

# Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930.

*Projecting a modern country. Culture and cinema in the 1930's in  
Brazil*

**Sonia Cristina Lino<sup>1</sup>**

*Artigo recebido e aprovado em novembro de 2007*

---

## **Resumo:**

Este texto é uma reflexão acerca das relações entre cinema e Estado no Brasil da década de 1930, e do papel do cinema na construção de uma identidade nacional no período.

---

## **Palavras-chave:**

cinema brasileiro; cultura brasileira; década de 1930.

---

## **Abstract:**

This text reflects on the relations between cinema and State in Brazil in the 1930's and the role of cinema in the formation of a Brazilian national identity

---

## **Keywords:**

brazilian cinema; brazilian culture; 1930 decade.

A década de 1930 no Brasil, assim como na maior parte da América ibérica, foi marcada por dúvidas "existenciais" que giravam em torno da identidade nacional e da forma de inserção no cenário internacional. Desde o final do século XIX, as jovens nações latino-americanas passaram a se equilibrar entre dois modelos de modernização, o europeu ocidental e o norte-americano que, a despeito das diferenças históricas, têm como raiz comum, a racionalidade aglo-saxônica e o discurso eurocêntrico<sup>2</sup> permeando práticas e representações acerca da nação e da organização dos Estados.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Professora do departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora

<sup>2</sup> Sobre o conceito de eurocentrismo ver STAM, Robert; SHOHAT, Ella. (2006); SAID, Edward. (1995).

No Brasil, a dimensão continental do território, sua múltipla formação racial, o passado colonial e a juventude republicana revestiu de contornos muito particulares a questão da identidade nacional e, na década de 1930, a cultura tornou-se espaço privilegiado para os debates que envolviam a definição dos caminhos a serem seguidos para se alcançar a modernidade.

Vários intelectuais de tendências políticas diversas apostaram na mesma idéia e se agruparam tanto dentro do próprio Estado, (ministérios, secretarias, institutos etc.), como em instituições que buscavam estabelecer um diálogo com ele como partidos políticos de diversas tendências (Partido Comunista Brasileiro, Ação Integralista etc) e a própria Igreja (Centro Dom Vital)

A dificuldade de se delimitar o que seria a cultura brasileira, e mais ainda, de se chegar a um consenso, sobretudo quando se tinha a cultura européia e particularmente a francesa como referência; acabou por criar um campo de conflitos e redefinições que teve as relações com o Estado como arena.

Neste contexto, o cinema pode ser abordado sob diversos pontos de vista; como produto de mercado e, portanto, que envolve uma análise econômica de seu papel na sociedade, mas também e principalmente, como expressão cultural que cria uma auto - imagem social por atingir um número grande de receptores com suas mensagens.

Esse texto aborda algumas questões sobre como o cinema se relacionou com a formulação teórica geral que nas décadas de 30 e 40 tentou dar uma feição única às diversidades regionais originadas de formação social tão particular.

Redescobrir o Brasil e dar a ele uma identidade cultural, foi uma das tarefas a que se impôs o Estado instaurado após 1930. A definição de uma cultura nacional ganhou importância em detrimento de definições geopolíticas acerca do que era "ser brasileiro" e o cinema não deixou de se fazer presente nas discussões mais amplas sobre a cultura brasileira. A questão central que se impôs não podia ser outra: o que é o "cinema brasileiro"?

Até então associado apenas à diversão popular, o cinema brasileiro passou a ser definido pelo conjunto de filmes produzidos em território brasileiro, independente do enfoque, da temática ou da origem dos realizadores em sua maioria, imigrantes ou descendentes destes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Bernardet, Jean Claude. "Acreditam os brasileiros nos seus mitos?" In: *Revista da USP*. Dossiê Cinema Brasileiro set-nov.1993. 17-23

O papel e importância do cinema na definição de uma cultura nacional foi percebido por vários setores sociais e políticos, embora a melhor forma de expressá-lo estivesse longe de ser consensual.

