

Suzana Cristina de Souza Ferreira

ADHEMAR GONZAGA E A CINÉDIA – IMAGENS DE UM PAÍS QUE DANÇA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.
Linha de pesquisa: História Social da Cultura
Orientador: Prof^o- Dr. Luiz Carlos Villalta

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Tese apresentada em..21.. de.. Junho.. de 2006 para
obtenção do grau de doutor a banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta – Orientador (FAFICH-UFMG)

Prf^a-. Dr^a- Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Co-orientadora (ICHF-UFF)

Prof^a.Dr^a- Hilda Machado (IACS-UFF)

Prof. Dr. Otávio Soares Dulci (FAFICH-UFMG)

Prof.Dr. João Pinto Furtado (FAFICH-UFMG)

À Giovani Simionato, (in memórian)
Sem você o Rio nunca mais foi o
mesmo pra mim.

AGRADECIMENTOS

Só foi possível realizar este trabalho devido ao interesse, afeto e carinho de algumas pessoas, as quais tenho muito a agradecer.

Ao professor, Luiz Carlos Villalta, que se tornou meu orientador no limiar da aurora desse trabalho e sem o qual eu não teria concluído. Obrigado pela confiança, amizade e carinho e acima de tudo pelo respeito de não fazer concessão.

À professora Regina Horta, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História-UFMG, pela compreensão e confiança em mim depositadas.

Muito obrigado a professora Ana Maria Mauad (UFF), minha co-orientadora, pelo cuidado com o meu trabalho, pela leitura sempre minuciosa, pelas sugestões criativas, pela boa vontade de sempre estar presente mesmo na distância.

Agradeço enormemente a D. Alice Gonzaga, por disponibilizar para minha pesquisa o acervo da *Cinédia Estúdio*, pois sem essa possibilidade meu trabalho não teria sido feito. Também obrigada pelos dias em que passei ouvindo histórias sobre Adhemar Gonzaga.

Meu muito obrigado a Oséias Silas Ferraz amigo de todas as horas, e que sem a competência do seu ofício como livreiro eu não teria sobrevivido, além dos cafés e das conversas estimulantes na Livraria Crisálida.

Ao Milton Fernandes Rocha Júnior meu muito obrigado pela amizade e boa vontade em sanar sempre as minhas confusões com a tecnologia. Além do trabalho competente com as imagens que fizeram meu trabalho muito mais simpático.

A João Bizzotto Tameirão, amigo que mesmo em trânsito sempre dá um jeito de atender qualquer solicitação que eu faça, mesmo que seja a da sua presença por causa da saudade. Obrigado.

A Rodrigo Teixeira Corrêa, sempre sem tempo, mas que sempre arranjou um tempo pra mim, muito obrigado pela amizade, carinho e compreensão com as minhas tão particulares formas de olhar pro mundo. Só tenho que agradecer

A Janete Flor de Maio Fonseca, amiga com quem compartilhei, particularmente nesses anos, as angústias e incertezas desse caminho. Meu muito obrigado.

A Nilson Silva pelo carinho, pelo interesse com o meu trabalho, pelas divertidas conversas sobre a arte contemporânea, sobre a percepção do mundo e sobre nossas angústias.

Meu muito obrigado ao querido amigo Ricardo Saldanha de Moraes, pelo seu exercício de convivência comigo, não desistindo de lidar com todas as minhas singularidades.

A Cássio Henrique Starling Carlos, por continuar me oferecendo um banquete intelectual e afetivo. Muito mais que obrigado.

A Daniel Bretas pela amizade sempre tão disponível para mim, pelo carinho e afeto com os quais sempre acolhe as minhas solicitações do seu competente trabalho na correção dos meus textos.

A Francis Albert Cotta o meu sempre grato muito obrigado antes de tudo pela convivência que de forma alguma acalma meu espírito, pelo contrario, me provoca a querer olhar, perceber e atuar no mundo fora dos parâmetros convencionais. Além da sua competência intelectual sempre disposta a me atender.

Agradeço enormemente a minha mãe e ao meu pai que não tem se desdobrado mais para facilitar a minha vida por serem apenas dois. Obrigado pelo amor, carinho e confiança.

Ao Paulo Roberto, meu irmão, por atender com presteza as solicitações que faço do seu ofício de tradutor, e por nossas intermináveis conversas sobre a existência.

Agradeço muito a Sérgio Luiz Nascimento, por se tornar o meu mais recente amigo de infância, pela compreensão diante dos meus percalços com a vida e pela confiança na minha capacidade de resolvê-los.

A Luiz Carlos Farias que me ajudou muito a não temer afirmar a que vim nesse mundo. Muito obrigado.

A Márcia Cordeiro Tupinambá meu enorme agradecimento por me ajudar a ocupar o lugar que é a minha morada e a não querer sair dela antes da hora.

A Juçara Costa por ter aberto a sua casa para que tivéssemos um lugar de vivências múltiplas e trocas diversas além da beleza da sua produção artística. Muito obrigado.

Agradeço enormemente a Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG pela concessão a mim de bolsa durante os quatro anos do doutorado. Ao Programa de Pós- Graduação em História –UFMG pelo apoio recebido para a participação em eventos fora de Belo Horizonte, e pela iniciativa de edição dos trabalhos defendidos no Programa, iniciativa pela qual tive minha dissertação de mestrado publicada. Meu muito obrigado ao Professor Eduardo França Paiva diretor da *Coleção Olhares*. A aqueles que foram meus professores e também aos que não foram agradeço pela competência e boa convivência. A secretária do Programa de Pós, pela boa vontade no nosso atendimento. A Wilma, chefe da Biblioteca da FAFICH, dizer obrigado não faz jus ao seu trabalho. Ao Alessandro da secretaria da Pós-Graduação meu muito obrigado pela presteza com a qual sempre fui atendida.

Se me esqueci de alguém espero que seja devidamente entendido pela pressão do momento, mas que todos os meus amigos, familiares, colegas de profissão não citados saibam que os meus agradecimentos estão tacitamente feitos.

RESUMO

Foi no final dos anos 1920 e início dos anos 1930 que Adhemar Gonzaga inaugurou um outro papel para si mesmo dentro da história do cinema brasileiro. Dessa data em diante, ele não mais apenas escreveu e liderou campanhas a favor do cinema na imprensa, fundamentalmente em Cinearte, a revista de cinema por ele concebida e criada em 1926: ele fez cinema. Com a construção da *Studio Cinédia*, o seu projeto mais ambicioso, Gonzaga materializou o meio para realizar o seu projeto estético-cultural para o cinema brasileiro. Projeto orientado por um ideal de modernidade, de nacionalismo, de desenvolvimento e, por mais que pareça incoerente, pelo modelo norte-americano de fazer cinema. Adhemar Gonzaga e as idéias que orientaram esse projeto são os objetos de estudo desta tese.

LISTA DE SIGLAS DAS INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

- 1) ACE – Acervo da Cinédia Estúdios- Rio de Janeiro
- 2) FBN – Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro
- 3) ACMAM – Acervo da Cinemateca do Museu da Arte Moderna – Rio de Janeiro
- 4) MIS – Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro
- 5) FUNARTE – Fundação Nacional de Arte – Rio de Janeiro
- 6) INM – Instituto Nacional de Musica – Rio de Janeiro
- 7) AGC- Arquivo Geral da Cidade – Rio de Janeiro
- 8) FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro
- 9) IO – Imprensa Oficial – Rio de Janeiro
- 10) AN – Arquivo Nacional – Rio de Janeiro
- 11) FCB - Fundação Cinemateca Brasileira – São Paulo
- 12) BLS - Biblioteca Lasar Segall – São Paulo
- 13) CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil –Rio de Janeiro
- 14) FGV – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro

SUMÁRIO

RESUMO.....	01
INTRODUÇÃO.....	02
CAPÍTULO 1- O SENHOR DOS PASSOS DO CINEMA NACIONAL	16
1.1 Dias de Cinema.....	16
1.2 Os primeiros passos.....	32
1.3 Ensaio.....	39
CAPÍTULO 2 - RIO. ÀS VEZES SAMBA ÀS VEZES BATUCADA.....	45
2.1 Um Laboratório de Cinema e Gentes.....	45
2.2 Outras Sociabilidades.....	52
2.3. Um Novo Cenário.....	58
CAPÍTULO 3 - PLANO SEQÜÊNCIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA... ..	69
3.1 Aeroplanos do Modernismo de São Paulo	69
3.2 As ruas da modernidade carioca.....	83
CAPÍTULO 4 - VOZES DA INDUSTRIALIZAÇÃO BRASILEIRA.....	98
4.1 Indústria. Uma Modernidade!?	98
4.2 A difícil questão da industrialização para o cinema brasileiro	110
CAPÍTULO 5 - IMAGENS DE UM PAÍS QUE DANÇA.....	121
5.1 Dramas ao Sabor do Samba-Canção.....	122
5.2 Rir e dançar para não dançar.....	133
5.3 O samba e a vida.....	154
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICA.	168
CRÉDITO DAS IMAGENS	182

ABSTRACT

It was in the final of the 1920's and the 1930's that Adhemar Gonzaga started playing himself another role into the history of the Brazilian Cinema. From that date on he did not only write and lead campaigns for the Cinema in the press, mainly in Cinearte, a cinema journal conceived and created by him in 1926: he made Cinema. With the construction of the Studio Cinedia, the most ambitious of his projects, Gonzaga materialized the means to accomplish his cultural sthetical project for the Brazilian Cinema. A project oriented by an ideal of modernity, of nationalism, of development and, although that would seem as an incoherence, by the North American model of making Cinema. Adhemar Gonzaga and the ideas which oriented that project are the objects of study of this thesis.

INTRODUÇÃO

Foi no final dos anos 1920 e início dos anos 1930 que Adhemar Gonzaga inaugurou um outro papel para si mesmo dentro da história do cinema brasileiro. Dessa data em diante, ele não mais apenas escreveu e liderou campanhas a favor do cinema na imprensa: ele fez cinema. Com a construção da *Studio Cinédia*, Gonzaga materializou o meio para realizar o seu projeto estético-cultural para o cinema brasileiro. Projeto orientado por um ideal de modernidade, de nacionalismo, de desenvolvimento e, por mais que pareça incoerente, pelo modelo norte-americano de fazer cinema. Este projeto é o objeto de estudo desta tese.

Tão logo foi inventado na Europa, o cinema chegou ao Brasil. De acordo com Vicente de Paula Araújo (1976), em *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, as primeiras filmagens feitas no Brasil datam de 1987, caso de o *Maxixe*, de Vítor de Maio. De 1906 a 1913, a produção cinematográfica brasileira cresceu, mas passado este surto pouca atenção foi dada ao cinema. Depois, no país, somente no início dos anos 1920 começou a se constituir uma crítica substantiva voltada ao exercício da atividade cinematográfica e ao filme. Isso muito se deveu aos vários focos de criação surgidos por todo o Brasil produzindo, de 1923 a 1933, cerca de 120 filmes¹. Durante esse período intensificou-se não só a produção de filmes, mas a crítica. Essa última dividia-se entre os que acreditavam que a vocação do cinema era apenas produzir filmes *naturais*, contemporaneamente chamados de documentários, e aqueles que viam nos filmes *posados* (quer dizer, filmes de enredo), bem mais que a oportunidade de registrar acontecimentos, entendendo que o cinema, antes de tudo, contava histórias, era uma linguagem artística.

Nessa mesma voga, a exposição do pensamento e a discussão sobre o nacionalismo também passaram à ordem do dia no meio cinematográfico. Na imprensa dos anos de 1920 a 1940, a polêmica ampliava-

¹ ARAÚJO. *A bela época do cinema brasileiro*. 1976.

se para o que seriam, no cinema, as produções de caráter popular e as de cunho nacionalista. Mas no que diz respeito à atividade cinematográfica propriamente dita, no país, o houve nesses anos são realizações de espíritos empreendedores, como Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Carmem Santos e outros, que desempenharam os papéis de produtores, diretores, atores, críticos. Eles mesmos estavam à frente da luta para fazer florescer a indústria cinematográfica no Brasil².

Mas, por mais que constituísse o desejo das pessoas envolvidas tanto com a crítica quanto com a produção cinematográfica, o cinema sequer fora percebido, pelas lideranças dos diversos setores econômicos, nem pelo governo federal, nas suas potencialidades. Para esses setores, não fazia sentido pensar na sua inserção no processo mais amplo de industrialização do país. Menos ainda foi cogitada a necessidade de uma legislação que facilitasse sua produção. Foi preciso um tempo razoável de discussão e campanhas nas revistas que possuíam colunas especializadas em cinema, para que isso se desse. Foi preciso que se criasse uma revista de cinema, *Cinearte* é mérito de Gonzaga, para que tais setores atentassem para as possibilidades comunicativas do cinema e da sua necessidade de sair de instalações artesanais.

Se o pensamento cinematográfico no Brasil foi-se constituindo em torno da tese de que a produção brasileira de cinema deveria ser industrial, idéia defendida por mais de dez anos por Adhemar Gonzaga, Mário Behring e Pedro Lima, nas páginas de *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte*, isso muito se deveu a influência do modelo de cinema norte-americano. Por outro lado, a realidade nacional impunha, aos produtores e realizadores, uma forma de fazer cinema excessivamente artesanal.

Tal situação de forma alguma impediu de se fazer cinema no país e nem mesmo jogou por terra as iniciativas de quem, mais do que discutir sobre o cinema, queria fazer cinema, mas de forma industrial. Assim em 1930 foi fundado o *Studio Cinédia*; na suas dependências, Humberto Mauro finaliza *Ganga Bruta*, lançando-o em 1933³. Os estúdios criados por Adhemar Gonzaga

² BERNARDET. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema*. p. 29-34.

³ GOMES. *Humberto Mauro Cataguases, Cinearte*. 1974.

foram ocupados por todas as empresas cinematográficas do país, inclusive pela própria *Cinédia*.

Falando a Osvaldo Silveira, de *A Ordem*, à época da fundação da *Cinédia*, disse Gonzaga:

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e nossos capitais. Vamos mostrar que podemos criar uma arte nossa nova e legítima capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo⁴.

A 13 de novembro de 1931, Adhemar Gonzaga anexava aos Estúdios da *Cinédia*, à Rua Abílio nº- 32, uma grande casa, que tinha história. Fora a casa do poeta Alberto de Oliveira, e lá viriam a funcionar os laboratórios da *Cinédia*⁵.

A atividade cinematográfica no Brasil das primeiras décadas do século XX era de fato uma empreitada árdua: não se possuíam técnicos especializados ou maquinário, o governo sequer isentava o filme virgem da alíquota de importação, faltavam energia elétrica, transporte e comunicação. Aliada a esses empecilhos encontrava-se ainda a boa qualidade do filme estrangeiro, fundamentalmente o norte-americano.

A qualidade do filme americano tornara-se uma obsessão, tanto para realizadores como para produtores, críticos, atores e técnicos. A geração do princípio de século foi essencialmente formada pelo cinema norte-americano. O amor por esse cinema produziu no Brasil um tipo de pensamento, de abordagem, um modo de fazer filmes: o cinema norte-americano era a mais ampla referência, o modelo que produziu um tipo de relação mimética, ainda que não gerasse uma simples cópia⁶.

Desde a primeira filmagem e exibição brasileiras, surgiram os problemas de produção. A princípio, era o grande o entusiasmo com a novidade. Depois, houve a luta para que a produção cinematográfica conseguisse continuar existindo sem sucumbir à rapidez das produções norte-americanas e européias. Somada a esta desvantagem, que já era grande, havia a falta de interesse de distribuidores e exibidores, fora e dentro do país, pelo filme brasileiro.

⁴Entrevista de Adhemar Gonzaga a Osvaldo Silveira, da revista *A Ordem*. Rio de Janeiro. 20 de mar. 1930. s/p. ACE.

⁵GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*, Rio de Janeiro. Record. 1987. p. 49.

⁶De acordo com Hayden White, a mimese não se reduz a cópia. Ela sempre deixa ou acrescenta algo ao objeto. WHITE. *Trópicos do discurso*, p. 15. Veja também: BERNARDET. *Cinema Brasileiro: proposta para uma história*, p. 69.

Na década de 1930, a população carioca encontrava-se um pouco mais afinada com a sociedade de massa. Tendo passado, como todo o país, pela instalação da República, no final do século XIX, e no nível local, nos anos 1900, pela reforma urbana promovida pelo prefeito Pereira Passos, na década de 1920, teve de se adequar à aceleração do desenvolvimento da cidade e à sua entrada na sempre tão almejada modernidade⁷.

Assim, justifica-se a existência, no início dos anos 1920, da larga discussão sobre a industrialização do cinema brasileiro, feita nas páginas das revistas *Para Todos* e *Selecta* e, no meado da década, em *Cinearte*. Acreditava-se, assim como todos os que pensavam a industrialização do país, independente da corrente de pensamento à qual se filiavam, ser este o caminho para a resolução dos problemas da produção de filmes. No Brasil, nas três primeiras décadas do século XX, querer produzir cinema era de uma febre que também contagiava o público. Todas as pessoas envolvidas pelo cinema desejavam que o país tivesse esse engenho ultramoderno.

Em meio a toda discussão gerada pela industrialização, a produção cinematográfica brasileira organizou-se na década de 1930 com uma produção em sua maioria carioca. O Rio de Janeiro estava a todo vapor com o projeto cinematográfico. Por ocasião do lançamento de *Lábios sem beijos*, o jornal *O Estado do Rio Grande*, de Porto Alegre, de 28 de janeiro de 1931, no artigo *Menos quantidade, mais qualidade*, informava que,

No ano de 1930, produziram-se 17 filmes e existiam as seguintes companhias produtoras: no Rio, Cinédia, Joe, Benedetti, Guanabara, Artistas Unidos do Brasil, Ita e outras; em São Paulo, J. Redondo, Apa, Iris, União Brasil Artística, Metrópole, Cruzeiro, Anhangá, Internacional, Epica, Sul-América, Mendovil, Rex e outras; em Minas Gerais, América, Atlas, Phebo, Masotti, Belo Horizonte e outras; em Pernambuco, Liberdade, Autora e Spia; e no Rio Grande do Sul, Uni, Pampa e Gaúcha Filme⁸.

Sendo que Cinédia era o primeiro estúdio e produtora totalmente equipados para ter uma produção a ser classificada como de qualidade⁹.

Com a *Cinédia*, Adhemar Gonzaga procurou colocar em prática as idéias discutidas e defendidas durante os seus anos como jornalista. Na verdade, essas idéias constituíam muito mais que um projeto estético no qual a referencia privilegiada era a maneira norte-americana de fazer cinema.

⁷ MORAIS. *Cidade e Cultura Urbana na Primeira República*, p. 47.

⁸ *Menos quantidade, mais qualidade. O Estado do Rio Grande*, de Porto Alegre, de 28 de jan. de 1931. FBN.

⁹ VIEIRA. *A Chanchada e o cinema carioca*, p. 129-187.

Gonzaga tinha um projeto de cinema brasileiro. É preciso considerar que ele forjara o seu pensamento cinematográfico numa via de mão dupla, ou seja: como platéia privilegiada de cinema, seu olhar e sua percepção foram educados pela cinematografia norte-americana, como profissional de imprensa foi algumas vezes a Los Angeles, porém ele manteve contato com o Pensamento Industrial Brasileiro e os projetos para a nação construídos pelos que o integravam, pois imprensa carioca servia-lhes de tribuna.

