rosenstone:

O documentário é uma forma problemática para todos aqueles que, nos últimos anos, tentaram defini-lo e teorizá-lo, e o documentário histórico é ainda mais problemático. O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que eles nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente.²⁹⁹

Essa seria a oposição do gênero documental ao filme ficcional. No entanto, como citado na introdução deste trabalho, o documentário também compartilha com diversos elementos do ficcional, constroem histórias que são representações, frações da realidade. Para o pesquisador americano Bill Nichols todo filme é um documentário. Isso porque poderíamos denominar em dois grupos: os documentários de satisfação de desejos, mas conhecidos por filmes ficcionais; e os documentários de representação social, chamados de não ficcional. Ambos “documentam” algo, contudo, os ficcionais

²⁹⁷ PEREIRA, Wagner Pinheiro Pereira. Op. Cit., p. 18.

²⁹⁸ AUMONT, Jacques [et al]. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, p. 148.

²⁹⁹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 109.

“(...) expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. (...) Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser”³⁰⁰, enquanto que os documentários de representação social (não ficção) “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos”³⁰¹, tornando visível uma realidade social, de acordo com a seleção e organização do cineasta, sobre o que aquela realidade foi ou poderá vir a ser. Por isso, tem-se a compreensão de que esses filmes transmitem “verdades”, seus objetos pertencem ao mundo em que vivemos, seus personagens, seus cenários, etc. Sua ligação com o mundo histórico é intensa:

[No documentário] vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.³⁰²

Essas compreensões são formuladas a partir de uma construção cinematográfica. Não considerar o papel do cineasta e por o filme como puras expressões da realidade seria um erro, pois, os filmes pertencem ao mundo das representações articuladas pelos homens. Basta pedir para que cinco pessoas diferentes filmem os acontecimentos de um certo evento. Cada um desses registros será uma visão diferente da outra. Uma determinada visão sobre o mundo histórico, mas construídos pelo cinegrafista (e ainda mais se formos considerar a o trabalho também do editor e/ou produtor). Cinco filmes, imagens e documentos de um mundo reconhecível. Por isso, o cinema não se esgota na narrativa. Bem como o ficcional se faz ainda mais presente nos planos dos argumentos, cenas e formas³⁰³.

Para Bill Nichols o documentário, tratado por ele como o não ficcional (documentários de representação social) engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras: 1) apresentando um retrato ou representação reconhecível do mundo (pela capacidade do gênero em registrar situações e acontecimentos com

³⁰⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 26.

³⁰¹ Idem.

³⁰² NICHOLS, Bill. Op. Cit., p. 27.

³⁰³ O que nos leva a trabalhar com a “análise semiopragmática” de Roger Odin, ou seja, numa oscilação entre a perspectiva teórico-metodológica da semiologia, análise dos signos e dos aspectos formais e internos da obra; e da denominada pragmática, que para Odin seria levar em conta o autor, o espectador e o contexto da recepção. ODIN, Roger. “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005.

notável fidelidade); 2) significando ou representando interesses de outros (em que os documentaristas assumem o papel de representar um público); e 3) advogando os interesses de seus clientes (não apenas representando um público, como também colocando um determinado ponto de vista ou interpretação)³⁰⁴. Esses caminhos nos levam a considerar as peculiaridades da produção e das pessoas que realizam esses filmes. “Alguém fala de algo pra você”, e esse alguém é um agente histórico.

Se o documentário assumiu um discurso político em sua narrativa durante os anos 1930 e 1940, o que documentou então os filmes durante o Estado Novo em Pernambuco? Que representações, cineastas (e o Estado) construíram nesse determinado período? Foi a partir desse questionamento que todo esse capítulo foi desenvolvido. Trazendo à historiografia imagens, memórias e discursos a partir do material audiovisual sobrevivente (e também complementada pelos não sobreviventes). Quem são os agentes da história representadas nas telas dos cinemas da cidade do Recife? A busca ávida por respostas a essas perguntas nos direcionou sempre para os ofícios desenvolvidos pela empresa cinematográfica Meridional Filmes, contratada diversas vezes pelo governo de Agamenon Magalhães para realizar filmes sobre as ações políticas do Estado Novo em Pernambuco. Através desses filmes, a Meridional resistiu ao déficit cinematográfico durante as décadas de 1930 e 1940, empunhando um vigor ao que podemos denominar de “cinema pernambucano”.

Para resgatar as construções realizadas pela Meridional dentro de um projeto político específico, exploramos algumas de seus materiais sobreviventes, cuja importância tem sido pouco observada pela historiografia pernambucana. O papel desempenhado pelos documentários deste período possui um valor vital tanto para a história do cinema, quanto para o estudo sobre a cultura no Estado Novo em Pernambuco.

3.1 Meridional Filmes: trajetórias do cinema pernambucano

Os rastros deixados pelas produções da Meridional Filmes são indícios de uma árdua produção cinematográfica que se efetivou durante os anos de 1930 e 1940. Ao contrário do que muitas vezes se pensa o cinema pernambucano não apenas resistiu às

³⁰⁴ NICHOLS, Bill. Op. Cit., p. 28.

adversidades do período, como também esteve bem próximo do projeto político e cultural do Estado Novo, tratando-se assim de um agente social muito importante para a historiografia estado-novista.

Não se sabe ao certo onde e quanto a Meridional Filmes teve seu início. Indícios apontam para que a produtora tenha sido originalmente criada na Bahia, através do cineasta Ruy Galvão, onde uma série de filmes sobre o desenvolvimento da interventoria baiana teria sido produzida, como: *As modernas instalações da Fábrica de Charutos de Suerdick e Cia* (1936), *Bahia: modernização da cidade do Salvador* (1938) e *Carnaval da Bahia* (1938). Todos esses filmes, já contando com sonorização.

Em 1939, a empresa de Ruy Galvão foi contratada pelo Governo da Bahia para a realização de dois documentários da coleção *O Berço do Brasil*, denominados *Baía Moderna* (1939) e *Baía Pitoresca* (1940). Ambos, filmes que fazem propaganda da Bahia com representações dos feitos políticos, reformas urbanas e belezas naturais, sob uma estética cinematográfica singular ao Estado Novo. A produção foi patrocinada pela Prefeitura de Salvador na gestão do engenheiro Durval Neves da Rocha (1938-1942).

O historiador Rafael Henrique Costa S. de Jesus destacou em artigo a importância dos cinejornais baianos, enfatizando o seu uso por alguns políticos como o prefeito Neves da Rocha, que geriu a capital baiana em boa parte do regime estado-novista. *O Berço do Brasil* vivencia em duas películas o que era a Salvador deste período, destacando seus aspectos “pitorescos” e “modernos”, para cada realização. Utilizando o filme *Baía Moderna*, o pesquisador põe em cheque a incisiva propaganda política sobre o discurso da modernidade, ainda que a cidade não vivesse efetivamente tais aspectos: “(...) nas duas produções, já é possível verificar a contundente propaganda do conceito de modernidade, atribuído paradoxalmente à então província soteropolitana, que a essa altura não contava nem com meio milhão de habitantes”³⁰⁵.

Isso nos revela a construção de uma realidade idealizada. As representações fílmicas trazem à tona os desejos da própria gestão em exaltar não necessariamente “aquilo que é”, mas sim “aquilo que deveria ser”, ou melhor, “aquilo que deve aparentar ser”. Com isso, entretanto, não se excluí os avanços técnicos ou as belezas naturais de tais cidades. Mas nos mostra como uma fração daquele momento histórico eram dispostas às câmeras. O esforço por exacerbar a modernidade estabelece a criação de

³⁰⁵ JESUS, Rafael Henrique Costa Santos de. *A representação do eu modernizador nos cinejornais da Sani Filmes: em cartaz o prefeito transformador e a cidade renovada*. III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Bahia: 2012, p. 6.

um *presente imperfeito*³⁰⁶; e para nós, que assistimos a esses filmes décadas depois, memórias idealizadas e seletivas, voltadas para a modernidade como elemento trazido pelo regime: “o título ‘Baía Moderna’ já denuncia esse esforço discursivo. Ademais, entre os pontos filmados, há um destaque dado ao moderno plano inclinado Gonçalves Dias, como indicativo de que a cidade possuía meios elétricos de transporte.”³⁰⁷



Imagem 14 – Visão aérea da Cidade Baixa tomada em movimento: primeira cena do filme Baía Moderna (1940) da Meridional.



Imagem 15 – Plano Inclinado Gonçalves Dias: cena do filme Baía Moderna (1940) da Meridional.

Essa é a primeira cena do filme. O contraste entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa através de tomadas externas e internas o Plano Inclinado Gonçalves Dias, que junto ao Elevador Lacerda são os principais meios de transporte entre as duas partes da cidade. Durante todo o filme em *Baía Moderna* pode-se notar que o significado de

³⁰⁶ Apropriamos-nos aqui da ideia de Mark C. Carnes sobre a criação de um “passado imperfeito” através dos filmes históricos, como os filmes em questão tratam de uma representação do tempo presente, atribuímos a ideia da criação de um “presente imperfeito”, tendo em vista as idealizações trazidas por essas películas. Rf. CARNES, Mark C. (org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

³⁰⁷ JESUS, Rafael Henrique Costa Santos de. Op. cit., p. 6.

modernidade está atrelado aos grandes edifícios e ao transporte, seja através dos carros ou dos bondes.

Quase todas as cenas em que podemos ver algum edifício da “moderna cidade de Salvador” são cortadas por algum meio de transporte. Enfrente à Secretaria de Educação de Salvador, vê-se um bonde passando por toda extensão da cena. Na Av. Oceânica, um carro passeia de encontro ao operador. E no Palácio residencial do Governador do Estado, três carros vêm em direção à câmera. Até quando as imagens são tomadas para o Mar, ao mostrar a recém-reformada Praia da Barra, um gigantesco navio corta a cena, exaltando dessa vez o transporte marítimo.



Imagens 16 – (1) Secretaria de Educação; (2) Av. Oceânica; (3) Palácio Residencial do Governador do Estado; (4) Praia da Barra: cenas do filme *Baia Moderna* (1940) da Meridional.

Toda essa modernidade era fruto do trabalho árduo dos homens do Estado Novo. O filme *Baia Moderna* encerra mostrando o quilômetro um da estrada Bahia-Feira de Santana, onde se descortina toda Península Itapagipana numa tomada panorâmica que mostra a estrada e a região urbana – quase rural – em que se revela o bairro residencial que sob a administração do prefeito Durval Neves da Rocha estaria passando por uma

modernização radical, concluindo o narrador que “o mesmo acontecendo a toda a cidade... E assim é a cidade de salvador, berço da civilização brasileira”³⁰⁸.

A orientação política dada pelas diretrizes do Estado Novo volta sua atenção aos aspectos urbanísticos. As reformas e obras de modernização da cidade de Salvador são o principal carro-chefe da política estado-novista nas principais capital, por isso, exaltadas constantemente nos filmes da Meridional. Ainda em 1938, segundo o acervo da Filmografia Brasileira, a Meridional também realizou “Bahia: modernização da cidade de salvador”. Cujas descrição exalta as mesmas construções mostradas no final do filme *Baia Moderna*:

Em Salvador, o prefeito Neves da Rocha inspeciona obras em andamento na cidade realizadas seguindo diretrizes traçadas pelo Estado Novo. Entre as obras inspecionadas, temos a construção da rua que liga o centro urbano ao bairro de Itapagipe e as obras de embelezamento do rio Vermelho. Diversos planos de homens trabalhando pelas ruas da cidade.³⁰⁹

Os filmes sobre a Bahia, disponíveis na Cinemateca Brasileira são documentários sonoros que compactuam com a proposta de cinema do período: a propaganda doutrinária, de cunho popular, com a exaltação das realizações do Estado Novo, a construção de uma unidade nacional e valores sociais, repletos de imagens e símbolos que desenvolvem um papel significativo na transmissão das mensagens do governo para o povo. Segundo a ficha técnica presente na cinemateca, tanto *Baía Moderna* (1939), quanto *Baía Pitoresca* (1940) foram produzidos em Recife, e cinegrafadas por Ruy Galvão. Isso é um indício sobre a vinda da produtora a Pernambuco.

Em abril de 1939, Ruy Galvão esteve no Recife hospedado do Grande Hotel. O interesse em montar um laboratório na cidade era exaltado pelos jornais que informavam na seção de viajantes: “Acha-se nesta capital, hospedado no Grande Hotel, o sr. Ruy Galvão, diretor técnico da Meridional Filmes, que veio com o objetivo de montar um estúdio e laboratório cinematográfico daquela companhia, no Recife.”³¹⁰ Galvão participou de uma série de exposições da Meridional destinadas ao prefeito da

³⁰⁸ *BERÇO DO BRASIL: BAÍA MODERNA*. Meridional Filmes. Sonoro. Recife: 1939.

³⁰⁹ Sinopse presente na descrição da Filmografia Brasileira do filme “Bahia: modernização da cidade de salvador”. Disponível em: cinemateca.gov.br/bases/?FILMOGRAFIA-003441 Último acesso: 02 de janeiro de 2015.

³¹⁰ Diário da Manhã, Recife, 23 de abril de 1939, p. 4.

capital pernambucana, Novaes Filho. Era um dos primeiros laços firmados entre a empresa e Pernambuco. Notificado pelo jornal *Diário da Manhã*:

COMPLEMENTOS DA “MERIDIONAL FILMES” HOJE EM SESSÃO ESPECIAL NO MODERNO.

Em sessão especial para o prefeito Novaes Filho e representantes da imprensa, serão focalizados, hoje, às 10 1/2, no Moderno, vários complementos [cinejornais] nacionais filmados pela Meridional Films da Bahia.

O sr. Ruy Galvão, director técnico daquela companhia, presentemente nesta capital, acha-se em entendimento com a Prefeitura do Recife, a fim de filmar aspectos pitoresco da cidade.³¹¹

Segundo o acervo pessoal daquele que viria a ser o diretor técnico da Meridional, Firmo Neto, a Meridional Filmes, vinda da Bahia, se instalou no Recife em 1939, atribuindo como proprietários os senhores: “(...) João Guimarães Paiva, proprietário também da Camisaria Globo, Dr. Newton Paiva, filho do Sr. Paiva e Ruy Galvão antigo dono da Meridional Filmes na Bahia”³¹².



Imagens 17 – Logomarca da Meridional Filmes, detalhe para local de produção.

O ano de 1939 marcou as primeiras realizações da Meridional em Pernambuco, onde foram realizadas trinta versões do cinejornal *Folha da Manhã*³¹³, o filme sobre os Mocambos e o famoso registro do III Congresso Eucarístico, símbolo da exaltação dos

³¹¹ Diário da Manhã, Recife, 26 de abril de 1939, p. 4.

³¹² Acervo dos arquivos pessoais de Firmo Neto (FUNDAJ).

³¹³ A primeira versão recebeu autorização da censura oficial em junho de 1939, enquanto que a edição de número trinta, em agosto de 1940. Não há qualquer indício de uma 31ª edição, de acordo com o catálogo da Filmografia Brasileira e dos registros do Diário Oficial da União.

valores católicos presente na ideologia do Estado Novo. No mesmo ano, a produtora ainda realiza o primeiro filme da série Berço do Brasil. No início da película, a marca da empresa já referencia a mesma como sendo do Recife. O filme é autorizado pela censura oficial em setembro de 1939, o que nos leva a crer uma já permanência da Meridional na capital pernambucana.

Tabela 1 - FILMES DA MERIDIONAL DURANTE AS DÉCADAS DE 1930 E 1940			
Filmes realizados na Bahia		1940	A VILA DAS LAVADEIRAS
1935	CINE JORNAL DA BAHIA. N.01	1940	A INSTRUÇÃO NO RECIFE
1936	A CIDADE DE MARAGOGIPE	1940	BERÇO DO BRASIL – BAÍA MODERNA
1936	AS MODERNAS INSTALAÇÕES DA FÁBRICA DE CHARUTOS DE SUERDICK E CIA.	1940	A GRANDE EXPOSIÇÃO NACIONAL DE PERNAMBUCO
1936	CINE JORNAL DA BAHIA. N.02	1940	INAUGURA-SE O PAVILHÃO DOS ESTADOS DO SUL, NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE PERNAMBUCO
1936	DE LAPA A SANTA ANA DO SOBRADINHO (BAHIA)	1940	O MINISTRO DO TRABALHO EM VISITA À BAHIA
1936	DE PIRAPORA A SÃO ROMÃO (MINAS)	1940	O MOINHO RECIFE
1936	DE SANTA ANA DO SOBRADINHO A JUAZEIRO (BAHIA)	1940	QUARENTA HORAS DE VIBRAÇÃO CÍVICA
1936	DE SÃO ROMÃO (MINAS) À LAPA (BAHIA)	1941	ASPECTOS DO ABASTECIMENTO DE LEITE NO RECIFE
1936	INAUGURAÇÃO DA LUZ ELÉTRICA EM MURITIBA	1941	CARNAVAL DO RECIFE 1941
1938	BAHIA MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DO SALVADOR	1942	O COELHO SAI
1938	CARNAVAL DA BAHIA	1943	A HORA H*
Filmes realizados em Pernambuco		1944	DIA DA BANDEIRA*
1939	BERÇO DO BRASIL – BAÍA PITORESCA	1944	EXALTAÇÃO DA RAÇA ou CORRIDA DO FOGO SIMBÓLICO
1939-1940	FOLHA DA MANHÃ. Nº 1 ao 30	1944	CINE PUBLICIDADE. Nº 01 ao 05
1939	MOCAMBOS	1945	O CARNAVAL DO RECIFE
1939	III CONGRESSO EUCARÍSTICO NACIONAL	1945	RECIFE RECEBE O COMANDANTE DA F.E.B.

* Filmes citados em jornais/revistas durante a fase de produção, mas sem registro de seu lançamento.

Foram mais de cinco dezenas de filmes durante dez anos (1935-1945) registrados no acervo da Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira). Realizações especialmente feitas em Pernambuco e na Bahia. A grande maioria pertencente à esfera da propaganda política, como alguns dos mais significativos exemplos em Pernambuco: *Mocambos* (1939), filme que exaltava as realizações do governo de Agamenon Magalhães através da Liga Social contra os Mocambos, programa de incentivo e de

construção de casas população que visava a extinção dos mocambos do centro da cidade; *A Grande Exposição Nacional* (1940), sobre a inauguração da Exposição pelo Ministro do Trabalho realizada no estado, com vistas gerais dos estandes de diversas empresas, em destaque o Pavilhão pernambucano; e *40 horas de Vibração Cívica* (1941), ‘short’ sobre a visita do Presidente Vargas à interventoria de Agamenon.

As imagens de todos esses filmes davam uma atenção especial aos aspectos importantes da paisagem e das realizações dos interventores, seus principais eventos e projetos políticos. A chegada da Meridional no final da década de 1930 é um marco para a sobrevivência do próprio fazer cinematográfico no estado. A Meridional Filmes surge num cenário de precárias condições cinematográficas, o que possibilitou a hegemonia da mesma na capital. No entanto, pouco se conhece dos detalhes da trajetória da empresa e dos seus principais líderes, porém dois nomes são recorrentes quando se fala da Meridional no Recife: Newton Paiva e Firmo Neto.

Newton Guimarães de Paiva é comumente referenciado pelos pesquisadores locais como um dos proprietários da empresa pernambucana³¹⁴. Provavelmente passou a trabalhar junto com Ruy Galvão em 1939. No entanto, de forma independente da Meridional, Ruy Galvão continua realizando diversos filmes sobre a Bahia como *Remodelação da Cidade do Salvador* (1940), sobre o terceiro ano da administração do Prefeito Durval Neves da Rocha, em que a Divisão de Estatística e Divulgação condensa no presente filme as principais obras públicas realizadas nesse espaço de tempo: *Panoramas da Baía* (1941), e *A Baía no Estado Novo* (1941), esses dois últimos com informações da filmografia brasileira como sendo produzidos no Rio de Janeiro.

Newton Paiva era filho de João Henrique Guimarães Paiva, antigo comerciante da cidade do Recife, proprietário da Camisaria Globo³¹⁵, que segundo Firmo Neto também era um dos financiadores da empresa cinematográfica. Newton tinha nove irmãos, dentre os quais Bolivar Paiva que trabalhou junto a ele na divulgação de um de seus filhos, *Coelho Sai* (1942), único ficcional produzido pela Meridional e o primeiro longa-metragem sonoro produzido em Pernambuco.

A Meridional Filmes contava ainda com o trabalho do fotógrafo e cineasta Manuel Firmo da Cunha Neto, ou simplesmente Firmo Neto, como era chamado. Figura

³¹⁴ ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Correa de. *Crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação. (Mestrado), São Paulo, 1994, p. 131.

³¹⁵ Em 1942, o jornal *Diário da Manhã* noticia a morte do comerciante, fazendo referência como pai de Newton Paiva, “diretor da Meridional Filmes”. *Diário da Manhã*, Recife, 21 de junho de 1942, p. 4.

de grande destaque da história do cinema pernambucano, Firmo participou de quase todos os principais ciclos de cinema da cidade desenvolvidos ao longo do século XX, com a exceção do Ciclo do Recife na década de 1920. Isso porque Firmo chegou à capital pernambucana apenas em 1937, no mesmo ano em que se inicia o Estado Novo. Firmo Neto era natural de Providência, no Amazonas, onde nasceu no ano de 1916. Segundo Paulo Cunha Filho:

Em 1931, Firmo Neto trocou o Amazonas pelo Ceará, para fazer o curso ginásial no Colégio Militar do Ceará. Um ano depois, adquiriu sua primeira câmera fotográfica. Prejudicado por problemas cardíacos, interrompe a pretendida carreira militar e chega, em 1937, ao Recife, para fazer o curso complementar de “pré-médico” no Ginásio Pernambucano. Dois anos depois, já muito interessado pela fotografia, foi trabalhar na Meridional Filmes. Como a grande fase das cavações: em 1940, filma o primeiro calçamento da Avenida Caxangá, a chegada do interventor Agamenon Magalhães ao Recife, a inauguração do Museu do Estado de Pernambuco e a Exposição Nacional de Pernambuco, ocorrida no Parque 13 de Maio.³¹⁶

Segundo relatos encontrados no acervo pessoal do próprio Firmo Neto, em outubro de 1939, João Paiva em conversa com o amigo Dr. Costa Pinto, professor do Ginásio Pernambucano, falou nas possibilidades da nova empresa caso encontrasse uma pessoa capacitada para os serviços de filmagem e preparação dos filmes. O professor Costa Pinto lembrou-se então do seu ex-aluno fotógrafo, e assim no dia 31 de outubro de 1939 Firmo Neto entrou para a Meridional Filmes, tendo como seu trabalho atender telefone e procurar aprender tudo sobre cinema. Seu primeiro trabalho técnico para a Meridional foi a filmagem da saída dos alunos do antigo colégio Ateneu Pernambucano, feita com uma câmera Askania, em 15 de novembro de 1939, em virtude do então cinegrafista oficial da produtora, Joaquim Pinto, não ter chegado a tempo³¹⁷.

Firmo foi um dos grandes técnicos da Meridional e a principal memória da empresa. Muito do que se sabe sobre a Meridional Filmes é graças aos relatos e documentos deixados pelo cinegrafista amazonense. Após o fim da Meridional, Firmo chegou a fundar a sua própria empresa cinematográfica – a Empresa Tropical

³¹⁶ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 57.