Três formas de valorização do cinema como meio privilegiado de comunicação e de integração social podem ser identificados no período tendo sempre o Estado como interlocutor ou como promotor. Os discursos em defesa do cinema nacional podem ser, para efeito de análise, divididos entre os que privilegiavam suas funções educativas, os que privilegiavam seu papel de veículo de propaganda e difusão de idéias e os que exaltavam seu valor comercial e de mercado buscando criar aqui uma indústria cinematográfica.

Os defensores de um cinema educativo o viam como veículo de difusão de conhecimentos. Além de função auxiliar no ensino escolar por reproduzir *imagens concretas dos objetos sobre os quais recaem: coisas, fatos, atos e fenômenos*;<sup>4</sup> ao cinema era atribuída a propriedade de veicular o nacionalismo às massas que vinham recebendo dos meios de comunicação da época, *uma cultura que cada vez mais se divorciava da realidade nacional*.<sup>5</sup>

A descoberta de especificidades brasileiras que deveriam ser moldadas e unificadas em torno de uma "cultura nacional" e principalmente a possibilidade de ampliar a difusão de idéias através da reprodução cinematográfica, dotava o cinema de uma importância fundamental como veículo auxiliar à "formação do povo brasileiro", ou seja, na criação de uma brasilidade que o ajudaria a se conhecer, *mostrar o Brasil ao Brasil*<sup>6</sup> para que este pudesse se mostrar ao mundo.

A importância do cinema como elemento de unidade nacional e símbolo de progresso não passou despercebida pelo governo Vargas. Em meados da década de 30, pouco antes de instituir o regime ditatorial do "Estado Novo", Vargas se referirá ao cinema como:

...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... Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e

<sup>4</sup> ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema*. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo, SP Editora, 1931 p.180.

<sup>5</sup> Idem p. 203.

<sup>6</sup> ALMEIDA, J.C.M. *op.cit.* p203.

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.<sup>7</sup>

Chama a atenção no trecho acima citado a abordagem da questão racial quando se refere à *preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil*, preocupação muito presente nos trabalhos de intelectuais brasileiros desde o final do século XIX. Porém, é a associação que Vargas faz da questão racial com um elemento de representação cultural como o cinema e seu uso educativo que nos interessa aqui. O cinema torna-se veículo privilegiado não só para educar, como também para construir uma nação e uma raça. E mais, o Estado que se pretende moderno não pode abrir mão deste veículo.

O cinema assume como função oficial *influir beneficentemente sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações*.<sup>8</sup>

A necessidade de influir beneficentemente significa que era considerada a possibilidade de uma "influência maléfica", daí a necessidade do Estado intervir no cinema, de forma a fazer do *simplex meio de diversão que ele é, um aparelho de educação*.<sup>9</sup>

Nas palavras do próprio Presidente da República:

Por sua desmensurada grandeza geográfica, depara o Brasil, ao estadista, uma série de problemas complexos, de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral, obscuros e indecisos. O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República.<sup>10</sup>

Em outras palavras, o papel educativo do cinema está diretamente ligado à integração nacional e à centralização administrativa.

Porém, o papel central na política de integração nacional assumido pelo cinema que logo se tornaria uma das preocupações centrais do 1º

<sup>7</sup> VARGAS, Getúlio. "O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país" In: *A nova política do Brasil*. José Olympio s/d. CPDOC- FGV/RJ

<sup>8</sup> Arquivo Gustavo Capanema. FGV-RJ. "Sobre o cinema educativo" GC 34.09.22

<sup>9</sup> Idem

<sup>10</sup> VARGAS, G. *op.cit.*

Governo Vargas, não perdeu de vista as possibilidades de propaganda do veículo.