Não se pode afirmar que Gonzaga conviveu diretamente com esses intelectuais. Mas ele foi um homem de Imprensa, função que exerceu durante longos anos, e não deixou de estar envolvido pelo debate político-social. Certamente não se pode filiá-lo diretamente a nenhum desses homens, mas pode-se detectar que há, nas idéias de Gonzaga e nos seus artigos, argumentos bastante comuns ao Pensamento Industrial Brasileiro, como se pode constatar abaixo:

Precisamos apresentar o Brasil ao mundo, com todas as suas grandiosidades, Vamos continuar fazendo o nosso cinema, para que o nosso caráter, o nosso sentimento, a nossa lealdade, educação e hospitalidade... sejam adotados pelo mundo... Nós somos Brasil. O cinema, com a voz, talvez seja a única arte que possa ter pátria. Aproveitemo-la para o nosso nacionalismo sadio, para sabermos ser mais brasileiros, já que assim procedem todos os países. Um cinema para o Brasil já é o quanto basta¹⁰.

Na citação acima, ficam claros o estilo e o conteúdo adotado por Gonzaga em seus escritos nas revistas, tanto em *Para Todos...*, como em *Cinearte*.

Em toda a década de 1930, bem ou mal, o estúdio de Adhemar Gonzaga, a *Cinédia*, liderou a produção cinematográfica, não apenas no Rio de Janeiro, mas em todo o Brasil. Em 1935, a *Cinédia* lançou a produção *Alô, Alô Brasil*, filme no qual fica confirmada a quase definitiva parceria entre o rádio e o cinema brasileiro. O próprio título celebra o veículo de comunicação com sua característica saudação *Alô*. O filme possuía, antes de mais nada, uma enorme constelação de astros e estrelas do rádio e do disco, que desfilavam em meio ao enredo de João de Barro e Alberto Ribeiro¹¹.

A construção da *Cinédia* esgotou todos os recursos financeiro de

¹⁰ GONZAGA. Cinema Brasileiro. *Cinearte*. Rio de Janeiro. Nº. 362. 03 de fev.1932. ACM.

¹¹ VIEIRA. *A chanchada e o cinema carioca*.1987.

Gonzaga, situação que incidiu diretamente nas produções. Com recursos escassos para realizar grandes produções, mirando o pouco sucesso dos filmes brasileiros pretensamente sérios, o deboche tornou-se o casamento ideal com a música popular, além de um tiro certo no gosto carioca, constituído por um senso humor de certa forma ingênuo, mas sempre muito cruel.

Mas nem tudo foi confete nos filmes musicais. O debate sobre o que seria o nacional e o que seria popular, o que deveria ou não ser mostrado nas telas, levou a crítica especializada a construir sobre a produção da *Cinédia* uma opinião bastante pejorativa. Negava-se completamente a possibilidade de este gênero do cinema nacional aspirar a uma modernidade, condenando-se filmes e estúdio a uma eterna condição de colonizados.

Sem dúvida alguma, o público brasileiro deve à *Cinédia* a existência do cinema nacional, e a criação do filme musical no Brasil – mesmo quando a crítica especializada lhe atribuía a qualidade de serem estes uma má cópia dos musicais americanos, levando a *produções que ainda hoje mantêm o sabor agridoce da fruta tropical*¹².

A consciência adquirida por produtores e realizadores frente aos problemas e dificuldades de industrialização do país levava-os, forçosamente, a olharem de frente para a sua própria realidade cultural e a encontrarem nela os componentes para as histórias contadas na tela.

Abrindo a lente sobre o cinema brasileiro, no período que vai do início dos anos 1930 ao final da década 1940, fundamentalmente o cinema produzido no Rio, verifica-se que este foi fruto da iniciativa de Adhemar Gonzaga nos estúdios da *Cinédia*. O mais interessante é constatar que até hoje a historiografia seja a do cinema nacional, seja a da área de História, não se dedicou a fazer um trabalho sobre a importância desse homem buscando compreender quais idéias o influenciaram e à sua obra, para além das influências estéticas, localizando-as na produção cultural do país.

Em face do exposto até aqui, também não é muito compreensível que Adhemar Gonzaga e sua produtora não tenham sido discutidos como parte do projeto de modernização do país naqueles anos, pois, Gonzaga não

¹² AUGUSTO. *Este mundo é um pandeiro*, p. 99.

apenas queria fazer cinema, como possuía um projeto de modernidade para o Brasil, orientado por um profundo sentimento nacionalista.

Nos filmes da *Cinédia*, o Rio de Janeiro era o lugar dos grandes e pequenos acontecimentos, das grandes decisões sobre o destino do país, cercado por morros e praias, gafieiras, cassinos, sambistas, mulatas, moradores de subúrbios, malandros, políticos, boêmios, artistas etc. De qualquer forma, esteja o cinema narrando uma história, ou tendo em si uma história, pode-se com ele e por meio dele fazer um exercício de reflexão sobre uma sociedade, sobre uma cultura, sobre a existência. Só não se pode apreender, nem Adhemar Conzaga nem a *Cinédia*, como controles para a medição do nível de deterioração da cultura de massa e da sociedade que as engendrou. Talvez seja necessário repensar a oposição entre alta cultura e cultura de massa de maneira a não reforçar a valoração que se faz, tomando a primeira como autônoma e a segunda como autêntica e degradada, porque tratada com descaso. Uma abordagem histórica e dialética dessas duas situações seria a melhor forma de analisar a cultura de massa e alta cultura, tomando-as como fenômenos relacionados objetivamente e interdependentes, resultado da produção estética sob o capitalismo¹³.

Temos então instalado um conflito tanto para a cultura de massa como para a alta cultura, que é o ter que se movimentar submetido a uma “mão dupla”, que traz a contradição objetiva do próprio fundamento social delas. A crescente interpenetração dessas duas culturas leva-nos reexaminar historicamente a precariedade da dicotomia entre alta cultura/cultura de massa.

Assim, se vemos a tragédia grega, Shakespeare, Dom Quixote, os versos líricos do tipo dos de Hugo – ainda muito lidos – e os romances realistas de grande vendagem, por exemplo, os de Balzac e Dickens, como capazes de reunir ampla audiência popular e a alta qualidade estética, então estamos fatalmente encerrados em falsos problemas. Qual seria o valor relativo – avaliados como oposição a Shakespeare ou mesmo a Dickens – de autores contemporâneos populares de alta qualidade tais como Chaplin, John Ford, Hitchcock, ou mesmo Robert Frost, Andrew Wyeth, Simenon ou John O’Hara?¹⁴.

De um ponto de vista histórico, o aparecimento da cultura de massa leva à compreensão de que a única forma de alta cultura que pode ser vista como contraponto dialético é a alta produção artística que lhe era

¹³ JAMESON. *As marcas do visível*, p.15.

¹⁴ *Idem*, p.11.

contemporânea. Por seu turno, a cultura de massa tem também ela de passar por esse crivo histórico, que faz compreender que a arte popular do passado cuja produção dependia de realidades sociais bastante diferentes, era efetivamente a expressão “orgânica” dos grupos a que produziam. Hoje tais grupos em quase todo o mundo ocidental basicamente não existem. O efeito historicamente linear do capitalismo, e mais ainda do capitalismo tardio incidiu sobre esses grupos, atomizando-os, diluindo-os em indivíduos privados isolados e equivalentes, devido à corrosão universal da ação mercantil e do sistema de mercado. Esse movimento pareceu durante algum tempo ser interno apenas aos países de capitalismo de ponta. Quanto aos países emergentes, a situação é muito mais radical, pois a arte entendida como “popular” ainda existe, mas sua apropriação se dá à exaustão pela indústria cultural, quando não ela mesma é incorporada como produção da cultura de massa.

Considerando os meandros do inter-relacionamento e da oposição dialética existente entre alta cultura e cultura de massa contemporânea, faz-se necessário colocar a situação social e estética, ou seja, a questão do público e da forma, situação enfrentada tanto por uma quanto por outra cultura, e “resolvida” de forma antitética. Na cultura de massa mais fortemente marcada pela noção de repetição, que segundo Jean Baudrillard (1991), “*caracteriza a produção mercantil do capitalismo de consumo como simulacro, e marca o nosso mundo de objetos com irrealidade e ausência*”, o lugar que antes da radicalização da indústria cultural era ocupado pela natureza, pelas matérias-primas e pelos *originais* da produção artesanal, transita livre do referente e, por tanto, pode ser apropriado por todos¹⁵.

Já para a produção artística da alta cultura aquilo que se conhece como modernismo, a forma de mercadoria sinaliza a vocação de não ser uma mercadoria, levando ao estabelecimento uma linguagem incapaz de oferecer satisfação mercantil, além de ser resistente à instrumentalização. A concepção modernista da produção como protesto de um indivíduo isolado, possuidor de um sistema de signos que equivalem a linguagens privadas, “estilos”, parece

¹⁵ BAUDRILLARD. *Simulacros e simulação*, p. 31.

inviabilizar a realização social ou coletiva do seu projeto estético. Torna-se elitista.

Mais uma vez deparamo-nos com o traço contraditório da produção estética contemporânea. Tanto o modernismo como a produção da indústria cultural aparece, como reação à repetição. Modernismo e cultura de massa buscam avidamente inovação e o rompimento com as tendências de estilos anteriores, buscam “fazer o novo” quebrando com a força da repetição como traço universal da equivalência mercantil.

Assim, as práticas culturais no cotidiano são fundamentais para compreender as condições de produção, as apropriações e re-significações que os atores envolvidos efetuam na interação com o conteúdo e a forma das narrativas. Acompanhar a inserção de Adhemar Gonzaga nesses espaços privilegiados de discussão e atuação política é ultrapassar a compreensão da sua trajetória como homem e compreendê-lo como mediador cultural integrado à dinâmica da cultura brasileira.

Feitas essas considerações sobre idéias, contexto, ação e teoria, identificamos as hipóteses principais de pesquisa. Elas são duas. A primeira é a de que Adhemar Gonzaga e os filmes por ele produzidos na *Cinédia* inserem-se numa perspectiva de interpenetração do modernismo brasileiro como algo plural negando-se a uma via de mão única, consagradora do modernismo paulista, entronizado na memória como “o modernismo brasileiro”, posição que oblitera a percepção da complexidade do último, que envolvia outros atores que não atuavam na cena intelectual de São Paulo, mas que significativamente mantinham intercâmbio com ela. A segunda é a de que Adhemar Gonzaga, nas suas idéias com vistas a constituir no meio cinematográfico um pensamento mais elaborado sobre cinema e sua industrialização, (leia-se produção cinematográfica industrializada), e ao transformar suas concepções em ação concreta, num primeiro estágio foi criação da revista *Cinearte*, e num segundo a construção da *Cinédia*, não as executou apenas como aventura. Seu pensamento e sua ação estavam diretamente referenciados ao pensamento industrializante brasileiro e faziam parte do processo de modernização e industrialização do país que se iniciava naquelas primeiras décadas do século XX, mesmo que nunca tenham sido considerados desta maneira.

Portanto, a constituição desta tese foi pensada considerando idéias, acontecimentos, realidades sociais, culturais e discussões e ações políticas de uma época não necessariamente numa perspectiva cronológica, mas recortados de forma a constituir uma estrutura que explique o aparecimento de Adhemar Gonzaga, “cenário” pelo qual ele transitou, imprimiu sua marca, e deixou se influenciar. A maior dificuldade metodológica dessa escolha foi fazê-los interagir sem diluir um no outro.

O título do primeiro capítulo, O Senhor dos passos do Cinema *Nacional*, foi tirado da citação que Humberto Mauro, em entrevista à Rádio Educadora do Rio de Janeiro, em 14 de Janeiro de 1932, faz da designação dada por Raul Roulien para Adhemar Gonzaga. A idéia que predominou aqui foi a de construir uma narrativa que não fosse linear, mas que se iniciasse com o primeiro filme dirigido por Adhemar Gonzaga, antes de ele construir a *Cinédia*. Portanto, o capítulo se constitui em torno das ações de Adhemar Gonzaga, não propriamente dos seus dados biográficos, mas da sua biografia, articulada à sua inserção no debate e na ação no campo da produção cultural. Em 1926, *Cinearte* foi lançada; em 1929 ele dirigiu seu primeiro filme. Do começo dos anos dez ao final dos anos quarenta do século XX, Gonzaga discutiu intensamente na imprensa suas idéias cinematográficas voltadas para o filme de ficção, e também os produz, sempre tendo em mira o espectador comum de cinema. No cerne dessa “educação dos sentidos”, estava o projeto de um cinema brasileiro, concebido, realizado, distribuído por brasileiros, com temas brasileiros, tendo em foco a cultura brasileira e sem dúvida alguma um cinema industrializado, mas acima de tudo o cinema que foi sua razão de existência.

O segundo capítulo, Rio: às vezes samba, às vezes batucada, trata do surgimento filmes musicais, da relação desses filmes com o samba, do circo do teatro e do rádio como divulgadores da produção artística de caráter popular, da cultura negra e da figura feminina como forças motoras das comunidades, que banidas do centro da cidade, constituíram-se no seu entorno. Procura-se evidenciar que não foi por acaso que vários elementos da cultura e da geografia negro-mestiça do Rio de Janeiro foram incorporados aos filmes produzidos pela *Cinédia*, musicais ou não. Em que pese a diferença entre produto final e a sua concepção original, a produção de filmes teve que

lidar com essa realidade e não pôde abrir mão dela, até porque essa inter-relação já era um traço da modernidade carioca.

O terceiro capítulo, Plano-seqüência da Modernidade Brasileira, aborda o movimento modernista de 22 em São Paulo e o singular modernismo carioca. Não é necessário muito esforço para se compreender porque o cinema foi, desde o seu surgimento, entendido como uma modernidade sem par. Expressão híbrida, meio arte, meio indústria, apaixonou e deslumbrou as sociedades urbanas ocidentais. No Brasil, não foi diferente, e o Rio de Janeiro, mais do que vê-lo ambicionou produzi-lo. E por que não? A *Cinédia* foi a resposta a esse desejo. A sua modernidade deve ser pensada correlacionada ao modernismo carioca de forma mais ampla, modernismo este que não foi constituído em primeiro lugar por intelectuais institucionalizados. Na cidade do Rio de Janeiro, o modernismo, antes de vir de qualquer instituição, nasceu das vozes das ruas, desceu dos morros, do traço debochado publicado nas revistas de variedades, nas composições e interpretações dos seus músicos e artistas populares e na produção cinematográfica. Antes da Semana de 22, o Rio já tinha expressado o seu modernismo. Menos na reforma Pereira Passos do que na sua mistura étnica, mais nos seus cafés literários boêmios do que na Academia Brasileira de Letras, mais nos teatros de revista do que no Municipal.

O modernismo carioca deve ser pensado na sua dinâmica específica, sem que se tome o movimento de São Paulo nos anos 1920 como expressão única de uma elaboração e mudança paradigmática das artes, da estética e do pensamento em todo o país. Não se coloca em dúvida a importância do movimento paulistano, mas encontrava-se, no Rio desde o final do século XIX, um modernismo de traços peculiares.

O quarto capítulo, Vozes da industrialização brasileira, trata do pensamento industrial brasileiro, das discussões políticas e da adoção de medidas econômicas e administrativas no âmbito do Estado. Faz-se necessário tratar as idéias e a ação de Adhemar Gonzaga devidamente inseridas no seu tempo e nas discussões dos projetos para o país naqueles anos. Processar a reconstrução do pensamento industrial brasileiro do período pesquisado, mesmo fazendo-o em amplos balizamentos, é operacionalizar uma constituição do pensamento oficial da época que dá maior entendimento para as idéias defendidas pelo pensamento industrializante para o cinema brasileiro. As duas

perspectivas começam a ser discutidas na imprensa simultaneamente. Esta, por sua vez, se dispunha como tribuna, lugar onde as palavras e as ações dos setores público e privado ganhavam visibilidade, estabelecendo, como ainda hoje, uma espécie de conversa com o leitor.

No quinto capítulo, *Imagens de um país que dança*, tratamos dos filmes produzidos pela *Cinédia*, restringimo-nos a comentar a produção de ficção, devido ao enorme volume documental que precisariam ser assistidos, pois são 91 longas de ficção, mais de mil curtas, os famosos complementos nacionais que eram exibidos antes das seções principais, além de alguns documentários e noticiários filmados. Optamos por aqueles filmes sabidamente consagrados pelos pesquisadores de cinema, e por filmes que julgamos importantes, seja em relação ao conjunto da produção de filmes de ficção da *Cinédia*, seja para a história do cinema brasileiro, num total de dezesseis filmes.

Para construir uma análise histórica compreensiva, usamos como fonte secundária a pouca, fragmentada e recorrente bibliografia específica sobre Adhemar Gonzaga. Na historiografia, ele aparece quase sempre em contraponto a outras personagens atuantes no período. Recorremos também à historiografia sobre o Brasil, no período nas diversas áreas: cultura, sociedade, política economia. Fizemos alguns percursos pela Colônia, Império e ainda pela República até o final do governo Dutra. A leitura da produção sobre teoria da cultura, antropologia, estética, literatura, cinema permitiram-nos preencher os espaços que a história econômica e política sombreiam. Para política, economia e sociedade pesquisamos o Arquivo Nacional, o Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro e a Imprensa Oficial no Rio de Janeiro.

As fontes primárias pesquisadas para o cinema e a cultura foram as coleções de revistas e de jornais do período ao qual o trabalho se reporta (1889-1950). As revistas de variedades da época foram *Dom Quixote*, *Fon-Fon* e *Careta*. As revistas que mantinham coluna sobre cinema examinadas foram *Para Todos...* e *Selecta*; a revista especializada em cinema foi *Cinearte*. Além disso, consultamos alguns arquivos, pastas dos artistas e diretores existentes em instituições públicas, como a Fundação Biblioteca Nacional, a FUNARTE, e o MIS, bem como documentos de áudio e vídeo produzidos num período posterior, integrantes dos acervos dessas instituições.

O relevo que se dá à revista *Cinearte*, como importante fonte histórica, advém apenas do fato de ela ter registrado durante três décadas todos os fatos do cinema, tanto nacionais como internacionais, mas muito mais que isso, *Cinearte* foi a grande tribuna do pensamento cinematográfico brasileiro. Essa revista foi o lugar de várias campanhas a favor de uma cinematografia brasileira, orientada sempre pelo pensamento nacionalista adaptado a uma fé no cinema como uma produção de grande importância para a cultura e a economia do século XX. Essa aparente contradição faz de *Cinearte* uma fonte histórica vital, além da própria questão do seu pioneirismo, tornando-se a primeira mídia no Brasil a veicular um pensamento devidamente sistematizado para um público amplo, sobre cinema em geral, e o cinema nacional¹⁶.

Foi pesquisada ainda a famosa revista *Klaxon*, editada pelo grupo modernista paulista dentro do qual Mário de Andrade e Guilherme de Almeida destacaram-se como aqueles que mantiveram um contato mais estreito com a crítica cinematográfica.