³¹⁷ Acervo dos arquivos pessoais de Firmo Neto (FUNDAJ).

Cinematográfica (ETC)³¹⁸, que atuou na cidade na década de 1950 e posteriormente a Cinetécnica Firmo Neto.

Alguns documentos da Cinetécnica Firmo Neto, presente no acervo da Fundação Joaquim Nabuco³¹⁹, relatam o acervo que Firmo Neto possuía das décadas de 1930 e 1940. Fonte extremamente importante, pois nela são referenciados os cinegrafistas das películas da Meridional. Segundo o documento, são cinegrafados por Ruy Galvão os seguintes filmes: *Aspectos do Recife* (ano desconhecido), supervisionada pelo Departamento de Estatística, Propaganda e Turismo (DEPT), cuja descrição cita a homenagem do Prefeito Novais Filho ao prefeito da cidade de Salvador Neves da Rocha; e o filme *Exposição Nacional de Pernambuco*. Enquanto que *40 Horas de Vibração Cívica*, *Corrida do Fogo Simbólico* e *Visita do Ministro da Marinha a Pernambuco*, foram cinegrafados por Firmo Neto.

Ainda que a produção de longa-metragens ficcionais permanecesse escassa durante essas décadas, a realização desses curta-metragens institucionais foi bastante viva. A Meridional permitiu a sobrevivência de um denominado “cinema pernambucano”, de um ponto de vista conceitual, considerando dois elementos importantes para essa adjetivação: 1) geográfico, posto o lugar de realização desses materiais e a matriz de sua produtora; e 2) cultural, visto que muitos desses filmes traziam consigo elementos da cultura pernambucana associadas ao Estado Novo.

Se no início da história do cinema pernambucano, com as empresas Pernambuco Films e a Aurora Films, a caracterização de um cinema regional ficava a partir das imagens da cidade do Recife, sempre vistas como principal personagem. Durante as décadas de 1930 e 1940, o “Pernambuco do Estado Novo” era a denominação que saía na imprensa, nas mídias, nos livros, nos rádios, e também personagem principal dos filmes da Meridional. A cidade do Recife estava assim inserida dentro de um panorama político, todas suas especificidades pertenciam às realizações dos representantes locais do novo regime político.

O Recife deixara de ser apenas uma paisagem, ou reflexo da administração local (como nos filmes propagandísticos do Governo de Sérgio Loreto, realizados pela Pernambuco Films), para integrar um projeto político nacional maior. Não extirpando, claro, as esferas políticas locais: Agamenon Magalhães passa a ser figura presente nas

³¹⁸ Também há relatos dessa empresa referenciada como Empresa Técnica Cinematográfica, como passa a se chamar posteriormente.

³¹⁹ Ver Anexo C.

imagens audiovisuais, no entanto, continuamente mencionado como um braço da política varguista. As realizações da Prefeitura do Recife ou do Governo do Estado eram sempre as realizações do Estado Novo. Como um reflexo desse discurso, a Imprensa Oficial lança em 1942 o livro *Realizações do Estado Novo em Pernambuco*³²⁰, uma exaltação aos principais feitos do governo.

Quando o filme *Mocambos* estreou na cidade, ele era uma representação dos principais projetos políticos de Agamenon Magalhães: a Liga Social contra os Mocambos. Juntamente com as primeiras edições do cinejornal Folha da Manhã e do III Congresso Eucarístico, o filme *Mocambos* foi um dos primeiros lançamentos da empresa na capital sobre o Pernambuco. A película recebeu a aprovação da censura oficial a 14 de setembro de 1939, de acordo as leis cinematográficas vigentes³²¹. Uma das primeiras experiências cinematográficas feitas no Recife sobre o próprio Recife, após as curtas versões cinematográficas da Folha da Manhã.

Era a exaltação da principal política social do regime em Pernambuco. O livro do Governo do Estado *Realizações do Estado Novo em Pernambuco* cita que: “A vida no mangue e na lama perdeu a sua atmosfera de insensibilidade e de conformismo. O complexo do mocambo já não tem sobre o Recife a força do destino”³²², graças à Liga, que “vem realizando o seu plano de construções populares, com entusiasmo e persistências, num ritmo cada vez mais acelerado”³²³.

Segundo este relatório do governo, até 1942 haviam sido construídas mais de dez mil casas de agosto de 1939 a junho de 1942, e nove mil cento e setenta e quatro mocambos haviam sido demolidos³²⁴. A Liga era acompanhada pelo próprio interventor Agamenon Magalhães, que possuía aspectos de uma “cruzada”³²⁵, na luta contra os aspectos degradantes da cidade, na construção de um novo homem, um homem moderno, inserido nos projetos doutrinários do regime estado-novista. Segundo nos

³²⁰ *Realizações do Estado Novo em Pernambuco*. Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial: Recife, 1942.

³²¹ Diário Oficial da União (DOU), 14 de setembro de 1939, Seção 1, p. 12.

³²² *Realizações do Estado Novo em Pernambuco*. Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial: Recife, 1942.

³²³ *Realizações do Estado Novo em Pernambuco*. Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial: Recife, 1942.

³²⁴ Ressalte-se, porém, que entre junho e julho de 1945, com o enfraquecimento do Estado Novo em Pernambuco essas informações são questionadas pelo Jornal Pequeno, que fazia parte do grupo dos Diários Associados. Em artigo intitulado “Menos mocambos ou mais mocambos?”, o jornal afirma ter “uma massa considerável de fatos e de experiências, que nos permitem avaliar com segurança as falhas, os defeitos, os erros da campanha contra os mocambos”, e em crítica aos relatórios oficiais da liga, assegura ter verificado os números reais de mocambos destruídos fora 13.800, sendo construídos para substituí-los 1.183 casas populares. Números bem diversos daqueles apresentados pelos governo. Jornal Pequeno, Recife, junho-julho, 1945.

³²⁵ Nas palavras do próprio interventor em matéria publicada com o título “Aspecto de uma Cruzada”. Folha da Manhã, Recife, 09 de março de 1939.

mostra Zélia de Oliveira Gominho: “(...) a questão habitacional estava associada a uma questão educacional, de formação de um novo cidadão, trabalhador sadio e consciente de suas obrigações para com Deus e sua pátria”³²⁶.

A questão dos mocambos também fazia parte do projeto de modernização da cidade. Segundo o testemunho colhido por Antonio Torres Montenegro, um morador dos mocambos, Manoel Marques, relata a situação dos mocambeiros e suas memórias sobre o interventor, muitas vezes vistas e sentidas de maneira distante pelas discursos oficiais: “No governo de Magalhães, ele mandava derrubar as casas com todos os móveis e dizia que pobre ia morar de Macaco pra lá. Quer dizer, que Macaco já fica nas linhas: de Macaco pra lá é que pobre ia morar, sabe como é”³²⁷.

Em agosto de 1939, o Ministro do Trabalho, o Sr. Waldemar Falcão veio a pernambucano inaugurar uma vila operária e examinar detalhes da campanha contra os mocambos e assistiu ao filme da Meridional³²⁸, antes mesmo da liberação da censura. O filme foi exibido oficialmente pela primeira vez ao público junto à programação paralela do III Congresso Eucarístico, realizando no início de setembro de 1939. O *short* foi apresentado na prévia da película principal do Moderno: *Dom Bosco* (1936), filme italiano sobre a vida do fundador da ordem salesiana³²⁹. Na semana seguinte, entraria em cartaz também nos teatros pernambucanos a comédia social homônima, de Waldemar de Oliveira e Filgueira-Filho interpretada pelo grupo Gente Nossa³³⁰. O filme da Meridional também foi exibido no Cine Encruzilhada a outubro de 1939, e no Cine Real no mês seguinte.

A adesão do ministro Waldemar Falcão à cruzada contra o Mocambo é elogiada por Agamenon Magalhães em matéria publicada em seu jornal, o *Folha da Manhã*. A unidade nacional como discurso do Estado Novo é resumida bem por um trecho dessa publicação: “A nação é um só corpo com uma só cabeça. Há unidade de pensamento e de ação, porque o governo pensa com os brasileiros e age com eles”³³¹.

É de se acreditar que o ministro Waldemar Falcão teve boas impressões do filme da Meridional, pois, em outubro do mesmo ano, levaria a película à capital federal para

³²⁶ GOMINHO, Zélia de Oliveira. *Veneza Americana X Mucambópolis*. O Estado Novo na Cidade do Recife. Décadas de 30 e 40. Olinda: Livro Rápido, 2007, p. 149.

³²⁷ MONETENGRO, Antonio T. *Historia Oral e Memória: A Cultura Popular Revisitada*. São Paulo: Editora Contexto, 1992, p. 122.

³²⁸ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1939, p. 3.

³²⁹ Diário da Manhã, Recife, 3 de setembro de 1939, p. 38.

³³⁰ Diário da Manhã, Recife, 9 de setembro de 1939, p. 7.

³³¹ MAGALHÃES, Agamenon. “Grande Atitude”. In: *Folha da Manhã*, Recife, 27 de dezembro de 1939.

ser exibida na sala de projeção do Departamento Nacional de Propaganda. Sobre o acontecimento, os jornais cariocas relataram a notícia da seguinte maneira:

OS MUCAMBOS DO RECIFE: O MINISTRO DO TRABALHO ASSISTE A EXIBIÇÃO DE UM FILME SOBRE O ASSUNTO

Na sala de projeção do Departamento Nacional de Propaganda o sr. Waldemar Falcão, ministro do Trabalho, assistiu, ontem, a exibição de um filme de longa metragem apanhado em Recife e mostrando, sob todos os seus aspectos os quarenta e cinco mil pernambucanos existentes na capital pernambucana.

O titular da pasta do trabalho chegou ao DNP em companhia do sr. Abel Ribeiro Filho, seu chefe de gabinete, às 19 horas, sendo recebido pelo sr. Lourival Fontes e por diversos chefes de Serviço.

A exibição da cinta apanhada em Recife pela Meridional durou aproximadamente meia hora mostrando com absoluta realidade em todos os seus detalhes a vida das 160 mil pessoas que vivem nos 45 mil mucambos recifenses. Como contraste para o desolador quadro dos mucambos, o filme apresentou, a seguir, toda a grande rede de construções que estão sendo iniciadas em Recife para cumprir a primeira etapa de seu programa que é construir ainda esse ano, uma série de cinco mil casas.

Terminada a exibição o ministro do Trabalho seu em síntese a seguinte impressão: "Vendo o quadro desolar que este filme apresenta, sinto como brasileiro um grande entusiasmo pela obra que se vem realizando em Recife e, como ministro do Trabalho, tenho satisfação em estar empregando todos os esforços para colaborar, com eficiência, na campanha que visa extinguir este mal recifense".

Continuando a palestra o ministro Waldemar Falcão adiantou que a comissão designada para estudar *in-loco* o problema já amanhã lhe entregará o seu relatório. Com este documento o ministério tomará imediatamente as providências necessárias para atacar as obras em Recife. Dos estudos dessa comissão, adiantou o ministro do Trabalho, partiremos então, para estudar em todo o Brasil o problema da casa popular.³³²

É relevante perceber que os problemas que assolam os mocambos do Recife são ponderados com as realizações de casas populares pelo governo. A notícia circulou diversos jornais cariocas, era acima de tudo uma propaganda dos feitos do Estado Novo em solucionar os grandes problemas da população, enfatizando no final que o exemplo deve ser seguindo em todo o Brasil. O Jornal do Brasil, que lança uma nota reduzida ainda enfatiza “o homem” por trás do projeto de criação de casas populares, “iniciativas do Interventor Agamenon Magalhães”, na verdade, o grande contratante dos ofícios da Meridional.

³³² Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1939, p. 9.

O sucesso dessas produções, suas permanências nos cinemas e teatros do Recife e a circulação em outros estados não podem ser analisados distante da representação desse material audiovisual para as percepções exploradas pelo Estado Novo. O cinema assumiu uma função pedagógica diante da sociedade estado-novista, não era um mero entretenimento. A valorização de filmes desse gênero – exaltando as principais realizações políticas e traços históricos e culturais, assim como foi na Bahia – seriam permanentes nas produções da Meridional.

Não por mera coincidência, quase oito meses depois seria lançado o filme *A Vila das Lavadeiras*, um dos primeiros e grandes resultados da construção de vilas populares gerenciadas pelo governo de Pernambuco. Se em *Mocambo*, a Meridional exaltaria as condições insalubres da vida nos mocambos e os grandes esforços do governo em combater tal mal, a película sobre a Vila das Lavadeiras, em Areais, era a demonstração da eficiência desse projeto. Este filme também chegou a circular fora de Pernambuco sendo exibido no Rio de Janeiro no Palácio, em agosto de 1940³³³ e no Cine Imperial, em setembro, como preliminar às sessões dos filmes *Vinhas da Ira*, com Henry Fonda e *Pista de Fogo*³³⁴; e exibido em São Paulo a 19 de setembro 1940, no Teatro São Paulo; lançados nessas cidades pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB).

O ano de 1940 efetivou ainda a realização de outros filmes como *A instrução no Recife*; *Moinho do Recife*; *A Grande Exposição Nacional*; e a *Inauguração do Pavilhão dos Estados do Sul* para os governantes pernambucanos; e o já citado *Baía Moderna*; e a visita do ministro do trabalho a Bahia, destinados ao governo baiano. Entretanto, poucos filmes sobreviveram às adversidades do tempo.

Realizamos então, um estudo de duas importantes películas que das poucas produções sobreviventes podem ser apontadas como as mais importantes, tanto pela relevância do tema, quanto pela duração desse material³³⁵: *A Grande Exposição Nacional* (1940) e *40 Horas de Vibração Cívica* (1941). Ambos retratam grandes eventos ocorridos no Recife no início dessa nova década marcada pelo fastígio do regime estado-novista. Por meio dessas fontes, fazemos uma leitura historiográfica dos

³³³ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1940, p. 4; A Batalha: Rio de Janeiro, 25 de julho de 1940, p. 4.

³³⁴ O Fluminense, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1940, p. 4.

³³⁵ Outras películas sobre a Bahia podem ser encontradas na Cinemateca Brasileira. Sobre o Recife, além dessas, acreditamos na sobrevivência de outros negativos presentes na Filmoteca Alberto Cavalcanti, da Prefeitura do Recife, que, no entanto, encontra-se sem possibilidade de visualização.

eventos levando em consideração os aspectos arquitetados pelos cinegrafistas da Meridional. Trazendo assim a importância desse olhar cinematográfico para a História.

3.2 A Grande Exposição Nacional

A ideia de trazer a emoção do Estado Novo, proferida por Agamenon Magalhães ao chegar a Pernambuco como interventor em 1937, pode ser sintetizada nas grandes comemorações e eventos cívicos que ocorreram na sua interventoria. Essa era grande emoção do regime: exaltação nacional, vibração cívica, mobilização das massas. Além das grandes obras públicas que agitaram um intenso trabalho de propaganda política – como o combate aos mocambos – a aura de transformação que envolvia o novo governo era acentuada por uma série de celebrações que tinham como principal função exacerbar o desenvolvimento do Estado em seu novo tempo.

O III Congresso Eucarístico Nacional foi um exemplo emblemático desse modelo de celebração cívica. A união entre Estado e povo através da cerimônia religiosa trazia em si não apenas um caráter cristão ao evento, como também da propaganda estado-novista, como vimos no capítulo anterior. Dessa forma, o governo se emaranhava por diversas esferas da vida social: religião, arte, educação, economia e etc.

As principais realizações econômicas dos estados brasileiros ganhariam no final de 1939 um palco para exaltação e divulgação, a Grande Exposição Nacional. Projeto do interventor pernambucano, a exposição foi lançada no dia 16 de dezembro e ocorreu no mesmo local onde havia sido realizado o Congresso Eucarístico. Segundo a historiadora Zélia Oliveira Gominho, a partir do congresso religioso:

O Parque 13 de Maio seria daí em diante o espaço de numerosos eventos sociais. No mesmo ano (1939), no mês de dezembro, foi realizada, a Grande Exposição Nacional de Pernambuco, idealizada pelo interventor e sob a orientação do Secretário da Agricultura, Apolônio Salles. O acontecimento durou até três de março de 1940.³³⁶

A Grande Exposição Nacional marca “um acontecimento de acentuado relevo na vida econômica e social do país”³³⁷. Ao longo de sua organização, o sucesso do evento estaria sendo marcado pelo apoio que o governo pernambucano já estaria recebendo dos

³³⁶ GOMINHO, Zélia de Oliveira. Op. Cit., p. 190.

³³⁷ Diário da Manhã, Recife, 18 de junho de 1939, p. 2.

estados do Norte e Nordeste, bem como também, o Distrito Federal, além de ministérios e institutos. A participação de diversos estados era significativa para acentuar o caráter nacionalista do evento, junto com a integração dessas federações no projeto político do Estado Novo, agregando assim, “todas as forças vivas da nação para uma grande demonstração das possibilidades econômicas do país inteiro”³³⁸. Para o interventor Agamenon Magalhães, a Grande Exposição Nacional foi encarada como um símbolo da propaganda do Estado Novo em Pernambuco. Exaltando o evento, por diversas vezes, em matérias publicadas na Folha da Manhã:

A Exposição Nacional de Pernambuco não é só uma feira de economia nordestina. Uma demonstração do nosso labor, da nossa vitalidade, do nosso poder de iniciativa, das nossas riquezas. É, também, um convite aos brasileiros de outras regiões do país para que nos visitem, venham conhecer e sentir o cenário, a natureza, a paisagem, a mão do homem, que não para, dando a terra o sentido da luta e da grandeza, que informa toda a nossa civilização. Desejo que os brasileiros vejam a nossa evolução (...).³³⁹

Em 22 de junho de 1939, o presidente Getúlio Vargas recebeu em audiência especial o secretário de agricultura pernambucano, Apolônio Salles, para a discussão sobre vários assuntos de interesse para Pernambuco, destacando-se a Grande Exposição Nacional. Em matéria publicada pelo Jornal Diário da Manhã são revelados os elogios do presidente à iniciativa pernambucana, destacando principalmente o seu cunho nacionalista³⁴⁰. Na definição de José Maria Gomes de Souza Neto, a Grande Exposição foi uma gigantesca feira, “(...) imaginada para mostrar a todos os cidadãos os progressos da civilização brasileira sob o governo varguista”³⁴¹. O evento envolvia a construção imagética do regime estado-novista, aqui exacerbada pela atuação de Agamenon Magalhães no governo de Pernambuco. Era preciso mostrar o Brasil proclamado pelo Estado Novo ao povo pernambucano, criando assim laços cada vez mais afetivos pelas massas e o regime.

A Exposição, nos fins da década de 30, exerceu a função de divulgação do projeto pedagógico, imagético e cultural idealizado pela Interventoria, projeto que lançava mão da cultura como forma de

³³⁸ Idem.

³³⁹ MAGALHÃES, Agamenon. A Exposição Nacional de Pernambuco. Folha da Manhã, Recife, 13 de dezembro de 1939, p.3.

³⁴⁰ Diário da Manhã, Recife, 22 de junho de 1939, p. 4.

³⁴¹ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Sonhos de Nabucodonosor: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco*. Recife: EDUPE, 2013, p. 371.

confirmar as suas ações, utilizando os meios de comunicação, isto é, a propaganda, a arte do convencimento, para levar ao grande público as mudanças trazidas pelo Estado Novo, em Pernambuco. Este evento desempenhou um papel fundamental na introdução de referenciais sociais e simbólicos ligados à modernização em curso, os padrões modernos de relacionamentos difundem-se na cidade, mediados pelas novas mercadorias e equipamentos de infraestrutura modernos, exibidos e introduzidos na cidade do Recife, surgindo cada vez mais avenidas e bairros, é a urbanização.³⁴²

Não por acaso, o evento contou com um grande investimento. Segundo José Maria Gomes Souza Neto, despesas não foram poupadas pelo Governo de Pernambuco. “A iluminação do parque, recém instalada por que servira pouco tempo antes ao Congresso Eucarístico, foi totalmente reestruturada, e técnicos especialistas do Rio de Janeiro foram convocados para elaborar o desenho das luzes”³⁴³. Atencioso à divulgação e exaltação do evento, o interventor também contratou a Meridional Filmes para que um filme sobre o acontecimento fosse realizado. O lançamento da exposição, em 16 de dezembro, contou com a presença de cinegrafistas da Meridional que registrou seus principais aspectos³⁴⁴. Assim como se preocupou em fazer o registro filmográfico contratando a Meridional Filmes, o Governo do Estado também acertou com o fotógrafo Ernesto Batista para registrar o evento. Com o material de Ernesto Batista, o governo produziu o *Álbum-Catálogo Oficial da Exposição Nacional de Pernambuco*, editado pela oficina gráfica do Diário da Manhã.

Em sua dissertação intitulada *Revisitando o Estado Novo, através das Imagens da Grande Exposição Nacional de Pernambuco 1939-1940*, a antropóloga Rita de Cássia Guaraná Bello faz uma bem fundamentada análise das fotografias da Grande Exposição Nacional como fonte de interpretação etnográfica, onde é possível, segundo a autora, identificar representações sobre economia, indústria e cultura durante esse regime político. Cinema e fotografia completavam assim, junto com a imprensa, o mecanismo de construção da imagem gloriosa proferida pelos realizadores sobre o evento. Aspectos demonstrados nas páginas dos jornais, no filme da Meridional e no *Álbum-Catálogo*.

³⁴² BELLO, Rita de Cássia Guaraná. *Revisitando o Estado Novo, através das imagens da Grande Exposição Nacional de Pernambuco 1939-1940*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2006, p. 28.

³⁴³ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 372.

³⁴⁴ Segundo documentos pessoais de Firmo Neto presente da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), o principal cinegrafista dessa película era o Sr. Ruy Galvão.



Imagem 18 – Fotografia do portão de acesso da Exposição Nacional. Fotógrafo: Ernesto Batista (Álbum-Catálogo Oficial da Exposição Nacional de Pernambuco).

