

CINEMA E CINEASTAS EM TEMPO DE GETÚLIO VARGAS¹

Anita Simis
Universidade Estadual Paulista

RESUMO

O texto a seguir tem por objetivo mostrar as múltiplas implicações da relação entre Estado e cinema no Brasil à luz da análise da política cultural do período compreendido entre 1930 e 1945. Privilegiando os aspectos econômicos, legislativos e, principalmente, políticos relacionados com o cinema, procuro mostrar que, num primeiro momento, havia um projeto do Estado para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica — estável e permanente — e explicar porque esta via não foi trilhada pelos cineastas. Por outro lado, com o advento do Estado Novo, as influências patrimonialistas e as concessões pleiteadas pelos produtores se atenderam às pressões das principais empresas cariocas, igualmente legitimaram e fortaleceram um modelo de intervenção estatal.

PALAVRAS-CHAVE: *Estado e cinema; política cultural; indústria cinematográfica; governo Vargas (1930-1945).*

I. O PROJETO DO ESTADO

Entre as diversas interpretações sobre o fracasso das tentativas de industrialização do cinema, aponta-se a omissão do governo. Mas nem sempre os governantes demonstraram falta de interesse pelo cinema brasileiro.

O governo provisório de 1930 parecia ter uma concepção bastante nítida da função do cinema: incorporando, em seu projeto de integração nacional e desenvolvimento industrial, propostas que vinham se delineando desde os anos vinte, inseria-o como instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa.

Nos anos 1920-1930, os mitos que enfatizam a *esperança* na edificação do “país do futuro”, ou o gigante que deve ser acordado, foram marcantes. Esses mitos e a preocupação com a “construção da nação” por meio do Estado contribuíram para que boa parte da *intelligentsia* defendesse a educação pela instrução pública, a reforma do

ensino e o estabelecimento de um “campo cultural” por meio da Universidade. Reformar a sociedade pela via da reforma do ensino, “nesse espírito de ‘criação’ de cidadãos e de reprodução/modernização das elites”, era uma concepção que reapareceria com mais força a partir da segunda metade da década de vinte. “Trata-se, agora, de reformular inteiramente a concepção e as práticas pedagógicas do ensino primário, secundário e profissional [...]” (MARTINS, 1987: 73-79).

A revolução de 30 não começou a reforma do ensino, mas estendeu-a para todo país e, sendo o cinema, no período pré-1930, depois da imprensa, o meio de comunicação mais importante, não causa surpresa já existirem propostas no sentido de utilizá-lo como meio de auxiliar o ensino. Jonatas Serrano, Rui Barbosa, Venerando da Graça e Joaquim Canuto Mendes de Almeida são nomes que já divulgavam a necessidade do uso do cinema nas escolas antes mesmo de 1928, data da reforma proposta por Fernando de Azevedo incluindo o cinema educativo.

Na conclusão de seu livro *Cinema contra cinema*, Joaquim Canuto (v. ALMEIDA, 1931) é enfático quanto à solução dos problemas nacionais por meio da educação: “O máximo problema nacional é a educação”, diz ele. Procura exaltar as vantagens pedagógicas do cinema no ensino

¹ Este artigo baseou-se parcialmente na pesquisa realizada para minha tese de doutoramento em Ciência Política, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), e publicada em 1996 com o título *Estado e cinema no Brasil* (São Paulo, Annablume).

primário, secundário, superior e profissional: desperta interesse, excita a curiosidade e prende a atenção dos estudantes, ainda que seja desaconselhável nas “questões abstratas”.

Mas o cinema também poderia ser importante meio para a veiculação do nacionalismo que, nos anos compreendidos entre 1930 e 1945, teve destaque nos debates dos problemas políticos e econômicos brasileiros, pois as novas forças políticas — cuja origem deve ser associada ao tenentismo, à emergente burguesia industrial, às lideranças operárias, bem como aos movimentos artísticos dos anos vinte —, adversárias das oligarquias que até então detinham o poder, identificavam a solução de seus problemas com soluções de tipo nacionalista. O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos da nação e cuja solidariedade é garantida por meio dos fatores étnicos, geográficos e culturais.