Também nos jornais de época está manifestado o interesse pelo cinema, mesmo que a crítica feita por eles não tenha alcançado nem a profundidade, nem o engajamento daquelas feitas nas revistas citadas; no entanto, o jornal não deixava de dar testemunho dos sentimentos nutridos pelo cinema carioca e pela cinematografia nacional.

Quanto aos arquivos particulares, o importantíssimo arquivo é o da *Cinédia*, que está aos cuidados de Alice Gonzaga, filha do próprio Adhemar Gonzaga. Ressalto aqui as conversas que tivemos com Dona Alice Gonzaga e Maria Eugênia, filha e neta de Adhemar Gonzaga, durante as visitas à *Cinédia* para pesquisar o acervo¹⁷. O terreno da *Cinédia* em Jacarepaguá existe com alguns prédios ainda de pé, um deles é o prédio onde o acervo está abrigado em condições de preservação de qualidade regular, mas como é um acervo particular, considerando-se a realidade brasileira podemos dizer que ele está saudável. Nesse arquivo, encontram-se a correspondência pessoal de Gonzaga com Humberto Mauro, Pedro Lima, Otávio Gabus e outros, registros legais da fundação da *Cinédia*, fotos dos artistas nacionais e estrangeiros,

¹⁶ XAVIER. *Sétima Arte Um culto Moderno*.

¹⁷ Gostaríamos de registrar que essas conversas não foram gravadas, pois Dona Alice não é afeita a este procedimento e Maria Eugênia adota o mesmo procedimento. Não cabe aqui discutir os motivos.

registros da viagem de Gonzaga a Hollywood como correspondente de *Cinearte* e material publicitário das produções da *Cinédia*. Tais documentos são de extrema importância para a compreensão das personagens Adhemar Gonzaga e da *Cinédia*.

É preciso colocar ainda que o pressuposto que orientou a pesquisa é o de que Adhemar Gonzaga foi moderno em seu projeto, sem pertencimento a nenhum movimento que o designasse como tal.

1 – O SENHOR DOS PASSOS DO CINEMA NACIONAL *

1.1. Dias de Cinema

No dia 19 de agosto de 1929 estreava *Barro Humano*¹⁸. Conforme anunciava a Cinearte, *Produção genuinamente brasileira marcará certamente uma era nova para a indústria cinematográfica entre nós*¹⁹. Este foi o primeiro filme produzido pelo Circuito Nacional dos Exibidores (CNE), legalmente registrado como Sociedade Cooperativa de Responsabilidade Limitada²⁰. O CNE viu na sua constituição a possibilidade concreta de viabilizar o seu desejo de realizar filmes nacionais para atender às suas salas. Desta forma, aconteceu, a convite do CNE, a primeira direção profissional, se assim pode ser chamada, de Adhemar Gonzaga²¹.

Faz-se necessário um rápido *flash-back*. Desde 1919, Adhemar Gonzaga e o grupo de jornalistas e articulistas que posteriormente, quando da constituição e lançamento da revista Cinearte em 1926, em torno dele viria se reunir, já circulavam pelos jornais e revistas existentes no Rio de Janeiro com suas respectivas colunas sobre cinema. A influência que tal grupo exerceu no pensamento e na forma de fazer cinema naquele período não constituiu manifestação de um espontaneísmo momentâneo de diletantes sobre cinema, aqueles moços possuíam uma história de construção do seu pensamento cinematográfico.

Barro Humano, a princípio, teve o financiamento do recém-fundado Circuito Nacional de Exibidores, mas, mal começaram os preparativos para as

*Humberto Mauro em entrevista a Rádio Educadora do Rio de Janeiro em 14 de Janeiro de 1932, cita a designação dada por Raul Roulien para Adhemar Gonzaga. ACE.

¹⁸Infelizmente o filme não mais existe, mas o seu significado para a história do cinema brasileiro é de fundamental importância e está registrado na imprensa, nos depoimentos dos seus realizadores dados a vários historiadores do cinema.

¹⁹GONZAGA. Filmagem brasileira. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 1929. p. 3. ACMAM.

²⁰Circuito Nacional de Exibidores, criado em 1926 “para a exploração e confecção de films brasileiros”. O grupo era formado por exibidores independentes que não integravam a cadeia dos principais exibidores de filmes de estúdios estrangeiros. AQUINO, Carlos e GONZAGA, Alice. *Gonzaga por ele mesmo*, p. 127-128.

²¹Argumento e co-roteirização também são de Adhemar Gonzaga.

filmagens, o CNE declarou não possuir dinheiro para custear a produção. Na verdade, a retirada do CNE acabou definindo a forma como o filme foi realizado: uma empreitada coletiva e voluntária, adotada pelos membros da revista *Cinearte* e por Paulo Benedetti, proprietário da Benedetti Film²². As filmagens eram feitas nos finais de semana e levaram dois anos de trabalho. Tal condição se explica pelas outras ocupações que todos os envolvidos tinham.

O filme *Barro Humano* apresentava uma trama urbana sobre o romance entre jovens da então Capital Federal. Pela primeira vez no cinema brasileiro, surgia a personagem de uma moça pobre que tinha que trabalhar. Além do traço de modernidade do enredo, o filme possuía o cuidado de apresentar 15 interiores diferentes, afirmando, assim, o que *Cinearte* propunha como *photogenia* e garantindo ao filme um perfil menos provinciano²³.

A importância dada às filmagens de interiores estava diretamente relacionada ao que ocorria em geral com os filmes brasileiros daquele período, pois a falta de condições técnicas e de equipamentos tornava muito difícil as filmagens em ambientes fechados. Toda a deficiência das cenas em ambientes nesses locais estava assentada na dificuldade de iluminá-los, ao contrário da produção corrente, tanto do cinema americano quanto europeu do mesmo período, que já era realizada em estúdios, nos quais esses problemas haviam sido resolvidos.

No Brasil do mesmo período, a realidade da produção de cinema era outra. Humberto Mauro chegou a destelhar os locais em que filmava para conseguir a luz suficiente para fazer as cenas dos interiores, na realidade, evitadas pela maioria dos realizadores, e cuja ausência era um motivo de desagrado, sobretudo para Pedro Lima²⁴. Para o crítico, o impasse criado pela falta, pobreza e repetição dos mesmos interiores emprestaria às fitas um caráter provinciano. Devido a esta compreensão que não se reduzia a Pedro

²² O grupo de *Cinearte* que produziu *Barro Humano* foi constituído por Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha. Quanto a Paulo Benedetti, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, era “um daqueles últimos técnicos italianos da velha raça dos pioneiros. Sendo o único produtor carioca que trabalhou com certa continuidade. Em 1924, tornou-se o proprietário do melhor laboratório do Rio de Janeiro. Contudo, o que Benedetti fez de mais importante, artisticamente, foi criar condições para a realização de *Barro Humano*.” SALLES GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 68-69.

²³ Segundo os jornalistas de *Cinearte*, fotogenia ou aspectos característicos são os aspectos naturais ou de ambientação compreendidos como belos. Neste momento do pensamento cinematográfico do grupo, o “realismo” não era sequer considerado como possibilidade para ser filmado. O país que deveria ser mostrado era o Brasil moderno.

²⁴ SALLES GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p. 295.

Lima, a filmagem de diversas cenas em interiores e o requinte de sua decoração eram valorizados como um grande feito técnico e estético²⁵.

Pode-se constatar o pensamento corrente na carta de Adhemar Gonzaga dirigida a Humberto Mauro, na qual o mesmo contava sobre as filmagens de *Barro Humano*, detalhando que:

Ontem, domingo, trabalhei o dia inteiro com o Carlos [Carlos Moreno] e como interior agora é sopa, fiz cenas dele só passeando por uma bruta sala! Barro já tem 15 interiores fora os de E.[Eva] Schnorer. Com este começo nesta semana e já estamos preparando a cena do baile que é o final. Vou tirar no Cassino de Copacabana com gente a beça e sem 'mats'! Ultimamente tem aparecido tipos admiráveis e o interesse de cinema brasileiro tem aumentado na sociedade²⁶.

Por outro lado, realizar *Barro Humano* também revelou o quanto tudo, em termos de cinema, ainda estava incipiente no Brasil, razão pela qual o próprio Gonzaga afirmou, após o término das filmagens, apesar de todo o seu entusiasmo enquanto elas se realizavam:

Filmando Barro Humano foi que senti as deficiências e constatei na prática o quanto estávamos atrasados tecnicamente. Não era possível trabalhar com aquelas câmaras, fazer revelações de filmes praticamente a mão, iluminar as cenas com refletores de carvão Foi uma luta para usarmos refletores de arco voltaico e descobrimos que com eles melhorávamos a qualidade dos filmes²⁷.

O filme estreou no cinema Imperial e tornou-se, no dizer de Paulo Emílio Salles Gomes (1974), um “êxito comercial e mundano, adquiriu um prestígio intelectual e artístico considerável.” No entanto, antes mesmo da estréia de *Barro Humano*, em 1929, Adhemar Gonzaga viajaria para os Estados Unidos com a finalidade jornalística de cobrir a participação de uma representante brasileira no concurso de beleza de Galveston – New York. Se este era o motivo declarado da viagem, existiam outros menos visíveis e mais coerentes com o contexto de cinema. Gonzaga tinha receio quanto ao destino do filme que acabara de dirigir e, como não confiava que este seria um sucesso, preferiu a distância para mediar um possível constrangimento, pois era ele a figura de proa do cinema brasileiro naquele período.

As outras razões de sua viagem eram as possibilidades de um aprendizado técnico e o estabelecimento de contatos nos estúdios americanos. Gonzaga aproveitava-se da chance de, mais uma vez, observar e aprender

²⁵ A iluminação por carvão foi substituída pelo arco voltáico, possibilitando as filmagens de interiores.

²⁶ Correspondência Adhemar Gonzaga, 08/1928. Datação estabelecida por Lécio Augusto Ramos e Carlos Roberto de Souza. ACE.

²⁷ AQUINO; GONZAGA. *Gonzaga por ele mesmo*, p. 17.

sobre o uso dos aparelhos, da técnica, das etapas que constituíam a atividade da produção cinematográfica .

A primeira viagem aos Estados Unidos tinha sido feita entre os meses de março e maio de 1927, como correspondente de Cinearte, mas como ele mesmo confidenciaria depois:

-A bordo, confessei, confidencialmente ao Comandante Villar, como oficial de Marinha, o que eu realmente ia fazer nos Estados Unidos, era observar a indústria cinematográfica e não apenas fazer reportagens... Sentia que ia fazer um trabalho de grande valor para o Brasil, mas as vezes me sentia um espião²⁸.

A despeito do temor inicial em relação ao destino de *Barro Humano*, a viagem de 1929 foi feita com as mesmas intenções da anterior e, após a estréia do filme, aliava-se o fato de que ele, o filme, estava dando lucro, o que alimentava o entusiasmo impulsionador para a produção cinematográfica e a construção de um estúdio.

É preciso compreender historicamente qual o significado dos caminhos percorridos até o projeto de construção de um estúdio cinematográfico no Brasil, em face daquilo que se constituía, até aquele momento, como atividade cinematográfica brasileira. É necessário considerar o lento processo de industrialização e de inserção do país numa ordem econômica capitalista nas duas primeiras décadas da República, na qual o cinema, atividade de produção, estava inserido.

Da chegada ao Brasil do chamado Omniografo, (um projetor de fitas, em 1896, que inaugurou a moda dos salões de novidades artísticas, cafés-concertos e teatros de variedades com exibição das *vistas animadas*), passando pela primeira câmera de filmar(comprada em Paris por Afonso Segreto, em 1898, com a qual fotografou algumas vista da Baía de Guanabara²⁹) e chegando até a segunda metade dos anos vinte do século XX, a atividade cinematográfica que se constituiu no Brasil não criou um gênero e nem obedeceu ou estabeleceu um padrão de produção³⁰.

²⁸ Documento manuscrito pelo próprio Adhemar Gonzaga. Pasta pessoal referente ao ano de 1927. ACE.

²⁹ Afonso Segreto era o irmão mais novo de Paschoal Segreto, proprietário do "Salão Paris no Rio", no nº- 141 da rua do Ouvidor. O estabelecimento oferecia grande variedade de "vistas animadas" que eram fitas curtíssimas registrando acontecimentos ou paisagens diversas. Tais fitas eram compradas em Paris e New York. GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro. 20/06/1898. p. 2. Seção de Periódicos. FBN.

³⁰ A periodização aqui utilizada foi estabelecida a partir de 1966 por Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, e vem sendo mantida em linhas gerais nos estudos mais recentes. Tem início em 1896 com a chegada e exibição do primeiro filme no Brasil, no Rio de Janeiro, e prolonga-se, tomando como norte a produção de obras ficcionais.

Entre os anos de 1898 e 1906, a atividade do cinema no Brasil foi paupérrima. Ainda não se pode referir, neste momento, à produção e, sim, à distribuição e à exibição. Existiam poucas salas fixas de projeção, quase todas limitadas ao Rio de Janeiro e São Paulo. O mercado exibidor era pouco significativo, em muito devido ao fato de uma economia de características urbanas ocupar uma posição secundária naquele momento. O ritmo lento da exibição cinematográfica estava determinado por todas as faltas do país, inclusive a de energia elétrica e de meio circulante.

No ano de 1907, foi inaugurada a usina elétrica do Ribeirão das Lages, e o uso da energia lá produzida teve efeito imediato sobre o comércio cinematográfico. Segundo Vicente de Paula Araújo, em *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976), pode-se constatar, entre 10 de agosto e 24 de dezembro de 1907, nada menos que a inauguração, no Rio de Janeiro, de dezoito salas de cinema. Por um lado, esses dados indicam um súbito florescimento desse comércio e a sua influência na produção de filmes brasileiros. Por outro, revela o quanto, no conjunto, era tardio o processo de industrialização do país³¹.

Alguns dos novos empresários dedicados à atividade de importação dos mais variados produtos viriam a se dedicar concomitantemente à atividade cinematográfica, fosse na comercialização dos produtos necessários à produção, fosse na própria produção de filmes, bem como na exibição, muito devido às facilidades decorrentes das suas principais atividades econômicas, injetando vitalidade na produção de cinema, nos três anos seguintes³². Entre 1908 e 1911, o cinema brasileiro, mais corretamente o cinema carioca, vai conhecer o florescimento da sua produção. Foram filmados operetas, melodramas, dramas históricos, religiosos e histórias baseadas em crimes espetaculares acontecidos no período.

Sem dúvida, 1908 foi o ano no qual o filme ficcional, de enredo, surgiu como tendência cinematográfica na produção carioca, o que é confirmado pelas diversas historiografias do cinema brasileiro. Essas atribuem à comédia *Nhô Anastácio chegou de viagem* o lugar de primeira fita de ficção

³¹ SALLES GOMES; GONZAGA. *70 Anos de Cinema Brasileiro*, p.16.

³² Assim fizeram os italianos José Labanca e Jácomo Roاريو Staffa, empresários do Jogo do bicho; o francês Marc Ferrez, fotógrafo; Cristovam Guilherme Auler, fabricante de móveis; o espanhol Francisco Serrador empresário de teatro; Paschoal Segreto, quem primeiro trilhou o caminho das pedras no cinema brasileiro. ARAÚJO. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, p. 193-417.

realizada no Brasil. Esse filme de Júlio Ferrez tinha, no máximo, quinze minutos de duração e possuía um enredo, com início meio e fim, sobre as peripécias de Nhô Anastácio na cidade grande³³.

Se 1908 foi o marco inicial de uma época designada como sendo de ouro para o cinema do país, 1912 foi o ano do seu súbito encerramento. O contexto econômico maior que abrangeu a atividade cinematográfica internacional entre 1906/1907 e, ainda, a economia brasileira no seu conjunto nesses mesmos anos, associam-se diretamente tanto ao surto da atividade de cinema quanto à sua supressão quatro anos depois no Brasil.

No cenário internacional, a partir de 1906, ocorreu o seguinte movimento: nos Estados Unidos, formou-se um trust pela Companhia Edson, o qual tinha associado oito grandes empresas americanas, produtoras, exibidoras e distribuidoras de filmes, além de Charles Pathé, grande produtor francês, e Méliès. O monopólio cinematográfico dentro dos Estados Unidos, originado pela constituição do trust, abalou profundamente a Europa, que, por seu lado, reagiu, convocando um congresso no qual se reuniram 50 empresas dos diversos países do continente e que tinha também como proposta inicial a formação de cartel.

Possuidores de realidades econômicas e sociais bastante diferenciadas, os países, participantes não conseguiram fechar uma posição única. Somou-se a esta dificuldade a presença de Charles Eastman no congresso, como participante voltado exclusivamente para a defesa dos seus interesses e, se possível, para a desarticulação de qualquer concorrência no fornecimento de película virgem, já que era o dono da maior produtora mundial, a Kodak.

Eastman fez aos participantes do congresso a proposta de fornecimento exclusivo de película caso se formasse o cartel. Tentava, assim, ter garantido o seu mercado, já que o cartel alemão de indústrias químicas tinha acabado de preparar a película não inflamável de acetato, e Pathé preparava-se para abrir uma fábrica dessas películas. Como não obteve

³³Para Historiografia do Cinema Brasileiro, ver: ARAÚJO. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. BERNARDET. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. SALLES GOMES; GONZAGA. *70 Anos de Cinema Brasileiro*. VIANY. *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

resultado satisfatório das suas propostas, Eastman em represália cortou todo o fornecimento para Europa. Tal atitude desestabilizou a produção de filmes europeia, pois as fábricas de películas não inflamáveis ainda não se encontravam prontas para o fornecimento satisfatório ao mercado³⁴. Assim, cada empresa buscou caminhos próprios para sair do impasse.

Ora, estas articulações de bastidores se passaram entre os anos de 1906/1907 e tinham como cenário a Europa e os Estados Unidos. Não se pode deixar de frisar que a Europa já se encontrava convulsionada por guerras desde o final do século XIX, e a Primeira Grande Guerra já vinha sendo gestada desde a Tríplice Entente em 1907, enquanto os Estados Unidos se industrializavam ágil e ferozmente³⁵.

As condições da economia brasileira no mesmo período pouco auxiliaram as atividades ligadas ao mercado cinematográfico, menos ainda a produção de filmes daquele período. O Brasil da primeira década da República tinha sua economia ainda fortemente assentada na atividade agro exportadora e na agroindústria do açúcar. Com a decadência do Vale do Paraíba, no final do século XIX, foi que o capital acumulado proveniente de empresas agrícolas se reverteu-se para outros setores, e não mais para o setor cafeeiro, possibilitando o investimento em outras atividades. A partir daí constatou-se o começo de um processo industrialista fundamentalmente voltado para a indústria têxtil, alimentação, bebida e vestuário. Também não se pode deixar de lado o fato de que, se a produção cresceu, aumentou o contingente de pessoas envolvidas em todas as suas etapas, o que se traduziu em salários, com uma conseqüente ampliação do mercado para o setor de serviços e entretenimento.

Em meio ao surgimento de fábricas em vários estados do país, nos setores citados anteriormente, apareceu a figura do imigrante nas duas pontas da atividade fabril, como operários e como donos de empresas, muitas delas importadoras de todo o tipo de maquinaria e produtos. Isso explica a grande presença de imigrantes, no ramo do entretenimento, como os primeiros

³⁴Para maiores detalhes, ver: SADOUL. *História do Cinema Mundial*, p. 66. BERNARDET. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, p. 42-43.