Com o fim específico da propaganda, já em 1934, o governo Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) dissociando institucionalmente as duas funções do cinema - educação e propaganda. Inicialmente, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, depois da criação do DPDC, o cinema passa para a responsabilidade do Ministério da Justiça. Em 1936, as duas funções se separam definitivamente. O Ministério da Educação cria o INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo e em 1939 o Departamento de Difusão Cultural (DPDC) se transforma no Departamento de Informação e Propaganda (DIP), órgão criado não só para a divulgação da política governamental como responsável pela censura oficial dos meios de comunicação e ligado ao Ministério da Justiça.

O DIP se organizava em cinco divisões: Divulgação, Teatro, Imprensa, Radiodifusão e Cinema. A presença do cinema como uma das divisões do DIP prescinde de maiores comentários sobre a importância assumida pelo cinema como meio de propaganda política. A divisão de cinema realizará cine-jornais que antecederão, nas salas de exibição, os filmes comerciais. Sua concepção de cinema pode ser definida pela citação:

... o cinema encerra tão grande poder de sugestão porque produz, melhor que nenhum outro instrumento ideado, até hoje, os fenômenos da vida real, e a vida real em movimento ... melhor aliado para a propagação de idéias que hão de formar o caráter nacional.<sup>11</sup>

Como se pode verificar, a função educativa e de propaganda tinha tantos pontos em comum que podem ser encaradas como perspectivas de um mesmo objeto cujo elemento comum era a construção da nacionalidade a partir da instituição política. O que parece estar em questão para os personagens envolvidos era como fazer melhor uso do cinema para atingir este fim.

O apelo à uma "cultura nacional" que precisava ser delimitada, homogeneizada e irradiada à partir do centro do poder político - o Rio de Janeiro, então Capital Federal - para todas as outras regiões dispersas

<sup>11</sup> CINE MAGAZINE. Revista Oficial do Departamento de Propaganda. N.3 1934. p.18-19. Artigo: "o cinema é o melhor meio de educação". Entrevista concedida por Salles Filho, diretor da Imprensa Nacional para o Diário *A Noite*.

pela *desmensurada grandeza geográfica do país*<sup>12</sup> era a questão principal a ser tratada.

Neste aspecto, verifica-se uma coincidência entre o discurso oficial e o dos defensores de um cinema comercial produzido no Brasil que empreenderam uma verdadeira cruzada de aproximação com o Estado de forma a viabilizarem seus objetivos como exemplificado no texto extraído da revista *Cinearte* (1926-1942) uma das principais publicações brasileiras sobre cinema:

Na América do Norte, aplaudindo a orientação que essa indústria vai adotando e que acabará por extirpar dos filmes toda nocividade que neles apontaram os moralistas e diga-se logo, com toda razão, instituíram a auto-censura. . . não há povo civilizado que não tenha estabelecido um órgão eficiente de censura. . .<sup>13</sup>

Ou na aprovação das funções de propaganda ideológica do DIP:

Acabou-se a malandragem dos morros, e apenas se louva o trabalho no "batente", o que, de certo jeito, recorda a utilidade louvável dos severos censores do DIP.<sup>14</sup>

Como se verificará mais adiante, os filmes que sustentarão a produção cinematográfica entre as décadas 1930 - 1950 vão contradizer as afirmações de louvor à censura como assinaladas nas duas citações acima.

A delimitação de uma cultura nacional implicava na busca de símbolos que a definisse. Por questões cuja discussão não cabe nos limites deste texto,<sup>265</sup> deu-se uma aproximação entre a cultura nacional difundida pelo Estado Novo e elementos populares de cultura.

<sup>12</sup> Idem

<sup>13</sup> CINEARTE 7/out/ 1931.

<sup>14</sup> CINEARTE 15/fev/1941.

<sup>15</sup> Muitos autores brasileiros têm trabalhado a questão da relação entre cultura popular e identidade nacional no Brasil desde a década de 30 até os dias atuais. Qualquer exposição, por mais genérica que fosse, estenderia por demais os limites desta exposição. Optamos por algumas indicações de textos contemporâneos que tratam esta questão: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. RJ, Zahar, 1995; HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M.(org) *A invenção do Brasil moderno*. RJ, Rocco, 1994; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. SP, Brasiliense, 1985; DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. RJ, Zahar, 1981.