O local de exaltação desses aspectos eram os principais pavilhões presentes no evento. Vários pavilhões foram montados pelos municípios e estados inscritos. Em dezembro de 1939, o representante do Amazonas, Elphego Jorge de Souza, formulava suas impressões sobre o evento, alegando que “(...) no panorama imenso da nação que se renova e se robustece ao ritmo de um labor confiante e profícuo, a Exposição Nacional de Pernambuco assume bem a expressão de um grande gesto de estímulo”³⁴⁵. De acordo com José Maria Gomes de Souza Neto:

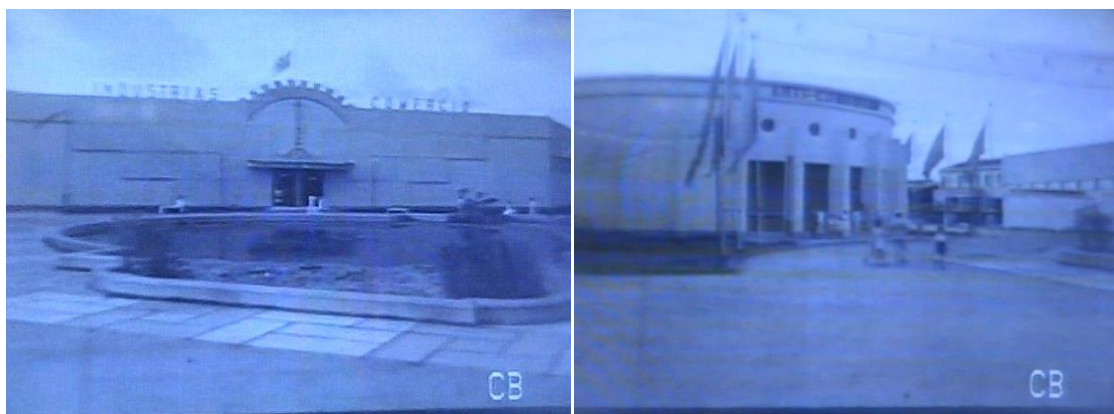
Boa parte do Brasil, as regiões Norte e Nordeste em peso, enviou suas representações, embora não tenha passado incólume a desfeita de algumas unidades da Federação (São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina, entre outros) que sequer se interessaram em comparecer ao certame. A maioria dos Estados (inclusive o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul), porém, montou seus estandes. Um desfile de fluminenses e alagoanos, cearenses e baianos. Cada Estado exibia suas coisas típicas, e as cerâmicas fluminenses e os couros piauienses eram apresentados lado a lado.³⁴⁶

Em todo o país, os meios comerciais, industriais e agrícolas se movimentaram no sentido de se fazer presente na Exposição Nacional. Diversas empresas fizeram parte do certame, o estande do Rio Grande do Sul, por exemplo, era formado por três indústrias: o Frigorífico Nacional Sul Brasileiro Ltda, o Instituto do Vinho, e a Livraria

³⁴⁵ Diário da Manhã, Recife, 15 de dezembro de 1939, p. 1.

³⁴⁶ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 372.

Globo³⁴⁷. Segundo o Diário da Manhã, firmas de São Paulo, Distrito Federal e Pernambuco já haviam reservado áreas para seus mostruários, contando com estandes do Instituto Nacional do Açúcar e do Alcool, da Cia. de Usinas Nacionais e do Sindicato dos Usineiros de Pernambuco no Pavilhão do Açúcar, do Alcool e da Mandioca³⁴⁸. Os pavilhões do Açúcar, Alcool e Mandioca; e o Pavilhão do Algodão eram bens significativos à exposição pernambucana. Em finais da década de 1930, Pernambuco continuava sendo o grande empório açucareiro, força vital do estado na economia nacional. Constituía assim, “(...) a maior riqueza do solo pernambucano”³⁴⁹.



Imagens 19 – Cenas do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional em que pode ser visto o Pavilhão de Indústrias e Comércio e também o Pavilhão Anticomunista, respectivamente.

O incentivo do estado de Pernambuco à indústria açucareira pode ser notado na ênfase dada a esses pavilhões, retratadas no filme da Meridional. Na verdade, apenas quatro pavilhões são mostrados durante o filme de pouco mais de onze minutos. Durante a filmagem dos aspectos gerais do evento aparecem o Pavilhão da Indústria e Comércio e também o Pavilhão Anti-Comunista, no entanto é o Pavilhão Açucareiro e o Pavilhão do Recife que ganham maior destaque e análise no decorrer do filme.

O Pavilhão Açucareiro e o Pavilhão da Prefeitura do Recife são os dois grandes personagens principais do filme. Metade do filme é voltada para esses pavilhões. Toda a

³⁴⁷ Conforme aponta Rita de Cássia Guaraná Bello: “(...) a exposição iconográfica sobre produtos industriais de quase todos os estados brasileiros representados por cerca de 150 empresas incluindo o mostruário de seus produtos, objetos, maquetes, retratos, gráficos, painéis, e outros, constitui uma oportunidade instigante de analisar as características culturais da população da época, conhecer seu modo de vida, os detalhes do cotidiano dessas sociedades, seu comportamento, crenças, alimentação, vestuário, costumes, criações artísticas, dentre inúmeros outros aspectos de sua vida. Esses registros são únicos, revelam as especificidades socioculturais retratadas nesse evento, reunindo cerca de 249 expositores, com um público estimado em 600 mil pessoas”. BELLO, Rita de Cássia Guaraná. Op. Cit., p. 15.

³⁴⁸ Diário da Manhã, Recife, 27 de junho de 1939, p. 1.

³⁴⁹ Diário de Manhã, Recife, 18 de junho de 1939, p. 2

sequência de cenas iniciais parece preparar (e animar) o expectador para as cenas mais significativas ao desenvolvimento da interventoria de Agamenon Magalhães. O filme pode ser dividido em três partes: a cerimônia de abertura da Grande Exposição Nacional; o parque de diversões; e os dois principais pavilhões pernambucanos.



Imagem 20 – Divulgação da Grande Exposição Nacional de Pernambuco. Jornal Diário da Manhã, Recife, 15 de dezembro de 1939.

O evento foi bastante aguardado pela população recifense. Os jornais faziam questão de exaltar a brilhante iniciativa do interventor. Constantemente, ao longo do ano, textos eram lançamento sobre a adesão de diversos estados ao certame. A presença do ministro do trabalho Waldemar Falcão na inauguração da exposição foi referenciada também pela imprensa. Nos dias que antecederam a inauguração, os jornais lançavam notas convidando a população exaltando as atrações: “A maior demonstração de unidade nacional e do valor das forças produtoras do país. Pavilhões representativos da indústria, lavoura, comércio e artes”³⁵⁰, com destaque as diversões “Bares, sorveterias, teatro ao livre, cinema e o <Parque Shangai>, o maior conjunto de diversões da América do Sul”³⁵¹.

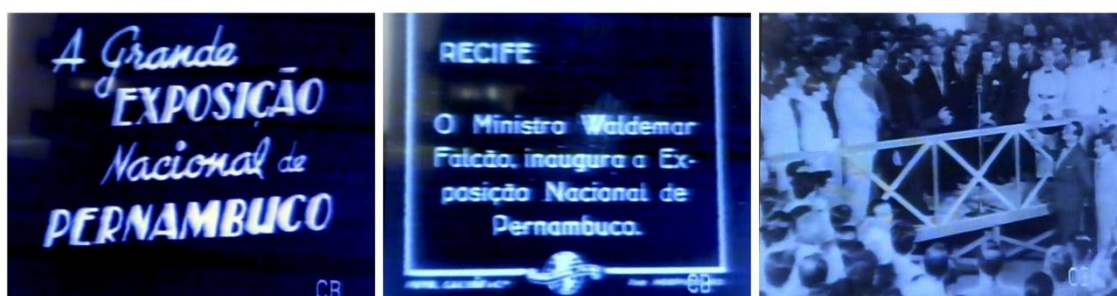
A película da Meridional começa com o discurso proferido pelas principais figuras políticas presentes na inauguração do evento: o Secretário pernambucano Apolônio Salles, o interventor Agamenon Magalhães e o Ministro do Trabalho, Waldemar Falcão, que participou representando o governo federal. São os primeiros

³⁵⁰ Diário da Manhã, Recife, 15 de dezembro de 1939, p. 7.

³⁵¹ Idem.

momentos do evento. A placa informativa anuncia que o ministro irá inaugurar a cerimônia.

O ministro Waldemar Falcão estaria a cabo de representar o governo federal em nome do presidente Getúlio Vargas, que não participou da exposição. O secretário de agricultura de Pernambuco, Apolônio Salles, primeiro a discursar na abertura, fez uma síntese do melhoramento executado pelo interventor pernambucano. Em seguida, usa a palavra Agamenon Magalhães, que agradece a presença do ministro e pede para que ele inaugure a exposição de Pernambuco, ou melhor, corrigindo-se: “a Exposição Nacional, digo bem, por que nós nordestinos só trabalhamos com um pensamento, o pensamento do Brasil”³⁵².



Imagens 21 – Primeiras sequências do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.

O ângulo da filmagem é aumentado, onde se pode ver de forma mais nítida a presença da massa aclamando as autoridades. A unidade nacional é representada no corpo das massas, enquadrada de uma maneira pelo cinegrafista onde não se pode perceber seu fim, o que dá o efeito de uma extensa participação do público na inauguração do certame. Ao iniciar a fala do ministro, a câmera volta a focar no palanque onde se encontram as principais autoridades. Em nome de Getúlio Vargas, Waldemar Falcão resalta um significado especial daquele evento, pois sintetiza a principal documentação objetiva do que tem sido o regime político instituído a 10 de novembro de 1937. Nesse momento, abre-se um novo plano para a vista geral da exposição e nele se vê o pavilhão pernambucano. Um gigantesco desenho com a silhueta do estado de Pernambuco é apresentado na galeria.

A construção política do Estado Novo é realizada através da afirmação de sua legitimidade. O discurso que envolve essa aceitação é extremamente importante para o contexto, visto que se tratava de um regime autoritário. O meio cultural, através de seus

³⁵² GRANDE EXPOSIÇÃO NACIONAL. Meridional Filmes. Sonoro. Recife: 1940.

eventos, cerimônias, desfiles, festas populares e também religiosas, como pudemos perceber, tomaram a frente no papel de sustentação desse discurso político, fortalecendo a coesão nacional, e o poder federal. A constante afirmativa de que ali estavam não apenas o desenvolvimento dos estados, mas do Brasil... O desenvolvimento não do Brasil, mas do Estado Novo servem de sustentação para o imaginário nacional construído durante esse período.

No entanto, era preciso também fortalecer e exacerbar o poder do governo estadual. Durante o governo de Agamenon Magalhães, as festividades cívicas desempenhavam um papel de afirmação de poder federal, com a denominação estadonovista, mas também firmava as elites locais. Ao longo de todo filme, apesar da exaltação nacional, vemos constantemente um protagonismo dos elementos pernambucanos, em sons (presente no discurso narrativo) e imagens (grande parte das tomadas é feitas dos pavilhões que representam algum aspecto pernambucano). Não sabemos ao certo se houve uma recomendação do contratante para efetivar essas ênfases, mas é de se acreditar que essa atenção é dada por se tratar de uma produção cinematográfica destinada ao Governo do Estado e encomendada por ela.

A representação política dessas autoridades no evento é descrita pela antropóloga Rita de Cássia Guaraná Bello, em suas análises sobre as fotografias presente no Álbum-catálogo, a autora descreve que:

Através das imagens, observa-se como a Exposição foi também utilizada pelos dirigentes estadonovistas para divulgar suas diretrizes políticas, nos discursos proferidos em palanques armados nas ruas do Parque Treze de Maio. Em 4 (quatro) fotografias do acervo iconográfico o tema versa sobre discursos políticos. Numa delas, Agamenon discursa, em um palanque, com personalidades da época; usando terno branco e óculos, fala à frente de um microfone, olhando para o público, seu olhar é sereno e determinado: os outros políticos são interventores de outros estados brasileiros. Todos sabem que estão sendo fotografados, alguns estão olhando para Agamenon Magalhães, outros fazem pose e olham para a câmera, todos vestindo terno e gravata, peças do vestuário masculino sempre presentes naquela época, numa postura que sugere altivez e formalidade. Na parte de trás e acima, em segundo plano na foto, a fiação de energia elétrica, equivalente a um milhão e duzentas mil velas, que foi inaugurada para a Exposição, iluminando todo o Parque Treze de Maio. A iluminação elétrica tinha sido inaugurada um ano antes, em 1938, pelo Prefeito do Recife, Novaes Filho. Em frente ao palanque está escrito: autoridades,³⁵³ informando a todos que aquele espaço era destinado apenas a elas.

³⁵³ BELLO, Rita de Cássia Guaraná. Op. Cit., p. 40.



Imagem 22 – Discurso do interventor Agamenon Magalhães durante a Grande Exposição Nacional.
Fotógrafo: Ernesto Batista (Álbum-Catálogo Oficial da Exposição Nacional de Pernambuco).



Imagem 23 – Discurso do interventor Agamenon Magalhães durante a Grande Exposição Nacional.
Fotógrafo: Ernesto Batista (Álbum-Catálogo Oficial da Exposição Nacional de Pernambuco).

A fotografia traz o mesmo ambiente da inauguração, o palanque oficial, local que marca os discursos e apresentações das “autoridades”, que por sinal é o destaque de uma das fotos de Ernesto Batista, em que uma placa informativa os posiciona socialmente. Apesar da qualidade inferior de resolução que os quadros das filmagens da meridional nos trazem, podemos notar que essas autoridades se fazem no filme muito mais integrado às massas do que nas fotografias do Álbum-catálogo. Vê-se a eletricidade através das luzes no plano de fundo, vêem-se também as autoridades e ao redor de plano centro em que estão, esses personagens são envolvidos por uma massa anônima que dá força ao seu discurso.

Numa tomada durante a narração da fala do ministro, pode se ver ainda mais a ênfase dada pelo cinegrafista a essa massa, que em diversos momentos fará parte do Estado Novo, legitimando o regime. Inserido num panorama político rachado, as massas assumem um papel importante de legitimação política. Se no princípio do governo de Getúlio Vargas, o cenário político brasileiro se via dividido entre comunistas e integralistas, o Presidente Vargas teve de buscar, especialmente depois da implantação do Estado Novo, sustentação nesse corpo social. Segundo aponta Garcia: “(...) a efervescência daqueles movimentos foi gradativamente substituída por cenas de multidões passivas, cuja atuação se restringia a aplausos e manifestações de apoio”³⁵⁴. Através do cinema, do rádio e dos jornais, Getúlio Vargas criou uma base de apoio ao seu governo. A política estado-novista tornou o governo familiar às massas. Convencer e conduzir as massas eram os principais objetivos dos instrumentos doutrinários.



Imagem 24 – **Multidões ao redor do palanque oficial: cena do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.**

Entretanto, reiteramos que esse apoio não era dado por pura passividade dos grupos civis. Com a crise de café e as dificuldades econômicas na primeira metade da década de 1930, a tensão política possibilita a aceitação por parte dos brasileiros a um posicionamento autoritário do Estado, com ênfase no fortalecimento nacional. De

³⁵⁴ GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política – a legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Loyola, 1982, p. 7.

acordo com Ludwig Lauerhass: “Vargas forjou o mais elevado grau de consenso nacionalista que o Brasil jamais experimentara”³⁵⁵. Conforme aponta Souza Neto:

A propaganda política foi entendida pelo Estado Novo como mais do que uma arma de convencimento da população, mas como uma agir político que deu as massas maior sensação de participação política que os regimes anteriores. Nisso consistiu, em larga medida, o apoio e adesão das massas.³⁵⁶

Algumas cenas da *Meridional* exprime talvez uma grande face do evento que não pode ser vista através da fotografia de Ernesto Batista³⁵⁷: a participação do público. Um desses anônimos, curiosamente retém a atenção à câmera da *Meridional*, no meio daquele contingente que mantém suas expectativas ao palanque oficial o inesperado olhar chama a atenção do espectador do filme.



Imagem 25 – O olhar inesperado na multidão: cena do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da *Meridional*.

Uma das grandes atrações do evento destinadas ao entretenimento do público foi o Parque de Diversões Shangai, de Buenos Aires, instalado no Parque 13 de Maio como principal atração de lazer da Exposição. A 1º de outubro de 1939, os jornais noticiavam

³⁵⁵ LAUERHASS, Ludwig. *Getulio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro; estudo do advento da geração nacionalista de 1930*. São Paulo: Ed. da USP, 1986, p. 135.

³⁵⁶ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. *Sonhos de Nabucodonosor: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco*. Recife: EDUPE, 2013, p. 17-18.

³⁵⁷ Rita de Cássia Guaraná Bello destaca que o fotógrafo, Ernesto Batista, prioriza as imagens dos políticos do Estado Novo. BELLO, Rita de Cássia Guaraná. Op. Cit., p. 43.

a chegada dos primeiros aparelhos³⁵⁸, considerados o maior conjunto de diversões da América do Sul. O longo intervalo necessário para a completa instalação das atrações do parque, desde o momento de chegada dos primeiros aparelhos até a inauguração da exposição é acompanhada de perto pelos jornais recifenses, acentuando um clima de ansiedade que para a inauguração do parque que aconteceriam junto à exposição.

Grande parte dos parques de diversões pertencia a empresas estrangeiras que rodavam o Brasil passando pelas principais cidades. O Parque 13 de Maio, local de realização da Grande Exposição e onde seriam instalados os aparelhos da Shangai já havia sido palco de outras grandes maquinarias de entretenimento. Em 1923 e 1926, esteve no Recife a famosa empresa americana de diversões Coney Island. A vinda dessas empresas sempre causava uma grande agitação na cidade. A instalação do Parque Shangai durante a Exposição Nacional servia como mais um motivo para atrair o grande público e garantir o sucesso do evento. Assim, os espaços de diversão e prazeres da cidade encontravam-se associados ao governo.



Imagens 26 – **Parque de Diversões Shangai na Exposição Nacional: cenas do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.**

Não só o Parque Shangai, como o teatro e o cinema também seriam explorados pelos organizadores do evento. Em 12 de outubro de 1939 o Diário da Manhã divulgava a vinda da companhia teatral norte-americana “Cidade dos Anões”, cujos artistas eram em sua totalidade anões. O jornal divulgava que “o problema das diversões vem sendo muito bem cuidada”³⁵⁹ pelos organizadores do evento. Ao inaugurar-se a Grande Exposição “a população recifense irá conhecer o famoso Parque Shangai de Buenos

³⁵⁸ Diário da Manhã, Recife, 1º de outubro de 1939, p. 4.

³⁵⁹ Diário da Manhã, Recife, 12 de outubro de 1939, p. 3.

Aires. Agora, vem de ser contratada para dar espetáculos no recinto do certame, a Cidade dos Anões”³⁶⁰.

O Parque Shangai é alvo das principais cenas da segunda parte do filme da Meridional. Nela podemos ver os principais brinquedos e suas vertiginosas sensações, exploradas pela direção da película. Em vários momentos o narrador dialoga com o expectador, questionamento sobre os aparelhos. “Veja, você terá coragem para isto?”, narra ao mostrar o brinquedo conhecido por “tira broca” (foto), e chama a atenção das moças “Cuidado meninas, essas cadeirinhas são excessivamente indiscretas”, com a inconveniência do brinquedo que com movimento centrífugo, pode levantar as saias das jovens. “Hum. A emoção daqui não é pequena”, exclama numa tomada vista da roda gigante (foto). “Ai o operador não quis experimentar”, relata ao mostrar as emoções da montanha-russa. Algumas tomadas são realizadas de dentro dos brinquedos. Uma sequência de vários cortes integra uma edição em que são apresentadas diversas visões da roda gigante, mostrando aspectos da exposição. Numa delas, pode-se ver várias pessoas passeando pelo parque e no plano de fundo a cúpula da Faculdade de Direito do Recife, numa bela fotografia do filme³⁶¹.



Imagem 27 – **Vista da Roda Gigante: cena do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.**

³⁶⁰ Diário da Manhã, Recife, 12 de outubro de 1939, p. 3.

³⁶¹ José Maria Gomes de Souza Neto destacou em seu livro *Sonhos de Nabucodonosor* essa cena, segundo ele, “Destaca-se uma ótima tomada onde o cinegrafista (...), numa roda-gigante, acompanha o movimento do brinquedo, e vê-se a bela imagem da Faculdade de Direito do Recife aparecer ao fundo”. SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 89.

No dia 22 de outubro, completando ainda mais os atrativos da Grande Exposição, os jornais anunciavam que além do Parque Shangai e da Companhia Teatral Cidade dos Anões, a organização do evento estaria organizando um plano de diversões gratuitas para todo o público. Contanto com sessões cinematográficas gratuitas. Na verdade, um convênio realizado com a mesma companhia que filmaria os principais acontecimentos da exposição:

Entrando em entendimento com a Meridional Filmes, estabeleceu com aquela empresa cinematográfica a instalação de um moderno cinema falado e musicado, no local da Exposição. Serão focalizadas películas de grande e pequena metragem, nacionais e estrangeiras. O cinema será franqueado aos visitantes da Exposição que não terão quaisquer despesas para assistir às exhibições dos filmes. Além dessas diversões haverá, todas as noites, um teatro ao ar livre, exhibições atléticas, lutas de box, romana e luta livre, paradas carnavales, etc.³⁶²

Sendo assim, todas as estratégias de diversões ao público estariam montadas. Ainda mais acentuados com a chegada de carnaval de 1940. Ainda no início do novo ano, em janeiro de 1940, a temporada carnavalesca começava na Exposição. Contando com concurso de vários clubes e blocos, como o tradicional Clube das Pás, que em 20 de janeiro daquele ano se apresentou na exposição, exaltando a alegria carnavalesca: “Quem for visto de cara triste será internado numa sede carnavalesca, a fim de curar-se e tornar-se alegre”.³⁶³



Imagem 28 – Pavilhão Açucareiro e maquete com as principais usinas pernambucanas: cenas do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.

³⁶² Diário da Manhã, Recife, 22 de outubro de 1939, p. 4.

³⁶³ Diário da Manhã, Recife, 20 de janeiro de 1940, p.64.

Para além das diversões, a parte mais significativa da Exposição Nacional foi de fato os seus pavilhões. Exaltando a produção de desenvolvimentos dos estados brasileiros e vários municípios pernambucanos, esse complexo foi arquitetado para impressionar e divulgar as grandezas locais que integravam a unidade nacional.

Como aponta Souza Neto, “O pavilhão dos usineiros ocupa um terço de todo filme mostrando como essa classe produtiva era dinâmica e ajudava na modernização do Brasil”³⁶⁴. Durante o filme, uma maquete mostra o número de usinas de açúcar existentes em Pernambuco, observando que a lavoura e a indústria açucareira estão sobre controle do governo federal através do Instituto do Açúcar e do Alcool, exaltando assim, o “trabalho intenso” em “prol da grandeza nacional”. Desde a beleza arquitetônica do pavilhão ao processo histórico de desenvolvimento da indústria do açúcar são exploradas no filme. Conforme descrito por Souza Neto:

[...] são expostos tanto os fatores tradicionais (os engenhos, as canas) quanto os modernos (a quilometragem de estradas de ferro, mais que duplicada entre 1930 e 1934). Diante disso, temos a percepção que as usinas são o passado e o futuro do Estado. A modernização do Recife é cuidadosamente exposta em maquetes, desde os arcos que foram derrubados no início do século até as novíssimas avenidas ainda sendo rasgadas no centro da cidade. Vida nova para uma velha senhora.³⁶⁵

O velho e o novo é uma oposição recorrente também nos aspectos dimensionados ao retratar o “artístico” Pavilhão da Prefeitura do Recife, conforme ressalta o narrador. A administração do prefeito Novaes Filho é acentuada pelo filme. Mostrando primeiro os aspectos tradicionais do Recife, como o painel reproduzindo uma pintura de Frans Post em 1645 e a cópia de uma aquarela do Recife em 1821, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, ao qual se diz ter pertencido ao Imperador Pedro II. Após exibir os painéis, é mostrada uma maquete do Arco da Conceição, demolido para 1817 para a reforma do bairro do Recife.

Dentro dessas transformações ocorridas em Recife, as realizações do Estado Novo na capital pernambucana não poderiam deixar de ser reveladas. São apresentados gráficos que apontam a ascensão do Recife com a campanha dos mocambos e uma maquete do “futuro” bairro do Recife, com o projeto da construção da Av. 10 de novembro (hoje, Avenida Guararapes), que une a Rua da Aurora a Praça da

³⁶⁴ SOUZA NETO, José Maria Gomes de. Op. Cit., p. 89.

³⁶⁵ Idem.