³⁵A descrição de cada período evidencia o caráter cíclico da realização de filmes de enredo e sua relação com as oscilações de demanda por filmes brasileiros. A cada crise na produção externa, dificultada com a Primeira Guerra, ou com o advento do som, verificou-se a possibilidade de existência do filme nacional vinculado a maiores ou menores interesses dos produtores internacionais, sobretudo americanos ligados aos exibidores brasileiros, além das dificuldades internas como as disputas dos interesses entre produtores e exibidores nacionais.

exibidores das vistas animadas, logo depois, como produtores e, posteriormente, como distribuidores.

Ao considerar a conformação econômica interna e externa da primeira década do século XX, constata-se ser este período o do começo da bela época da distribuição, exibição e conseqüente produção de cinema no Brasil³⁶. No entanto, o resultado da crise de crescimento do cinema na Europa, somado a do começo do crescimento econômico brasileiro, só reverberou negativamente na produção carioca de filmes alguns anos depois, em 1912, quando se juntou a elas o início da industrialização radical da atividade cinematográfica nos Estados Unidos.

Em 1912 a produção internacional, fundamentalmente a norte-americana, passou a ter uma progressiva organização industrial. Com o aprimoramento da técnica, os filmes estrangeiros seduziam muito mais o público do que as produções nacionais, além do que isto pesava sobremaneira o produto estrangeiro entrar no mercado interno oferecendo todas as facilidades para a sua comercialização. Isso tudo levava o interesse do exibidor a se separar daqueles do produtor brasileiro e o financiamento de filmes nacionais a ser abandonado em favor da compra do produto estrangeiro³⁷. Tal arranjo provocou queda na produção dos filmes de enredo, que se tornou mais esparsa, vindo a encontrar dificuldades para ser exibida e não chegando a formar um público.

Os anos que se seguiram a 1912 não foram a ser improdutivos para o cinema brasileiro: pois realizaram-se documentários e jornais cinematográficos. Tal produção se deveu à atividade de alguns técnicos em filmagem, embora os filmes de enredo tenham se tornado bastante raros. Esses poucos filmes tinham sempre nas suas cenas iniciais a agitação e o dinamismo das cidades, e a ação girava sempre em torno de questões como a honra ou problemas morais de moças envolvidas por rapazes inescrupulosos, temáticas da literatura do século XIX. Entretanto, como manifestação

³⁶ Jean-Claude Bernardet ressalta que esta fase de ouro é antes de tudo carioca, tanto pela produção como pela exibição. A ampliação de carioca para brasileiro expressou o prestígio cultural da capital, e fundamentalmente o caráter nacionalista dessa história. BERNARDET. *Cinematografia Clássica do Cinema Brasileiro*, p.48.

³⁷ Em 29 de junho de 1911 é fundada-se formalmente a Companhia Cinematográfica Brasileira, com gerência de Francisco Serrador e a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro. Essa nova empresa forma um *trust* cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando o nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro. As empresas brasileiras começaram a fechar, Serrador ressaltava que sua grande força está no aluguel de filmes que entrariam no mercado sem concorrência de similares nacionais. MOURA. A Bela Época (primórdios 1912).

episódica, o cinema brasileiro de enredo continuava a ser *uma coisa ignorada* pelo público³⁸. Pode-se dizer que existiu uma paralisação quase completa da atividade. Os dados sobre a média anual da produção nacional entre os anos de 1912 e 1922 são de apenas seis filmes, o que revela a crua realidade da produção cinematográfica brasileira de então³⁹.

Os sessenta filmes daqueles dez anos encerravam um número considerável de curtas-metragens, muitas vezes destinados a uma variada publicidade comercial, indo desde a propaganda de loteria até a divulgação de remédios contra sífilis. O capital, não muito expressivo, obtido com a veiculação dessas pequenas peças publicitárias nas salas de exibição, deve ser considerado em face da sua reversão para a atividade cinematográfica, o que possibilitou o ressurgimento de um novo período de produções regionais de enredo, a partir de 1923⁴⁰.

Já no final dos anos 1920, a produção de filmes de enredo veio a beneficiar-se também das dificuldades pelas quais passava a indústria cinematográfica americana devido à utilização do som: nos primeiros anos dos filmes falados, ainda não haviam sido criadas as legendas, e o público no Brasil não compreendia o espanhol e nem o inglês, idiomas nos quais chegavam as versões desses filmes sonoros, o que possibilitou, naquele período, o sucesso dos filmes nacionais mudos. Em consequência desse sucesso e do gradual processo de modernização da economia brasileira, alguns empresários brasileiros investiram na atividade com a esperança de obterem lucro. Há dados sobre iniciativas do jornalista Irineu Marinho e do Conde Matarazzo,

³⁸GONZAGA; SALLES GOMES. *70 anos de cinema brasileiro*, p.38.

³⁹Para os dados sobre a produção cinematográfica no Brasil entre 1912 e 1922 ver os artigos: GONZAGA Adhemar. História do cinema Brasileiro. Capítulos I e II. In *Jornal do Cinema*. Rio de Janeiro 1954. nº- 39 e 40; NOBRE. Pequena História do Cinema Brasileiro. *Cadernos A.A.B.B.* 1955. DUARTE. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. FilMOTECA do MAM. ARAÚJO. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. BERNARDET. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. GONZAGA; SALLES GOMES. *70 Anos de Cinema Brasileiro*. VIANY. *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

⁴⁰ Cavação era uma prática comum no meio cinematográfico: recebia-se financiamento estatal ou privado para a produção de filmes, quase sempre documentários, sobre as atividades oficiais ou empresariais, enfocando as virtudes das obras ou da cidade ou de quem encomendou o filme. Não há como se esquecer dos complementos nacionais ou do Canal 100 antes das sessões de cinema no Brasil. Os tais filmes de cavação podem ser identificados com os filmes documentais, ou melhor, "filmes naturais", como eram conhecidos na época feitos sob encomenda. Não importava se o dinheiro que os financiava era público ou privado, quem os encomendava queria ver sua história contada pelo melhor ângulo, como em uma campanha promocional. O *storyboard* a ser filmado era o sucesso, o das elites vencedoras, do país que se modernizava. O Brasil "real", quando chegava a ser filmado, era-o por descuido. Por outro lado, faz-se necessário tentar pensá-la por critérios menos passionais: as perspectivas do cinema local eram bastante negativas, com reduzida chance de um futuro de sucesso. Realizar filmes de cavação significava garantir-se em atividade neste período da história do cinema no Brasil. Até porque era uma saída para conseguir dinheiro para concretizar projetos pessoais com cinema de ficção. Assim, mesmo as pessoas envolvidas com o cinema de cavação só consideravam como "cinema de verdade" os filmes de enredo (ficcionalis).

sendo que este último, antes de se iniciar na produção de filmes, já entrara no mercado como distribuidor⁴¹.

A partir de 1923, começaram a surgir filmes em várias regiões do Brasil. Tais produções podiam, de forma geral, contar com a vontade de filmar e narrar histórias de cada produtor/diretor, sem nada além dos próprios recursos técnicos, dramáticos e cenográficos. O carisma da cidade e da modernidade, a tensão entre um mundo em transformação nas suas formas e a persistência da mentalidade tradicional, como característica da ação e da psicologia das personagens, eram as balizas encontradas em filmes como *A Filha do Advogado*, de Jota Soares (1926), feito em Recife, ou *Sangue Mineiro*, filme de Humberto Mauro (1929), produzido em Cataguases. Foram obras de faturamentos diferenciados e que, em comum, tinham a distribuição regional e o desconhecimento recíproco dos seus realizadores.

Nos anos entre 1923 e 1929, o cinema brasileiro não foi produzido necessariamente nos grandes centros. Iniciativas voltadas para a produção aconteciam em regiões diferentes e distantes umas das outras, como Campinas, Pouso Alegre, Botucatu, Pelotas, Guaranésia, Recife, Porto Alegre, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Como afirma Alex Viary (1987), o surgimento de uma câmera era suficiente para desencadear um ciclo cinematográfico, como aconteceu em Recife⁴².

De qualquer forma, fazer filmes no Brasil não era um fato corriqueiro no cotidiano de qualquer cidade, como ainda não é, não importando se numa grande capital ou numa pequena cidade da Zona da Mata mineira. Foi toda uma circunstância de excepcionalidade que tornou tão interessante as condições de surgimento de uma empresa como a Phebo Sul América Film, constituída em Cataguases no ano de 1925⁴³.

⁴¹GONZAGA; SALLES GOMES. *70 Anos de Cinema Brasileiro*, p. 50-60.

⁴² "Para a definição ciclo da produção cinematográfica utiliza-se do mesmo enfoque empregado pela a historiografia produzida no Brasil nas primeiras décadas do século XX. As obras de história econômica forjaram o conceito de ciclo na economia para operarem uma compreensão do desenvolvimento econômico do país, empregado nas análises de Caio Prado e Celso Furtado. SCHVARSMAN, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, p.28.

⁴³ "Cataguases era uma cidade relativamente estagnada, do ponto de vista econômico, e distante dos grandes centros, mas trazia marcas da época do café. É verossímil supor, assim, que Mauro não destoava enormemente do ambiente em que se criara, apesar de sua personalidade ser considerada um tanto excêntrica, sobretudo em vista da ligação com cinema (não é menos verdade, porém, que na cidade mesmo ele encontrava financiamento para seus primeiros filmes). Expressão mais conhecida das tendências vanguardistas que ali se impuseram com força nos anos 20, os integrantes do grupo Verde eram amigos de Mauro e até haviam colaborado em seus primeiros trabalhos: Enrique Resende escreveu as legendas de *Na Primavera da Vida* e Rosário Fusco ajudou nas filmagens. Apesar da camaradagem, nem Mauro se abeberou no Modernismo, nem os modernistas enxergaram naquilo que fazia o amigo manifestações que poderiam se conjugar a seus interesses literários". SCHVARSMAN, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, p. 28.

A história da Phebo é parte da história cinematográfica de Humberto Mauro, que nesse momento era ainda apenas um habilidoso mecânico-eletricista, e do fotógrafo italiano Pedro Comello. Essa parceria deu-se devido ao interesse dos dois pelos experimentos fotográficos. Algum tempo depois do início dessa atividade conjunta, foi lançada no mercado brasileiro a filmadora Pathé-Bay de 9 ½ mm e de uso doméstico. Mauro e Comello adquiriram uma dessas filmadoras e realizaram o seu primeiro experimento cinematográfico, uma fita de ficção de curtíssima metragem chamada *Valadião, o Cratera*. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1974), *a experiência os estimulou tanto que resolveram tentar o cinema de verdade*.

A essa dupla veio se juntar Homero Cortes Domingues, comerciante de posses de Cataguases. Além do seu interesse pelas atividades mais comuns, como a comercialização dos seus produtos e a construção de um belo depósito de mercadorias, Homero possuía imaginação suficiente para motivá-lo a dar importância às idéias cinematográficas da dupla. Assim, o comerciante financiou a aquisição de uma câmara de filmagem Hernemann, de origem alemã, de 35mm, comprada por Mauro e Comello no Rio de Janeiro. Nasceu então, de forma já mais sólida, o embrião da ainda inexistente Phebo Sul América Film.

Ainda em 1925, outro elemento que se agregou ao grupo foi Agenor Cortes de Barros, rico negociante em várias atividades. Fora, em 1910, um dos primeiros a ensaiar um cinema permanente em Cataguases. Acompanhava com interesse a atividade dos outros três e, sendo um homem de negócios como era, fez o levantamento do custo-benefício da produção de filmes e convenceu-se de que aquele era um negócio tão bom quanto a venda do café. Com uma preocupação comercial mais aguda, Agenor deu suporte ao grupo e à atividade por eles desenvolvida, criando, pelo menos nominalmente uma firma. Agora, sim, a Phebo Sul América Film ganhava uma existência de fato⁴⁴.

Depois de constituída, mesmo que só nominalmente, a Phebo deu início à sua primeira produção ainda em 1925, com o filme *Na Primavera da Vida*, concluído e lançado em 1926. O grupo cobiçava ver sua produção

⁴⁴Paulo Emílio Salles Gomes narra a constituição da Phebo, o entusiasmo de Agenor de Barros, grande amigo de Mauro, e o envolvimento da cidade no negócio do cinema, pois a produtora se formou inicialmente como uma sociedade por ações. Entretanto, foram muito poucos os entusiastas de primeira hora que honraram seus compromissos com a nova empresa, que ficou baseada no capital de Agenor de Barros e Homero Côrtes. SALLES GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases Cinearte*, p. 69-199.

noticiada na revista *Para Todos....*, tendo confiado dinheiro e material publicitário a um advogado conterrâneo, o qual morava no Rio e se prontificou a contatar a publicação. Contudo, acabaram caindo num embuste que providencialmente parece ter concorrido para aproximar Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. O encontro ocorreu quando Mauro foi ao Rio comprar filme virgem e passou pela redação da revista para reclamar a não publicação da matéria paga. Ninguém da revista conhecia o tal advogado, por outro lado fica marcada a cordialidade de Gonzaga, disponibilizando ao grupo da Phebo, as páginas da quase nascida Cinearte. Esse encontro marcaria fortemente a vida cinematográfica dos dois⁴⁵.

Este breve percurso pelas vicissitudes da produção cinematográfica brasileira fez-se necessário para a mínima compreensão das complexas condições nacionais do fazer cinema e de como tal iniciativa tornou-se mais do que uma atividade para além do produzir filmes. Dentro da realidade técnica e econômica do país, o projeto de Adhemar Gonzaga de construir um estúdio de cinema foi resultado de bem mais que uma atitude impetuosa ou mimética que elegeu como modelo os estúdios hollywoodianos.

No período da sua estada nos Estados Unidos, em 1927, já como jornalista da Cinearte, Gonzaga conheceu os estúdios da Fox, da Paramount e da Metro, não apenas como espectador comum. Aprendeu sobre sua organização, seus métodos e técnicas. Foi o fazer cinema industrialmente a chave do interesse. A viagem de 1929 ocorreu com a mesma intenção que a anterior, apenas a preocupação se voltava mais para as questões do aparelhamento, no melhor aproveitamento dos equipamentos de um estúdio. A Cinédia Estúdio estava prestes a nascer.

⁴⁵ Embora venha sendo repetido desde a publicação de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, como conclusão e postulado de Paulo Emílio Salles Gomes, o fato de o pensamento de Gonzaga sobre cinema ter influenciado Mauro de maneira nefasta provocando a perda de sua originalidade e capacidade criativa, sou levada a discordar seriamente desta posição continuamente defendida de forma banal pelos leitores de Paulo Emílio. Sendo o pesquisador e o pensador da área de cinema que era, Paulo Emílio nunca foi leviano em fazer tal afirmação. Por todo o capítulo no qual trata de Cinearte e o pensamento ali defendido por Gonzaga, o autor contextualiza, coteja a formação de um e de outro, levanta as cinematografias estrangeiras que marcaram profundamente o gosto e o fazer cinema não apenas de Gonzaga, mas de uma geração, e se, marcadamente, era o cinema norte-americano a referência privilegiada, era exatamente devido a um mercado que esteve sempre apto a receber este cinema. Não sejamos tão ingênuos em acreditar que o público ou Mauro eram tão passivos frente ao cinema norte-americano ou as idéias de Gonzaga. Tal posição desconsidera a cultura brasileira e o próprio Mauro, insistindo em desconhecer a existência de uma interação e uma troca. Não se discute o fato de Gonzaga ser, naquele período, a figura mais influente, em vários sentidos, do meio cinematográfico e jornalístico especializado, mas no que diz respeito a Humberto Mauro, era uma relação de trabalho e amizade, e quando não foi mais satisfatória para Mauro ela foi encerrada sem que pareça ter pesado causas de foro mais particular. Também não quero dizer com isto que Paulo Emílio não viu problemas nesta relação. Não há como negar a ascendência de Gonzaga sobre Mauro, e as transformações sofridas por ele, mas não se pode reduzir Mauro a um Adão puro no seu interioranismo, que habitava o paraíso da Mata mineira. Não houve Éden cinematográfico no Brasil.

O projeto da montagem de um estúdio não surgira do nada. Gonzaga fora crítico de cinema da revista *Palcos e Telas*, de 1920 a 1922, ano no qual começara a trabalhar em *Para Todos...*, permanecendo até 1925, quando saiu para criar a revista *Cinearte*. Em todos os seus anos como jornalista, Gonzaga não se limitava a orientar o público com um mínimo de informação sobre cinema. De acordo com ele, *desde o tempo de Para Todos..., o grupo que fazia a revista tentava por todos os meios criar uma mentalidade cinematográfica*⁴⁶. Se se buscava criar uma mentalidade cinematográfica, é porque uma já se formara no grupo que ficou conhecido como “o grupo de *Cinearte*”⁴⁷. Talvez, construir um estúdio podia não ser a ambição de todos eles, mas, em Gonzaga, esta pretensão foi gestada e alimentada ao longo dos anos dedicados ao jornalismo especializado.

No Brasil, nas três primeiras décadas do século XX, e ainda hoje, o filme só existia devido a pessoas que se dedicavam individualmente ao cinema. Em quase momento nenhum foi resultado da relação entre produção e mercado. Mas querer produzir cinema no Brasil foi uma febre contagiante, e mesmo o público dessas primeiras décadas foi contaminado por ela. Todas as pessoas envolvidas pelo cinema desejavam que o país tivesse esse engenho ultramoderno, acreditavam que o país precisava dessa ultramodernidade, pois ela traria desenvolvimento e riqueza, sendo esta a perspectiva de Gonzaga⁴⁸:

(...) mais que escolas, carvão, trigo ou qualquer outra coisa, o país precisava do aparelho cinematográfico e de uma indústria filmica a supri-la. Quando pudéssemos produzir coisas que fossem dignas de serem vista 'lá fora' o nosso progresso se faria a passos de gigante⁴⁹.

Não se pode esquecer que o mercado brasileiro de consumo de cinema era receptor privilegiado da produção americana, pois fora assistindo e discutindo a estes filmes que toda uma geração formou aquilo que eles mesmos denominaram “mentalidade cinematográfica”. Sem nenhuma dúvida, a compreensão daquela geração sobre o que era cinema estava balizada pelos filmes americanos e sua forma de produzir. Jean-Claude Bernardet (1979) deixa isto bastante claro quando afirma que:

⁴⁶Pasta pessoal de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro. 1973. ACE.

⁴⁷ AQUINO; GONZAGA. *Gonzaga por ele mesmo*, p.16.

⁴⁸ AQUINO; GONZAGA. *Gonzaga por ele mesmo*, p. 35-70.

⁴⁹ GONZAGA. *Para Todos...* .12/12/1925. Seção de Periódicos. FBN.

(...) os próprios cineastas têm o maior apreço por esse cinema, sobretudo americano, que representa para eles também, e não só para o público, o verdadeiro cinema. Imitar o cinema americano aproximar-se dos modelos que conquistaram as platéias não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema. (...) Pois se o ideal do verdadeiro cinema era o hollywoodiano, a verdadeira produtora era hollywoodiana⁵⁰.