Dois destes elementos foram de fundamental importância para o desenvolvimento de um tipo de filme ficcional que deixaria sua marca na história do cinema brasileiro: a música popular e o carnaval. Estes dois elementos formaram a base das *comédias musicais* e chanchadas que marcaram as produções cinematográficas no Brasil até fins dos anos 50 e que introduziria novos elementos na construção da identidade nacional.

A música popular ocupou lugar de destaque na aproximação entre o nacional e o popular. O samba, originalmente um ritmo marginal, produzido principalmente nos bairros periféricos do Rio de Janeiro que concentravam grande número de migrantes nordestinos, foi resignificado e elevado à categoria de ritmo nacional.<sup>16</sup>

A partir de meados dos anos 30, o samba estava de tal forma associado ao conceito de brasilidade que Dorival Caymmi, compositor baiano e ele próprio um migrante; definiria o caráter do brasileiro pelo seu gosto pelo samba.

*Quem não gosta de samba, bom sujeito não é,/ É ruim da cabeça,/ Ou é doente do pé.*<sup>17</sup> (*Samba da minha Terra* - 1940).

Outro símbolo que foi resignificado foi o carnaval. A partir de 1932 o carnaval ganhou status de festa oficial e apoio governamental tanto para os festejos de rua quanto para os bailes elegantes da zona sul da Capital Federal, e do centro transformando os quatro dias de festa numa das mais importantes datas do calendário oficial do país<sup>18</sup>.

Paralelamente, o rádio contribuiu para a divulgação da música popular brasileira, com ênfase para as marchas de carnaval e o samba que passa ele próprio por uma diversificação rítmica.<sup>19</sup>

Os intérpretes e artistas em geral, que tinham sua área de atuação ligada aos shows em teatros e cassinos, se popularizam através do rádio. Publicações especializadas incentivam o surgimento de um *star-system* radiofônico que será bastante estimulado pelo poder político.<sup>20</sup>

Porém, de tudo isto, resta uma questão: como esta aproximação entre o popular e o nacional se refletia no cinema comercial? Como se comportavam os produtores, cinéfilos e o público que viam o cinema

<sup>16</sup> Ver VIANNA, Hermano . op.cit.

<sup>17</sup> Dorival Caymmi. "Samba de minha Terra". Música gravada em 1940.

<sup>18</sup> DA MATTA, Roberto.op.cit; NOSSO SÉCULO. SP : Abril Cultural, 1980. V.3. p.138.

<sup>19</sup> samba - canção, samba - choro, samba de breque, samba enredo etc.

<sup>20</sup> A presença de políticos e do próprio presidente Vargas em cassinos e em fotografias ao lado de celebridades do mundo artístico estão em todos os jornais da época.

simplesmente como uma forma de expressão ou de diversão? Como se comportavam os que queriam simplesmente contar uma história através do cinema ou assistir uma história filmada?

No Brasil dos anos 20 e 30, diferentes tipos de personagens se confundiam. Os produtores de filmes eram também os cinéfilos e muitos deles escreviam como jornalistas em revistas de variedades como as revistas *Paratodos* e *Cinearte*. Isto torna a imprensa da época bem como a pesquisa biográfica uma fonte indispensável para se compreender o cinema ficcional produzido entre as décadas de 30 a 50.

Na década de 1930, a produção de filmes comerciais estava praticamente restrita ao Rio de Janeiro onde foram fundados três estúdios. A *Cinédia* (1930), a *Brasil Vita-Filmes* (1933) e a *Sonofilmes* (1937)<sup>21</sup>. Dos três, o que teve maior importância e longevidade<sup>22</sup> foi a *Cinédia* e essas características devem ser creditadas a seu fundador, Adhemar Gonzaga.