Independência, cuja transversal também leva à Igreja de São Pedro. Alterações que traziam ao velho Recife aspectos da modernidade proclamados pelo regime instaurado a 10 de novembro de 1937.



Imagem 29 – Pavilhão da Prefeitura da Cidade do Recife e maquete da Av. 10 de Novembro (Atual Av. Guararapes): cenas do filme *Grande Exposição Nacional* (1940) da Meridional.

As atenções dadas ao Pavilhão Açucareiro e ao Pavilhão do Recife refletem como a Grande Exposição Nacional foi também um mecanismo de exaltação de Pernambuco por parte do interventor. Suas principais riquezas – econômica e urbana – ganham destaque na construção de uma imagem que mantém permanente o que foi a Exposição. Não deixando claro através da obra cinematográfica o que foi apresentado pelos outros estados. Por isso é preciso considerar um filme como um agente histórico, não apenas um espelho da realidade. Vários aspectos são dimensionados no filme, mas não integram todos os elementos presentes na exposição.

Esses filmes são estratégias do Governo de Pernambuco em mostrar cenas do Estado Novo naquele território. Construindo imagens sobre um presente grandioso. Em outubro de 1940, o cinematógrafo iria encontrar novos motivos para exaltar as grandezas do Estado, mostrando civismo na visita do presidente a Pernambuco, também registrados pela Meridional Filmes que deu origem ao curta-metragem sonoro “40 horas de vibração cívica”. Filmado em outubro de 1940, o filme custou aproximadamente três meses para ser concluído, estreando em fevereiro de 1941 no Art-Palácio e em seguida ficando em cartaz nos dois principais cinemas da cidade: Moderno e Parque. Trata-se de outro registro e narrativa dos acontecimentos do Estado Novo em Pernambuco sob a operação da Meridional.

3.3 “40 Horas de Vibração Cívica”

A relação entre Vargas e a sociedade brasileira durante o Estado Novo – bem como a relação entre cultura e política desse período, característico do regime autoritário, pode ser compreendido no intensivo uso de imagens e símbolos para a transmissão das mensagens do governo. A imprensa assumia cotidianamente o papel de fortalecer o mito da unidade nacional. Constantes notas eram lançadas sobre o desenvolvimento nacional e dos estados brasileiros. Até mesmo os jornais, cujos representantes e donos eram opositores ao governo, eram cooptados em interpelar em seu favor. Essa unidade era fortalecida pelos discursos passados através de filmes, músicas, peças teatrais e especialmente nas cerimônias públicas, ocasião em que as festividades assumiam um papel importante no espetáculo do poder. Em sua dissertação sobre a teatralização do poder por meio das festas cívicas e esportivas no regime de Vargas e Perón, a historiadora Cláudia Schemes nos aponta que:

A idéia da morte da sociedade desigual, antagônica, atrasada, opressora deveria vir acompanhada do nascimento de uma nova ordem, materializada por Vargas no Brasil e, por Perón, na Argentina. O renascimento da nova ordem ficava evidenciado nas festas, onde a unidade, a ordem, o progresso, a alegria, eram retratados em cores marcantes.³⁶⁶

Esse renascimento, obviamente era atribuído ao próprio regime, e a renovação seria dada pela permanência da estrutura de base. O varguismo então se apresenta como a própria revolução, criam imagens de que a mudança começou com a instauração do Estado Novo, ou ainda mais, resultado de um processo iniciado por Vargas em 1930. Ainda que muitas das forças políticas de 1930 tenham sido reordenadas em 1937, a imagem de Vargas permanece como algo perene no processo de transformação da sociedade brasileira. Fortalecendo ainda mais a criação do “mito salvador”. Conforme Maria Helena Rolim Capelato:

A propaganda política enfatizava a busca de harmonia social e a eliminação de conflitos. As mensagens indicavam a construção de uma sociedade fraterna, via Estado, e com base nessa utopia se criou a

³⁶⁶ SCHEMES, Cláudia. As festas cívicas e esportivas no populismo: um estudo comparado dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955). São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), p. 14.

imagem de uma “sociedade em festa”, coesa e unidade em torno do líder.³⁶⁷

O mito foi uma construção muito significativa do regime estado-novista. Contanto com o aparato dos meios de comunicação, controlado pelo Estado, ele personificou a nação na figura do Presidente Vargas, contando também, em menores proporções com os outros líderes do regime. Getúlio Vargas passou a preencher um espaço expressivo no imaginário popular, o povo o admirava, conforme aponta Célio da Cunha: “Afim, seu governo era autoritário, mas nacionalista. Ocupou inteligentemente um imenso espaço vazio, representado pela classe dos desprotegidos (...), que durante a República Velha tinha sido totalmente esquecidos”³⁶⁸. Em torno de seu personagem, pela primeira vez na história da república, a formação do mito vai atender à presente formação política do Estado. Segundo Edgar Carone:

O Estado Novo é o primeiro momento em que se tenta dar um sentido mítico ao Estado, personalizado não só no que se denomina Estado Nacional, ou Nação, como também em seus expoentes e chefes. Em momento nenhum o mito atinge os ápices dos regimes fascistas, mas conteúdo e forma se delineiam dentro do mesmo espírito e intenção. Ao contrário dos movimentos anteriores, a criação mítica é feita conscientemente e durante a existência do novo Estado, numa tentativa de lhe dar caráter e sentido permanente e fundamental.³⁶⁹

Mas o mito também dá lugar à comemoração. “Mito e comemoração se conjugam. O primeiro acentua as qualidades, o segundo, torna-os público”³⁷⁰. Dessa forma, o Estado Novo gera ação e sentido ao regime. A partir da nova estrutura política, todas as celebrações cívicas estavam destinadas à glorificação do Estado Novo e da figura do Getúlio Vargas. Fosse ela na esfera religiosa, como o III Congresso Eucarístico Nacional, ou na efetiva propaganda dos avanços econômicos, promovidos pela Grande Exposição Nacional. Ainda faziam parte desse ciclo de festividades as comemorações do aniversário do regime, o dia do trabalhador e a semana da pátria, evento voltado para a comemoração da Independência do Brasil. Os mais variados eventos ocorridos durante o regime também registrados por diversas empresas cinematográficas ao redor do Brasil.

³⁶⁷ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 67.

³⁶⁸ CUNHA, Célio da. *Educação e autoritarismo no Estado Novo*. São Paulo: Cortez, 1981, p. 33.

³⁶⁹ CARONE, Edgar. *Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1977, p. 166.

³⁷⁰ Idem.

Havia dessa forma uma profunda intervenção do Estado no cinema, “seja pela censura, pela estimulação da ‘boa’ indústria cinematográfica ou pela produção dos seus próprios filmes”³⁷¹. Como nem todos interventores federais tinha recursos técnicos para manter um laboratório próprio a serviço do governo, como no caso do DIP, muitos desses representantes estaduais contavam com o trabalho das grandes produtoras locais na instrumentalização da propaganda oficial. Dessa forma, a propaganda oficial era a verdade e através da censura, o governo controlava as informações que chegavam ao público, nesse sentido, “a desinformação tomava o lugar da informação, a propaganda oficial substituía a ‘verdade’”³⁷².

Os documentários da época, em sua grande maioria encomendados pelas autoridades políticas, apresentavam as realizações públicas e as cerimônias cívicas, apoiados no modo informativo do gênero que instrumentalizava a propaganda política. De acordo com Cláudia Schemes: “O caráter pedagógico da festa é que possibilita a transmissão dos valores dos novos regimes”³⁷³, nela são exploradas as lembranças, alegrias e sensibilidades. Representam um instrumento para aderir nas massas os discursos que os regimes querem perpetuar, conforme aponta Schemes. As festas cívicas são a exaltação direta desses valores, nelas as figuras políticas se fazem mais presentes e fortalecidas. “A festa cívica reforça a imagem do poder, comemorando a morte do passado - o velho - e a instauração do novo - o futuro”³⁷⁴.

As comemorações cívicas tinham como papel fundamental o culto aos símbolos nacionais e seus principais personagens. Propagandeando valores patrióticos importantes para a preservação e legitimação do regime. Para Capelato, “a festa instala a alegria: a alegria espalha-se em profusão; a festa legitima o regime”³⁷⁵. O próprio termo *cívico* ganhou um destaque especial, constantemente vistos em periódicos da época, ele representa o pertencimento do indivíduo na esfera pública do Estado.

Em 19 de outubro de 1940, o Diário da Manhã destaca o agradecimento de Getúlio Vargas a recepção tão “unâimes e cheias de *vibração cívica*”³⁷⁶. Encontramos

³⁷¹ TEIXEIRA, Clara Alves. *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*. Dissertação de mestrado. UFMG, Escola de Belas Artes, 2011, p. 34.

³⁷² REGO, Daniela Domingues Leão. *Imagem e Política; um estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 37.

³⁷³ SCHEMES, Cláudia. Op. Cit., p. 15.

³⁷⁴ SCHEMES, Cláudia. Op. Cit., p. 16.

³⁷⁵ CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. Cit., p. 68.

³⁷⁶ Diário da Manhã, Recife, 19 de outubro de 1940, p. 3.

o termo em referência a diversos outros eventos, como a comemoração da Semana de Caixas, no qual destaca o mesmo jornal que “(...) toda a cidade participará da vibração cívica que a envolverá durante a Semana em que o glorioso brasileiro [Duque de Caxias] será homenageado”³⁷⁷, ou mesmo nas manifestação de indignação do povo recifense diante do afundamento dos navios brasileiros em agosto de 1942, que levou o Brasil a declarar guerra ao Eixo no dia 31 daquele mês. As manifestações foram relatadas pelo Diário da Manhã: “São horas de mais intensa vibração cívica, as que o Recife está vivendo, com a participação de todas as suas classes, desde as mais abastadas às mais humildes (...)”³⁷⁸. As mesmas referências ao termo podem ser encontradas nos jornais de outros estados. Na capital federal, por exemplo, o Diário Carioca exalta a Parada da Juventude, afirmando: “A nossa capital vai assistir hoje um espetáculo magnífico de vibração cívica: o desfile da juventude”³⁷⁹. E a revista A Ordem, em exaltação ao Dia da Independência subscreve o discurso do presidente: “neste glorioso sete de setembro, cheio de vibração cívica, concito o povo brasileiro a continuar disciplinado e coeso, laborioso e confiante, porque mesmo através de riscos e provocações saberemos manter bem alta e inviolável a dignidade da Pátria”³⁸⁰. Facilmente o termo pode ser encontrado em diversos jornais brasileiros, mostrando uma consonância no discurso nacional efetivado pelo Estado Novo. A vibração cívica era um símbolo da exaltação popular, donde se reconhece seus líderes, ícones e manifestações nacionais. Além disso, o termo é um legitimador, caracteriza a legitimação das massas aos valores idealizados pelo regime.

Em todo o país, as festividades tinham um cunho particular de fortalecer o Estado Novo. Em Pernambuco, Agamenon Magalhães sintetizou bem os sentimentos promovidos pelo novo regime. Eventos, feiras, parques, exposições, celebrações cívicas fizeram parte desse aparelho simbólico. A figura de Getúlio Vargas era sempre representada em palavras, imagens e nos discursos das autoridades. Como ressalta Roger Chartier, um dos modos de funcionamento das representações é como imagem de um objeto ausente³⁸¹. Como Presidente, Vargas nunca havia estado em Pernambuco

³⁷⁷ Diário da Manhã, Recife, 07 de agosto de 1941, p. 3.

³⁷⁸ Diário da Manhã, Recife, 20 de agosto de 1942, p. 8.

³⁷⁹ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1940, p.1.

³⁸⁰ A Ordem, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1941, p.4.

³⁸¹ “A relação de representação – entendida, deste modo, como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme – modela toda a teoria do signo que comanda o pensamento clássico e encontra a sua elaboração mais complexa com os lógicos de Port-

para fortalecer sua imagem. Em finais de 1940, no entanto, o presidente organizou uma visita ao Norte e Nordeste do país, visitando os estados do Pará, Amazonas, Rondônia, Ceará, Pernambuco e Bahia. Em passagem por esses estados, exaltava o caráter trabalhador do norte brasileiro e a atenção que este governo federal estaria dando a esse extremo da pátria.



Imagem 30 – Multidões acompanham a passagem do Presidente Vargas pela Bahia e no Amazonas, respectivamente: cenas dos filmes *Presidente Getúlio Vargas na Bahia* e *Jornal Amazonense - Visita de Getúlio Vargas a Amazônia*.

Em novembro de 1940 a A. Junqueira Filme do cinegrafista Aristides Junqueira, de Belo Horizonte, recebeu autorização da censura para distribuir o documentário que mostrava a Excursão do Presidente Getúlio Vargas ao estado do Pará. Outras produtoras retrataram a visita do presidente aos estados do norte e nordeste, como o filme *O Presidente Getúlio Vargas na Bahia* da Tupi Filmes Brasileiros exibido em São Paulo a 25 de julho de 1941, no Broadway; o cinejornal *Notícias da Amazônia Nº 02* da Lux Filme produzido na capital federal que retratou a Visita do presidente Getúlio Vargas a Belém; e o *Jornal Amazonense - Visita de Getúlio Vargas a Amazônia*³⁸².

Royal”. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 21.

³⁸² Os registros da visita do Presidente ao Norte do país é uma característica comum dos documentários da época. Uma pesquisa junto a Filmografia da Cinemateca Brasil nos permite encontrar diversos títulos que correspondem à passagem de Getúlio Vargas por cidades brasileiras, como: *A visita do presidente da república a Campos* (A. Botelho Filme, 1936); *O Presidente da República no Sul* (Cinédia, 1937); *Belo Horizonte e a visita presidencial* (Filmoteca Cultural LTDA., 1938); *O Presidente da República em Niterói* (A. Botelho Film, 1938); *O Presidente Vargas em Belo Horizonte* (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1938); *O Presidente Getúlio Vargas em Poço de Caldas* (Eurico de Oliveira, 1938); *O Presidente Getúlio Vargas em São Paulo* (Sonora, 1938); *Visita do Presidente da República a Bauru* (Garnier Filme Ltda., 1938); *Acolhida ao Presidente Getúlio Vargas em Porto Alegre* (Leopoldis Som, 1940); *A visita do Presidente Getúlio Vargas a Araxá* (1941); *Viagem do Presidente Vargas à Ilha do Bananal* (1942); *O Presidente Getúlio Vargas em visita a Juiz de Fora* (Carriço Filme, 1945); entre

Os discursos presentes nesses filmes são similares ao que encontraremos em *40 horas de vibração cívica* e em outros documentários da época: exaltação nacional, supervalorização da figura do chefe da nação, progresso e desenvolvimentismo no Estado Novo, desfiles cívicos e representações das massas. Nas películas sobre a Bahia e Amazônia, as primeiras tomadas mostram as chegadas do avião presidencial, em seguida a recepção calorosa da população que saúda a Vargas. Forma e conteúdo compactuam com um padrão predominante dos filmes documentais. O cinema foi um importante instrumento para legitimar o projeto autoritário brasileiro. A construção de imagens que exaltassem os aspectos nacionais e o progresso econômico conquistado com o regime fez do cinema um mecanismo de intensificar a presença do Estado em todas as camadas da sociedade. Assim como os jornais e o rádio, o cinema desempenhava um papel republicano, era o espaço de fala que unia o Presidente à sociedade, tornando-o onipresente.

A circulação desses filmes, feita pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), retratava ações políticas em diversas capitais. Apesar de não existir recursos suficientes que nos permita explorar a ampla circulação e recepção desses filmes, as leis cinematográficas criadas pelo governo de Vargas nos anos 1930 nos leva a crer que esses shorts faziam parte da programação complementar que antecedia os principais ficcionais das salas de exibição.

Entre os dias 18 e 20 de outubro de 1940, foi o momento de Pernambuco receber a visita do chefe da nação. Os cidadãos pernambucanos teriam a chance de expressar o seu civismo ao governante. A vinda do presidente ao estado foi bastante significativa para o projeto do regime na busca por uma nova forma de sensibilidade política, exaltando o papel do líder e sua relação com as massas. Getúlio Vargas foi recebido com comemorações, festas e homenagens destinadas ao homem que não só representava a nação, mas que havia salvado a pátria.

Nas páginas do dia 16 de outubro de 1940, na semana da vinda do chefe da nação, o jornal *Diário de Pernambuco* notificava a visita com a manchete “Pernambuco

tantos outros. Todas elas acompanhadas por cinegrafistas e produtoras particulares, cujo trabalho, provavelmente, era encomendado pelas autoridades. As visitas de Getúlio Vargas também eram acompanhadas pelo *Cinejornal Brasileiro*, neste caso, sendo produzido pelo próprio DIP. Como no Vol. 1, Edição nº 113 (1940), que mostrou a visita do Presidente a Belo Horizonte; e o *Cinejornal Brasileiro* V.1, nº 134 (1940) que registrou a passagem do governante pelo Mato Grosso e Goiás. Boa parte desses filmes se encontram disponíveis no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira (Referências da Filmografia Brasileira e do catálogo de documentação audiovisual da Cinemateca Brasileira).

receberá, sexta-feira (18), o chefe do governo”³⁸³. O mesmo acontecia no jornal Folha da Manhã, que por sua vez, era ligado diretamente ao interventor pernambucano, Agamenon Magalhães. As matérias confirmavam a hora da chegada, o trajeto e convidava a população do Recife a recebê-lo no Campo do Ibura, no Recife, no dia 18. Diversos grupos sociais fizeram questão de ressaltar o convite, atenuando também as comemorações aos quais Getúlio Vargas iria participar junto à sociedade recifense.

O imaginário, como o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo, explorou significativamente o nacional, nos quais o papel desempenhado pelos meios de comunicação e da arte foram fundamentais. Não por acaso, a vinda de Vargas foi acompanhada de perto por repórteres e cinegrafistas de Pernambuco e da Capital Federal³⁸⁴. As quarenta horas de contato do chefe da nação com as massas durante os três dias em que esteve em Pernambuco são exaltadas através de uma rara montagem produzida pela Meridional Filmes. As películas produzidas com o apoio estatal eram como já pudemos perceber, a própria visão do Estado Novo sobre a sociedade brasileira, onde os discursos varguistas eram propagados³⁸⁵. Tal relação era um reflexo também da aproximação ideológica do governo com as tendências europeias, nazifascistas. Que também pode ser vista na criação de órgãos específicos ao controle aos meios de comunicação e a propaganda governamental³⁸⁶.

O filme *40 horas de vibração cívica* seguiria a mesma linha dos filmes já citados nesse trabalho. Cinejornais, encomendados pelo governo para registrar os principais fatos ocorridos do Estado Novo. Uma representação do presente que se queria mostrar. O cinematógrafo seria responsável por revelar a grandeza do Estado Novo em

³⁸³ Diário de Pernambuco, Recife, 16 de outubro de 1940, p. 3.

³⁸⁴ A edição do dia 15 de Outubro de 1940 da Folha da Manhã, na manchete “Filme sobre a chegada do presidente” destaca que o Departamento de Imprensa e Propaganda do Rio de Janeiro filmará todos os aspectos da chegada. A Meridional Filmes de Pernambuco também prepararia dois ou três films, fazendo, para isso, funcionar quatro operadores. Estes trabalhos seriam feitos em cooperação com a Directoria de Estatística, Propaganda e Turismo. A notícia também foi reiterada no dia seguinte pelo Diário de Pernambuco. Infelizmente, até onde se sabe, dos dois ou três filmes citados no jornal apenas um filme fora produzido pela Meridional sobre a vinda do presidente, intitulado 40 Horas de Vibração Cívica, até a conclusão desse trabalho não se tem notícia sobre nenhuma produção carioca sobre os acontecimentos.

³⁸⁵ Em *O cinema como “agitador de almas”*: *argila, uma cena do Estado Novo*, Cláudio Aguiar Almeida analisa esta questão a partir do filme *Argila* (1940) do diretor Humberto Mauro. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.

³⁸⁶ Em março de 1933, foi criado na Alemanha Nazista o Ministério de Informação e Propaganda Alemã, que possuía um departamento específico destinado ao cinema, o qual inspiraria a política cultural e propagandística do governo brasileiro. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS*. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, Nº 12, 121-129, jun. 1999, p. 123.

Pernambuco. A película foi registrada pelo cinegrafista Firmo Neto, um dos principais técnicos da Meridional, que esteve ao lado do interventor Agamenon Magalhães produzindo comerciais e propagandas que exaltavam os feitos do governo pernambucano, não só na década de 1940, como também na década seguinte.

Na Meridional, Firmo Neto realizou trabalhos de fotografia, direção e cinegrafia. Era conhecido como um “faz tudo”. Dentre os seus maiores registros destinados ao Estado Novo, encomendadas pelo governador de Pernambuco Agamenon Magalhães, estão a filmagens do primeiro calçamento da Avenida Caxangá, em 1940, no Recife, e a visita de Getúlio Vargas a Pernambuco, também em 1940, que foi intitulado *40 Horas de Vibração Cívica*. Trata-se de um material realizado em 35 mm, em preto e branco, de quase vinte minutos de duração.

O filme é uma das maiores exaltações do projeto político do Estado Novo. Constantemente, encontramos nele mensagens de progresso, trabalho, ordem e paz social propiciada pelo Estado Novo, sempre envolta da figura do Presidente Getúlio Vargas. Compõem imagens desta obra o desfile cívico-militar, recepção festiva e calorosa do povo pernambucano ao presidente, sua visita à Penitenciária Agrícola de Itamaracá, a inauguração de sede da Destilaria Central do I.A.A., a homenagem de operários da Cia. de Tecidos Paulista e a saudosa despedida dos pernambucanos ao chefe da nação.

Mais uma vez, o despertar nacional foi transferido para a representação das massas. Sempre presente no filme, elas se contrapõem às autoridades políticas, centralizadas na figura de Vargas e dão sustento a formação e propagação da nacionalidade. A película é uma grande mensagem dos avanços realizados em Pernambuco por meio do Estado Novo, ou pelo menos, uma mensagem daquilo que o Governo do Estado queria passar como símbolo de um avanço.

O filme começa antes mesmo da chegada do presidente, no dia 17 de outubro de 1940, mostrando o trabalho dos jangadeiros que preparam mensagens em suas velas. Esse é um retrato da mobilização popular que a vinda do presidente gerou. Um dia antes da chegada, associações, cooperativas, sindicatos e clubes convidavam os seus membros nas páginas dos principais jornais a participar das homenagens que seriam prestadas. Grande parte das reportagens nos dias que antecederam a chegada de Vargas eram

destinados a esses convites, fortalecendo a participação social e enfatizando o discurso que a presença popular era um exercício de cidadania, na harmonização do país³⁸⁷.



Imagem 31 – **Jangadeiros: cena do filme 40 Horas de Vibração Cívica (1941).**

O presidente foi saudado pelos representantes das Colônias de Pescadores na bacia do Pina, trinta e uma jangadas com as velas ao vento, cada uma, com uma letra formando a frase: “SALVE O PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS”, contanto com concentração de diversos jangadeiros. As imagens do dia 18, dia da chegada de Vargas, mostram a mensagem dos jangadeiros, cuja câmera em movimento acompanha as dezenas de jangadeiros, resultado dos trabalhos feitos pelos jangadeiros no dia anterior.