Por outro lado, é necessário ter em vista que as primeiras décadas da República deram continuidade a discussões iniciadas no Império sobre a industrialização do país, sobre as taxas alfandegárias para importação e a proteção da produção de similares brasileiros. Eram discussões e projetos que ocorriam no âmbito das instâncias do poder federal, como o Senado e a Câmara, dos estados e municípios, das associações de comércio e indústria. Também a imprensa não se manteve fora desse debate, garantindo ao leitor comum informação e a circulação das idéias levadas em questão nessas tribunas, além da divulgação do pensamento industrializante.

Mas nada era tão simples assim. O Brasil sempre fora um país de forte tradição agrária e, naquele período, fundamentalmente exportador de café e de algumas outras matérias-primas e secundárias. Grande parte desses produtores não tinha e não via interesse ou vantagens em industrializar o país. Do outro lado, estava o comércio importador de todos os tipos de bens de consumo, que era uma atividade forte e concentrada nas mãos de imigrantes ou de pessoas ligadas a estrangeiros. Permeada por questões nacionalistas, a luta que se travava era entre esses interesses, que, por vezes, assim se apresentavam na imprensa do país:

A sorte maldosa e agra
 Faz a Indústria Nacional
 Andar sempre muito magra
 Como um espectro infernal
 Ela vive... quase morta
 Na terra dos brasileiros
 Onde indústria, tudo importa
 Até mesmo... cavalheiros
 Essa indústria promissora
 De que o papalvo se ufana
 Por agora

⁵⁰ BERNARDET. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, p. 71.

Só produz caldo de cana ⁵¹.

Os embates pela industrialização do Brasil interessavam ao pensamento cinematográfico. Pode-se afirmar, sem muita dúvida, que, sendo um homem de imprensa, não importando se de um tema tão especializado, Gonzaga não estava isento de ser tocado por questões tão prementes ao desenvolvimento do país. Sob a sua ótica, a indústria do cinema seria o elemento chave para levar a bom termo os projetos econômicos e sociais numa perspectiva de extremo nacionalismo e, por isso, o projeto da construção do estúdio não poderia ser avaliado apenas sob o filtro do cinema norte americano:

Se o governo do Brasil avaliasse devidamente da importância que hoje representa o film como methodo de propaganda, certamente já teria enviado todos os esforços para nacionalizar a indústria.

Por ocasião dos festejos do centenário, quando tanto dinheiro se despendeu na Exposição Nacional, alguém houve que se lembrou de oferecer à consideração do detentor de uma das pastas ministeriaes um plano que teria tido com resultante a criação em grande escala da cinematographia brasileira.

Tratava-se de conseguir com uma das grandes empresas productoras de film na Norte América a vinda de uma verdadeira missão artística; technicos, conhecedores do 'metier' directores de scena, um grupo de artistas, todo o aparelhamento necessario para a erecção de um 'Studio'; com o auxilio de pessoa nosso que assim se adextraria, far-se-iam dois filmes de thema patriotico, commemorando a data da independencia e incidentemente, as grandes datas da historia brasileira, relebrando a Inconfidencia , a revolta de 1817, etc., etc.. (...) Tudo isso, com a côr local precisa, reproduzindo usos e costumes,... films, em fim, que pudessem ser vistos aqui e fóra daqui⁵².

Este era o tom das colunas de Adhemar Gonzaga desde o seu começo, na crítica em Palcos e Telas, na seção Cinema Para Todos, na revista Para Todos..., e em Cinearte, uma revista toda sobre cinema. Expressavam o desejo por uma indústria cinematográfica, pela instalação dos estúdios de

⁵¹ *ALMANACH d'O Malho*, Rio de Janeiro. 1907, p. 273. Seção de Periódicos. FBN.

⁵² GONZAGA, Adhemar. *Filmagem brasileira*. In: *Cinearte*, Rio de Janeiro. 09/06/1926. nº-15. p.03. ACM.

cinema, por uma produção, distribuição e exibição em ritmo fabril, além da certeza que era esta a indústria de que o país precisava antes de qualquer outra.

Como Gonzaga mesmo registra no seu diário:

Meu pai era diretor da Loteria. Deixou herança de 500 contos para cada filho, fora a Cia de Imóveis do Rio de Janeiro. Cada um fez uma casa mais maravilhosa que a outra, e eu comprei o terreno da primeira Cinédia em São Cristovão, na Rua Abílio⁵³.

Em dezembro de 1929, foi dado o primeiro passo para a concretização da Cinédia. Gonzaga comprou um terreno de 9.000/m, localizado na Rua Abílio, 26 e 32, hoje General Almério Moura, 371 e 406, no bairro carioca de São Cristovão. Em 15 de março de 1930, a Cinédia foi legalmente fundada e, no mesmo ano, iniciavam-se as construções das instalações dos diversos setores do estúdio, que foram sendo completadas ao longo de três anos.

Dotada de estúdios de filmagem e de som, laboratórios. Almojarifados, camarins, salas de montagem, sincronização e revisão, alojamento, carpintaria, arquivos, restaurante, departamento de publicidade, departamento comercial e de uma distribuidora, a Cinédia dispunha dos mais modernos equipamentos e dos melhores profissionais da época⁵⁴.

Com a fundação da Cinédia, firmou-se na década de 30 uma produção fundamentalmente carioca, pois São Paulo, nesses anos, fizera alguns ensaios de instalação de estúdios que tiveram vida curta e uma produção que se arrefeceu⁵⁵. Pelo seu lado, o Rio de Janeiro estava a todo vapor com o projeto cinematográfico da Cinédia. Adhemar Gonzaga projetou o estúdio e a produtora dentro de uma concepção propriamente entendida como moderna no Brasil, totalmente equipados para se poder ter uma produção a ser classificada como sendo de qualidade.

Para Alex Viány (1959), a contribuição de Gonzaga deve ser reconhecida, além de toda a sua luta pelo cinema nacional, também *por ter*

⁵³ Diário pessoal de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro. s/d. ACE.

⁵⁴ AQUINO; GONGAZA. *Gonzaga por ele mesmo*, p.49.

⁵⁵ Segundo Alex Viány, entre 1931 e 1932, São Paulo lançou o importante *Caçador de Diamantes* de Capellato e mais três filmes dedicados aos movimentos revolucionários brasileiros durante a Primeira República. Só nos anos 1940 é que o ambiente cinematográfico paulistano voltou a se agitar com a fundação da Cia. Cinematográfica Americana que foi uma empreitada fracassada. O Insucesso da Americana esterilizou São Paulo para o cinema durante dez anos. VIANY. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.97-98.

*dado ao país o maior conjunto cinematográfico. Foi a escola de mais de uma geração de diretores, artistas e técnicos*⁵⁶.

(...) Além dos excelentes palcos de filmagem, a companhia possuía laboratórios próprios, jornais semanais de atualidade, e até distribuidora. A Cinédia trouxe para o Brasil a primeira máquina automática de revelação, a primeira Câmara Mitchell, a primeira copiadora Bell&Howell, primeira copiadora Matipo, a primeira maquilagem Max Factor, etc⁵⁷.

Com a Cinédia, como já se afirmou, Adhemar Gonzaga procurou colocar em prática as idéias discutidas e defendidas durante os seus anos como jornalista. Na verdade, essas idéias formavam um projeto estético no qual o elemento referenciado era o corrente bom cinema comercial americano para se produzir filmes brasileiros, com temáticas brasileiras e com uma organização administrativa de fato empresarial, sendo uma sociedade por ações, com atividade contínua e quadros fixos na sua folha de pagamento.

A Cinédia possuiu uma intensa atividade nos seus primeiros anos. Entregou a direção do seu primeiro filme, *Lábios Sem Beijos*, em 1930, a Humberto Mauro, o segundo em 1932, *Mulher*, teve direção de Otávio Gábus, e o terceiro, novamente dirigido por Humberto Mauro em 1933, foi *Ganga Bruta*, o qual a crítica especializada imputa ainda hoje ser a obra prima de Mauro. Naquela década, todo o meio cinematográfico brasileiro acreditou que, com a fundação da Cinédia, o Brasil entrara na era do cinema industrial e que isto conseqüentemente estimularia no país outras iniciativas. A partir da Cinédia, Hollywood deixara de ser um sonho distante.

⁵⁶ *Idem*, p. 95.

⁵⁷ *Idem*, p. 94.

1.2. Os Primeiros Passos

Durante os anos 20, as discussões e campanhas pela industrialização do país acirraram-se, o que não foi muito diferente para o cinema brasileiro. O meio cinematográfico acreditava ser este o caminho para a resolução dos problemas da produção de filmes no Brasil, pois, se o país já se constituía como um bom mercado para o filme estrangeiro, também o seria para o produto nacional. Fazer esta relação induzia a imputar a não-realização do cinema nacional à falta de uma indústria cinematográfica. A ilusão não estava no público, mas no fato de que a existência de uma indústria cinematográfica pudesse dar ao Brasil os filmes de qualidade técnica, com narrativa eficaz, além de alçar o país à categoria de 'par' dos EUA e Europa⁵⁸.

Adhemar Gonzaga e Mário Behring foram, de forma diferenciada, responsáveis pela produção do pensamento industrial cinematográfico desde o começo dos anos 20. Se, pelo seu lado, Behring entendia que, antes da produção industrial de cinema, o país deveria desenvolver largamente a sua atividade exibidora e o mercado consumidor, Gonzaga acreditava e apostava na idéia da indústria cinematográfica brasileira como necessária e urgente.

Para Todos... começou a ser editada no Rio de Janeiro em 1919, pela Sociedade Anônima *O Malho*, que era um semanário ilustrado de temática variada, dirigido por Mário Behring e Álvaro Moreyra⁵⁹. No seu primeiro semestre de vida, a revista não possuía coluna sobre cinema, mas, daí para frente, quase se transformou numa revista de cinema, em resposta a uma demanda daqueles anos, nos quais o cinema esteve associado à idéia de velocidade, mundanidade e modernidade.

Mário Behring foi durante alguns anos o articulista de cinema em *Para Todos...*. Nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes (1974), *Behring era um espectador mais agudo do que a média do público e mais culto do que os fãs e cronistas habituais*. Nos seus artigos, eram discutidos o mercado exibidor carioca e a importação dos filmes estrangeiros, mas não a incipiente produção nacional de filmes de enredo. Essa não era uma questão para Behring e só

⁵⁸BERNARDET. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, p. 23-84.

⁵⁹Mário Behring era um homem de formação erudita dedicado aos estudos históricos. Não exerceu a sua vocação de historiador, mas tornou-se diretor da Biblioteca Nacional em 1924 e, até então, exercera sua atividade no jornalismo. Também foi Grão-Mestre da Maçonaria Brasileira. Álvaro Moreyra era também poeta modernista, escritor de prestígio e organizador do Teatro do Brinquedo. SALLES GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p. 296.

passou a existir como tal algum tempo após a entrada de Adhemar Gonzaga, em 1922, para o quadro de jornalistas da revista.

Gonzaga ingressou em *Para Todos...* usando da mesma estratégia que o colocara em *Palcos e Telas*, escreveu para a redação da revista muitas cartas contendo críticas de cinema e outras discussões sobre o assunto, até ser chamado para trabalhar lá. Entretanto, de forma alguma a presença de Gonzaga imprimiu, nesses primeiros tempos, um outro perfil aos escritos de cinema de *Para Todos...*

Informado e exigente, Behring se desespera com a mesquinha e pobreza do nosso comércio cinematográfico que atrasa consideravelmente a chegada ou mesmo impede a vinda dos melhores filmes. O *Garoto* de Chaplin – por quem nutre uma estima especial – e *Lírio Partido* de Griffith, produzidos em 1919, só foram exibidos no Rio em 1922⁶⁰.

Behring acreditava que o primeiro caminho a ser seguido pelo país em relação ao cinema era indubitavelmente o desenvolvimento de um comércio cinematográfico pujante. Sem fé na iniciativa particular de alguém de posses para dar início a uma produção brasileira de qualidade, via como possibilidade incentivar o interesse de alguma companhia americana em vir fazer um filme no Brasil. Para Behring, isso despertaria o interesse dos capitalistas brasileiros para essa atividade que, além de lucrativa, produziria filmes de qualidade.

A concepção da possibilidade de industrialização do cinema no país, pensada por Behring, era bastante particular. O jornalista entendia que *toda e qualquer tentativa com os meios falhos de que dispomos só poderá redundar em prejuízo da indústria cinematográfica brasileira*⁶¹. E o filme, como produto desta indústria sem recursos, só a atrapalharia.

Criticado por sua posição contrária, não à industrialização, mas à produção do cinema brasileiro, Behring expôs, em *Para Todos...*, o seu pensamento detalhadamente, com a intenção de fundamentar a perspectiva que o orientava:

Ou aparece o capital necessário para montar esta, aparelhada de todos os recursos, ou não vale tentar a experiência (...) somos de opinião que essa indústria deveria ser incentivada pelo governo, já que lhe não acode o patriotismo dos nossos capitalistas. E assim como temos uma missão militar, uma missão naval, e breve, parece

⁶⁰ SALLES GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p. 296.

⁶¹ BEHRING. *Filmagem brasileira*. In: *Para Todos ...*. 03/11/1923, p. 24. Seção de Periódicos. FBN.

uma missão financeira, deveríamos fazer vir uma missão cinematográfica⁶².

Ao longo dos anos, Behring propôs uma série de alternativas para se constituir uma indústria cinematográfica no país com vistas, sempre, para um melhor emprego do dinheiro público do que aquele que vinha sendo feito pelo Estado para promover alguns ministérios com produções de filmes conhecidos como cavações. Abandonou, assim em definitivo, a defesa dos filmes naturais. Mas continuava a apostar, com ligeiras modificações, na transferência de tecnologia e na formação de quadros técnicos para fazer caminhar a indústria do filme no Brasil.

É bom notar que, durante a República Velha, nem Governo nem particulares – refiro-me, aqui, ao Rio de Janeiro – fizeram o menor aceno de interesse ou acolhimento a qualquer das sugestões aventadas por Behring ou qualquer dos seus colegas, para a consolidação de uma indústria cinematográfica no país. Mesmo diante dessa total demonstração de indiferença dos setores público e privado, Gonzaga sempre acreditou no filme brasileiro e na industrialização da sua produção com os próprios recursos do país:

E o certo é que não podemos esperar que os recursos caim do céu. Não podemos esperar o dia de São Nunca, em que a Fox e a Paramount constituirão os seus studios, para depois filmar a nossa linda 'natureza' (...). Nós mesmos é que temos que fazer sozinhos⁶³.

Em abril de 1924, Behring foi convidado a dirigir a Biblioteca Nacional e passou a dividir com Gonzaga quase todas as tarefas da revista. Nesse ano, surgiu a seção dedicada ao cinema nacional com a denominação de “Filmação Nacional”⁶⁴. Seu perfil inicial era basicamente ilustrativo. Utilizava a fotografia como signo da realidade a dar sustentação à tese da existência do cinema brasileiro e, por isto mesmo, as fotos editadas não eram aleatórias, existindo três eixos temáticos: a) as produções em preparo; b) a realização contínua de filmes no país desde 1915; c) a disponibilidade de recursos, de

⁶² BEHRING. Filmagem brasileira. In: *Para Todos...* . 13/10/1923, p. 24. Seção de Periódicos. FBN.

⁶³ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Para Todos...* . 03/10/1925, p. 41. Seção de Periódicos. FBN.

⁶⁴ Segundo Paulo Emílio em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), essa seção teria surgido em função de um filme de caçada que a família Junqueira teria encomendado a Armando Pamplona. A fita foi exibida no cine República com certo êxito. Quando ocorreu a exibição no Rio de *Nos Sertões de Avandava*, Behring lhe dá boa acolhida em *Para Todos...*, na seção de cinema brasileiro. Ainda que a fonte dessa informação seja Paulo Emílio Salles Gomes, não posso afirmar que a seção tenha essa gênese, pois não encontrei nenhum documento que a comprove. Assim pareceu-me fazer mais sentido que a seção tenha sido criada devido ao ganho de autonomia de Gonzaga em função das novas atribuições de Behring.

infra-estrutura (estúdios) em vários pontos do país. Vê-se claramente, pela conformação dada a esta rubrica na revista, a pretensão de Gonzaga em ampliar a discussão sobre o cinema brasileiro.

Mesmo com todas as objeções do editor-chefe, a seção Filmação Nacional cresceu, mudou sua diagramação, não se reduziu mais às fotos legendadas, ampliou as matérias e as temáticas sobre cinema brasileiro, passando a chamar-se Filmagem Nacional e, posteriormente, Filmagem Brasileira. Então, Gonzaga definiu que era chegado o momento de tratar seriamente da “campanha”: *Agora que os leitores, pela correspondência que recebemos, já se acham interessados é necessário que iniciemos um pouco a campanha*⁶⁵.

O ano era o de 1925 e Cinearte já estava sendo pensada. Em *Para Todos...*, a campanha se dividia em dois eixos: saneamento do meio e infra-estrutura. O primeiro revelou a preocupação com os chamados cavadores, pois como o Estado financiava esta produção, tais filmes, atualmente conhecidos como documentários, eram vistos como prejudiciais à reivindicação industrial e pouco serviam a uma tarefa efetiva de propaganda, a qual só seria eficaz com os filmes de ficção.

A infra-estrutura, sabia-se ser necessária, além de maquinária, técnicos, películas, estúdios e tudo o mais que demanda a produção industrial de cinema. Contudo, esta só se daria a partir do momento que os investimentos existissem. Apenas Gonzaga não conseguira decidir quais capitais deveriam ser captados para se colocar em movimento a indústria do filme:

Não somos dos que julgam que mesmo o film posado mereça a ajuda dos grandes capitães do governo. Achamos que primeiramente devemos mostrar que temos gente sincera na iniciativa, pelo menos. Mas é mister que algum auxílio se faça. São tantos os meios pelos quais o governo poderia auxiliar o nosso cinema de enredo, sem prejuízo dos seus cofres. Aliás à vista do que se gastou nestes filmes ‘cavados’ não era nada de mais⁶⁶.

Um terceiro interesse para o cinema nacional, colado na pauta como um dos grandes problemas, era a questão da distribuição. Para essa última, encontrar-se-ia solução mais fácil. Gonzaga e Pedro Lima uniram esforços numa ação concreta e criaram uma associação de produtores, distribuidores e

⁶⁵ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Para Todos...* . 27/06/1925, p. 36. Seção de Periódicos. FBN.

⁶⁶ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Para Todos...* . 10/10/1925, p.40. Seção de Periódicos. FBN.

exibidores, com o compromisso de exibir todos os filmes produzidos no país. Assim, nasceu o Circuito Nacional dos Exibidores.

Neste período, tornou-se clara a estruturação mais elaborada do seu pensamento industrializante para o cinema brasileiro, indicando que Gonzaga passara a ter uma maior compreensão dos vários elementos necessários à sua realização. Além de uma maior autonomia intelectual, tornou-se visível a adoção de uma postura que conjugava reflexão e prática.