Cinéfilo, cineasta, produtor e jornalista; Adhemar Gonzaga dedicou sua vida ao cinema brasileiro. Desde 1926 quando ajudou a fundar a revista *Cinearte* procurou estimular e centralizar no Rio de Janeiro as produções cinematográficas dispersas e realizadas quase artesanalmente nas diferentes regiões do país.<sup>23</sup>

A simples opção pela fundação de um estúdio já nos aponta para a concepção de cinema que Gonzaga defendia. Desde sua visita a Hollywood como enviado da revista *Cinearte*, Gonzaga se apaixonou pelo estilo norte-americano de fazer cinema e se dedicou a tentar reproduzir no Brasil o que viu nos Estados Unidos. Seus objetivos, no entanto, não se limitavam à simples cópia. Sabia da distância material e financeira que o separava de Hollywood. Ainda assim, acreditava nas possibilidades comerciais de um cinema que associasse a estética hollywoodiana a conteúdos nacionais.

Porém, como mostra a citação da revista *Cinearte*, os "conteúdos nacionais" precisavam passar por uma adaptação aos padrões estéticos eurocêtricos:

<sup>21</sup> Dos três estúdios, o único que foi fundado por um brasileiro foi a *Cinédia*. A *Brasil-Vita Filmes* pertencia à atriz portuguesa radicada no Brasil, Carmem Santos e a *Sonofilmes* foi fundada por Wallace Downey, norte-americano, representante da distribuidora da Columbia Pictures no Brasil.

<sup>22</sup> A *Cinédia* funciona até os dias atuais.

<sup>23</sup> A década de 20 ficou conhecida como o período dos Ciclos Regionais quando vários núcleos de produção de filmes surgiram no Brasil: Ciclo de Cataguases, em Minas Gerais (SE); Ciclo do Recife em Pernambuco (NE) e Ciclo de Cinema Gaúcho no Rio Grande do Sul (S).

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade através daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.<sup>24</sup>

No entanto, quando a fórmula começou a ser posta em prática, a realidade se sobrepôs. Quando Gonzaga funda a Cinédia em 1930, o cinema sonoro já era uma realidade no hemisfério norte, o que encheu de expectativas os defensores da criação de uma indústria cinematográfica brasileira. Acreditavam que este seria um ponto a favor do cinema aqui produzido, uma vez que a língua era um empecilho para a compreensão das películas e o grande número de analfabetos do país reduziria as chances de legendagem. A ilusão durou menos que o tempo de projeção de um rolo de filme. O público de cinema, basicamente constituído de uma classe média urbana e sedenta de símbolos de modernidade, já havia sido contaminado pela imagem acética do cinema norte-americano controlado pelos rígidos padrões de moral do Código Hayes<sup>25</sup>.

Depois de uma breve crise provocada pelo surgimento do cinema falado, os norte-americanos mostraram que haviam montado um sistema técnico e comercialmente forte o bastante para dominar todos os setores da produção cinematográfica incluindo amplas pesquisas de mercado e uma excelente distribuição.

O resultado foi que as décadas de 30 e 40 foram marcadas por sucessivos apelos dos produtores cinematográficos para que o Estado viesse em ajuda ao cinema nacional.

. . . é preciso que saibam os homens do governo que proteger a filmagem brasileira não é prestar nenhum favor a nós. . . Incentivar uma indústria rendosa para o país, propugnadora de seu progresso, em todos os ramos de sua atividade, nada mais é que uma obrigação forçada daqueles que recebem o encargo de administrá-lo.<sup>26</sup>

Quatro anos depois, o tom desafiador ganha contornos de apelo:

<sup>24</sup> CINEARTE 11/dez/1929.

<sup>25</sup> Código de moral para as cenas e que é colocado em vigor pela indústria cinematográfica norte-americana.

<sup>26</sup> CINEARTE.26 /jan/ 1927.