Outras mensagens seriam espalhadas por cartazes ao longo de todo percurso por onde passaria a comitiva. No dia 11 de outubro, uma semana antes da chegada do presidente, o jornal Diário da Manhã notificava todo o roteiro da caminhada de Getúlio Vargas até o Palácio do Governo, e suas devidas faixas. Duas que seriam colocadas próximas a Boa Viagem. “A Família Pernambucana saúda o chefe nacional” e “O Presidente Vargas colocou a família sob a proteção do Estado”, representando as família daquele bairro.

No Cabanga, após passar pela homenagem dos pescadores, a comitiva encontraria a faixa na via “Aqui começou a luta contra o mocambo”, uma evocação do principal carro chefe da política de Agamenon, onde a comitiva presidencial poderia ver

³⁸⁷ Para Capelato: “A maioria dos homens deixa-se atrair pela ideia de unanimidade e harmonização com seu semelhante; a propaganda tende a reforçar essa tendência, criando, artificialmente, a impressão de unidade”. CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. Cit., p. 40.

a Vila Operária construída próxima à Avenida Saturnino de Brito. Na Rua Imperial, o tema do mocambo seria novamente retomado com a frase “Pernambuco era conformismo do mocambo, hoje é luta contra mocambo”.

Na Praça Sérgio Loreto, junto a concentração dos Centros Educativos Operários grande faixa com os dizeres “Não há problemas para o Estado Novo”, exaltando os avanços do governo, como: justiça social, proteção ao trabalho, recenseamento, saneamento dos alagados e etc. Em seguida, na Rua da Concórdia com a concentração prevista dos estudantes secundaristas, seria colocada a faixa “A juventude se educa pela disciplina e pelo trabalho”. E na Praça Joaquim Nabuco, com os Círculos Operários, os dizeres “Sem o aproveitamento do S. Francisco, é impossível a industrialização do Nordeste”; na Rua Nova, duas grandes faixas seriam colocadas “Pernambuco era déficit e hoje é saldo” e “Pernambuco era desordem, hoje é Autoridade”. Na Praça da Independência, “Pernambuco era Luta de Classes, hoje é a paz social”; e por fim, na Rua do Imperador “O Estado Novo foi a solução nacional”.

Esses discursos eram em sua grande parte acompanhados pelos grupos sociais que as representavam, famílias, trabalhadores, mocambos, juventude. Os discursos eram típicos do Estado Novo, presentes na formação doutrinária varguista: autoridade, disciplinas, fim dos problemas, luta, proteção. Esses temas seriam recorrentes nos textos em jornais, em discursos radiofônicos, em filmes documentais, em peças teatrais, ou seja, envolvendo todo um fenômeno político-cultural que fortalecia um dos principais pilares de sustentação do regime. Segundo Rafael Pires Rocha:

Uma das principais preocupações das altas autoridades do país seria educar civicamente o povo, e procurar exaltar a força do patriotismo, não apenas nas palavras e imagens românticas, mas do patriotismo que conduziria ao trabalho, à ordem, à disciplina (...).³⁸⁸

A instituição de uma política de proteção à família e valorização do trabalho, dava uma ênfase especial à educação na construção do cidadão do Estado Novo. O trabalhador e a juventude foram os principais alvos dessas projeções governamentais. E podem ser vistas em *40 Horas de Vibração Cívicas*. Constantemente, a evocação da vinda do presidente é amparada pelas mobilizações sociais e pelos discursos que envolvem esses atores. Conforme aponta Ângela Castro Gomes:

³⁸⁸ ROCHA, Rafael Pires. *Propaganda política e censura no Estado Novo em Pernambuco (1937- 45)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. História, 2008, p. 70.

(...) o processo de constituição da classe trabalhador em ator coletivo é um fenômeno político-cultural capaz de articular valores, idéias, tradições e modelos de organização através de um discurso em que o trabalhador é ao mesmo tempo sujeito e objeto.³⁸⁹

Castro Gomes nos deixa atentos na consideração de um pacto entre Estado e trabalhadores, que rompe com a ideia de um Estado todo-poderoso que atua sobre uma tábua rasa. “pacto através do qual ambos os termos se definem e passam a atuar”³⁹⁰. Assim, é importante compreender que a aceitação do regime não foi imposta em aspectos políticos ou econômicos, mas amparados por aspectos culturais: “(...) a questão é entender que ele (Getúlio Vargas) teve sucesso porque conseguiu estabelecer laços sólidos o bastante porque eram simbólicos (político-culturais) e não apenas materiais (econômicos)”³⁹¹.

A participação popular, especialmente a classe trabalhadoras ocorridas em outubro de 1940 no Recife, nos fazem refletir sobre esses aspectos. Por mais que as imagens sejam a construção de uma imagem idealizada sobre a sociedade daquela época, o envolvimento dos grupos sociais reafirma essa ideia de pacto com o Estado, que não só podem ser vista através das classes operárias, como dos estudantes, associações e movimentos populares.

No início do filme, revelando os momentos que antecedem a chega do presidente, diversas faixas são mostradas pela produção da Meridional. Curiosamente, a cena em que se é tomada da faixa sobre o mocambo, no Cabanga, é interpelada pela passagem de dois carros. Inesperadamente, o cinegrafista vira a câmera em um movimento brusco para acompanhar os veículos que passavam. O movimento desabrido chama a atenção do espectador. A câmera parece querer acompanhar aquilo que representa um símbolo da vida moderna e o desenvolvimento urbano: o automóvel. O cinegrafista acompanha de um ponto fixo o seguir dos carros. Em seguida, num outro quadro, volta sua a atenção para as faixas, dessa vez para os dizeres de “Não há problemas para o Estado Novo”, presentes na Praça Sérgio Loreto.

³⁸⁹ GOMES, Angela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 25.

³⁹⁰ GOMES, Angela Maria de Castro. Op. Cit., p. 27.

³⁹¹ Idem.



Imagens 32 – No Cabanga, cinegrafista acompanha a passagem dos carros durante na exibição das faixas contra os mocambos: Cenas do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).

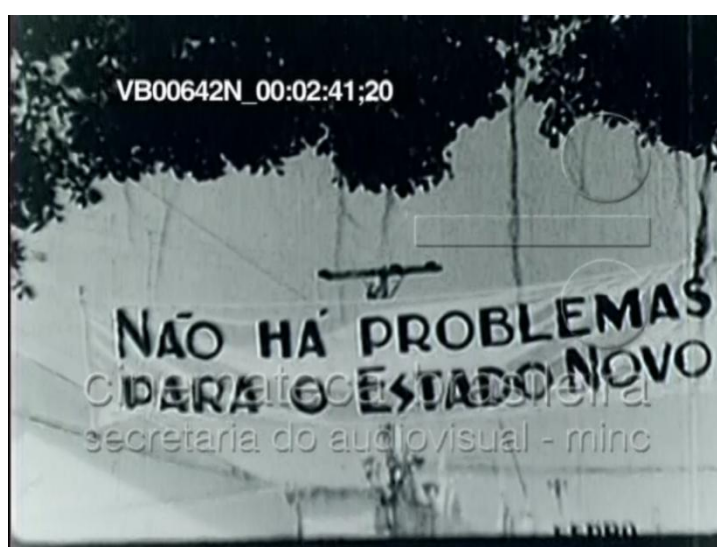


Imagem 33 – Faixa colocada na Praça Sérgio Loreto: Cena do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).

O filme como exercício de um projeto pedagógico e doutrinário não era novidade no cinema mundial. Os filmes de exaltação das celebrações cívicas, na construção de uma coesão social foram muito usados, por exemplo, pelo regime totalitário nazista. Os filmes alemães representaram bem, por sua beleza estética e propaganda ideológica uma estética vigente da época. No ano de 1934, o Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão contou com o trabalho da diretora Helene Amália Bertha Riefenstahl, alemã nascida em Berlim. Leni Riefenstahl, como era conhecida, foi convidada pelo próprio Hitler para filmar o evento na produção de um documentário sobre os acontecimentos daqueles dias. Em síntese, o historiador canadense Modris

Eksteins nos afirma que: “(...) a cineasta (...) evocou a ‘beleza’ do nazismo, provinha de uma fascinação conjunta pela ‘arte’ do controle social”³⁹². Com o trabalho da talentosa Riefenstahl nascia *O triunfo da vontade*, um filme de propaganda política Nazista que exaltou os sentimentos da Alemanha durante a Grande Guerra.

A estrutura de *O triunfo da vontade* apresenta os dias de congresso, desde a chegada de Hitler à Nuremberg e a abertura do evento, até o seu encerramento. “Toda a magia e a comunhão mística entre o *Führer* e as massas e a solidariedade entre soldados e trabalhadores são passadas neste filme notável”³⁹³, afirma Alcir Lenharo. O historiador também nos diz que o filme é de dupla grandeza: “Dupla grandeza de espetáculo, do evento em si e do próprio filme, que refaz e amplia a dimensão daquele”³⁹⁴. Toda a influência do *Führer* diante do grande público é exposta desde o início do filme, com a chegada de Hitler em um bimotor, como um messias, sendo recebido com a incansável aclamação do povo alemão até o término do congresso.

(...) Nas primeiras seqüências de *O Triunfo da Vontade*, Hitler chega de avião como um esperado Messias. O bimotor plaina sobre as nuvens que se abrem à medida que ele desce sobre a cidade. A propósito dessa cena, a cineasta escreveria: “O sol desapareceu atrás das nuvens. Mas quando o *Führer* chega, os raios de sol cortam o céu, o céu hitleriano”. Pelas imagens mágicas e aliciantes de Riefenstahl, o *Führer* se porta como um demagogo/pedagogo que, feliz, conduz as massas para onde desejar. Atua como um homem sagrado, ao cruzar os braços sobre o peito.³⁹⁵

Como vimos no capítulo anterior, a formação doutrinária no Brasil de Getúlio Vargas contou com a influência e inspiração de aspectos desenvolvidos na Alemanha de Hitler. O papel desempenhado pelo cinema através do Ministério de Propaganda alemão foi acompanhado de perto por representantes do governo, servindo de exemplo para estruturar a propaganda estado-novista. Para além desses aspectos, assim como na obra alemã, percebemos alguns lugares comuns na filmagem da Meridional, parte de uma tradição da história do documentário bastante presente nos anos 30 e 40. Os filmes documentais do período exploravam ainda mais o seu caráter persuasivo e a exaltação dos sentimentos nacionais, numa época em que o gênero se fazia constantemente

³⁹² EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 406.

³⁹³ LENHARO, Alcir. Nazismo: “*O triunfo da vontade*”. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 59.

³⁹⁴ Idem.

³⁹⁵ LENHARO, Alcir. Nazismo: “*O triunfo da vontade*”. São Paulo: Editora Ática, 1991, p. 60.

presente na esfera política³⁹⁶. Era a utilização da estética para reforçar a política de um regime. Segundo aponta Clara Alves Teixeira, “Tanto no nazismo quanto no Estado Novo percebemos que o chefe de Estado é apresentado como uma pessoa com capacidades superiores, com a missão de salvar o país de todos os males iminentes”³⁹⁷.



Imagens 34 – Dois quadros cinematográficos sobre a chegada do avião presidencial: Cenas do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).



Imagens 35 – Recepção do Presidente Vargas no campo do Ibura. Em seguida, vê-se a faixa com os dizeres “O Presidente Vargas colocou a família sob proteção do Estado”: sequências do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).

A chegada de Getúlio Vargas a Pernambuco também se deu através do registro do pouso do avião presidencial. É a permanência de uma imagem messiânica, da

³⁹⁶ Para Bill Nichols: “(...) o documentário tem períodos, que também ajudam a dar-lhe a definição e diferenciá-lo de outros tipos de filmes com movimentos e periodizações diversas. A década de 1930, por exemplo, viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico, como parte de uma sensibilidade da época da Depressão e da ênfase política renovada nas questões sociais e econômicas”. NICHOLS, Bill. Op. Cit., p. 61.

³⁹⁷ TEIXEIRA, Clara Alves. *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*. Dissertação de mestrado. UFMG, Escola de Belas Artes, 2011, p. 27.

representação do salvador que desce dos céus: “Precisamente às 16h, surgiu ao sudeste do campo do Ibura o aparelho em que viajava o presidente da República. Após cruzar o Recife, juntamente com outros aparelhos do exército. Logo depois, retornava ao Ibura, realizando sua aterrissagem”³⁹⁸.

Com entusiasmo, o povo recebia o chefe da nação. A recepção foi feita pelo o Interventor federal e outras autoridades, junto a representações de várias classes. Fazer parte dessas celebrações era um ato de cidadania para qualquer brasileiro. A Folha da Manhã pregava que mais uma vez Pernambuco não negava sua tradição heróica: “O Recife se tornou o eco consciente da voz da nação para apontar no presidente Vargas o restaurador de nossas tradições e o homem providencial cujo governo nos conduz à posse tranquila do nosso patrimônio de grandezas e de progresso”³⁹⁹. Após a aparição das autoridades recebem o presente, a mensagem do quadro seguinte é bem clara na propagação dos ideais estado-novistas: “O Presidente Vargas colocou a família sob proteção do Estado”.

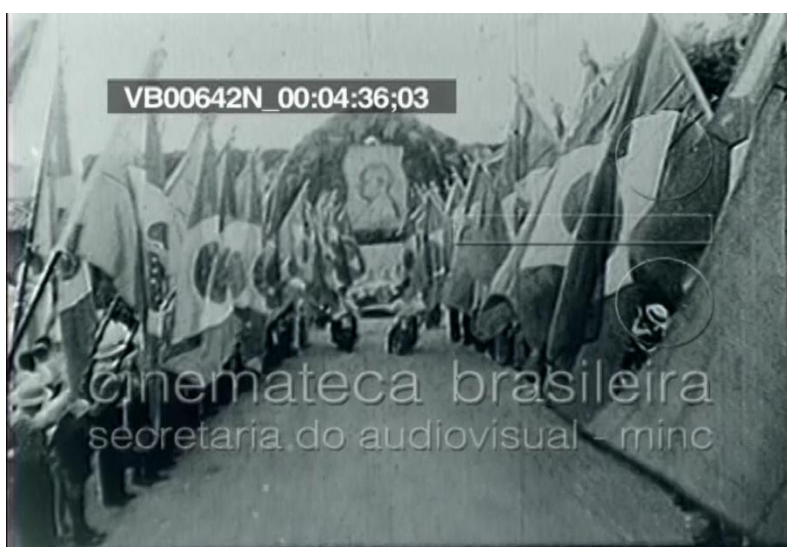


Imagem 36 – Arco Triunfal na Praça de Boa Viagem, recoberto de uma vegetação verde e amarela: cena do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).

A entrada triunfal do presidente na cidade se deu pela Av. Boa Viagem, onde foi recebido pelas famílias pernambucanas. Na praça de Boa Viagem foi armado um imponente arco recoberto de uma vegetação verde e amarela, exaltando as cores nacionais. De um lado estava o retrato de Getúlio Vargas e do outro do interventor

³⁹⁸ Folha da Manhã, Recife, 19 de outubro de 1940, p. 3.

³⁹⁹ Folha da Manhã, Recife, 19 de outubro de 1940, p. 16.

Agamenon Magalhães, ambos em alto relevo e encimados por uma bandeira nacional. “Quando o presidente atravessou o arco triunfal, dois mil pombos correios foram soltos, enquanto salvas de foguetes estrugiam e a multidão batia palmas”⁴⁰⁰.



Imagem 37 – Fotografia “A reception being thrown for President Vargas” (Recife, 1940). Fotógrafo: Hart Preston/Life.

O olhar sobre a passagem de Getúlio Vargas no norte e nordeste do Brasil também foi acompanhada pela revista Life⁴⁰¹. O fotógrafo Hart Preston, correspondente da revista norte-americana, esteve no Recife em outubro de 1940, onde registrou cenas do cotidiano pernambucano e a passagem do presidente Vargas na capital. A Revista Life publicou em 9 de dezembro de 1940 a reportagem sobre a caminhada do Presidente ao norte do Brasil, dando um destaque, no entanto, a sua passagem na Amazônia⁴⁰². A matéria registrou que assim como a maioria dos brasileiros, Getúlio Vargas nunca tinha

⁴⁰⁰ *Folha da Manhã*, Recife, 19 de outubro de 1940, p. 3.

⁴⁰¹ De acordo com a matéria “Hart Preston” da revista *Veja*: “Em plena II Guerra Mundial, o fotógrafo Hart Preston (1910-2009), da revista LIFE, viajou por 21 países durante três anos, com uma missão: mostrar o mundo em período de guerra – mas sem guerra. A reportagem fotográfica foi publicada na edição de 19 de julho de 1943. Em sua jornada, Preston passou duas vezes pelo Brasil. Em 1940, acompanhou Getúlio Vargas numa visita de três dias ao Recife. Aproveitou para fotografar o Norte do Brasil. Já em 1942, cobriu um evento político no Rio de Janeiro e fotografou a cidade. Preston viria ao Brasil outra vez, para acompanhar Walt Disney. Em 2011, publicamos o post ‘Walt Disney no Brasil’ com essas imagens.” BELÉM, Alexandre. Hart Preston. Fotojornalismo. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/fotojornalismo/hart-preston/> último acesso: 25 de fevereiro de 2015.

⁴⁰² Life goes up the Amazon with Brazil's President. In: *Life*, 9 de dezembro de 1940, p. 106.

visto todo o Brasil. Em 17 dias, voando quase oito mil milhas procurou conhecer o Norte e Nordeste brasileiro. Com atenção especial ao norte do país, o discurso da Life faz comparações entre o civilizado e o selvagem, destacando as “wild rubber forests” em contraponto retorno a “civilized capital of Rio de Janeiro”⁴⁰³.

Dos registros em Pernambuco, oito fotos podem ser encontradas no acervo digital da revista americana. São em sua maioria retratos dos trabalhadores, como um vendedor ambulante de bananas no Cais de Santa Rita. Porém. Apenas uma dessas fotos era presente na reportagem citada, a única com o presidente, mostrando sua passagem pela Rua Nova durante a aclamação popular. Cena também registrada pelas câmeras da Meridional. A legenda da foto na revista destaca o aspecto “selvagem” da viagem do Presidente: “Brazilians at Recife welcome their president back from trip into wilds”.

O enquadramento da foto de Hart Preston assume um lugar privilegiado diante do desfile presidencial, o ponto de vista do fotógrafo está inserido na área restrita da comitiva. Além disso, a imagem de Preston endossa um aspecto triunfal do desfile, muito característico também na iconografia americana, revelando um clima heróico, grandioso, majestático. São estruturas formais e temáticas que podem ser encontradas em diversos filmes e fotografias políticas. Essa estética é comum também nas imagens nazistas. Nas imagens cinematográficas, Susan Sontag identifica, nos filmes de Riefenstahl, o gosto pelo monumental.

[...] representando a grandiosidade da força estatal; a “reverência ao herói”, indicando que há padrões físicos e comportamentais a ser seguidos; e “movimentos em padrões grandiosos, rigidamente coreografados”, para representar a coesão de idéias da população e a força militar do país.⁴⁰⁴

Se as imagens são registros de uma experiência vivida, ainda que sejam apenas cortes dessa realidade, o incomum, ou o inesperado também é algo que salta da imagem como uma flecha e o trespassa. Categoria que nos remete ao *punctum*⁴⁰⁵ da fotografia, tratado por Roland Barthes, no seu livro a Câmara Clara. “(...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).”⁴⁰⁶ Baseado em

⁴⁰³ Life, 9 de dezembro de 1940, p. 107.

⁴⁰⁴ SONTAG, Susan. Apud TEIXEIRA, Clara Alves. *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*. Dissertação de mestrado. UFMG, Escola de Belas Artes, 2011, p. 17.

⁴⁰⁵ Palavra de origem latina que remete para picada, mas também para pontuação e marca.

⁴⁰⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

Barthes, adotamos consciente a existência do *punctum* na imagem cinematográfica. Por se tratar de imagens que expuseram cenas das festividades cívicas, no filme da Meridional os cinegrafistas pernambucanos não tiveram o controle sobre a participação popular – muito diferente das filmagens do congresso Alemão feitas por Riefensthal, onde tudo parece ter sido muito bem arquitetado. Enquanto que em *O Triunfo da Vontade*, todo o evento estava sob a direção da câmera, coordenado pelo próprio Ministro da Propaganda do Reich, Joseph Goebbels, em *40 Horas de Vibração Cívica*, o câmara assumia posições estratégicas para realizar as filmagens, muitas delas em lugares privilegiados junto às autoridades, mas não tinha o controle sobre os personagens das cenas. Com isso, o inesperado tornava algo presente nas filmagens.

Olhares voltados à câmera – como no filme da Grande Exposição Nacional –, reações inesperadas e fatos em comum chamam-nos atenção. É o que acontece quando na passagem dos carros da comitiva presidencial pelas ruas do Recife: vê-se um jovem negro se aproximar de um carro oficial e receber algo que nos parece ser dinheiro ou um dos milhares de prospectos feitos para ser distribuídos na celebração⁴⁰⁷. Uma cena curiosa, que chama a atenção e nos faz notar que a imagem é um sintoma daquele evento, e que o poder de montagem e da atuação do cinegrafista, embate na participação de seus personagens, que poderiam interferir de maneira incomum nas cenas⁴⁰⁸.



Imagem 38 – Garoto se aproxima dos carros da comitiva presidencial e recebe algo: cena do filme *40 Horas de Vibração Cívica* (1941).

⁴⁰⁷ Segundo o Diário da Manhã, cerca de cem mil prospectos com frases do Presidente seriam distribuídos e lançados pela Rua Nova. Diário da Manhã, Recife, 18 de outubro de 1940, p. 1.

⁴⁰⁸ É relevante também pensar na possibilidade de exclusão de cenas e acontecimentos incomuns que pode ter acontecido também no trabalho de edição e montagem do filme. Aqui está o poder de controle da produtora, cinegrafistas e diretores sobre os acasos e descontroles em seus personagens filmados.

Depois de sua passagem por Boa Viagem, o cortejo seguiu pelo bairro do Pina, Rua Imperial, Rua da Concórdia, Praça Joaquim Nabuco, Rua Nova, Praça da Independência, Rua do Imperador e Praça da República, de onde o Vargas seguiu para o Palácio do Governo. A concentração popular se manteve na praça. Uma cerimônia oficial saudou o presidente, com um discurso caloroso feito pelo professor Andrade Bezerra⁴⁰⁹. Durante a noite, na Praça 13 de Maio, a banda da Força Policial realizava um concerto em homenagem ao chefe da nação, tocando, dentre outras composições, famosa sinfonia “Guarany”, do maestro brasileiro Carlos Gomes.

Com o concerto, encerravam-se as primeiras oito horas de vibração cívica. Tendo continuidade no dia 19, dia em que Getúlio Vargas visitou a Penitenciária Agrícola de Itamaracá e o município do Cabo, onde participou da inauguração da sede da Destilaria Central do Instituto do Açúcar e do Alcool. Durante a inauguração da sede, vê-se o presidente cortando a faixa por dois ângulos, um mais próximo, juntos às autoridades e um mais distante, como sendo vista do povo. O que mostra o trabalho de mais de um operador, acentuando sempre a visão pendular do filme: hora sob a perspectiva do povo, procurando presença popular como evidência de sua adesão e apoio ao regime, tudo aquilo que, em suma, pode ser apresentado como indicadores de uma legitimidade tácita do regime; e hora com a visão privilegiada das autoridades, a personificação dos “líderes”. Neste dia, o Presidente Vargas ainda recebeu homenagem de operários da Cia. de Tecidos Paulista, também registradas pelas câmeras.