A constatação de que a seção Filmagem Brasileira, existente em *Para Todos...* estava se tornando pequena para as necessidades do cinema brasileiro se deu em decorrência desta nova postura que se impôs ao cotidiano do jornalista Adhemar Gonzaga. Criar uma nova revista exclusivamente de Cinema pareceu ser o caminho ideal para o atendimento de demanda tão específica. Gonzaga, então, empreendeu uma campanha de convencimento da direção da Sociedade Anônima *O Malho*, editora de *Para Todos...*, da necessidade de existir tal publicação. Planejada desde os meados de 1925, Cinearte foi lançada em 03 de março de 1926, com Adhemar Gonzaga e Mário Behring dividindo a responsabilidade de dirigir a revista⁶⁷.

O Grupo de jornalista que se reuniu em Cinearte, se não era admirável, pelo menos era respeitável. Em ordem alfabética era constituído por: Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Gilberto Souto, Hoche Ponte, Ignácio Corseuil Filho, Jacques Corseuil, J.E. Montenegro Bentes, L.S. Marinho, Mário Behring, Octávio Gabus Mendes, Paulo Wanderley, Pedro Lima, Pery Ribas e Sérgio Barreto Filho. Foram eles que movimentaram a revista, conciliando o interesse do fã comum sobre o cinema internacional com a influência no pensamento e na prática cinematográfica brasileira. Esses objetivos aparecem de forma clara no artigo de apresentação da revista, escrito por Gonzaga para o primeiro número:

Esta seção nada mais é do que a seção 'Cinema Para Todos' que ora ganha independência e passa a viver sozinha, com seus próprios recursos. Traçar-lhe, pois um programa, fora supérfluo. O mesmo programa com que nasceu a aludida seção e que vem sendo mantido através de todas as dificuldades, por longos anos, é o programa de Cinearte.

⁶⁷Cinearte teve um projeto gráfico bastante arrojado para época: diagramação original com impressão em *off set* e reprodução por rotogravuras, de clichês tricrômicos. Veiculava notícias e propaganda dos grandes estúdios americanos e de suas produções, o que se tornava interessante face à sua contínua e aguerrida campanha pelo cinema brasileiro.

Para Todos... em sua seção cinematográfica pugnou sempre pelo interesse dos seus leitores, indiferentes a quantas hostilidades (e foram muitas) pelo caminho iam lhe surgindo.

Relembra-las para quê? Acaso valerá a pena? Satisfiz-nos sempre a consciência do dever cumprido sem nos gloriarmos dos resultados obtidos. Isso que fazíamos, nas escassas páginas de uma revista consagrada a vários fins, com um programa que abrangia vários departamentos de publicidade, poderemos doravante fazer nas páginas desta revista, consagrada exclusivamente à causa da cinematografia. Reunir dentro das páginas de *Cinearte* quanto interesse aos nossos leitores, seções amplas variadas contendo os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil, é agora possível: *Cinearte* será, é o que desejamos, a indispensável leitura de todos os fãs do Brasil (...) ⁶⁸.

Mesmo não definindo, no texto de apresentação da revista, os rumos da campanha pela cinematografia brasileira que tivera lugar em *Para Todos...* por alguns anos, em *Cinearte*, esta tomaria um caráter muito mais combativo, de linha de frente, apontando a direção a ser adotada pelas pessoas envolvidas em todas as áreas ligadas à atividade cinematográfica no país.

Se, por um lado, o papel assumido pela revista pode ser interpretado e, às vezes, identificado como um patrulhamento das ações e das idéias das pessoas envolvidas com cinema, por outro lado, esse posicionamento promoveu a inserção do Grupo de *Cinearte* em todos os acontecimentos, nos lugares e nas lutas importantes para a concepção de desenvolvimento cinematográfico e do país, forjada naquelas décadas.

Desde os primeiros números da revista, a campanha pela industrialização e pela definição de um projeto estético para o cinema brasileiro já marcava sua presença em artigos que ampliavam o processo compreensivo, oferecendo ao leitor um maior número de dados e argumentos que sustentavam a importância dessas idéias:

(...) A fim de apresentar aos nossos leitores uma ligeira idéia do que seja o Cinema e a sua importância como indústria, aqui vão alguns dados fornecidos pelo próprio Departamento de Comércio dos Estados Unidos.

O total de capital empregado na cinematographia yankee, é de um bilhão e quinhentos milhões de dollares. Há na patria de Washington 300.000 creaturas que vivem diretamente ou indiretamente do Cinema, das quaes 50.000 cooperam na produção. Em cada semana 50 milhões de pessoas passam pelas bilheterias dos cinemas nos Estados Unidos, dando uma renda annual de cerca de 520 milhões de dollares. Os salarios pagos pelos varios Studios, annualmente, sobem à formidavel quantia de setenta e cinco milhões

⁶⁸GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 03/03/1926, p. 3. ACMAM.

Produtores e exibidores despendem annualmente cerca de cinco milhões com a publicidade feita em todos os jornaes e magazines. Sete milhões são gastos no mesmo período pelos produtores em fotos, cartazes e todos os outros accessorios de propaganda⁶⁹.

O ano de 1927 viria a ser fundamental para Gonzaga. Três fatos importantes redefiniriam a “campanha”: a viagem aos Estados Unidos, o malogro do Circuito Nacional de Exibidores e o envolvimento direto na produção e direção de *Barro Humano*. A conjugação desses fatores despertou uma progressiva consciência para a importância vital de infra-estrutura e para algum tipo de proteccionismo legal. Os artigos começaram a apresentar este conteúdo.

Infelizmente, a nossa Indústria do Film ainda não foi devidamente encarada como deveria ser. Tem faltado até agora o apoio moral do nosso governo, a sua vontade de auxiliar os que lutam por um ideal tão nobre, e que afinal de contas, não se reduz a nenhum auxilio financeiro. A Filmagem Brasileira não quer e nem precisa dos dinheiros publicos para vencer, ella apenas precisa de proteção que a salvguarde dos interesses de companhias concorrentes estrangeiras como outra qualquer indústria⁷⁰.

O contato com a indústria cinematográfica norte-americana levou Gonzaga a considerar que a brasileira necessitasse, de fato, de leis que a protegessem e a amparassem. Esses dois fatores deixaram de ser retórica da “campanha”, pois se criara a consciência de que uma alavancagem artificial via Estado não seria a resolução dos muitos problemas do cinema brasileiro, em face do significado real da ação das distribuidoras estrangeiras no Brasil. Essas visavam *defender o rendimento de seus films e, como donos do mercado, impedir por todos os modos a entrada de novos concorrentes, muito embora elles sejam nacionaes*⁷¹.

O olhar que se aguçou com a realidade observada nos Estados Unidos pediu um outro tipo de desempenho do Estado. O papel do Estado deveria ser o de atuar, intervindo na regulação das relações de mercado, pois foi se fortalecendo o sentimento de que *Precisamos ter o nosso Cinema dominando o nosso mercado*⁷². Gonzaga questionava:

Todas as Indústrias têm a sua taxa de proteção, mesmo entre nós. Por que a do nosso cinema, não? Sem ella, como rechassar o cerco dos interesses estrangeiros, se são justamente elles que nos vedam

⁶⁹ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 17/03/1926, p. 20, ACMAM.

⁷⁰ LIMA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 03/04/1927, p. 3-4. ACMAM.

⁷¹ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 28/11/1928, p. 4. ACMAM.

⁷² GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 28/11/1928, p. 4. ACMAM.

o campo para nossas expansões e rechassam com indiferença todas as nossas tentativas?⁷³

É necessário ressaltar que, mesmo duvidando da reação oficial, no início do governo Washington Luís, o meio cinematográfico tornou a depositar confiança na adoção de medidas tão caras e importantes para a cinematografia nacional. Pediam-se providências tanto para inibir a investida do cinema estrangeiro, quanto para a supressão de financiamentos das filmagens internas conhecidas como 'cavação'. Mas, durante toda a República Velha, a elite intelectual manteve-se imersa numa permanente sensação de crise em relação às medidas necessárias ao desenvolvimento do país :

Governo novo, novas esperanças, pode ser que o Dr. Washington Luís, o presidente que se imponha dentro de 5 dias, venha resolver o problema da nacionalização do film, por que vem-se batendo desde annos o autor dessas linhas. Pode ser que se queira afinal tomar a sério no Brasil este methodo de propaganda que até aqui só tem servido para "cavações" absolutamente inúteis ao fim que visam e que só tem servido para encher os bolsos de meia dúzia de espertalhões, os profiteurs' do cinema⁷⁴.

A presidência de Washington Luís foi o último governo do país a manter as conformações da chamada Política do Café Com Leite, período no qual Gonzaga, Benedetti, Pedro Lima, Álvaro Rocha e Paulo Wanderley responderam à falta de ação oficial com uma ação privada, realizando *Barro Humano*, um filme que metamorfoseara em prática o ideário de Cinearte. Foi também o último governo antes da *Cinédia* se materializar e ter pela frente toda uma realidade de lutas, que superaria em muito aquelas batalhas travadas nas páginas da revista.

A Revolução de 30 mudaria não apenas o governo, mas a forma de governar e, conseqüentemente, a face do país. Em meio a este outro cenário, Gonzaga teve tarefa mais árdua do que tinha exercido até então. A revista fora em todo aquele tempo, o lugar das várias campanhas por uma cinematografia brasileira de qualidade e industrializada, sem nunca deixar de ser orientada por um sentimento seguramente nacionalista e, somando a tudo, por uma crença no cinema como atividade de vital importância para a cultura e a economia do

⁷³ GONZAGA. Filmagem brasileira. In: *Cinearte*. 28/11/1928, p. 4. ACMAM.

⁷⁴ GONZAGA. *Filmagem brasileira*. In: *Cinearte*. 10/11/1927, p.3. ACMAM.

século XX. A *Cinédia Studio* deveria realizar concretamente a síntese da proposta gonzagueana.

1.3. Ensaio

Adhemar de Almeida Gonzaga nasceu no dia 26 de agosto de 1901, no dizer de Paulo Emílio Salles Gomes (1974), *um ano mais moço que o século*. Gonzaga nasceu na Tijuca, mudou-se ainda muito pequeno para a rua Silva Manoel, na Lapa. Rua que Paulo Emílio faz questão de frisar não ter tido o mesmo destino poético da Praça Onze ou da Estação Primeira de Mangueira.

Apenas o seu bonde entrou para o cancionário provavelmente devido aos boêmios em demanda da Lapa ou aos namorados que apreciavam seu longo percurso, através de um gênero inferior a caricatura do *fox-trot* norte americano:

I love you
 Forget sclaire many Itapiru
 Morgette five underwood I shell
 No bonde Silva Manoel, Manoel... Manoel... ⁷⁵.

No entanto, se o *fox-trot* era uma caricatura, Adhemar Gonzaga certamente não o era e, muito cedo, deu os ares do seu talento. Fazia caricaturas desde a infância e as enviava para revista infantil *Tico-Tico*. Aos onze anos, organizou um jornalzinho de bairro, divulgando os acontecimentos da rua Silva Manoel. Por essa época, o cinema já fazia parte da sua vida, não só porque a casa dos seus pais era freqüentada por Paschoal Segreto, J. Cruz Júnior e João Stamato, mas também pela leitura de revistas estrangeiras sobre cinema e a montagem de um acervo com informações sobre os filmes da Nordisk da Dinamarca, da Eclair francesa e da Edson norte-americana⁷⁶.

Gonzaga se informou sobre toda essa produção e, um dia, descobriu no Bazar Francês uma maquinazinha de passar filmes movida à manivela. Depois, ganhou de J. Cruz Júnior, dono de cinema, uma série de fitas com as quais ele montava programas de final de semana no seu cinema caseiro. Paulo Emílio Salles Gomes, em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1984),

⁷⁵Elias Thomé Saliba esclarece que *Forget Skyline* foi transformado em paródia por Lamartine Babo para a revista humorística chamada *Para Inglês ver...*, encenada em julho de 1931 no Teatro República, no Rio de Janeiro. Ele observa também que o próprio Lamartine grava o fox em tom de falso complemento, assim, a paródia do gênero musical. SALIBA. *Raízes do Riso*, p.270-281. Paulo Emílio Salles Gomes cita apenas a primeira do total das seis estrofes da paródia.

⁷⁶Notas do diário pessoal de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro. ACE.

confessa que lhe chamou a atenção o fato de Gonzaga programar filmes brasileiros. E o cinema foi tomando grandes proporções na sua vida a ponto de prejudicar-lhe os estudos, fato que a família não aprovou e pelo qual o colocou num internato onde terminou seus estudos de nível fundamental. Pouco tempo depois, começou a trabalhar em *Palcos e Telas*.

Se, de fato, a infância e a adolescência de Adhemar Gonzaga foram povoadas por imagens – e por imagens de cinema – fica difícil afirmar uma certeza e um único sentido de verdade nas narrativas dos acontecimentos desse período da sua vida. Não se pode esquecer que toda história sobre pessoas e acontecimentos expressivos é uma construção e, conforme, é o olhar do narrador, é o recorte espaço-temporal, é a escolha de disposição dos fatos e de suas análises. Isso não inviabiliza a afirmação seguinte no sentido mais forte que ela possa ter: antes de ser um homem de cinema, Gonzaga era fã apaixonado pelo cinema e movido a *24 fotogramas por segundo*, como tão bem define Valério Andrade (1989)⁷⁷.

Assim, para Gonzaga as idéias levadas a público não se restringiram a fazer ou ver filmes de qualidade. O norte de toda sua atividade fora direcionado para constituir e provar, ao mesmo tempo, a existência do Cinema Brasileiro. Mesmo cometendo erros e contradições de análises, tanto ele como os outros integrantes do seu grupo, muitas vezes equivocados no dimensionamento de ações e idéias, travaram lutas pela consolidação da cinematografia nacional, as quais se deram em várias frentes e, em certos momentos, coincidiram com algumas medidas legais adotadas pelo Estado, pelas empresas cinematográficas estrangeiras que tinham representações no Brasil e até mesmo pelos exibidores de cinema ⁷⁸.

Naquela época, o fato da produção brasileira de filmes estar sob o signo da cinematografia norte-americana era um problema de formação e de informação cultural. O país, não apenas a cidade do Rio de Janeiro, estava já há muito tempo tentando incorporar os modelos estrangeiros nas várias áreas da vida social, cultural e política e econômica. O certo é que qualquer escolha

⁷⁷ ANDRADE, Valério. Citado por AQUINO; GONGAZA. *Gonzaga por ele mesmo*, p. 9.

⁷⁸ Nos anos 1920 até o final dos anos 1940, o Estado adotou algumas medidas de estímulo ao cinema nacional, criando obrigatoriedade de exibição, o que não deixava de ser uma medida de proteção. Verifica-se também a abertura, por parte dos estúdios americanos a abertura de concurso para receber financiamento de filmagem, além de abrirem testes para atores brasileiros. Existiram também alguns raros exibidores que colocavam as suas salas de exibição à disposição do cinema brasileiro. Cf. BERNARDET. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, p. 35-47.

de modelo teria que ser reconfigurada para as condições de deficiência dos vários setores técnicos e tecnológicos do país, as baixas condições de existência de uma boa parte da sociedade brasileira e para a existência de uma cultura própria e diferente do modelo, independente de qual fosse ele. A reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro tinha deixado isto bastante claro.

Mas o forte desejo pelo alcance e pela realização positiva dos modelos estrangeiros no país só reafirmou a tradicional relação autoritária exercida pelas elites com os outros estratos da sociedade. Essa foi a responsável por reproduzir e legitimar os modelos de comportamento, assim como criar outros padrões, quando lhe conviesse, impondo-os como única forma de agir, quase sempre tendo o modelo estrangeiro como referência primeira. O modelo estrangeiro, visto como produtor de resultados positivos, apareceu muito cedo no Brasil, na economia, na política, na educação e na cultura, atrasando o encontro de saídas próprias para as questões do país ⁷⁹.

As oposições geradas por esta concepção de mundo, na qual a realidade era preterida pelo ideal, colocaram em questão os conceitos de campo/cidade, modernidade/tradição, liberalismo/autoritarismo. De maneira alguma o meio cinematográfico ficara isento dessas implicações. Entretanto, Cinearte se posicionava muitas vezes de uma forma que permitia a convivência de um nacionalismo exagerado com aspirações cosmopolitas, adotando como modelo de cinema o americano.

O discurso industrializante para o cinema não escapou das armadilhas desse contexto. De um lado, Cinearte, e aí leia-se Gonzaga, Behring, Lima e os outros, apresentou-se de forma geral como um órgão anti-industrializante, somente admitindo as indústrias naturais, ou seja, as que utilizavam matérias-primas nacionais e que a produção fosse de gênero de primeira necessidade, com as relações patrão/empregado quase as mesmas que existiam entre senhor/escravo e que não se constituiriam em grandes unidades fabris. Por outro lado, a indústria cinematográfica, mesmo não sendo natural, era admitida e desejada, pois teria papel de extrema importância a desempenhar no desenvolvimento amplo da nação.

⁷⁹—Tanto para Sevcenko como para Paulo Emílio, o Brasil sempre teve outros países, outras cidades como modelo. Se no Império era Lisboa, na República, Paris. Mas os problemas relativos à miséria, à falta de planejamento das capitais e o sufocamento cultural permaneceram sem modelos para a sua solução. Ver a este respeito: SEVCENKO. *Literatura como Missão*, p. 19-10; *História da vida privada no Brasil*, Introdução, p. 7-48, e cap.VII, p. 513-620. SALLES GOMES. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, p. 85-111; LUZ. *A luta pela industrialização do Brasil*.

Os argumentos que sustentavam a idéia da necessidade de se ter uma indústria cinematográfica eram de quatro tipos: 1) o filme seria um empreendimento de propaganda do país no estrangeiro; 2) o cinema levaria o desenvolvimento social e humano às populações do interior do país; 3) o cinema faria uma divulgação interna dos nossos hábitos e costumes combatendo a penetração maciça dos hábitos e costumes norte-americanos e 4) o cinema era expressão de algo maior do que ele mesmo era expressão do próprio Brasil.

Desejar e entender a industrialização do cinema, como se fosse ele o veículo mediador do progresso do país ao levar o retrato do Brasil, a ser visto lá fora, sem ocorrer uma industrialização ampla aqui dentro, sem contabilizar todas as fases e interesses submetidos a esse processo, traduzir-se-ia, por muito tempo ainda, numa luta inglória, que envolvia bem mais que a criação de uma mentalidade estética cinematográfica.

A instauração dessa realidade foi uma luta política e ideológica, na qual partidários e opositores do que seria a adoção de uma opção industrial em larga escala para o país buscavam impor seus interesses. Faz-se necessário levar em consideração a conformação tradicional das elites brasileiras e as mudanças propostas pelos novos atores que surgiram nessas classes no período da Primeira República e que estariam presentes ainda no Estado Novo⁸⁰. Os embates entre as elites econômicas e políticas davam-se muito mais por formas de chegar a negociações que salvaguardassem os envolvidos nos debates e nas ações pela industrialização, de perdas de poder político e econômico-financeiro⁸¹. Foi nesta arena que o cinema brasileiro precisou negociar.

O grande problema localizava-se no fato da industrialização ser, mais objetivamente, um processo de produção de bens em instalações empresariais, utilizando-se da maquinaria e da introdução de métodos organizacionais com a finalidade de aumentar a produtividade, num progressivo desenvolvimento tecnológico. Mas os outros itens complicadores

⁸⁰Com a Primeira República apareceram novos atores no cenário político-econômico, com destaque para aqueles que poderíamos chamar de financistas e empresários, sempre com proposta de grandes empreendimentos no país, mas rarissimamente com dinheiro próprio, (eram sempre os cofres públicos que estavam na mira). Estes tipos também encarnavam um comportamento cosmopolita, que lhes disfarçava muito bem a esperteza. Não era um tipo que nascera com a República, mas encontrara nela o seu lugar ao sol.