A contribuição do cinema na “formação” da nação, a par de suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder. Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas assinalava uma das características do nacionalismo deste século, aquela que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade, destacando o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política: “[...] 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 a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola” (VARGAS, s.d.: 187-188).

No mesmo discurso, Vargas destacava também as possibilidades da técnica cinematográfica: “A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e

acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias” (VARGAS, s.d.: 187).

O discurso concluía enfatizando o papel do cinema na formação da nação brasileira: “Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu” (VARGAS, s.d.: 188-189).

Assim, se em 1931 existiam 50 escolas com projetores, em 1935 esse número subia para 482 escolas, sendo que destas 244 eram públicas. Além dessas iniciativas, em 1937, por obra de Roquete Pinto, concretizou-se a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Sem pretender verificar a expressão das atividades deste instituto junto à população, mas de mostrar que a atuação do INCE não se limitou a mero acréscimo na estrutura burocrática do Estado, apresentamos os dados contidos em relatório de Roquete Pinto de 1942. Afirma o documento que o INCE chegou a realizar projeções em mais de mil escolas e institutos de cultura, organizou uma filmoteca, elaborou filmes documentais etc. Até 1941 já haviam sido editados cerca de duzentos filmes, distribuídos não apenas nas escolas, mas também em centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais.

Lembrando que o INCE contou com a colaboração de Humberto Mauro, o cineasta que trabalhou para as produtoras Cinédia e Brasil Vita Filme, Geraldo Santos Pereira (1973), em seu livro *Plano geral do cinema brasileiro*, ressalta os resultados positivos alcançados com o INCE: ele “serviu como escola para diretores e documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem, além de promover a integração do cinema educacional do País” (PEREIRA, 1973: 293). Mas critica o fato de que o Instituto não teve “uma ação decisiva na formulação de medidas de estímulo industrial ao cinema brasileiro, e sua criação, de certa forma, a retardou, por dar a falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando, na verdade, atendia unicamente ao setor educativo

e cultural” (PEREIRA, 1973: 293). No entanto, é possível questionar por quê os cineastas não desenvolveram a produção de filmes educativos para sustentar suas produtoras.

Estímulos neste sentido já existiam antes mesmo da criação do INCE. Outros autores, como Randal Johnson (1987), corroborando as idéias de Santos Pereira, afirmam que a renda da taxa cinematográfica para a educação popular, criada em 1932 pelo Decreto 21.240, foi desviada do cinema para a educação (cf. JOHNSON, 1987: 53-55). Esta interpretação desconsidera o fato de que, em âmbito federal, o Estado aplicou, no ano seguinte, a renda oriunda da taxa na aquisição de filmes para a filмотeca oficial, “suficiente” ainda para o custeio do próprio serviço de censura, para pagar as edições da *Revista Nacional de Educação*, com “um largo saldo ainda sem aplicação”², que poderia ter contribuído para a capitalização das produtoras existentes se tivessem investido no filme educativo.

Mas talvez o melhor exemplo indicando uma via de desenvolvimento seja a obrigatoriedade de exibição de um filme de curta-metragem educativo por programa em sala comercial (o que significa que a exibição não ficaria restrita às escolas) e a flexível definição do que vinha a ser filme educativo, conforme fixava o Decreto 21.240/32: “[...] não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entreccho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura”.

Então, como entender o desinteresse dos cineastas pela produção de filmes educativos, preferindo muitas vezes os documentários e os cinejornais como alternativa para a sustentação da produção de filmes de enredo e de longa-metragem?