A presença de um chefe de Estado em uma "première" de um filme brasileiro já seria um enorme auxílio.<sup>27</sup>

Algumas leis de proteção de mercado foram sancionadas como o decreto-lei que obrigava os cinemas a exibirem uma determinada metragem de filmes nacionais em suas programações mensais<sup>28</sup> ou leis que estendiam aos produtores brasileiros algumas regalias alfandegárias na importação de equipamentos. Porém, além de tardias, eram insuficientes. Sem incentivo, sem mercado e com uma legislação protecionista defasada das necessidades produtivas, os homens de cinema estavam convencidos de que os sucessivos fracassos de público e crítica se deviam apenas à inferioridade técnica do cinema nacional e não à força econômica dos concorrentes e aos privilégios de mercado.

Seus defeitos são passageiros porque oriundos de falta de maquinários tão dispendiosos quanto necessários ao bom cinema, que é um complexo de atividades exigindo muito dinheiro.<sup>29</sup>

Assim, iniciavam um processo de sedução do Estado para que este legislasse em favor da produção nacional e qualquer sinalização na direção de medidas protecionistas era envolta em gratidão:

... embora nem todas as medidas tenham produzido os resultados previstos. . . O governo tomou providências de excepcional importância para o cinema brasileiro quando o poder público obrigou os cinemas a exibirem um complemento nacional em cada sessão e um filme brasileiro de longa-metragem por ano.<sup>30</sup>

Mas, Getúlio Vargas só tinha olhos para o rádio que atingia um público maior sem que este precisasse sair de casa. Em 1936 institui a *Hora do Brasil*, programa radiofônico diário que informa a agenda presidencial e, através do qual o presidente se dirigia diretamente à população. Em 1940 encampa da empresa *A Noite* à qual pertencia a *Rádio Nacional* que se tornaria um dos mais populares veículos de comunicação do país.

<sup>27</sup> CINEARTE 21/jan/1931.

<sup>28</sup> Decreto-lei 21.240/1932.

<sup>29</sup> CINEARTE 1/jul./1936.

<sup>30</sup> CINEARTE 1/fev/1942.

O cinema, para superar o "atraso" atribuído à inferioridade técnica, só recorrendo ao que tínhamos de mais característico, as especificidades da cultura nacional e que o rádio já havia descoberto e difundido.

Verifica-se um processo de sedução do público e do Estado através da divulgação cada vez maior da "brasilidade" nos argumentos dos filmes. O caminho encontrado para isso foi uma aproximação com o rádio.

Em meados da década de 30, o rádio se constituía no veículo de comunicação mais importante na realização do objetivo de integração nacional desejado pelo Estado,<sup>31</sup> e também o mais popular, com programas musicais e humorísticos entremeados por jornais radiofônicos e depois de 1941 pelas radionovelas.

O fruto do casamento entre cinema e rádio serão os *filmes musicais* que garantirão a produção cinematográfica aproveitando-se da popularidade de cantores de rádio cujas vozes invisíveis já eram familiares do público. Os musicais serão o embrião das chanchadas que marcarão a produção cinematográfica a partir de meados da década de 40.

Associado aos musicais, que entremeavam canções e *sketches* humorísticos, o carnaval passa a ser apresentado na tela como sinônimo de brasilidade e expressão máxima da cultura nacional. Os filmes passam a ser lançados no período do carnaval e ajudam a divulgar as músicas compostas para o período da festa.

Paralelamente associa-se o carnaval com o "caráter nacional", alegre, auto-crítico e irônico:

O homem que estacione à tarde 5 min., em uma dúzia de grupos na Av. Rio Branco, nas ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias, ou na "Colombo", "Brasileira", "Lalete" mais algumas confeitarias, colherá anedotas, frases de espírito, maldades engraçadas para um pequeno livro. O brasileiro fala de política, de mulheres ... E sorri de tudo, e às vezes abre um riso largo e sadio. Não me parece um povo triste. Tem o espírito do "Boulevard". Acha que tudo vai perdido, tudo arrasado... e o Brasil vai próspero e feliz e os viajantes quando chegam lá de outras terras, do resto do mundo, afirmam que o Brasil é ainda a melhor terra para se viver.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Em 1935, o governo brasileiro instituiu um programa oficial chamado *Hora do Brasil* que era transmitido em cadeia nacional diariamente à 19h. e que tinha como principal objetivo aproximar o Estado da sociedade civil.