Durante a noite, o presidente participou de um banquete oficial no Clube Internacional, reunindo as principais autoridades e membros da elite pernambucana. Se por um lado, até então o filme estava destinado às aclamações populares, ao trabalho que o Estado Novo havia desempenhado no estado, neste trecho do filme, as elites revolveram a atenção aos preitos. Esta noite marcou o célebre discurso presidencial, registrado em partes pela Meridional, em que toda a grandeza do Estado Novo, especialmente em Pernambuco é exaltada pelo chefe da nação⁴¹⁰.

Por fim, o dia 20 de outubro marca a despedida do presidente. No campo do Ibura, vê-se a comitiva preparando a partida. O Presidente Vargas aparece junto a algumas crianças, a representação do bom pai é fortalecida por essas imagens. O

⁴⁰⁹ Diário de Pernambuco, Recife, 19 de outubro de 1940, p. 3.

⁴¹⁰ Ver anexo D, com a íntegra do discurso.

significado do chefe de uma grande família chamada Brasil, ou melhor, do Brasil do Estado Novo. Símbolos de permanentes aclamações durante as cenas de todo o filme. E assim encerram às quarenta horas de vibração cívica, revelados em dezoito minutos.

As matérias dos jornais recifenses que falavam sobre a vinda do presidente a Pernambuco ressaltavam os benefícios que Vargas trouxe ao poder ao longo dos 10 anos que estava no Governo – de 1930 a 1940. O Diário de Pernambuco traz em uma das reportagens do dia 18, duras críticas ao liberalismo “individualista”, referenciando como a nova ordem salvara a Nação. Inclusive, exaltando o Pernambuco do Estado Novo, através da figura de Agamenon Magalhães. Tais temas também podem ser vistos nas matérias da Folha da Manhã. O discurso da imprensa corrobora com aquelas imagens e sentidos trazidos em *40 Horas de Vibração Cívica*.

O próprio Agamenon Magalhães fez questão de escrever durante a efervescência da passagem do Presidente alguns artigos sobre o Estado Novo. Em matéria publicada a 18 de outubro, sobre os problemas do Nordeste brasileiro e as soluções encontradas pelo governante, Agamenon discorria que estaria Getúlio, durante essa viagem, sentindo a “emoção mais humana e mais alta das iniciativas do seu governo”⁴¹¹.

As notícias sobre a vinda do presidente ao norte e nordeste do país também eram acompanhadas pela imprensa carioca. O Diário Carioca publicou o referido texto de Agamenon Magalhães sobre o Nordeste no dia da chegada do presidente ao Recife, enquanto que o Jornal do Brasil noticiava os preparativos dos pernambucanos para receber o chefe da nação, exaltando os aspectos cívicos da recepção.

Todos os jornais [do Recife] continuam a divulgar grande noticiário sobre os preparativos da recepção do Presidente Getúlio Vargas, estampa, hoje, o clichê do "arco do triunfo" por onde o Chefe do Governo, após descer do avião que conduz, penetrará na cidade em festas. No momento em que o Chefe da Nação atravessar o arco do triunfo voarão dois mil pombos correios. Toda cidade já está completamente decorada, esperando o dia da chegada do Chefe da Nação. Centenas de retratos em medalhões estão expostos em todas as ruas e praças. A nova iluminação da cidade com inúmeras fontes luminosas recém-instaladas continua a ser experimentada todas as noites, despertando, com o espetáculo inédito que está sendo proporcionado, uma curiosidade popular intensa.⁴¹²

⁴¹¹ MAGALHÃES, Agamenon. O Nordeste. Folha da Manhã, Recife, 18 de outubro de 1940, p. 3.

⁴¹² Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1940, p. 6.

O Diário Carioca enfatiza em suas reportagens sobre a passagem de Vargas em Pernambuco, o caráter de aceitação popular do presidente, as grandes massas que legitimam o governo. “O percurso a ser feito pelo presidente Getúlio Vargas, até o Palácio do Governo é de vários quilômetros e em toda essa grande extensão estaciona uma multidão entusiástica que não cessa de ovacionar o chefe do Governo”⁴¹³, destaca o jornal. Se por um lado as massas eram reconhecidas e protagonistas das imagens cinematográficas, as “imagens” criadas pelo discurso da imprensa carioca também corroboravam com essa construção, chegando a contabilizar a presença de mais de duas mil pessoas. Conforme a matéria: “Ao entrar o carro na Rua Imperial, o presidente Getúlio Vargas tem diante dos olhos um espetáculo nunca visto em Recife: a avenida, na sua extensão de dois quilômetros, é uma onda humana vibrando, de entusiasmo”⁴¹⁴.

A trajetória da comitiva presidencial em Pernambuco esteve acompanhada dos jornalistas, radialistas, fotógrafos e cinegrafistas. Atentos à construção de imagens glorificantes do Estado Novo. Dentre os acertos feitos pelo governo, cineastas e fotógrafos estavam a necessidade de se representar um Recife moderno, com o esplendor de suas praças, ruas e pontes, sendo vetadas as imagens de seus becos e mocambos, associadas à velha República. As imagens no documentário da Meridional Filmes e em outros realizados pelo país ressaltam os aspectos de um cenário urbano bem representado. Ao falar sobre os documentários, tendo como palco a metrópole urbana, Eduardo Morettin nos revela que:

[...] há que se verificar de que maneira a cidade e seus eventos são representados como espaço de celebração da modernidade e como espaço em que se reproduz uma clara divisão social entre o que é objeto primeiro do olhar da câmera (teatros, hospitais e edifícios públicos identificados com o progresso e o bom gosto burguês) e aquilo que pela sua presença institui um elemento de tensão, ou seja, a presença de elementos populares.⁴¹⁵

A produção da Meridional corresponde a um importante testemunho das experiências vividas durante o período. *40 Horas de Vibração Cívica* trata-se de produto da cinematografia do Estado Novo sobre o Estado Novo. Porém, devemos considerar que os feitos realizados naqueles dias estavam destinados ao cinematógrafo,

⁴¹³ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1940, p. 5.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 27.

a teatralização do poder. O espetáculo das imagens sustenta em sua essência a representação da própria representação, a emersão da “verdade” dentro de uma experiência encenada. Amparando uma compreensão de verdade que é ela própria fruto de um ou mais discursos que proporcionam um efeito de verdade no qual os grupos sociais compreendem a realidade⁴¹⁶.

As cenas de *40 Horas de Vibração Cívica* nos permite o reconhecimento de uma política de massas, que caracterizou o Brasil do Estado Novo. Os descolamentos e controle social impostos pelo novo regime conquistaram o apoio da grande população, penetrando não apenas em determinados grupos ou classes, mas integrando as massas. O filme nos mostra a representação não apenas de um líder político, mas de um messias pronto para salvar o país, trazendo-lhes força, ordem, paz e progresso. As imagens são carregadas por inúmeros símbolos que ressaltam uma arquitetura de significados fortalecedora do Estado Novo diante de um imaginário social.

Trata-se do trabalho de homens ordinários, cinegrafistas como Firmo Neto, que tiveram sob a operação das câmeras a construção de uma imagem do Estado Novo, um cinema-memória que hoje permanece viva, aberta a novas significações, estudos e experiências. Sintomas de um tempo.

3.4 Coelho Sai

“O Coelho sai, não sai / Não sai, não sai, não sai não...” eram os primeiros versos da música do compositor pernambucano Nelson Ferreira, intitulada Coelho Sai. A música, um frevo para o carnaval de 1942, acabou virando tema do primeiro ficcional de longa-metragem sonoro produzido no nordeste brasileiro. O filho *Coelho Sai* (1942) é um marco da cinematografia local.

A produtora por trás dessa realização foi a Meridional Filmes. Desde o final da década anterior, a empresa já vinha, como vimos, produzindo cinejornais documentais sonoros em Pernambuco, a grande maioria deles financiados e articulados pelo Governo do Estado. Uma relação que deu fruto ao *III Congresso Eucarístico Nacional*,

⁴¹⁶ Aplicam-se aqui as propostas do filósofo francês Michel Foucault: “Vivemos em uma sociedade que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm, por este motivo, poderes específicos”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 231.

Mocambos, Grande Exposição Nacional, 40 Horas de Vibração Cívica, Corrida do Fogo Simbólico entre outros *shorts*. O que possibilitou, financeiramente, a realização do longa-metragem sonoro⁴¹⁷. No entanto, o destino de *Coelho Sai* infelizmente não foi muito diferente de diversos desses filmes. Segundo o pesquisador Alexandre Figueirôa, sua cópia foi perdida em um incêndio⁴¹⁸. O fogo destruiu o que seria um dos grandes testemunhos do desenvolvimento do cinema pernambucano. Sobre o fim da Meridional e o paradeiro das cópias que circulavam pelo país, Vildeane da Rocha Borba afirma:

Em 1945 a Meridional foi vendida e uma das cópias ficou sendo exibida de Alagoas até o Acre e acabou sendo perdida num incêndio na empresa de Leonel Correia [*distribuidor*]. A outra cópia ficou sendo exibida durante mais de um ano pelo país e, no Rio Grande do Sul, também foi perdida num incêndio. O original também pegou fogo no apartamento que Newton Paiva morou no Rio de Janeiro. Só restaram alguns recortes de jornal, a memória dos que fizeram ou assistiram o filme para contar a estória e uma foto tirada de Firmo Neto por ele mesmo nos bastidores da filmagem pertencente ao acervo particular da família[*ver anexo E*].⁴¹⁹

Grande parte do que sabemos hoje sobre esse filme é graças aos relatos da imprensa e o resultado de pesquisas elaboradas por nomes como Alexandre Figueirôa, Paulo Carneiro da Cunha Filho e Luciana Corrêa de Araújo⁴²⁰. Araújo, por exemplo, traz em sua dissertação de mestrado informações coletadas na imprensa e em depoimentos sobre *Coelho Sai*. Seu trabalho é um dos mais ricos no que envolve a descrição e o debate sobre o filme.

Uma discussão ainda hoje envolve a autoria do filme. Os jornais da época não se preocupavam em informar a ficha técnica, comumente atribuindo o filme à empresa produtora. A direção do filme é geralmente dada a Newton Paiva, um dos donos da Meridional. No entanto, é sabido através de relatos de Firmo Neto que ele próprio foi

⁴¹⁷ Não há entre 1931, com o *Cenário da Vida* e 1953, com *O Canto do Mar*, o registro da existência de nenhum ficcional sonoro, com a exceção de *Coelho Sai* (1942), cuja existência pode ser atribuída à sustentação financeira que a Meridional Filmes encontrou na realização de documentários institucionais.

⁴¹⁸ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000. p. 30.

⁴¹⁹ BORBA, Vildeane da Rocha. *Projeto Firmo Neto: um resgate de memória*. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, bacharel em Biblioteconomia: trabalho de pesquisa apresentado à disciplina Estágio Supervisionado do Departamento de Ciência da Informação da UFPE: Recife, 2006, p. 20.

⁴²⁰ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000; CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014; e ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994.

responsável por toda a parte técnica de *Coelho Sai*. De acordo com Araújo, “ao lado de Paiva, Firmo viabilizou o projeto sugerido inicialmente por Ernani Seve”⁴²¹.

Depois de assistir a duas reportagens (um discurso do político Agamenon Magalhães e um festival das alunas do colégio Vera Cruz) filmadas pela Meridional com uma aparelhagem de som recém-adquirida, Seve propõe à produtora a realização de um longa-metragem sobre o carnaval, cujo roteiro ele mesmo escreveria.⁴²²

A Meridional aceita a proposta de realizar o filme. No decorrer do processo de sua realização, o roteiro seria concluído por Berguedof Elliot⁴²³. Tratava-se de uma exaltação à cenas da cultura pernambucana, através das músicas carnavalescas e da saudade da personagem principal pelo Recife. Segundo Paulo Carneiro da Cunha Filho:

A partir do frevo-canção de Nelson Ferreira, foi elaborado um enredo que contava a história do sentimento de saudade de uma jovem pelo Recife. Newton Paiva, proprietário da Meridional Filmes aceitou produzir o longa, a partir de um roteiro de Ernani Seve e Berguedof Elliot. Os atores principais foram Elpídio Câmara, Carlos Brasil, Edgar Cardoso e Geninha da Rosa Borges. Nos momentos musicais participaram a cantora Dirce Gonçalves, a dupla Alvarenda e Bentinho, o maracutu de Dona Santa e o caboclinho de Tabajaras. Firmo dirigiu, sonorizou, cinegrafou, fotografou e montou o *Coelho Sai*.⁴²⁴

A discussão sobre o filme *Coelho Sai*, realizada por Luciana Corrêa de Araújo em anexo de sua dissertação “A crônica do cinema no Recife nos anos 50”, envolve majoritariamente o debate que o filme gerou nos cronistas locais sobre sua recepção. Principalmente o embate entre as crônicas de Mário Melo (Jornal do Commercio) e o cronista L. (Diário de Pernambuco). Enquanto Melo defende o filme, exaltando o valor dos realizadores pernambucanos, L. questiona a capacidade dos realizadores, reverberando toda sua posição contrária ao filme, que nem considera como tal:

Dizem que este filme (?) custou muito esforço, muito dinheiro e muita canseira. Para que, finalmente, se de *Coelho Sai* nada resulta – nem arte, nem lucro, nem cinema? Que é um esforço não há dúvida, mas

⁴²¹ ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 131.

⁴²² Idem.

⁴²³ Que também é citado por alguns documentos como diretor do filme.

⁴²⁴ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014. p. 57.

desde quando esforço, por si só, já fez obra de arte? E desde quando o esforço é credencial de bondade?⁴²⁵

O embate gera uma discussão que permeia os jornais pernambucanos no mês do lançamento do filme. Através do Diário de Pernambuco, a Meridional se posiciona, agradecendo ironicamente a postura de L., pois, desde suas críticas as sessões haviam aumentado o público⁴²⁶. Em meio às discussões, Luiz Lima, um cronista conciliador, conforme aponta Luciana Corrêa, prefere ver Coelho Sai como uma oportunidade: “serviu para acordar o senso crítico da nossa gente e dos cronistas, abrindo a enferrujada válvula de discussão” (JC, 22/nov/42, 2º seção, p. 2)⁴²⁷. Segundo a pesquisadora: “Entre o ‘pessimismo’ de L. e a ‘condescendência’ de Melo, Lima diz ficar no meio termo, elogiando a coragem, o esforço e o desejo de acertar dos realizadores de Coelho, mas sem deixar de apontar os defeitos (...)”⁴²⁸.

O filme Coelho Sai demorou sete meses para ficar pronto. Sendo filmado de fevereiro a novembro, quando no dia 5 estreou no Art-Palácio. Durante a fase de realização, o diretor norte-americano Orson Welles, que em missão cinematográfica do esforço de guerra promovido pelos EUA visando aproximar os países⁴²⁹ passou pelo Recife e foi convidado a visitar a Meridional Filmes, onde assistiu parte do filme ainda em fase de montagem. De acordo com Cunha Filho, “Firmo Neto sempre relatou que Welles ficou interessado pelas imagens da cultura popular, como o caboclinho e o maracatu”⁴³⁰.

Coelho Sai foi todo rodado com uma câmera alemã de reportagem de marca “Askania”, de capacidade minuta para uma filmagem de estúdio. Somente suportava sessenta metros de celulóide virgem e possuía ainda um motor adaptado⁴³¹. Era o típico material usado pela Meridional na realização de curta-metragens documentais. Apesar

⁴²⁵ L. Diário de Pernambuco, Recife, 07 de novembro de 1942, p. 5. Apud: ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 133.

⁴²⁶ Luiz Lima apud ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 133.

⁴²⁷ ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 134.

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ Sobre a vinda de Orson Welles ao Brasil, Cunha Filho afirma: “Orson Welles vinha do Rio de Janeiro e se dirigia a Fortaleza. A razão da viagem era organizar as filmagens do documentário que realizaria para enaltecer o Brasil e reforçar os laços diplomáticos com os Estados Unidos. O documentário, como se sabe, nunca foi concluído (...)”. CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 58.

⁴³⁰ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 58.

⁴³¹ Folha da Manhã, Recife, 08 de outubro de 1952.

das dificuldades técnicas do período, o único filme ficcional que saiu da cartola foi o “Coelho”, recebendo o certificado de censura governamental a 31 de outubro de 1942, estreando cinco dias depois no Art Palácio. De acordo com Luciana Corrêa de Araújo, “o lançamento de *Coelho Sai*, em ‘vesperal e sarau’, acontece em alto estilo no cinema Art Palácio, o melhor da época, com a banda de música da Força Policial do estado ‘abrilhantando’ o evento” (FM/V, 05/nov/42, p.2)⁴³².

Os jornais acompanhavam desde a produção do filme e exaltavam a novidade que estaria por vir. Em 3 de Maio de 1942, o jornal Diário da Manhã, notificava que: “vários artistas do ‘cast’ de PRA8 (rádio) figurarão na película pernambucana ‘Coelho Sai’, da Meridional Filmes. Se o filme de fato sair, iremos ver os ‘Garotos da Lua’, Umberto Primo e Linda Paz (...)”⁴³³. E no dia 19 de maio, notas da coluna Cinema, notificavam “... que o ‘Coelho Sai’, da Meridional Filmes, vai despertar interesse a muita gente, pelo cinema pernambucano”⁴³⁴.



Imagem 39 – Divulgação do filme *O Coelho Sai* (1942) com cena dos “exóticos” Caboclinhos. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 7 de março de 1943, p. 12.

⁴³² ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 132.

⁴³³ Diário da Manhã, Recife, 3 de maio de 1942, p. 4.

⁴³⁴ Diário da Manhã, Recife, 19 de maio de 1942, p. 4.

Após sua estréia no Recife, o filme chegou a circular em São Paulo⁴³⁵, Niterói e no Rio de Janeiro. Na capital federal diversos jornais exaltaram o pioneirismo do cinema sonoro em Pernambuco. Em 02 de Fevereiro de 1943, a revista carioca *A Scena Muda*, uma das principais revistas cinematográficas do país, anunciava o lançamento do primeiro filme sonoro realizado no Nordeste brasileiro. A revista descreve a vinda de um dos produtores do longa-metragem, o Sr. Bolivar Paiva, irmão de Newton Paiva, para buscar a distribuição do filme nas salas cariocas, ressaltando a tentativa de aproximação entre as plateias de regiões distintas.

Como relatado por Bolivar Paiva na reportagem a *Scena Muda*, *O Coelho Sai* é uma obra modesta, na qual foram gastos nada menos de 750.000 cruzeiros, com cenas feitas em pequenos cenários armados no laboratório da companhia ou então ao ar livre. Inspirado numa marcha de frevo, *O Coelho Sai* focaliza os aspectos pitorescos do Recife, apresentando elementos da cultura pernambucana como o “secular maracatu” e a “exótica dança dos caboclinhos”. Em uma autopropaganda, Bolivar afirma ainda que a sua apresentação de estréia no cinema Art-Palacio rendeu uma longa salva de palmas dos espectadores, a qual a Meridional buscava merecer do público carioca. Em defesa do filme, o irmão do dono da produtora pernambucana reconhece em matéria à revista:

Não queremos dizer que *O Coelho Sai* seja mais bem feito, ou mais interessante, do que uma *Bonequinha de Seda* ou uma *Aves sem Ninho*; isso seria pretensão. Mas, assim mesmo, nós, do norte, estamos orgulhosos com o nosso primeiro trabalho. Ele não envergonha. *O Coelho Sai* é uma obra modesta, feita a custa de todos os esforços possíveis, lutando contra uma série de fatores adversos, mas que consegue agradar e divertir.⁴³⁶

É sabido, no entanto, que o filme não foi bem recebido pelo grande público. O debate acirrado pelos cronistas é um reflexo daqueles que colocavam esperanças na existência de uma produção de longa-metragens no Estado e a exposição dos que achavam o filme um exemplo de improvisação e má qualidade. Essa discussão permaneceu viva ainda na década seguinte. Em 1952, o cronista L. ainda assegura que:

O mal de “Coelho Sai”, fora a irresponsabilidade de quem imaginara a ponto de se rodar um filme de enredo, de longa-metragem, com a ação e os diálogos imaginados e criados no momento diante da

⁴³⁵ Segundo Paulo Carneiro da Cunha Filho, o filme foi exibido em São Paulo, no Cine Recreio, em agosto de 1945. CUNHA FILHO, Paulo C. da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 59.

⁴³⁶ *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1943, p. 21.

câmera. Dessa improvisação teria de resultar um filme sórdido - e resultou.⁴³⁷

Numa nota da seção Close-up da Folha da Manhã em 1952, que apontava a participação de Maria Celestre, “então brotinho”, no musical, mencionava que “recebido pessimamente pelo público, nunca mais se cogitou em realizar outra película no gênero”⁴³⁸. De fato, a falta de sucesso na produção do filme faz com que o cinema pernambucano entre novamente num marasmo quanto à realização de longas ficcionais, que dura até pelo menos 1953, quando Alberto Cavalcanti vem ao Recife para dirigir o filme *O Canto do Mar*. O cinema pernambucano, que havia esperado onze anos desde a produção do último filme do Ciclo do Recife, *No cenário da vida*, passaria esperar mais onze longos anos até a realização de um grande ficcional. Se por um lado, *O Coelho Sai* representou um pioneirismo e superação técnica,

A contribuição histórica de *O Coelho Sai* é, portanto, dúbia. Muito embora não tenha sido essa produção cinematográfica a que inaugurava o olhar do público pernambucano aos filmes sonorizados, ressignificando imagens ligados ao som de forma sincrônica, *O Coelho Sai* sacraliza um *modus* e uma *poesis* de cinema no Recife. Fracasso e sucesso a um só tempo, fruto da abnegação de Firmo Neto, do homem só e tenaz que pretendia atingir a reorganização e uma nova dinâmica de produção, cuja cadeia subvertia os meios do mercado. Mas, sobretudo, a experiência de *O Coelho Sai* deixava claro aos realizadores da época que o novo modelo deixava uma questão crucial: “E agora?”. Dali nasciam os primeiros desdobramentos sobre a identidade nacional do cinema, numa década onde o nacionalismo aparecia na forma política de Estado, com os tenentes buscando formas de representar o Brasil e os brasileiros. Assim, se *O Coelho Sai* parte de uma visão romântica e aventureira do cinema, um projeto individualista e provinciano, estende também a sobre de suas características amadoras sobre a tentativa de reelaborar uma identidade periférica, pautada na cultura popular (maracatu, caboclinho, frevo) maquiada pela falta de recursos.⁴³⁹

Numa matéria publicada em outubro de 1971 pelo periódico Visão, intitulada “Os esquecidos do Recife” sobre o Ciclo pernambucano das décadas de 1920 e 1930, há uma referência ao *Coelho Sai*, de “Newton Paiva, e Fotografado por Firmo Neto”, como uma exceção a uma crônica melancólica, em que “Pernambuco omitiu-se

⁴³⁷ Diário de Pernambuco, Recife, 25 de maio de 1952.

⁴³⁸ Folha da Manhã, Recife, 18 de setembro de 1952.

⁴³⁹ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014, p. 59.

completamente do cenário cinematográfico nacional, e somente aparece nas décadas de 40 e 50 com um ou outro documentário”⁴⁴⁰.