II. A TRADIÇÃO DOS CINEJORNAIS

Reconstruindo o percurso feito pela produção cinematográfica, desde o momento em que surgiu até 1930, nota-se que a Primeira Guerra deixou profundas marcas: se havia uma solidariedade de interesses entre produção e exibição (atividades

muitas vezes exercidas por uma única pessoa) que possibilitou uma produção de 963 títulos entre 1908-1913, no momento seguinte, com a introdução dos filmes de longa-metragem por aluguel e os esquemas de divulgação que difundiram o chamado *star-system*, o produtor/exibidor, que também era importador, se associou aos distribuidores de filmes estrangeiros e passou a assumir apenas o setor destinado à exibição. Até então, era possível adquirir filme virgem e câmeras cinematográficas a preços razoáveis e, como as fitas em geral eram curtas, era usual inseri-las em um programa cinematográfico junto a outras fitas estrangeiras.

Aos que teimaram em continuar na atividade, fora da concorrência dos produtores estrangeiros só restava uma área livre: filmes de curta-metragem cuja temática abrangesse assuntos locais. Esses filmes, 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 filmes de enredo. Havia também os filmes feitos por encomenda, publicitários ou de exaltação a alguma personalidade, além dos filmes institucionais encomendados pelo Estado. A partir dos anos vinte, é o curta-metragem de não-ficção que pode explicar o crescimento da produção nacional. Em São Paulo e no Rio registram-se cerca de 12 firmas, 20 novos cineastas, alguns brasileiros, como Luiz de Barros e José Medina, embora o acesso às salas de exibição fosse difícil, resultado muitas vezes da benevolência de alguns exibidores.

No final da década de vinte, o advento do cinema falado repercutiu de forma diferenciada no plano da comercialização e da produção. O sucesso de público de filmes como *The Jazz Singer* (1927) e a crise financeira de 1929 fizeram com que Hollywood acelerasse seus planos iniciais de comercialização gradual do filme sonoro. Tratava-se de uma transformação que inicialmente acarretou uma crise nos mercados exibidores estrangeiros, pois o filme sonoro exigia um reequipamento das salas de cinema, o que só ocorreu no momento em que a novidade pode se afirmar nos próprios mercados produtores. No plano da produção nacional, o cinema falado gerou euforia, pois acreditava-se que a língua estrangeira seria uma barreira para a comercialização do filme estrangeiro e nossos filmes enfim teriam acesso ao seu público. Mas já em 1934 houve um colapso

² Ver o artigo “Em torno da criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural”, publicado no *Correio da Manhã* em 26/07/1934, e que está reproduzido em ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937: 79-82.

na produção, pois logo o público se acostumou com os letreiros. Naquele ano, nenhuma fita de longa-metragem é realizada, seja em São Paulo ou no Rio. Apenas os “cavadores” de filmes de encomenda retornam à sua atividade.

No entanto, antes mesmo do colapso, os produtores vinham organizando-se e fundaram a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB) da qual Getúlio Vargas seria homenageado com o título de presidente de honra. Esta proximidade com o poder não deve causar surpresa, já que a relação entre os produtores cinematográficos e o poder remonta às origens do cinema no Brasil, embora só a partir dos anos trinta, ela seja mediada por uma entidade: a ACPB. Além disso, o apoio do setor a Getúlio pode ser atestado pela manifestação promovida pelos cinegrafistas em frente ao Palácio do Catete, durante o discurso do presidente acima mencionado que, segundo o cinegrafista na época e mais tarde produtor de cinejornais, Primo Carbonari, contou com cerca de 600 câmeras cinematográficas (*sic*) de São Paulo e Rio de Janeiro. (Depoimento de Primo Carbonari à CPI em 19/11/63).

A ACPB passa então a reivindicar, entre outras medidas, a exibição compulsória e remunerada de um filme de curta-metragem, cinejornal, desenho animado ou qualquer outro gênero, obtendo sucesso em meados de 1934. Em maio de 1936, o presidente da Associação afirmava: “Objetivamente vêem-se 600 filmes complementos com 1.800 cópias; seis filmes de grande metragem, com 36 cópias — somando tudo, cerca de 300.000 metros de filmes a percorrer os Brasis. [...] Atrás da tela, cerca de 40 empresas produtoras. Cinco estúdios. Dez instalações completas para gravação de som. Vinte laboratórios para revelação e copiagem. Mais de cem máquinas de tomadas de vistas e copioso material acessório para todas as necessidades da indústria [...]. A atividade é intensa. De par com a produção obrigatória de cerca de 500 complementos anuais com 1.500 cópias representando 250.000 metros de película a serem entregues ao mercado consumidor, a produção de grande metragem, que tendo sido em 1935 de 5 filmes, será este ano de 12 no mínimo, o que representa um aumento de mais de 100%” (ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937: 174-175).