<sup>32</sup> Artigo publicado no jornal *A Vanguarda* e reproduzido em *CINEARTE* em 1/abr/1936.

Com o tempo, verifica-se uma sutil passagem do "filme de carnaval", ou seja, o filme cuja narrativa se passa no período da festa, para o "filme carnavalesco" no sentido bahktiniano da palavra onde predomina o "espírito" do carnaval ou o "humor carnavalesco".<sup>33</sup> Nos primeiros há uma valorização da festa como expressão cultural do povo brasileiro enquanto no segundo verifica-se a valorização do humor, da criatividade e da sátira como características do próprio povo.

Há uma reificação do carnaval como momento privilegiado para que os indivíduos se encontrem com características que lhe são intrínsecas e que ficam represadas durante todo o restante do ano.<sup>34</sup>

O primeiro filme da Cinédia que tratou do carnaval foi *A voz do carnaval* (1933) dirigido por Adhemar Gonzaga e que teve seu caminho aberto pelo filme *Coisas Nossas* (1931) que foi o primeiro filme realizado no sistema Movietone que permitia a gravação sonora diretamente na película. Ironicamente, *Coisas Nossas* foi dirigido pelo norte-americano Wallace Downey.

Depois da primeira experiência sonora com a temática do carnaval, a Cinédia se associará a Downey e produzirá seus primeiros musicais carnavalescos: *Alô, alô, Brasil!* (1935), *Estudantes* (1935) e *Alô, alô, Carnaval!* (1936). É interessante notar que a influência do rádio se fazia até no título - **Alô** - uma inflexão característica dos locutores de rádio quando iniciam suas transmissões.

Os musicais vão marcar a aproximação definitiva entre o cinema e o rádio através da utilização da imagem dos ídolos do rádio e ajudando na composição de mitos, como foi o caso de Carmem Miranda que teria seu nome ligado para sempre ao musical carnavalesco.

Ao se transferir para os Estados Unidos e ficar conhecida em Hollywood, Carmem Miranda construiu em torno de si a imagem de redentora do orgulho nacional ultrajado por freqüentes associações entre Brasil e vida selvagem na imprensa norte-americana.

Em 1937, W. Downey funda a *Sonofilmes* que se dedicará a produções sem grandes pretensões cinematográficas e que buscavam simplesmente o sucesso de público. Entre os carnavalescos produzidos com sucesso estão a "trilogia das frutas tropicais" como ficaram conhecidos *Banana da Terra* (1938), *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1944); e *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944).

<sup>33</sup> STAM, Robert. "Of Cannibals and Carnivals" In: *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. 122-156. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>34</sup> Idem 137 - 138.

Os dois últimos filmes citados foram produzidos logo depois da entrada do Brasil na II Guerra ao lado dos aliados e os títulos dão a dimensão da passagem dos "filmes de carnaval" para os "carnavalescos" quando os roteiros não remetem mais ao período da festa mas carnavalizam temáticas sérias como a própria guerra.

Essa passagem se concretizará na década de 40, com a criação de outro estúdio cinematográfico no Rio de Janeiro, a *Atlântida*.

As chanchadas da *Atlântida*, como ficaram conhecidas as comédias produzidas pelo estúdio, foram muito populares durante as décadas de 40 e 50 levando grandes públicos aos cinemas até a chegada da televisão ao Brasil.

As *chanchadas* se caracterizavam pela alternância de seqüências musicais e tramas que misturavam de um lado, o cotidiano burguês da zona sul do Rio de Janeiro e sua busca por uma imagem que se assemelhasse à civilidade norte-americana, e de outro o cotidiano popular identificado com o meio artístico e com a malandragem. A malandragem, por sua vez, era uma transgressão leve muito mais associada à vadiagem e às formas de ludibriar o trabalho socialmente reconhecido do que um elemento que ameaçasse o convívio social.