O Coelho Sai tornou-se a memória de uma crônica melancólica. Fase de uma dificuldade que permanecia desde a década de 1920, e acentuava-se com o decorrer dos anos. No entanto, melancolia e resistência podem ser denominações significativas à história do cinema pernambucano.

Todavia, a importância do filme nunca foi esquecida pelo seu grande artífice, Firmo Neto, que por sinal, foi o único filme de longa-metragem ficcional feita por Firmo⁴⁴¹. Em 1991, o cinegrafista brincava afirmando que o 5 de novembro, eleito pelo antigo Instituto Nacional de Cinema (1969-1975) como o dia nacional do Cinema Brasileiro era uma homenagem a estréia do filme *O Coelho Sai*⁴⁴².

Em entrevista publicada pelo Diário de Pernambuco em 1997, um ano antes de sua morte, feita pela jornalista Kéthuly Góes, depois de quase sessenta anos dedicados ao cinema pernambucano⁴⁴³, ao ser questionado “que momento marcante, da carreira de cineasta e fotógrafo você guarda na memória?”, Firmo responde:

Nesses oitenta anos e meio, acredito que nada foi mais importante que a noite de estréia de *Coelho Sai*, filme da Meridional, o primeiro longa-metragem sonorizado, feito aqui em Pernambuco. Era 5 de novembro de 1942. Nesse filme a direção era de Bergerdoff Elliot e as estrelas do elenco Geninha Sá (hoje Rosa Borges) e Elpídio Câmara. Toda a parte técnica, fiz sozinho. Da filmagem à duplicação. Filmei, revelei, montei, sonorizei e copiei, da primeira cena ao final do filme, que tinha pouco mais de uma hora. E deveria estar no livro dos recordes por isso. Será que alguém mais fez um filme sozinho?⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Visão, Recife, 25 de outubro de 1971.

⁴⁴¹ Segundo Celso Marconi: “Firmo Neto realmente não tem uma grande filmografia de ficção. O único longa-metragem que ele fez, de ficção, é “*Coelho Sai*”, em 1941 [correção, 1942], e que um tanto por imprevidência foi totalmente destruído. Mas sua participação no cinema documentário é enorme. O cinema jornalismo. Basta dizer que há alguns anos atrás, em 1988, fez uma doação à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de nada menos que 98 latas contando, segundo boletim do próprio MAM, cada uma delas, em média, um filme de 10 minutos, o que significa nada menos do que mais de 11 (onze) horas de cinema, de documentários feitos. E sem dúvida todo esse material é apenas uma parte do que foi filmado por Firmo, pois muita coisa se perde, naturalmente”. MARCONI, Celso. Firmo Neto é Bandeira: Cadê o cinema? Suplemento Cultural, Novembro, 1991, p. 13. Acervo dos arquivos pessoais de Firmo Neto (FUNDAJ).

⁴⁴² MARCONI, Celso. Firmo Neto é Bandeira: Cadê o cinema? Suplemento Cultural, Novembro, 1991, p. 13. Acervo dos arquivos pessoais de Firmo Neto (FUNDAJ).

⁴⁴³ Firmo Neto permaneceu fazendo cinema em Pernambuco até o ano de sua morte, em 1998. Foi responsável por diversos cinejornais e documentários científicos nos anos seguintes ao tema desse trabalho. Um dos pioneiros do Ciclo do Super 8, foi instrutor do curso de cinema e fotografia na década de 1980, onde formou diversos alunos.

⁴⁴⁴ NETO, Firmo. Apud: GÓES, Kéthuly. Uma vida feita de imagens. Diário de Pernambuco, Recife, 13 de Abril de 1997.

É importante destacar que apesar do estímulo do Governo do Estado às produções documentais dos anos 30 e 40, o filme *O Coelho Sai*, ao contrário do que pensava os críticos da película como o cronista L., o longa-metragem da Meridional foi rodado sem o auxílio financeiro do Governo do Estado⁴⁴⁵.

Se por um lado, a falta de estímulo e as dificuldades técnicas da produção ficcional em Pernambuco foram firmadas pela falta de sucesso do primeiro filme sonoro do Norte e Nordeste, seu fracasso simbolizou cada vez mais um retorno, ou uma permanência, à estética documental. Nos cinejornais e documentários, o cinema pernambucano encontrava um espaço com o Estado, com o público e com a crítica. A Urano Filmes⁴⁴⁶ lançou em 1948 o célebre filme sobre *Esquistosomose de Manson*, documentário científico que receberia grandes elogios em todo o Brasil, exaltado como uma das grandes referências da direção de Firmo Neto como documentarista.



Imagem 40 – Propaganda da Empresa Técnica Cinematográfica nos jornais recifenses (1947).
Acervo: Documentos Firmo Neto (FUNDAJ)

Posteriormente, com sua própria empresa, a Empresa Técnica Cinematográfica (ETC), Firmo Neto realizou também diversos registros importantes em cinejornais. Até mesmo o cronista L., ao saber que no início da década de 1950, Firmo Neto estaria

⁴⁴⁵ Em 1952, o cronista L. assume o erro de ter acreditado que a película havia sido financiada pelo governo, vista a relação que a Meridional tinha as autoridades. O próprio Firmo Neto era considerado “afilhado” de um dos donos da Folha da Manhã, o Sr. Paulo Germano Magalhães, filho de Agamenon Magalhães foi deputado federal na década de 1950. Diário de Pernambuco, Recife, 25 de maio de 1952, p. 6.

⁴⁴⁶ Produtora cinematográfica que Firmo Neto trabalhou após o fim da Meridional e antes de fundar a ETC.

retomando a produção de cinejornais com a Folha da Manhã dá total apoio ao cinegrafista. “Crítico ferrenho e incansável a Coelho Sai, L. torna-se defensor número um de Firmo em sua nova investida”⁴⁴⁷.

O gênero documental continuou sendo a grande produção do cinema pernambucano, mantendo viva a prática do cinema que se esvaiu com o fim do Ciclo do Recife e retomaria sua força e forma, no campo do ficcional, a partir de 1952 com *O Canto do Mar* de Alberto Cavalcanti. Os filmes realizados entre 1937 e 1945 não só são símbolos da sobrevivência da cinematografia local e do pioneirismo da sonorização na região, como também um documento do sentimento e discurso nacionalista que abarcaram as experiências do Estado Novo.

⁴⁴⁷ ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Dissertação(Mestrado), São Paulo, 1994, p. 44.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Recife das décadas de 1930 e 1940 uma frequência na produção cinematográfica permitiu a sobrevivência de um denominado “cinema pernambucano”. Essencialmente documentários e cinejornais onde foram realizadas as primeiras experiências sonoras, servindo de escola para a concretização do primeiro longa-metragem sonoro da região, *O Coelho Sai*. Essas produções despontam a existência de um fazer cinematográfico que esteve muito ligado ao pensamento político vigente. O Estado Novo se emaranhou nos meios de comunicação e na cultura brasileira como modo de garantir a legitimidade do regime, fazendo uso do cinema e permitindo que os cineastas fizessem uso dessa nova estrutura política.

Enquanto que o governo se sustentava na propaganda política e no controle social, do outro lado cineastas e realizadores também encontraram no Estado um amparo às dificuldades técnicas e econômicas que o cinema brasileiro enfrentava. Dentro desse escopo da institucionalização cinematográfica, diversas produtoras em todo Brasil se aliaram a departamentos e seus representantes políticos para suprir a demanda da formação doutrinária e pedagógica abrigada em vários meios de comunicação e também através das imagens audiovisuais. Mais que atender as necessidades do novo regime, as necessidades do “novo” cinema – que se reformulava após a chegada da sonorização – foram essencialmente atendidas.

Em Pernambuco, a permanência de um fazer cinematográfico pós Ciclo do Recife esteve nas operações da Meridional Filmes, onde nomes como Newton Paiva e Firmo Neto se destacaram. Chegando a Pernambuco no final da década de 1930, a Meridional foi sem dúvidas a mais significativa e pujante produtora do Estado. Em meio a todas as dificuldades e déficits técnicos foi ela quem comportou a sobrevivência de um cinema pernambucano, legando as gerações futuras uma vasta experiência fílmica, que podem ser vistas na realização de mais de cinquenta filmes⁴⁴⁸.

O documentário nos parece ter sido sempre o verdadeiro coelho dentro da cartola dos cinegrafistas pernambucanos deste período. Mesmo com o fim da Meridional em 1945, quando Newton Paiva foi eleito para a presidência de uma

⁴⁴⁸ Contando especialmente para esse quantitativo as trinta edições do cinejornal Folha da Manhã.

associação nacional de produtores – a Cooperativa Cinematográfica Brasileira – e mudou-se para o Rio de Janeiro, a carreira de Firmo como cinegrafista documental continuaria a deslanchar cada vez mais. Em 1947, Firmo fundou a Empresa Tropical Cinematográfica, que depois passaria a chamar Empresa Técnica Cinematográfica, comprou uma câmera de 35 mm e viveu trabalhando com ela em festas, realizando documentários científicos, cobrindo eventos políticos e inaugurações públicas. Dentre os seus principais registros nesse período estava o aclamado documentário científico *Esquistosomose de Manson* (1948) sobre a propagação da moléstia, precauções para evitar o contágio e medidas para a cura do mal, verdadeiro flagelo das populações rurais; e o documentário *Pernambuco perde o seu líder* (1952) sobre a morte de Agamenon Magalhães, focalizando os mínimos detalhes do funeral.

O fim da Meridional, com a ida de Newton Paiva para o Rio de Janeiro, não representou uma ruína no cinema pernambucano. Pelo contrário, permitiu a reestruturação e o nascimento de novas empresas, protagonizando no final da década de 1940 a prova de que o documentário e o cinejornal existiriam em Pernambuco mesmo com o fim do Estado Novo. Esse material ainda é, aparentemente, pouco estudado pela historiografia. A trajetória do cinema pernambucano, especialmente do material não ficcional, vivencia hoje um amplo desinteresse, principalmente no que envolve a pesquisa entre História e Cinema em Pernambuco.

Utilizar o cinema documental na narrativa histórica foi para nós investigar o passado através de novos caminhos. Um caminho aberto à inquietação e constantes descobertas. Quanto mais buscávamos conhecer a história do cinema pernambucano, mais ela se mostrava interligada a um cenário político e cultural bastante peculiar, que foi o Estado Novo. Percebendo essa situação, o cinema como documento recebeu de nós uma grande atenção neste trabalho. Cujas análises mostrou que as composições cinematográficas fazem parte de um discurso arquitetado pelo Estado Novo e construído por produtoras e cineastas.

Apesar dos inúmeros trabalhos sobre a ditadura de Vargas, ainda são escassos os estudos aprofundados acerca do cinema em Pernambuco neste período. Observadas estas questões, esta dissertação buscou explorar as lacunas existentes entre a cultura, o discurso doutrinário estado-novista e o cinema documental brasileiro através de um estudo mais específico sobre aquele produzido em Pernambuco.

A sintetização do material audiovisual pernambucano em tempos do Estado Novo foi desde o início da pesquisa um grande desafio: a ação do tempo, as precárias

condições em que muitos filmes se encontram, o difícil acesso a esses materiais e o desprezo pela memória audiovisual são as mais abstrusas dessa caminhada. Todavia, encaramos com vigor o desafio investigativo que é o ofício do historiador. Como um detetive que acompanha os rastros e evidências da História, seguimos as pistas de uma produção que de início parecia ínfima, mas se mostrou rica em vitalidade e significados.

Até mesmo aqueles rastros que se despontavam menos relevantes, traziam para nós grandes descobertas. A história do cinema pernambucana foi sendo discutida a cada fonte, a cada imagem, a cada discurso interpretado. Contudo, essa história ainda não chegou ao fim. Muito ainda tem por ser compreendido das trajetórias e construções de nossa memória cinematográfica. Ainda precisamos avivar o debate, fortalecendo assim a nossa própria produção historiográfica e o interesse na fonte audiovisual.

Estas considerações são antes de tudo um ponto de partida. Parafraseando o escritor português José Saramago, *a viagem não acaba nunca, só os viajantes acabam. E mesmo estes poderão prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa*. Todo trabalho é o nascimento de uma nova inquietação. Foi assim que tudo começou: das inquietações pelas lacunas deixadas no fim do Ciclo do Recife, das descobertas do desenvolvimento do cinema pernambucano a partir dos anos 50 nos perguntávamos o que teria acontecido entre esses períodos. Encontrando no Estado Novo muitas evidências do desenvolvimento da arte cinematográfica brasileira. Trabalho iniciado por diversas pesquisas acadêmicas que analisam a íntima relação entre Estado e Cinema, do qual inspirados, decidimos colocar como terreno o estado de Pernambuco.

O tema aqui trabalhado fez discutir a relevância que o cinema tem exercido nas sociedades contemporâneas. Seu papel político, de instigador social, arquiteto dos discursos, dominantes ou resistentes e a necessidade também de dialogar com a trajetória do cinema local, encontrando seus principais agentes e artífices. A história desses homens representa uma experiência importante no desenvolvimento do cinema pernambucano. As fontes exploradas ao longo dessa pesquisa são importantes registros do regime estado-novista e da cultura audiovisual pernambucana. Memórias resistentes a um período de grandes adversidades estabelecido num viver e conviver que construíram e constroem significativas relações sociais. Boa parte do acervo dessa trajetória tornam-se importantes fontes e objetos de pesquisa que fazem nos depararmos com novas histórias, caminhos, imagens e interpretações relevantes à historiográfica brasileira, seja no campo político ou cultural.

Não consideramos este trabalho um fim em si, mas o começo de um longo diálogo. Tal como o espectador que vai ao cinema e sai refletindo aquilo que lhe foi projetado, esta dissertação busca antes de tudo iniciar uma discussão que possa se estender a demais pesquisadores interessados pelas inúmeras faces histórias do cinema pernambucano e da historiografia sobre o Estado Novo. Dispondo, dessa maneira, a possibilidade de pensar a sétima arte e suas dimensões históricas.

FONTES E DOCUMENTAÇÃO

PERIÓDICOS

A Batalha (Rio de Janeiro)
 A Cruz (Rio de Janeiro)
 A Província (Recife)
 A Scena Muda (Rio de Janeiro)
 Cinearte (Rio de Janeiro)
 Correio da Manhã (Rio de Janeiro)
 Diário Carioca (Rio de Janeiro)
 Diário da Manhã (Recife)
 Diário de Notícias (Rio de Janeiro)
 Diário de Pernambuco (Recife)
 Folha da Manhã (Recife)
 Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro)
 Jornal do Recife (Recife)
 Jornal Pequeno (Recife)
 O Fan (Rio de Janeiro)
 O Fluminense (Rio de Janeiro)
 Pra você (Recife)

DOCUMENTAÇÃO

Arquivo Público Jordão Emerenciano (APEJE) – Recife, Pernambuco.

- *Prontuários Funcionais (DOPS)*

Cinema Moderno, 1942 – nº 28.028.

Companhia Cinematográfica Meridional Filmes, 1943 – n 4910.

Divisão de Cinema e Teatro, 1943-1945 – nº 28618.

- *Coleção Interventoria (Agamenon Magalhães) – 99 Volumes:*

Correspondências recebidas e expedidas pelo interventor federal: relatórios gerais, informações, petições, decretos, protocolos e documentos do DEIP (1937-1945).

Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea (CPDOC) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro.

GC-545f - Título: O cinema e sua influência na vida moderna. Ano: 1941.

GC-1255f - Título: Instituto Nacional de Cinema Educativo, O. Ano: 1944.

GC g 1934.00.00/2 - Documentos referentes à censura cinematográfica, incluindo projeto de decreto sobre a censura cinematográfica e exposição de Gustavo Capanema sobre a criação da Junta Nacional de Censura Cinematográfica Infantil.

GC g 1935.00.00/2 - Documentos sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

GC g 1934.09.22 - Documentos sobre o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) – Recife

Acervo dos arquivos pessoais de Firmo Neto. Pasta MF.

Revista Pra Você – Coleção Digitalizada (site <www.fundaj.gov.br>, último acesso em 3 de Fevereiro de 2015).

REFERÊNCIAS DIGITAIS

BELÉM, Alexandre. Hart Preston. *Fotojornalismo*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/fotojornalismo/hart-preston/> último acesso: 25 de fevereiro de 2015.

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Versão e-book. Disponível em: <<http://migre.me/pruZm>> Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

ENTREVISTA dada ao Diário de Pernambuco. Disponível em: <http://www.old.pernambuco.com/diario/2001/07/23/urbana5_0.html> Acessado em: 29 de Março de 2014.

FILMOGRAFIA. Base de dados da “Filmografia Brasileira” do site da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://cinemateca.gov.br>> Último acesso: 10 de abril de 2015.

GASPAR, Lúcia. *Cinemas antigos do Recife*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 26 Fev. 2014.

FILMOGRAFIA

- ❖ *BANDEIRA DO BRASIL*. A. Botelho Film. Sonoro. Rio de Janeiro: 1937. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *BERÇO DO BRASIL: BAÍA MODERNA*. Meridional Filmes. Sonoro. Recife: 1940. (Acervo da Cinemateca Brasileira)
- ❖ *BERÇO DO BRASIL: BAÍA PITORESCA*. Meridional Filmes. Sonoro. Recife: 1939. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *CARNAVAL DO RECIFE*. Direção: Luiz Saia. São Paulo: 1938. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *GETÚLIO*. Direção: João Jardim. Brasil: Copacabana Filmes, 2013. (130 min.).
- ❖ *GRANDE EXPOSIÇÃO NACIONAL*. Meridional Filmes. Sonoro. Recife: 1940. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *GRANJA DOIS IRMÃOS*. Direção: Lafayette Cunha. Ministério da Agricultura; documentário silencioso. DF: 1936. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *INAUGURAÇÃO DO PAVILHÃO - EXPOSIÇÃO NACIONAL*. Meridional Filmes. Cinejornal sonoro. Recife: 1940. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *JARDINS DO RECIFE*. Direção: Lafayette Cunha. Ministério da Agricultura; documentário sonoro. DF: 1936. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *JORNAL AMAZONENSE - VISITA DE GETÚLIO VARGAS A AMAZÔNIA*. Curta-metragem sonoro. Cinejornal. S/I. (1940). (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *O PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS NA BAHIA*. Curta-metragem sonoro. Cinejornal. Produção: Tupi Filmes Brasileiros. Rio de Janeiro: 1940. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *QUARENTA HORAS DE VIBRAÇÃO CÍVICA*. Dir.: Firmo Neto. Curta-metragem / Sonoro / Não ficção. 35mm, BP, 470m, 24q. Recife: Meridional Filmes, 1940. (Acervo da Cinemateca Brasileira).
- ❖ *SÃO PAULO*. Produção: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (USA); documentário sonoro. USA: 1944.
- ❖ *VENEZA AMERICANA*. Direção: Ugo Falangola & Jota Cambière. Recife: Pernambuco Filmes, 1925. (Acervo da Fundação Joaquim Nabuco).
- ❖ *VISITA DE SALGADO FILHO AO RECIFE* (1942). Departamento de Imprensa e Propaganda (DF). Cinejornal mudo. Rio de Janeiro: 1942. (Acervo da Cinemateca Brasileira).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.

_____. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002.

_____. **O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS**. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, Nº 12, 121-129, jun. 1999.

ALMEIDA, Maria das Graças Andrade de Ataíde. **A construção da verdade autoritária**. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001.

ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. **A crônica de cinema no Recife dos anos 50**. Dissertação (Mestrado), São Paulo, 1994.

_____. **Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926)**. Estud. hist. (Rio J.) vol.26 nº.51 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2013.

_____. Corrêa de. O mercado exibidor do Recife na transição para o cinema sonoro. In: **XX Encontro da Compós 2011**. Porto Alegre. 20º Encontro Anual Compós 2011, 2011. v. 1.

ARAÚJO, Roberto Assunção. **O cinema sonoro e a educação**. Tese. 1939.

AUMONT, Jacques [et al]. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. (Org.). **Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

_____. Prefácio à terceira edição. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLO, Rita de Cássia Guaraná. **Revisitando o Estado Novo, através das imagens da Grande Exposição Nacional de Pernambuco 1939-1940**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935, jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro. **O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem**. São Paulo, 1970.

BORBA, Vildeane da Rocha. **Projeto Firmo Neto: um resgate de memória**. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, bacharel em Biblioteconomia: trabalho de pesquisa apresentado à disciplina Estágio Supervisionado do Departamento de Ciência da Informação da UFPE: Recife, 2006.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUTCHER, Pedro. **A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle**. Revista Contemporânea, n.3. 2004.2. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

CAPELATO, Maria Helena R. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 1998.

_____. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2º edição. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011.

CARNES, Mark C. (org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CATELLI, Rosana Elisa. **Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 1930**. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Tese de doutorado. Campinas, SP, 2007.

CHARTIER, Roger. **História Cultural – Entre Práticas e Representações**. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1988.

_____. **À beira da falésia - A história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHAVES, G. M. . **A Legião da Decência e a cruzada cinematográfica católica no Brasil**. In: ANPUH, 2012, Mariana. Anais da ANPUH MG 2012. Mariana: ANPUH, 2012. v. XVIII. p. 1-10.

_____. A moral católica como sensível compartilhado para o cinema. In: **Faces da Cultura na História**, 2012, Recife. VI Colóquio de História da UNICAP. Recife: UNICAP, 2012. v. VI. p. 131-138.

COUCEIRO, Sylvia Costa. **Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife dos anos 20**. Tese de Doutorado em História - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

_____. **A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)**. Recife: Nektar, 2014.

CUNHA, Célio da. **Educação e autoritarismo no Estado Novo**. São Paulo: Cortez, 1981.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DETIENNE, Marcel. **A identidade nacional, um enigma**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIAS, Lêda. **Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FELDHUES, Paulo Raphael Pires. **Tradição e Modernidade no Recife do Estado Novo: Considerações à luz da propaganda política e comercial**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2010.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano, 2 – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FERREZ, Gilberto. **Velhas fotografias pernambucanas 1851 – 1890**. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação**. São Paulo: IBRASA, 1983.

_____. A quem pertence as imagens? In: NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (organizadores). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Editora FCCR, 2000.

FLORES, Elio Chaves. **Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica**. In: Saeculum – Revista de História; João Pessoa, jan/jun. 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Rafael de Luna. **A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930**. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, 2013.

GARCIA, Nelson Jahr. **O Estado Novo: ideologia e propaganda política – a legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas**. São Paulo: Loyola, 1982.

GOMES, Ângela M. de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GOMINHO, Zélia de Oliveira. **Veneza Americana X Mucambópolis. O Estado Novo na Cidade do Recife.** Décadas de 30 e 40. Olinda: Livro Rápido, 2007.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence Ranger (orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JESUS, Rafael Henrique Costa Santos de. **A representação do eu modernizador nos cinejornais da Sani Filmes: em cartaz o prefeito transformador e a cidade renovada.** III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Bahia: 2012.

KORNIS, Mônica A. **História e Cinema: um debate metodológico.** Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

LAUERHASS, Ludwig. **Getulio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro; estudo do advento da geração nacionalista de 1930.** São Paulo: Ed. da USP, 1986.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política.** 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1986.

_____. **Nazismo: “O triunfo da vontade”.** São Paulo: Editora Ática, 1991.

LEVINE, Robert M. **A velha usina: Pernambuco na Federação brasileira, 1889-1937**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MACHADO, Aníbal M. **O cinema e sua influência na vida moderna**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil Estados Unidos, 1941.