No entanto, das 1.750 salas existentes, apenas 471 cumpriam o Decreto e, conseqüentemente, 75% da renda prevista pelos produtores não se

realizava. Os produtores passaram então a reivindicar que os infratores fossem punidos com multas e, para isto, deveria ficar claro quais as autoridades competentes para impô-las e arrecadá-las. Iniciava-se a formação da burocracia no setor e a instituição de diversas medidas legislativas que procuraram combater as fraudes, já que os exibidores articularam sempre novas formas de escapar do controle, seja agregando o mesmo complemento a várias casas de diversões, seja dificultando a fiscalização ao exhibir o filme no final da sessão.

Mas é significativo o desenvolvimento desta produção, especialmente dos cinejornais, durante o Estado Novo. A Cinédia de Ademar Gonzaga, por exemplo, cujo projeto inicial era produzir filmes em moldes hollywoodianos, há tempos havia se rendido à produção de cinejornais, tal qual os criticados “cavadores” da década anterior. Contando agora com a enérgica fiscalização do famoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para o cumprimento da obrigatoriedade de exibição, a Cinédia, em 1940, chegou a exhibir, em São Paulo, mais cinejornais que o próprio governo. Em setembro de 1944, completava 426 números de um de seus cinejornais — *Cinédia Jornal* —, afora ter aceitado, como encomendas do governo, a produção dos 127 primeiros números do *Cine Jornal Brasileiro*. Foi apenas no início dos anos quarenta que o DIP dispensou os câmeras da Cinédia, contratando cinegrafistas diretamente, alguns da própria Cinédia. Se antes a Cinédia dirigia, revelava, sonorizava e copiava, agora os cinegrafistas do DIP filmavam e algumas etapas técnicas de preparação do cinejornal passaram para a Filmes Artísticos Nacionais (FAN), de Alexandre Wulfes, aliás outra das dez maiores produtoras existentes em 1936.

Portanto, uma explicação plausível para o interesse dos produtores na realização de documentários e cinejornais e seu desinteresse em somar esforços com os setores ligados à educação pode ser encontrada na tradição nesse gênero de produção. Mas o que possibilitou, num segundo momento, a confluência de interesses Estado/empresas privadas?

III. O CINEJORNAL COMO PROPAGANDA

É preciso lembrar que até o início dos anos 30 a propaganda era pouco presente no cotidiano das pessoas. No entanto, após a repressão do levante da Aliança Nacional Libertadora, quando já

estariam dados os fundamentos do autoritarismo do Estado Novo, a propaganda assume um papel fundamental e tanto o rádio como o cinema foram instrumentos — ao lado da escola, do aparelho jurídico, dos sindicatos — usados por Getúlio Vargas para legitimar o regime. É o momento em que Lourival Fontes transforma o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural em um Departamento que passa cada vez mais a privilegiar apenas os aspectos referentes à propaganda, ignorando os fins educacionais para os quais fora organizado. Tal como no plano sindical os preceitos constitucionais de 1937 só foram implantados dois anos depois, o DIP foi instituído apenas em 1939, embora o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural já estivesse cumprindo os fins propagandísticos. A produção cinematográfica oficial da série *Cine Jornal Brasileiro*, iniciada no final de 1938, já difundia uma imagem carismática de Vargas, caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, filmando-o inaugurando obras, excursionando por vários estados, visitando escolas ou discursando em datas comemorativas.