Diferente da comédia norte-americana que trabalhava apenas com a dicotomia heróis vs vilões, a chanchada apresentava um terceiro elemento, o malandro desocupado, simpático e amigo dos protagonistas e a quem cabia alinhavar a trama pela via do humor fazendo a interseção entre os universos popular e da elite.

A importância das comédias musicais na formulação de uma auto-imagem brasileira produzida a partir da então Capital Federal, o Rio de Janeiro, e que tinha como pressuposto um "espírito malandro e bem-humorado" que driblava as dificuldades impostas pelos padrões estéticos e econômicos norte-americanos só foi descoberto pelos intelectuais na década de 70 quando a recuperação da memória do cinema brasileiro se revestiu de um significado de resistência ao regime militar autoritário no qual se vivia.

Até então, pelo contrário, era visto como um "atraso" no desenvolvimento de uma cinematografia brasileira e mais ainda como um empecilho para que esta se desenvolvesse uma vez que, a sátira às grandes produções norte-americanas era analisada dentro da estreita moral das fábulas infantis como "A raposa e as uvas": *quem desdenha quer comprar...*



Se teoricamente a "cultura brasileira" era uma incógnita, no cinema ela acabará por se definir por opções feitas pelos realizadores por temáticas, abordagens, ângulos e cenas mas sobretudo pelo diálogo permanente com o tempo no qual estão inseridos.

É certo dizer que o cinema brasileiro entre as décadas de 30 e 50 se dividiu entre a popularidade de um outro meio de comunicação - o rádio e a penetração maciça do cinema norte-americano no imaginário social do público e de seus próprios realizadores. E que isso colaborou de forma profunda para a depreciação de sua imagem junto ao público e da própria imagem de nação que ajudou a construir. Porém, preferimos pensar a especificidade do cinema brasileiro como o espaço de interseção entre o que se pretendia ser e o que se conseguiu de fato realizar. E esta realização possível como sua principal contribuição para a construção de uma imagem do brasileiro.

Nem vilãs nem heroínas, as comédias carnavalescas e as chanchadas foram simplesmente a expressão da tentativa de se criar uma indústria cinematográfica nacional, o que, na concepção de seus realizadores, significava retratar "temáticas nacionais" com estética norte-americana. Nesta tentativa acabaram contribuindo para a invenção de uma alternativa para a identidade nacional oficial. Residindo exatamente neste ponto sua importância, o fato de terem sido expressão de sua época e de, ao buscarem retratar o país e atrair o Estado para sua causa, acabarem por mostrar, involuntariamente, as lacunas tanto do discurso oficial quanto de seu próprio.

## *Referências Bibliográficas*

- ASSAF, Alice Gonzaga. **50 anos de Cinédia** RJ, Record, 1987.
- ASSAF, Alice Gonzaga.(org) **Gonzaga por ele mesmo**. RJ, Record, 1989.
- AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. SP, Cia das Letras, 1989.
- BARROS, Lulu. **Memórias de um cineasta**. RJ, Artenova/EMBRAFILME, 1978.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. RJ, Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. RJ, Paz e Terra, 1979.
- GALVAO, M. R.; SOUZA, C. R. "Cinema brasileiro de 1930-1964" In: **O Brasil republicano III** v. 11 São Paulo, Difel, 1986.
- MORIN, Edgar. **A cultura de massas no século XX**. RJ, Forense, 1975.
- PARANAGUA, Paulo. **Cinema na América Latina**. Porto Alegre, LPM, 1985.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. RJ, Art/SEC-SP, 1990.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. SP, Annablume, 1996.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. SP, Perspectiva, 1978.

Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 13, n. 2,  
p. 161-178, 2007

Sônia Cristina Lino

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 13, n. 2,  
p. 161-178, 2007

178