MAGALHÃES, Agamenon. **Idéias e Lutas**. Recife: Raiz; FUNDARPE, 1985.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

MONETENGRO, Antonio T. **Historia Oral e Memória: A Cultura Popular Revisitada**. São Paulo: Editora Contexto, 1992.

MORAIS, Helicarla Nyely Batista de. **Viajem-memória de Nilo Pereira: do Ceará Mirim ao Recife e do Recife ao Ceará Mirim**. Natal: EDUFRN, 2011.

MORETTIN, Eduardo. “Cinema e Estado no Brasil” – **A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923**. Novos Estudos – Cebrap, n. 89, mar 2011.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra. Apologia da relação Cinema-História In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

ODIN, Roger. “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

PANDOLFI, Dulce. **Pernambuco de Agamenon Magalhães**. Recife: Fundaj/Massangana, 1984.

_____. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano, 2 – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PEREIRA, Nilo. **Agamenon Magalhães – uma evocação pessoal**. Recife: Taperoá, 1972.

PEREIRA, Wagner Pinheiro Pereira. **O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda: 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora do SENAC; Edições SESC SP, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

Realizações do Estado Novo em Pernambuco. Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial: Recife, 1942.

REGO, Daniela Domingues Leão. **Imagem e Política; um estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

REZENDE, Antônio Paulo. **(Des)Encantos Modernos: Histórias da cidade do Recife na década de 1920**. Recife: FUNDARPE, 1997.

_____. **O Recife: história de uma cidade**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

RIBEIRO, José Adalberto. **Agamenon Magalhães: Uma estrela na testa e um mandacaru no coração**. Recife: ALEPE, 2001.

ROCHA, Rafael Pires. **Propaganda política e censura no Estado Novo em Pernambuco (1937- 45)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. História, 2008.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real**. 1999. Tese. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SCHEMES, Cláudia. **As festas cívicas e esportivas no populismo: um estudo comparado dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955)**. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP).

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. Tese de Doutorado. Departamento de História da UNICAMP, Mimeo 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da Vida Privada no Brasil, v. 3: da Belle Époque à Era do Rádio**. Org: Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Luis Henrique Rolim; MAZO, Janice Zarpellon ; TODT, N. S. . **Representações da Tocha Olímpica em Porto Alegre (1938-1945)**. In: Miquel de Moragas; Lamartine DaCosta. (Org.). Universidad y Estudios Olímpicos: Seminarios España-Brasil 2006. 1ed.Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB, 2007, v. 1.

SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação de Mestrado em História Social. Pontifica Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). São Paulo, 2007.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM Ed., 1986.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de cultura econômica, 1985.

SOUZA NETO, José Maria Gomes de. **Sonhos de Nabucodonosor: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco**. Recife: EDUPE, 2013.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Filmografia do Cinema Brasileiro - Jornal O Estado de São Paulo: 1936-1946**. São Paulo, 1987.

TCHAKHOTINE, Serge. **A mistificação das massas pela propaganda política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

TEIXEIRA, Clara Alves. **Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl**. Dissertação de mestrado. UFMG, Escola de Belas Artes, 2011.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **As Cidades enquanto palco da modernidade. O Recife de princípio do Século**. Recife, Dissertação de Mestrado em História. UFPE. CFCH. 1994.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: Mascarello, Fernando. (Org.). **História do Cinema Mundial**. 7ed.Campinas: Papirus, 2006.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano, 2 – O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Editora LTC: Rio de Janeiro, 1982.

ANEXOS

ANEXO A - LISTA DE FILMES DA CINEMATECA ALBERTO CAVALCANTI ASSOCIADOS ÀS DÉCADAS DE 1930, 1940, 1950 (VISUALIZAÇÃO INDISPONÍVEL POR QUESTÕES TÉCNICAS DA GERÊNCIA DE AUDIOVISUAL DA PREFEITURA DO RECIFE)⁴⁴⁹

- Carnaval do Recife (1941) - 16mm
- Carnaval do Recife (1953). P&B - Mudo - 16mm
- Corrida de Automóveis em Boa Viagem. (Década de 50) P&B Mudo. 16MM.
- Acrobatas no Centro da Cidade (Década de 30). Mudo. P&B. 16mm.
- “Pernambuco e a Marinha”: Visita do Ministro Aristides Guilhem. Produção: Meridional Filmes. (Anos 40). Sonoro. 16mm.
- Agamenon Magalhães. Sonoro. P&B. 16mm. (2 filmes)
- Exposição Nacional de Pernambuco (Presença de Agamenon Magalhães). Sonoro. P&B. 16mm.
- Visita do Ministro da Marinha à Pernambuco. Sonoro. P&B. 16mm.
- Notícias do Recife (sonoro). P&B. 16mm.
- Notícias do Recife I (1950). Sonoro. P&B. 16mm.
- Notícias do Recife II (1950). Sonoro. P&B. 16mm.
- Notícias do Recife III. Mudo. P&B. 16mm.
- Fazenda do Ministério da Agricultura. Mudo. 16mm.
- 1º Aniversário do Governo Barbosa Lima Sobrinho (1949). Prod.: Empresa Técnica Cinematográfica. Cinegrafista: Firmo Neto. P&B. Sonoro. 16mm.
- Eleição para Governador Etelvino Lins. Sonoro. P&B. 16mm.
- Jornal Informativo (mudo). P&B. 16mm
- Aspectos da Cidade do Recife (mudo). P&B. 16mm.
- Granja de Dois Irmãos (1936). Mudo. P&B. 16mm.
- Pernambuco e sua exposição de 1924. Mudo. P&B. 16mm.

⁴⁴⁹ Apesar da entrada restrita ao Teatro do Parque (fechado desde 2010), onde se encontra a Filmoteca Alberto Cavalcanti, o acesso à documentação fílmica está disponível pela Gerência Operacional de Audiovisual da Fundação de Cultura Cidade do Recife. No entanto, por não existir na Filmoteca uma máquina de reprodução em 16mm e pela impossibilidade dos filmes saírem do prédio, a visualização do material encontra-se inviabilizada, até a data de conclusão desta dissertação.

ANEXO B – Documentos Textuais. Acervo Pessoal - Manoel Firmo da Cunha Neto (Pasta MF): Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Biografia aparentemente incompleta (até agosto 1940) de Firmo Neto, produzida pela Cine Técnica Firmo Neto.

CINE - PRODUÇÕES FIRMO NETO

Edifício Caixa Econômica, sala 911 - Fone 42.722 - Recife

Notas

Ingressou no Colégio Militar do Ceará em março de 1931. Durante o primeiro ano do curso procurou com uma caixa usada de giz construir sua primeira máquina fotográfica.

Em 1932, quando da passagem de seus pais vindos do Acre para Pernambuco, recebeu dez moedas de cinco mil reais e no primeiro sábado, na sua saída comprou uma máquina fotográfica na Casa PARENTE era uma caixa 6x9 que na semana seguinte foi trocada, na mesma casa por uma 127 que tirava 16 fotografias, com esta máquina que possuiu muitos anos documentou os mais variados aspectos do Colégio Militar do Ceará.

Em 1937 ingressou no Ginásio Pernambucano para fazer o Pré-médico, pois, sendo portador de um sopro no coração não conseguiu ingresso na Escola Militar de Realengo. Nesta época conheceu dois gêmeos: Clóvis e Cláudio Pereira, atuais proprietários do Engenho UBU, que como parentes do Dr. Paulo Campos, conseguiam reveladores e fixadores emprestáveis para radiografias. De posse destes reveladores começamos a improvisar uma câmara escura no nosso quarto de pensão a rua da União e em pouco tempo estávamos fazendo nossas próprias cópias. Aos sábados e domingos era feitas cópias e também comecei a praticar truques dos mais variados e que eram sempre mostrados ao professor Ricardo da Costa Pinto, catedrático de História Natural.

Em 1939 instalou-se no Recife, vindo da Bahia a Meridional Filmes tendo como proprietários: Sr. João Guimarães Paiva, proprietário também da Camisaria Globo, Dr. Newton Paiva, filho do Sr. Paiva e Ruy Galvão antigo dono da Meridional Filmes na Bahia.

Em outubro de 1939, durante a estada do Sr. Ruy Galvão no Rio onde ultimava o documentário do III Congresso Eucarístico Nacional, o Sr. Paiva em conversa com o Dr. Costa Pinto falou nas possibilidades da novel empresa, caso encontrasse uma pessoa capacitada para os serviços de filmagem e preparação dos filmes. O Professor Costa Pinto lembrou-se então do seu ex-aluno fotógrafo e disse: "João eu tenho um ex-aluno que tenho certeza que dá pra este negócio". E assim, no dia 31 de outubro de 1939 entrou para a MERIDIONAL FILMES tendo como seu trabalho atender telefone e procurar aprender tudo sobre CINEMA.

No dia 15 de novembro do mesmo ano, 1939, em vista do cinegrafista JOAQUIM PINTO, não ter chegado em tempo, fez a sua primeira filmagem, usando uma câmera ASKANIA no tripé. A cena filmada foi a saída dos alunos do antigo ATENEU PERNAMBUCANO, de propriedade do atual Deputado Abelardo Jurema, e como Deus protege os inocentes, a filmagem foi aproveitada.

Ainda no fim deste ano, ou no começo de 1940, quando da chegada do interventor Agamenon Magalhães ao Recife, já com certo conhecimento de máquinas de filmar, filmou uma cena, que aliás ficou muito boa, mas só conseguiu filmar uma cena pois a filmadora, uma KINAMO, já bem velha, as vezes só conseguia começar a rodar quando recebia em determinado lugar um ligeiro piparote coisa ignorada até este momento.

No dia 13 de Maio de 1940 filmou algumas cenas da inauguração da vila popular em Areias e a tarde do mesmo dia filmou a inauguração do MUSEU DO ESTADO.

ANEXO C - Relação de Filmes em Negativo e Positivo da Cinetécnica Firmo Neto LTDA. Documentos Textuais. Acervo Pessoal - Manoel Firmo da Cunha Neto (Pasta MF). Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ).

CINETÉCNICA FIRMO NETO LTDA.

RELAÇÃO DOS FILMES EM NEGATIVO

1001 – NOTÍCIAS DO RECIFE I

*Procissão dos Passos
Desaparece um escritor (Mário Sette)
Centenário de Dantas Barreto
Recenseamento
O trote
Produção Diretoria de Documentação e Cultura
Realização Firmo Neto*

1002 – NOTÍCIAS DO RECIFE II

*Homenagem a Heróis
Cheia do Capibaribe
Festa da Conceição
Uma intérprete de Mozart
Escolas Profissionais D. Bosco
Produção Diretoria de Documentação e Cultura
Realização Firmo Neto*

1003 – NOTÍCIAS DO RECIFE III

*Prefeito Mendes de Moraes no Recife
Centenário do Santa Isabel
Inauguração da Ponte do Derby
Dia da Marinha
Concerto Popular no Jardim 13 de Maio
Produção Diretoria de Documentação e Cultura
Realização Firmo Neto*

1004 – ACROBATAS ATRAVESSAM POR UM FIO A AV. GUARARAPES – 728 p

1005 – EXPOSIÇÃO CANINA NO SPORT – 90 pés

1006 – ENTERRO D. MIGUEL DE LIMA VALVERDE – 163 pés

*JOGO DE FUTEBOL (Agamenon Magalhães fala) – 160 pés
SESSÃO SOLENE (Irmã Caridade – Artur Coutinho – Alm-Cock) – 121 pés*

MISSA – 92 pés

ALMOÇO EM 2 IRMÃOS (Prefeito Antônio Pereira) – 78 pés

*LUIZ DE CAMÕES – 84 pés
(Sociedade Cultural)*

- 1007 – *COQUETEL EM PALÁCIO (COM ASSENSO FERREIRA)* – 78 pés
FESTA JUNINA
NAVIO DE GUERRA – 78 pés
COQUETEL DA MARINHA – 96 pés
BANDEIRANTES – 82 pés
CHEIA (PONTE DO DERBY) – 171 pés
SESSÃO SOLENE COM PREFEITO ANTÔNIO PEREIRA – 100 pés
- 1008 – *CARNAVAL DO RECIFE 1953* – 398 pés

RELAÇÃO DOS FILMES EM POSITIVO

- 2001 – *CARNAVAL DO RECIFE*
Década de 1920 – 611 pés
SOB O CÉU NORDESTINO
Nordeste film – Parahyba do Norte – 33 pés
O BRAZIL JÁ TEM AZAS
Vistas aéreas do Rio de Janeiro – Omnia Film – 145 pés
- 2002 – *EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO*
Rio de Janeiro – 798 pés
- 2003 – *QUANTO TENS QUANTO VALES*
Produção UFA
Intérprete – OSSI OSWALDA
Cinco partes uma imprestável – 2562 pés
- 2004 – *DI PENEDO EM SÃO PAULO*
Aquatização do avião na barragem de Santo Amaro
Recepção prestada por grande multidão ao aviador no centro da cidade de São Paulo – 350 pés
- 2005 – *FAZENDA DE CRIAÇÃO EM RIO BRANCO – PE*
Produção do ministério da Agricultura
Cinegrafista Lafayette Cunha – 582 pés
- 2006 – *GRANJA DOIS IRMÃOS*
Produção do ministério da Agricultura
Cinegrafista Lafayette Cunha – 582 pés
- 2007 – *JARDINS DO RECIFE*
Dois irmãos, Orquidário, Praça da república, Governador Carlos de Lima Cavalcanti despacha em Palácio, Praça Maciel Pinheiro, Praça de Casa Forte, Praça da Independência e Praça Joaquim Nabuco.
Produção do ministério da Agricultura
Cinegrafista Lafayette Cunha – 572 pés
- 2008 – *PAISÁ*
Direção Roberto Rossellini

Interprete:
Trailer – 300 pés

2009 – PAISÁ

Direção Roberto Rossellini
Interprete:
14 partes – 8885 pés

2010 – ASPECTOS DO RECIFE

Gigantesca Ponte para descarga do carvão
Homenagem ao Prefeito Novaes Filho ao Prefeito da Cidade de Salvador Dr.
Durval Neves da Rocha
Supervisão Departamento de Estatísticas Propaganda e Turismo
Produção Meridional Filmes
Cinegrafista Ruy Galvão – 860 pés

2011 – DOCUMENTÁRIO SOBRE O RECIFE

Copião realizado por A. Botelho Filmes, Fortaleza do Buraco – Carro de boi na
ponte de Caxangá – Vistas aéreas do Recife – Construção da Ponte Duarte
Coelho – Avenida Guararapes sem lado direito – Placa de construção do
Edifício Seguradora – 954 pés

2012 – EXPOSIÇÃO NACIONAL DE PERNAMBUCO

Maquete do Bairro de Santo Antônio
Produção Meridional Filmes
Cinegrafista Ruy Galvão – 986 pés

2013 – 40 HORAS DE VIBRAÇÃO CÍVICA

Visita do Presidente Getúlio Vargas a Pernambuco
Produção Meridional Filmes
Cinegrafista Firmo Neto

2014 – CORRIDA DO FOGO SIMBÓLICO

Produção Meridional Filmes
Cinegrafista Firmo Neto – 610 pés

2015 – VISITA DO MINISTRO DA MARINHA A PERNAMBUCO

Produção Meridional Filmes
Cinegrafista Firmo Neto – 845 pés

2016 – NOTÍCIAS DO RECIFE I

Procissão dos Passos
Desaparece um escritor, Mário Sotó
Centenário de Dantas Barreto
Concurso de papagaios
Recenseamento
O trote
Produção Diretoria de Documentação e Cultura
Realização Firmo Neto – Julho de 1950 – 744 pés

2017 – NOTÍCIAS DO RECIFE II

*Homenagem a Heróis**Cheia do Capibaribe (Ponte do Derby em construção)**Festa da Conceição**Uma intérprete de Mozart**Escolas Profissionais Dom Bosco**Produção Diretoria de Documentação e Cultura**Realização Firmo Neto – 640 pés*

2018 – CONGRESSO DE MUNICIPALIDADES

*Produção Empresa Técnica Cinematográfica**Cinegrafista Firmo Neto – 508 pés*

2019 – CARNAVAL DO RECIFE

*Cenas de rua – Dona Santa Rainha do Maracatu Elefante**Produção Empresa Técnica Cinematográfica**Cinegrafista Firmo Neto – 415 pés*

2020 – 1º ANIVERSÁRIO DO GOVERNO BARBOSA LIMA SOBRINHO

*Produção Empresa Técnica Cinematográfica**Cinegrafista Firmo Neto – 1524 pés*

2021 – A PREFEITURA A SERVIÇO DO POVO

*1º Aniversário do Governo Pelópidas da Silveira**Produção Empresa Técnica Cinematográfica**Cinegrafista Firmo Neto – 1075 pés*

2022 – HOMENAGEM AOS QUE TOMBARAM EM DEFESA DA LEGALIDADE

*FESTA DE NOSSA SINHORA DO CARMO**COMPROMISSOS DE NOVOS CONSCRITOS SEDIADOS NO RECIFE**CONCURSO DE PAPAGAIOS NA CIDADE DO RECIFE**Cinegrafista Firmo Neto – 525 pés*

2023 – O MESTRE DE APIPULCOS

Gilberto Freire

2024 – O POETA DO CASTELO

Manuel Bandeira

2025 – HOMENAGEM A BERNARDO VIEIRA DE MELO

*INAUGURAÇÃO DA DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL**ESPETÁCULO DO TEATRO DE ESTUDANTE**Produção Diretoria de Documentação e Cultura**Cinegrafista Firmo Neto – 535 pés*

ANEXO D – Discurso pronunciado pelo presidente Getúlio Vargas no “Club Internacional” em Recife, agradecendo o banquete oferecido pelas classes conservadores, a 19 de outubro de 1940. Biblioteca da Presidência da República (Transcrição).

Senhores,

Depois de sete anos, revejo a terra pernambucana, e, no contacto com o seu povo hospitaleiro e laborioso, sinto o calor do nobre entusiasmo com que costuma vibrar nos momentos de luta e júbilo patriótico.

A informação minuciosa e segura que recebi sempre a propósito do seu progresso encontrou confirmação ampla no que vi, agora, de perto, denotando o rejuvenescimento da vida econômica e social do Estado, através da coordenação disciplinada e construtiva dos esforços de seus filhos.

Sentinela avançada do Brasil nas proximidades da civilização ocidental, com uma tradição de riqueza oriunda de antigo núcleo de economia e cultura que se avantajava aos demais da região, Pernambuco tinha o seu desenvolvimento retardado por obstáculos de ordem política e econômica; por isso mesmo, o seu progresso se fazia por saltos bruscos, ao influxo de breves épocas de desafogo, surgidas mais de circunstâncias eventuais que do impulso da sua própria vitalidade social.

Durante o período republicano, a vossa cultura agrária mais importante — a cana — pouco progrediu. A prosperidade efêmera nascida da primeira guerra mundial e prolongada alguns anos depois, deixou traços assinaláveis no setor industrial; mas não alterou, na sua essência, o problema social. Pernambuco continuou a debater-se em crises periódicas, que ora atingiam o açúcar, ora o algodão, afetando as bases do seu equilíbrio econômico; como sempre acontece, essa instabilidade vinha refletir-se na marcha dos negócios públicos. Era natural que as camadas mais numerosas da população, com a sua tradição de combatividade política, se mostrassem inquietas e descontentes.

As medidas do Governo Provisório, em primeiro lugar, e, depois, as do Governo Nacional emanado da Constituição de 10 de novembro, trouxeram, porém, à vida do Estado o equilíbrio de que carecia.

Sem descontinuidade nem interrupções, cuidamos da resolução dos numerosos problemas e dificuldades que afligiam a vossa terra. A ação segura e oportuna do Instituto do Açúcar e do Alcool salvou da ruína a indústria açucareira, dando-lhe estabilidade nos preços, e incentivou a produção do álcool-motor, garantindo, com legislação apropriada, o consumo do combustível líquido nacional. A grande e modelar Destilaria Central do Cabo é uma etapa a mais nessa campanha vitoriosa. O prolongamento da rede ferroviária do seu eixo sertanejo, a construção da rodovia central de penetração e dos numerosos açudes do plano da Inspetoria de Obras Contra as Secas, com alguns dos seus reservatórios utilizados na lavoura irrigada e os campos de experimentação de cultura agrícola intensiva, são benefícios resultantes da ação administrativa federal. Por outro lado, a nova legislação trabalhista, o empenho permanente do poder público no sentido de garantir ao capital e ao trabalho quinhões equitativos na repartição das riquezas, conseguiram dar-vos a firmeza e a concentração necessárias para criar novas fontes de produção e ampliar as existentes, de exploração precária ou retardada.

Tendo à frente do governo um homem como o Interventor Agamemnon Magalhães, altamente dotado de espírito público, esclarecido e probo, capaz de planejar e executar com mão firme, ligado pela sua brilhante atuação de Ministro às reformas de que resultou a reorganização do trabalho nacional, haveis sentido, de forma direta, a fecunda influência do movimento renovador com o qual vos solidarizastes, desde as primeiras horas, espontânea e corajosamente. A atual administração multiplica as iniciativas proveitosas; saneia as finanças e passa do regime de déficit ao de saldo; trata de reajustar a vida econômica; promove o cooperativismo; auxilia eficazmente a agricultura, e, fazendo obra de justiça social, enfrenta o difícil problema da extinção dos mocambos. Dado o vigor com que toda a coletividade se empenha nesse empreendimento e, contando, como conta, com o apoio do Governo central, Recife poderá oferecer, proximamente, este exemplo, único na história do urbanismo: uma cidade sem bairros miseráveis e sem habitações anti-higiênicas»

É preceito da boa administração que não pode haver progresso sem ordem financeira e sadia organização econômica. É este um dos postulados do novo regime, e o governo estadual o vem praticando de modo persistente e louvável. Ao mesmo tempo que estimula a expansão das atividades produtoras, mantém, nos núcleos municipais, o mesmo espírito de equilíbrio e as mesmas normas de rigorosa aplicação dos dinheiros

públicos, sem sacrifício dos contribuintes, com evidente proveito para o bem-estar das populações. Isso é fazer administração e política no melhor e mais sábio dos sentidos.

Senhores,

Agradeço a vossa homenagem, tão expressiva e calorosa. Ela amplia e completa o sentido das manifestações que, ontem, recebi ao transpor as ruas desta gloriosa cidade de Recife, onde sempre vibrou o mais puro sentimento de brasilidade.

As classes conservadoras de Pernambuco possuem uma tradição de operosidade jamais desmentida. Foram e são fatores preponderantes do progresso do país. Nos seus empreendimentos e realizações revelam as mesmas qualidades de coragem, de tenacidade e ímpeto combativo, próprias do povo pernambucano. Por isso, no momento em que se exige de todos nós o máximo de trabalho e devotamento, é edificante, é confortador, vê-las coesas e ativas, colaborando com o poder público, conscientes da responsabilidade que lhes cabe na obra de reconstrução nacional.

Ergo, Senhores, minha taça pela vossa constante prosperidade, pela prosperidade do vosso governo e pela maior união de todos os brasileiros que se enobrecem com o trabalho honesto e se irmanam no mesmo ideal da Pátria grande e forte.

ANEXO E – Fotografia do filme “Coelho Sai” (1942), da Meridional Filmes, sob direção de Firmo Neto. Acervo pessoal da família de Firmo.