⁸¹HEFFNER. Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. In: *Seminário Cinearte*, p. 25.

seriam basicamente os três que impuseram critérios à maneira de lidar com a força de trabalho. Foram eles: a divisão técnica do trabalho, pois criava especialistas; o assalariamento, que rompia com a gratuidade dos serviços prestados ou com sua remuneração quase inexistente e a formação de um proletariado urbano, o que certamente implicava uma consciência de classe⁸².

Os críticos e produtores que desejavam e mantinham, ao longo dos anos, uma luta pela instalação de uma indústria de cinema brasileira, vislumbravam apenas o modelo americano. Perseguiam a idéia de que o Brasil precisava o mais rapidamente possível ter sua "fábrica de ilusões", com produção em série. Era como se o Brasil possuísse as mesmas condições que os Estados Unidos. Não se considerava o fato de que o desenvolvimento industrial na atividade cinematográfica deve dar conta do processo de produção do momento em que um argumento para um filme é pensado até a sua finalização do mesmo.

Heffner, quando analisa o pensamento industrializante no cinema brasileiro, identifica o fato de este ignorar as condições muito pouco favoráveis do país:

Em países assentados quase que exclusivamente na exportação de matérias-primas, a industrialização via de regra é conseqüência de uma crise nos mercados compradores. A súbita escassez de determinadas mercadorias importadas, ou o seu excessivo encarecimento, ou ainda mudanças tecnológicas não assimiláveis, fornecem o incentivo básico para a ampliação das atividades industriais. Esse salto, entretanto, não é automático. Pressupõe a formação de uma série de pré-condições internas, sem as quais não se produz a alavancagem do setor industrial (energia, transporte, mercado potencial, etc.)⁸³.

Gonzaga e o grupo de Cinearte sabiam profundamente das especificidades do cinema como um produto industrial diferenciado. Querendo ou não, o fazer cinema estava implicado no amplo quadro do processo de industrialização do país, condição que o colocava diante dos problemas de natureza concreta, como vontade política, disponibilidade de investimentos e produção de infra-estrutura. Seria muito esperar, tanto dos empresários como do governo, qualquer tipo de interesse pela industrialização do cinema como se fosse uma necessidade para o Brasil.

⁸² HEFFNER. Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. In: *Seminário Cinearte*, p. 22-49.

⁸³ *Idem*, p. 25.

Não tendo como transpor a barreira da realidade maior do país, a ação se fez necessária, e, mesmo convicto das suas posições nacionalistas, Gonzaga, já na direção da Cinédia, ver-se-ia obrigado a considerar uma fórmula de atrair o grande público para as produções do estúdio, dividindo-as entre a revista musical de inspiração americana – o que acabou incorporando àquela produção as manifestações da cultura popular carioca urbana – e o elogio à modernidade transnacional, sempre tão perseguida⁸⁴.

2. RIO. ÀS VEZES SAMBA, ÀS VEZES BATUCADA

2.1 . Um Laboratório de Cinema e Gentes

A opção pelo filme musical nos anos 30, quase imposição da realidade da produção cinematográfica carioca, foi o encontro de uma resposta para uma das muitas questões colocadas ao cinema brasileiro até aquele momento. Essa produção cinematográfica lançou mão da música popular e dos seus intérpretes de sucesso, tanto no disco como no rádio, além das histórias e dos tipos comuns ao cotidiano urbano da cidade do Rio de Janeiro e de outras grandes cidades brasileiras. Usou desses recursos para tornar tais filmes eficazes em termos de garantir uma produção mais constante, uma exibição freqüente e a presença do grande público.

O Rio de Janeiro já há muito se balançava aos ritmos africanos e do samba, que primeiramente era dança e não gênero musical. Não se pode esquecer que a mestiçagem se dera desde sempre no país. Além disso, como se sabe, o batuque, os folguedos, as festas religiosas e profanas como o carnaval, enfim, as manifestações da sensibilidade da alma popular, não foram criações da cinematografia carioca. Principalmente a música popular, tornando-se o grande esteio desses filmes, era uma forma cultural persistente das populações negras, mestiças e pobres do Rio de Janeiro, às quais pertenciam

⁸⁴SOUZA FERREIRA. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40*, p. 73-118.

seus compositores e intérpretes, quase em sua totalidade. Poucos estavam fora dessa categorização⁸⁵.

Possuidor de uma tradição cultural popular fortemente demarcada pela música, o Rio de Janeiro vivia a dinâmica do seu cotidiano ao compasso do samba, que, ao se tornar gênero musical, nunca perdeu o tom em face de qualquer transformação ocorrida na cidade.

Nas casas das "tias baianas", em sua maioria concentradas na Praça Onze, fosse na festa da Penha, expressão do hibridismo cultural do Rio de Janeiro – em que a religiosidade católica europeia dividia a cena não só com a fé negra e mestiça, mas com a exposição exuberante e sem pudor da cultura das classes populares em geral – ou nos redutos dos clubes carnavalescos, os espaços de visibilidade dessas manifestações sempre existiram mesmo que de forma não oficial.

Nem o cinema nem os filmes musicais criaram alguns dos traços, formas ou manifestações da cultura popular. A música popular, seus autores e/ou intérpretes, o carnaval, a vida nos morros e bairros da periferia da cidade com suas alegrias e tristezas, as grandes festas religiosas estavam lá nos seus lugares e apenas foram utilizados como grandes atrações dessa produção sonorizada a partir do ano de 1930.

Ao se produzir e dirigir filmes musicais e musicais carnavalescos dos anos 1930 ao final dos anos 1950, registrou-se, talvez não com intenção ou consciência, a manifestação de uma sensibilidade coletiva carioca ou mesmo brasileira, capaz de captar as coisas do mundo sensível e deixá-las se imporem em sua forma singular. No caso aqui específico, esses filmes foram uma janela de visibilidade e uma porta aberta para se penetrar num tipo de vida social que era negada pelos estratos mais altos da sociedade, pelos meios legitimadores de uma representação estética idealizada do país e pelo

⁸⁵ Muito se idealizou a cultura brasileira em vários períodos da história do país, assim como os mitos a respeito do que era comum aos brancos, aos mulatos, aos negros, aos índios. Muitos dos intelectuais brasileiros contribuíram para tanto com teorias sobre branqueamento da raça, com as crenças da antropologia física e com uma narrativa histórica que muito raramente considerou a circularidade da cultura e as revoltas, mitos que estiveram durante muito tempo, e ainda estão transitando pelo imaginário do povo brasileiro. A característica híbrida da cultura do país tem sido assinalada há bem pouco tempo pela historiografia. Será que a cultura brasileira não teve e não tem de fato essa qualidade de transformar em outra coisa as influências e as superexposições que sofre do produto de outras culturas? Será que essa troca não é o que delineia a cara do país? A ordem do mundo, se é que ele tem uma, no Brasil não se pauta por uma ortodoxia, a cultura brasileira ainda está vivendo o seu ritual de passagem. Ver a respeito: DA MATTA. *Carnavais, malandros e heróis*. DA MATTA. *Ensaios de Antropologia Estrutural*. TURNER. *O processo ritual*. CANCLINI. *Culturas Híbridas*. GRUZINSKI. *O Pensamento Mestiço*.

Estado⁸⁶.

Todo e qualquer processo de intervenção, em meio físico urbano ou rural, provoca vários tipos de impacto de caráter adaptativo e mesmo de caráter nocivo às populações expostas a eles. Reformas como as que foram feitas no centro do Rio de Janeiro, movidas pelo sentimento de negação da realidade do que ali existia, certamente produziram, a curto e médio prazo, transformações na cultura dos grupos sociais, e, a longo prazo, o acesso a essa cultura veio a reduzir-se a algum tipo de memória do conhecimento, das tradições, que se conservaram apenas como mera lembrança do que foi uma cultura viva e dinâmica.

De outro modo, às vezes, pode-se observar, num processo de constrangimento como foi o sofrido pelas classes populares cariocas no período das reformas do centro da cidade, durante a República Velha, o ressurgimento de uma cultura, nas suas muitas expressões, ainda mais vigorosa do que aquela existente até então. O resultado pode ser entendido como a reelaboração por esta cultura das novas condições materiais da vida das demandas emergentes.

Não se pode afirmar que a idealização do Rio de Janeiro, existente nos filmes musicais, de forma alguma transportasse o espectador a uma outra realidade. Eram, sim, inspirados nos grandiosos musicais americanos, mas estavam longe de ser cópia destes. Os filmes americanos quase sempre serviam de índice para as deficiências do país e para um nacionalismo um tanto debochado, presente nas danças, nas roupas, nas músicas, nas cenas externas e mesmo nas personagens – tipos e formas de existência negados durante muito tempo pelas elites por serem a imagem do carioca, pobre, malandro, negro, sambista, descolado, mestiço, que era encontrado por todo o

⁸⁶ É importante considerar o quando o cinema carioca percorreu uma via de mão dupla ditada pela deficiente economia do país. A produção cinematográfica dos anos 20 buscava temas nacionais para histórias que teriam uma narrativa moderna e um razoável *glamour*. Mas poucos filmes foram feitos dentro desta concepção, pois as produções tornavam-se caras, com longo tempo de filmagem e problemas de exibição. O filme musical não surgiu como uma idéia genial. Ele foi produzido em função da percepção de alguns diretores e produtores das suas potencialidades comerciais. No entanto, deve-se entender que o meio cinematográfico daqueles anos era preconceituoso no que dizia respeito à imagem do Brasil a ser mostrada e só quando precisou de uma saída de continuidade, é que os tipos humanos populares, a sua cultura e a sua produção artística foram considerados com reais possibilidades. Esta afirmação é válida para o filme de ficção, já que os filmes chamados de naturais sempre registraram a festa carnavalesca, antes mesmo do curso na Avenida Central se tornar atração turística. Em vários números de Cinearte, na década de 1920, encontramos artigos dos seus editores e cartas dos leitores neste sentido: *quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros e outra 'avis-rara' desta infeliz terra aos olhos do espectador cinematográfico? Pedro Lima (...) fazer passar os brasileiros por gente de cor (...) índios ferozes e pretos colhendo bananas. Adhemar Gonzaga quando da viagem acompanhando a miss Brasil aos USA, (...) Os americanos, o povo se convencerá que os habitantes do maior país da América Latina não são pretos, e que a nossa civilização afinal de contas, é iguaisinha a delles (...)*. Cinearte, 28/04/1926; 24/08/1927; 10/10/1928; 22/05/1929.

país.

Os filmes musicais, muitas vezes, revelaram o Rio como uma cidade como tantas outras, sem privilégios de virtude e defeitos, e a cultura brasileira como um grande espaço para as interpenetrações de toda natureza. No entanto, durante muito tempo, o país se representou com imagens polarizadas. O samba e as danças sensuais pertenciam somente aos guetos negros; a malandragem também aí se originara, a música erudita era privilégio das classes médias e altas, a literatura era quase exclusiva dos brancos alfabetizados e bem educados⁸⁷. Esses mitos eram alimentados na afirmação sistemática da cultura nacional como homogênea, na persistência em desconhecer a capacidade da cultura de absorver, transformar, fazer circular e efetuar trocas simbólicas com todos os elementos que a informam.

A cidade do Rio de Janeiro era, naquelas primeiras décadas do século XX, um laboratório no qual tudo estava se fazendo e de forma acelerada. Não havia como impedir a aceleração do ritmo da vida urbana. Sua rapidez não se deveu apenas ao expandir do transporte urbano, da velocidade de bondes e trens de subúrbios. De forma mais contundente, era o consumo iniciando as primeiras levadas da população carioca nos desejos construídos pela cultura de mercado mais moderna.

Logo após a instalação da República, o Rio de Janeiro entra num processo de larga modernização e, dentre as inúmeras conseqüências, pode-se citar o surgimento de um mercado mais dinâmico, em franco convívio com o comércio ambulante de produtos populares e mercadorias de baixa qualidade, voltadas às classes menos favorecidas. Não era de causar nenhuma surpresa a permanência dessas formas tradicionais do mercado varejista carioca, pois nenhum processo modernizador sobrepuja inteiramente as práticas mais tradicionais, pois estas, em sua maioria, estão ligadas à cultura de um povo.

Na grande cena daqueles anos, a cultura pobre, negra, mestiça e urbana precisava abrir inúmeras entradas e saídas em meio à cultura oficial. A administração da cidade do Rio de Janeiro, ao promover sua transformação, re-significou a dinâmica cotidiana, mas não criou lugares oficiais de negociação entre essas culturas, a das elites e a "outra". Esta cultura negra e mestiça

⁸⁷ SODRÉ. *Samba o dono do corpo*.

tomou posse, assim, de espaços oficiosos, entretanto legítimos, como o rádio e o cinema, cuja mobilidade social permitia arranjos de organização e se direcionava aos setores médios e superiores da sociedade⁸⁸. Esse movimento de composição cultural e social, se não se deu de forma total, certamente ocorreu de forma decisiva para a nova maneira de viver nos grandes centros urbanos e para a sua cultura. Com a chegada dos anos 20, a interpenetração ativa da cultura das classes sociais que constituíam a sociedade carioca começava a construir contornos mais nítidos para a sua individuação do resto do país e, ao mesmo tempo, ia se tornando a sua mais propagada expressão, resultado da ambigüidade desse processo.

A cidade, estando sob o signo da mudança, levou as classes mais pobres e de uma diversidade cultural bastante explícita a consagrarem lugares de recepção da sua produção artística. O circo foi, até os anos 20, não apenas o espaço de praxe dos palhaços, malabaristas e etc., mas também o grande divulgador da música popular brasileira. Basicamente, o samba, a cançoneta e o teatro musical, como o feito por Dudu das Neves e Benjamin de Oliveira⁸⁹.

O circo em muito concorrera para consagrar vários artistas populares, os quais permaneceram em seus quadros até quando o rádio se tornou o veículo máximo da cultura de massa no Brasil e efetivou no seu elenco musical permanente muitos deles⁹⁰:

No final do ano de 1897, o Circo-Pavilhão-Internacional (...) anunciava: 'Dudu das Neves o primeiro palhaço brasileiro fará as delícias da noite com suas magníficas canções e lundus, acompanhado de seu choroso violão.'

Eram, então, os dois circos os espaços privilegiados de lançamentos da música brasileira, em especial lundus, chulas e modinhas, alguns dos principais formadores do samba, o qual em seguida viria a ter seu lugar também naqueles picadeiros, apresentado por cantores em início de carreira.

O início do século XX manteve o prestígio do circo e, ao lado dos palhaços cantadores, já começavam a aparecer os artistas que se dedicavam exclusivamente ao canto. (...) Muitos pequenos circos tinham, seus também, pequenos cantores, que se limitavam a repetir os repertórios apresentados por astros já consagrados, formando elos

⁸⁸De malandro a compositor, de artista de circo a artista de rádio, do elenco do rádio ao elenco do cinema, de vedete do teatro de revista a apresentações no Palácio do Catete, a música popular se profissionalizava. Essas eram algumas das formas de trânsito social no período da República Velha e mesmo contemporaneamente. Mesmo que não significasse enriquecer, possibilitava por vezes ter acesso aos espaços oficiais das elites, ter prestígio e boas relações. Os lugares que chamei de oficiosos não eram de forma alguma ilegais, muito mais eram mediadores dessa mobilidade.

⁸⁹Os palhaços-cantores Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira foram os maiores astros-cantores dos dois grandes circos do Rio de Janeiro, Circos Spinelli e Internacional. Do final do século XIX à primeira década do século XX, foram eles pioneiros na divulgação da música popular brasileira. Espiloto. *História do Samba*, v.8, p. 144.

⁹⁰O Circo Spinelli era armado junto ao viaduto da Estrada de Ferro Central do Brasil, até a Rua Figueira de Melo, mesma região onde hoje se encontra a Escola Nacional do Circo. O Circo-Pavilhão Internacional era armado na Voluntários da Pátria. Espiloto. *História do Samba*, v. 8, p. 142-144

de uma grande corrente de divulgação⁹¹.

Depois do circo e antes de o rádio se consolidar como espaço para a arte popular, o teatro de revista exerceu esse papel fundamental como incentivador e divulgador da cultura popular. O teatro de revista apareceu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, como uma forma essencialmente urbana de fazer teatro. Seus temas eram os acontecimentos do *grand mond* social e político do ano anterior: pode-se dizer que eram passados em “revista” os fatos mais importantes da vida do país, sempre com deboches e ironias.

No início do século XX, o teatro de revista encontrou seu formato brasileiro, atuando numa via de mão dupla. Encenou a revista *O Maxixe*, que se tornou um grande sucesso e, ao mesmo tempo, lançou o samba *Vem cá mulata*. Essa foi a primeira música a ter a adesão e o uso imediato pelo povo nos carnavais seguintes. Assumindo desde então (1906) um formato tipicamente carioca, as revistas do ano deixaram de ser montadas e foram substituídas pelas revistas musicais, estas lideraram o gênero e se tornaram outra grande vitrine para os compositores e intérpretes populares consolidarem suas carreiras⁹².

Nas favelas e subúrbios cariocas, o batuque – africano por nascimento – foi presença constante nas rodas de escravos em seus raros momentos de lazer. Sofreu influências de outros ritmos, como o coco e o gongo, transformando-se em samba e manifestando-se através de talentos inegáveis de compositores como Sinhô, Ismael Silva, Donga, o genial Pixinguinha. Era via esses e tantos outros indiscutíveis talentos que a cultura dessa população, banida da área central do Rio de Janeiro, ia tomando ares, fôlego, e expressando uma sobrevivência criativa⁹³.

⁹¹ Picadeiros, foram os primeiros espaços de lançamentos. Espiloto. *História do Samba*, v. 8, p. 144.

⁹² O *Maxixe* é um dos primeiros exemplos do teatro de revista como lançador de músicas que o povo adotaria de imediato. O samba (tango-xula) *Vem Cá Mulata* de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre vira grito de guerra do Clube dos Democráticos no carnaval de 1907. Espiloto *História do Samba*, v. 8, p.148.

⁹³ Existem estudos sobre o samba, mas todos o abordam de forma a mostrar os vários ritmos e gêneros que se somaram e produziram o samba, não existe um consenso sobre o samba ou abordam-no depois que se tornou gênero musical. Na verdade, existe uma grande discussão sobre esse nascimento. Em todos os autores pesquisados é afirmado que existiu um tipo de samba chamado de antigo, oriundo da Cidade Nova e Praça Onze, e, depois, um samba novo com a predominância dos compositores e intérpretes do Estácio de Sá e seu entorno. No entanto, parece que o samba que chegou até nós é esse, uma produção mestiça, urbana e carioca. Para o trabalho que desenvolvemos não é necessário ressaltar essas diferenças, pois elas são do âmbito específico da composição musical. Para o tema, ver: LOPES, Nei. *Sambeabá*. SANDRONE. *Feitiço Decente*. SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*. TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*. TINHORÃO. *Pequena história da música popular*. TUPY. *Carnavais de Guerra*. VIANNA. *O Mistério do Samba*.