Como já afirmamos, os filmes eram encomendados à Cinédia e somente dois anos depois eles passam a ser produzidos pelo próprio órgão. Assinale-se, no entanto, que se a obrigatoriedade de exibição do curta passou a contar com a concorrência da produção do DIP, em troca, beneficiando principalmente a iniciativa privada já capitalizada, foi determinada a obrigatoriedade de exibição para o filme de longa-metragem.

IV. CONCLUSÃO

A ruptura ocorrida com o golpe de 1937 é, em grande parte, responsável pelo esquecimento do projeto voltado para o cinema educativo. O cinema educativo, utilizado como fonte de transmissão de conhecimento e formação de mentalidade, embora fosse uma das esferas de preocupação do ministério de Capanema (1934-1945), passou a ser apresentado como proposta alheia aos problemas da produção privada. 1937, ano de criação do INCE, isto é, da incorporação de parte daquela proposta à nova organização do Ministério da Educação e Saúde, parece ser o marco divisório de um novo arranjo institucional na política cultural. Durante o Estado Novo, os diversos incentivos propostos para produção privada de filmes

educativos já estavam esquecidos, embora Roquete Pinto, como diretor do INCE, tivesse lembrado aos “cinematografistas brasileiros que os grandes favores obtidos, foram pelo Chefe do Governo Provisório, sujeitos a uma cláusula solene: ‘O cinema deve, cada vez mais, auxiliar a educação do povo’” (ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937: 201). Afora Humberto Mauro — defensor do desenvolvimento da indústria cinematográfica por meio da produção de documentários, inclusive de longa-metragem, através de auxílios indiretos —, que colaborou com Roquete Pinto, produzindo e dirigindo mais de duzentos documentários, foram raros os cineastas que se preocuparam com o cinema educativo.

Por outro lado, com a criação do DIP, dois anos após o INCE, a proximidade do setor com o poder não diminuiu e é interessante notar que, no plano do mercado cinematográfico, a intervenção do Estado foi realizada no sentido de atender às reivindicações dos produtores³. Além da obrigatoriedade de exibição para os filmes nacionais que, com Lourival Fontes no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e depois no DIP, foi estendida do complemento para o longa-metragem, o acordo em torno do aluguel dos filmes, as campanhas em torno da isenção das taxas alfandegárias para o filme virgem, afora a redução da taxa de censura para o filme nacional, resultaram em uma política protecionista.

Com o DIP, instituído dois anos depois, a política cinematográfica separou-se da esfera educativa e canalizou as reivindicações corporativas para o Conselho Nacional de Cinematografia. Em consequência tivemos, de um lado, produtores que procuravam ganhar o apoio oficial, de outro, setores empenhados em afirmar um Estado autoritário que passaram a mediar os conflitos e interesses dos agentes envolvidos, consolidando o Estado como árbitro.

Recebido para publicação em julho de 1997.

³ Há até um filme registrando a partida do diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP e ouvindo os produtores no sentido de solucionar problemas do cinema nacional. Consultar o catálogo da FUNDAÇÃO Cinemateca Brasileira, 1982:43.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA**, Joaquim Canuto Mendes de. (1931). *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo, SP Editora.
- ASSOCIAÇÃO** Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB). (1937). *Relatório da Diretoria. Biênio de 02/06/1934 a 02/06/1936*. Rio de Janeiro.
- FUNDAÇÃO** Cinemateca Brasileira. (1982). *Cinejornal Brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda: 1938-1946*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado.
- JOHNSON**, Randal. (1987). *The Film Industry in Brazil — Culture and the State*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MARTINS**, Luciano. (1987). “A gênese de uma *intelligentsia* — os intelectuais e a política no Brasil, 1920 a 1940”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 4 (2): 65-87, jun.
- PEREIRA**, Geraldo Santos. (1973). *Plano geral do cinema brasileiro. História, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro, Borsoi.
- SIMIS**, Anita. (1996). *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume.
- VARGAS**, Getúlio. (s.d.). “O cinema nacional: elemento de aproximação dos habitantes do País”. *In: A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, vol.III.