O depoimento é de João da Baiana:

O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte ritual acontecia depois do samba. Primeiro havia a seção recreativa, depois vinha a parte religiosa. Tinha samba corrido, aquele que nós cantávamos. E havia também o samba de partido-alto que eu e o Dunga sambávamos (...) No partido-alto cantava-se em duplas, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez. No samba corrido todos faziam coro (...) O samba duro já era batucada. A batucada era capoeragem (...) Nós tirávamos umbigada, mas se fosse para dura já era capoeragem ⁹⁴.

Com a chegada do fonógrafo ao Brasil, ampliaram-se as perspectivas do mercado musical. Em 1903, a Casa Edson – primeira editora de música no Rio de Janeiro – editou o primeiro catálogo comercial de discos de sua fábrica. Com esta iniciativa, estava sendo dado um importante impulso às carreiras de vários músicos e ao consumo. A música foi mais favorecida pelo mercado fonográfico do que as outras artes, em muito devido ao modo como passara a ser a sua divulgação. A intermediação promovida pelo disco possibilitava ao ouvinte manter-se distante do intérprete, sem submeter este último a uma avaliação do seu talento por sua cor e origem. Assim, a "boa sociedade" podia usufruir dos artistas populares sem constrangimento de parte a parte:

Neste nicho ocupacional embora competindo com os brancos, o negro se alojou com relativa facilidade, se se comparar o que ocorre com o enquadramento profissional do preto em outras esferas de trabalho ⁹⁵.

As gravadoras haviam trocado o antigo processo mecânico pelo processo elétrico; as estações de rádio adquiriam mais potência e o aparelho receptor passou a ser sinal de status da classe média; uma nova geração de compositores e cantores (Mário Reis, Noel Rosa, Almirante, Carmem Miranda, Ismael Silva, Ari Barroso e outros) surgiu naquela fase; nasciam novas gravadoras e novas estações de rádio ⁹⁶.

De forma alguma, os estratos superiores da sociedade ficavam fora do alcance dessa arte e também não aderiam a ela. Até por volta dos anos 20, as elites republicanas consideravam consumir apenas produtos artísticos culturais ditados pela Europa e pelos Estados Unidos. Então, as estratégias de consagrar-se compositor de bons sambas na festa de Nossa Senhora da Penha e da Glória, pintar-se de branco, apresentar-se em grandes circos, no teatro de revista, depois no rádio e, por último, fazer-se presente no cinema

⁹⁴ Depoimento de João da Baiana dado ao MIS. Rio de Janeiro. 1970.

⁹⁵ PEREIRA. *Cor Profissão e Mobilidade*, p.14.

⁹⁶ CABRAL. *ABC do Sérgio Cabral, um desfile de craques da MPB*, p, 140.

eram os melhores caminhos para a divulgação ampla das várias formas de arte produzidas pelos artistas de origem popular, quase sempre negros, pobres ou mestiços⁹⁷.

Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha, a gente ficava tranqüilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa da Penha⁹⁸.

Filiada ao musical-carnavalesco, a produção cinematográfica do Rio de Janeiro produziu tanto filmes "posados" como "naturais". Foram registrados, em documentários durante vários anos, o carnaval da Avenida Central, o Corso de Botafogo, os desfiles de ranchos e blocos na Praça Onze e em outros bairros da capital. Em 1929, somou-se o cômico à produção dos filmes de enredo do gênero musical e carnavalesco. Surgiu, então, o primeiro filme considerado totalmente sonorizado: *Acabaram-se os Otários*, com direção de Lulu de Barros, produção que apontou para o potencial das comédias musicais.

Até o final dos anos 1930, toda a discussão sobre cinema nacional existente na mídia impressa do Rio de Janeiro centrava-se na necessidade de o país possuir uma cinematografia que conseguisse unir qualidade técnica e artística, temática nacional, produção contínua, adicionando-se empatia com o público. Só a partir dessa produção, os filmes musicais começaram a ser considerados como escolha estética e como saída de continuidade para cinematografia carioca⁹⁹.

Produzir tais filmes acabava por garantir, além da atividade e do gosto pelo cinema, as possibilidades de articular uma cultura de certa forma já tecnológica e se pensando moderna com a cultura tradicional, negra, mestiça, responsável pela produção do samba, da mulata, do carnaval, das festas religiosas, do funcionário público amanuense. O convívio e a circulação dessas

⁹⁷ Por vezes, artistas negros tinham de se pintar de branco para serem aceitos por uma platéia afeita ao gosto burguês, como no expressivo caso do artista circense Benjamin de Oliveira, um dos maiores intérpretes shakespearianos do Rio de Janeiro na década de 10, que tinha de se submeter a isso até para representar Othelo. Quanto à festa da Penha, é preciso ressaltar que o bairro da Penha era um arraial português, e a festa era uma devoção portuguesa celebrada desde o século XVIII, no dia 08 de setembro, dia da natividade de Nossa Senhora. Com função das chuvas do período, as comemorações foram transferidas para o primeiro domingo de outubro e na metade do século XIX, já se estendeu por todos os finais de semana do mês de outubro. Ao lado das músicas e comidas portuguesas, o grupo negro faria ouvir os sambas de roda, as batucadas, o partido alto, além do sabor da cozinha afro-baiana. Se a princípio o objetivo das rodas de samba era o divertimento de quem lá estivesse, posteriormente propagavam-se pela cidade as músicas ali cantadas atraindo músicos e grupos profissionais, o que levou à organização de concursos com o patrocínio do comércio local e cobertura da imprensa.

⁹⁸ Depoimento de João da Baiana dado ao MIS. Rio de Janeiro. 1970.

⁹⁹ As metas balizadas pela produção internacional indicavam o descompasso das reais condições da manutenção da produção nacional, pois iam fracassando todas, não ao mesmo tempo, mas de forma a levarem as pessoas envolvidas com todas as áreas de produção cinematográfico a buscarem saídas para o seu ofício, para a sua não paralisação. Essa constante busca por uma saída acabou por levar à produção de filmes para o gênero cômico-musical, filmes tidos como banais e medíocres, mas com uma grande adesão do público.

culturas num mesmo espaço urbano viriam a construir a sociedade republicana carioca daquele momento, mais mestiçada, mais ansiosa por acertar o passo com as sociedades tidas como civilizadas no resto do mundo. Para a cidade do Rio de Janeiro, talvez fosse uma tarefa muito difícil, pois implicava encontrar soluções, se não ideais, pelo menos possíveis para a sua dinâmica dívida social.

A atividade cinematográfica desenvolvida naquele período não foi necessariamente um caminho de resgate para as questões culturais e menos ainda infra-estruturais da cidade. Apenas conseguiu colocar no *écran* uma imagem de cidade onde todos se pretendiam felizes.

2.2 – Outras Sociabilidades

Na virada para o século XX, o Rio de Janeiro era o pulso do Brasil, tendo quase um milhão de habitantes. Tornara-se a principal sede industrial, comercial e financeira, assim como o grande produtor e irradiador de cultura no país. A sociedade brasileira vivenciava naquele momento um processo de transição, em várias áreas da vida pública e privada, e a cidade do Rio de Janeiro era não apenas a sua expressão, mas fundamentalmente a sua vanguarda¹⁰⁰.

O quadro da sociedade carioca na Primeira República era de uma sociedade em reestruturação, orientada pela idéia de modernidade tão amplamente vivida na Europa e nos Estados Unidos. Tal idéia povoou o imaginário da nova elite emergente carioca de forma intensa, levando a cidade a inúmeras reformas e invenções nem sempre positivas. O cinema apareceu nesse período como ícone absoluto da modernidade. A "cena muda em movimento" teve no país uma acolhida imediata, tanto por parte de um público que já era freqüentador dos cafés-concertos e teatros, sempre em busca das novidades, quanto daqueles que seriam mais que espectadores, iriam tornar-se produtores de cinema.

¹⁰⁰ANDERS. *A história do Rio de Janeiro*, p. 231-274.

A reforma urbana pela qual passou o Rio de Janeiro na primeira década do século 20, no período da Primeira República, a qual ficou conhecida como “Regeneração”, é de extrema importância para se ampliar o entendimento da persistência dos produtores de cinema em não assumirem uma maneira, uma forma brasileira de fazer cinema. Assim como o prefeito, urbanistas e sanitaristas viam a cidade como uma imagem do atraso. O *métier* cinematográfico entendia não ser moderno, nem tecnicamente avançado, produzir sem grandes estúdios, sem uma indústria cinematográfica devidamente estabelecida. Ilusão perpetuada até a década de 1950, mas fundada desde 1896, ano da chegada do cinema no Brasil. A quase simultaneidade com a invenção na França (1895) criava um falso sentimento de paridade técnica.

A realidade brasileira, em todos os aspectos e em todas as regiões, não era nem leve nem agradável. O sentimento de uma falsa igualdade ou de estar conseguindo copiar satisfatoriamente as sociedades mais modernizadas acabava funcionando como compensação por todas as deficiências do país. No cinema, essa desigualdade passou a ser mais profundamente sentida quando os Estados Unidos começaram a liderar a produção mundial de filmes. Naquele país, a atividade cinematográfica foi compreendida desde sempre como fazendo parte do processo global de industrialização e, como tal, produzia mercadoria para ser consumida.

A implantação da República estipulou também a implantação de novos hábitos e costumes e, para tanto, era preciso um novo cenário para a realização destes. Sendo assim, o presidente Rodrigues Alves entregou a administração do município ao engenheiro Pereira Passos para que este pusesse em andamento o processo que foi denominado como o de “regeneração” da capital, com obras de embelezamento, reordenação do espaço físico e saneamento.

O projeto de transformação urbana visava à remodelação do porto, melhorando o acesso a ele através dos prolongamentos da Central do Brasil e da Leopoldina. A Avenida Central seria construída para atravessar o centro comercial e financeiro do Rio de sul a norte, e o centro da cidade seria reconstruído e redefinido funcionalmente. A abertura da Avenida Mem de Sá e o alargamento das ruas Frei Caneca e Estácio de Sá melhorariam o acesso à

zona norte. Nesse período, a zona sul se consolidou como o lugar de moradia das elites cariocas, sendo aberta a Avenida Beira-Mar¹⁰¹.

Toda a reforma do centro do Rio de Janeiro envolvia, além do alargamento e a melhoria da malha urbana, também a ampliação e otimização dos serviços urbanos, a pavimentação da cidade e a instituição de uma grande campanha sanitária tendo como alvo o combate e o controle da febre amarela e outras doenças epidêmicas. Isso de forma nenhuma asseguraria modernização e mudanças estruturais de fato.

O Rio de Janeiro assistiria, então, à sua própria reconstrução e ressurgimento, adotando como modelo a capital francesa, que era sem dúvida alguma a própria imagem da modernidade. A derrubada dos velhos prédios do centro da cidade, a abertura da Avenida Central, a área central surgindo como lugar das transações comerciais e financeiras e não mais como o lugar de moradias e permanência das pessoas, seguiu um planejamento para a reorganização urbana da cidade, pois muito pouco nela era pertinente aos novos tempos. Além das mudanças físicas, buscou-se criar na população, principalmente na mais humilde, uma outra cultura e uma outra forma de exercício social. Para tanto, a estratégia adotada fora a da proibição de muitas das práticas comuns ao cotidiano daquelas pessoas, como as rodas de batuques, a capoeiragem e as manifestações religiosas, como o candomblé e as grandes festas dos santos católicos.

O caminho tomado para resolver a questão espacial urbana e as questões comportamentais da população carioca tornou-se uma intrincada rede de reordenamento espacial e social, em meio ao estabelecimento da República.

Por um lado, o banimento da população mais humilde da área central fez com que essa subisse os morros e também superpovoasse a periferia da cidade.

Por outro, a agressiva imposição da troca de hábitos e costumes, bastante cristalizados por novos hábitos afeitos apenas ao gosto burguês e identificados profundamente com a vida parisiense, violentou a população humilde da cidade, de forma a causar-lhe irreparáveis danos, pois permanecem ainda hoje as condições indignas de moradia e de existência nas áreas que

¹⁰¹ MOURA. *Tia Ciata e a pequena África no Rio*, p. 30.

tiveram sua fundação nesse período e as que foram sendo ocupadas nos períodos subseqüentes.

A forma como foi implantado o processo “civilizador”¹⁰², na cidade do Rio de Janeiro exprimiu a enorme falta de sensibilidade da elite carioca para com as classes populares. Os bens materiais que essas classes possuíam, na maioria das vezes, restringiam-se ao seu lugar de moradia. Isso lhes foi tirado e nada oferecido em troca. Em momento algum, as atitudes tomadas – fossem de natureza administrativa, de grupos assistenciais da sociedade, de intelectuais ou da imprensa – propuseram uma alternativa para a vida dessas centenas de pessoas. Muito pelo contrário, a elas só caberia aceitar a remoção física e o sufocamento cultural, sempre em benefício daquilo que, no Brasil, significaria uma má cópia da cultura branca européia e dominante – e já naquele momento, no princípio do século, massificada, fica visível na passagem de Sevcenko (1995):

Sem mais delongas, o novo grupo social hegemônico podia exibir os primeiros monumentos votados à sagração de seu triunfo e de seus ideais. O primeiro deles revela em 1904 com a inauguração da Avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são os marcos inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro ¹⁰³.

Toda a complexa dinâmica desse processo civilizatório da cidade do Rio de Janeiro promoveu também um tipo de exílio cultural da famigerada população humilde então existente na área central da cidade. Não bastava perder a memória individual e coletiva, posta abaixo junto com os prédios demolidos. Aos olhos das autoridades políticas, era também necessário varrer daqueles sítios as manifestações da religiosidade popular, da alegria popular, da cultura popular. Na verdade, a ninguém de hábitos burgueses, nas primeiras décadas da República no Brasil, interessava a permanência das festas, folguedos, nas quais predominava o compasso afro-brasileiro, muito menos na área central da cidade. Só à folia de Momo era dado consentimento.

¹⁰²Todo e qualquer processo civilizador empreendido por um grupo sobre outro é um processo de barbárie. Não existe possibilidade de compreensão dessa dinâmica como um único lado de uma realidade, muito menos em regiões já povoadas e multiculturais. Qualquer circunstância que determine a reconfiguração de uma sociedade, a não ser a da sua própria sobrevivência, assim mesmo questionável, e um processo de violência mesmo que simbólica. No caso do Rio de Janeiro, a “regeneração” do centro da cidade e o conjunto de reformas arquitetônicas e urbanísticas efetuadas pelo prefeito Pereira Passos implicaram a degeneração da periferia da cidade. Mesmo que necessárias, tais ações levaram à imposição de hábitos e costumes alienígenas a uma grande parte da população carioca, produto de uma percepção equivocada da própria cultura e do que era ser desenvolvido e moderno. Também não há como desconsiderar que esses administradores da cidade eram homens do seu tempo. Tempo no qual se reconhecia como cultura, num sentido amplo, a cultura européia, mas já adotando a cultura norte-americana também como referência de comportamento moderno.

¹⁰³SEVCENKO. *Literatura como Missão*, p. 30.

A repressão aos tipos como o boêmio, o malandro, o bicheiro, os maltrapilhos, a mulher suspeita – devido mais à pobreza que à vadiagem – foi posta na ordem do dia, porque esses tipos eram categorias que davam forma à imagem do atraso, da ignorância e da miséria, expondo no próprio corpo as deficiências e as faltas do país¹⁰⁴. As autoridades não permitiam o trânsito livre desses indivíduos, que agora mais do que nunca, divorciados da idealização da cidade e da sua afluyente sociedade, precisavam ser controlados. A forma de conduta desejada pelas elites seria aquela pontuada pelo aburguesamento dos modos e do gosto, traduzida pela ostentação da riqueza, pelos modos teatralizados, por roupas elegantes e leves, circunscrita no espaço urbano com numerosas alamedas, praças e jardins.

A austeridade do Império em relação à moda, à arquitetura, ao comportamento das elites que atuaram naquele período, foi mais e mais sendo negada, nas três primeiras décadas da República, em face do que as elites agora em cena compreendiam ser a civilização. Os espaços arquitetônicos, o traçado da cidade, assim como as pessoas, deixaram de ter Lisboa como uma possível referência e passaram a se construir sob a emanção de Paris, agora foco do qual vinham todas as luzes de transformações que se processaram na capital do país. Mudanças que poderiam ser bastante fecundas, caso não tivessem rejeitado de forma tão contundente as raízes culturais do Brasil:

(...) quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense¹⁰⁵.

O aburguesamento da "boa sociedade" brasileira não se devia somente à proclamação da República e ao seu estabelecimento, mas, como assinala Sevcenko (1983), a um processo de transferência de fortunas iniciado no período do encilhamento, prolongando-se com as operações de títulos e ações num mercado cambial oscilante como era o da primeira década da República. O dinheiro, que possuía tradição, havia sido queimado ou passado

¹⁰⁴O corpo não é apenas um organismo. Nele estão inscritas não só as doenças individuais, mas as sociais também. Dentro dessa perspectiva de tratamento do corpo, Maffesoli chama a atenção para as inscrições políticas, de posicionamentos pessoais, internos e externos, e também para os dos poderes públicos. Cf. MAFFESOLI. *No fundo das aparências*, p. 176.

¹⁰⁵ SEVCENKO, *Literatura como Missão*, p. 30.

para as mãos de pessoas de atitudes duvidosas, quando o que estava em jogo era a posse, a riqueza, a ostentação do poder econômico. Essa era a tipologia mais constante que caracterizava o tipo de homem que compunha de forma marcante os grupos em franca ascensão social, que também fazia parte do novo governo¹⁰⁶.

No período entre 1889 a 1914, a cidade do Rio de Janeiro passara por uma série de turbulências adaptativas, sentidas com mais ou menos intensidade pelos diversos grupos que formavam a sociedade carioca. Mesmo considerando a relatividade do impacto nos diferentes grupos sociais, não se pode afirmar que o conjunto de medidas adotadas pela administração pública da cidade, então capital do país, foi vivenciado de forma pouco traumática pela população pobre e miserável, para as quais as conseqüências sócio-culturais chegaram muitas vezes a ser nefastas:

Era como se a instauração do novo regime implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexco co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas. A compreensão dos fenômenos do subdesenvolvimento e das desigualdades inerentes ao sistema de troca no mercado internacional levou longo tempo para germinar e adquirir uma significativa substância crítica entre as elites. Enquanto essa consciência crítica não amadurecia, prevaleceu o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superados¹⁰⁷.

E, no entanto, toda esta contraditória tentativa de remodelação da ordem do mundo carioca e mesmo do brasileiro, pois certamente o exemplo era para ser seguido, foi embalada por uma corrente de pensamento modernizante que buscava encontrar a porta de entrada, tanto para a cidade quanto para a sua população, no fluxo da modernidade mundial, mas que não identificou as saídas para a sua realização.

¹⁰⁶ A mudança do modo de produção pós-abolição, passando de mão-de-obra escrava à assalariada, significava sérias alterações em termo de patrimônio: o valor líquido do escravo desaparece, os trabalhadores agrícolas passam a ser homens livres e cresce a mão-de-obra imigrante, devido ao surto cafeeiro, que trazia consigo uma série de atividades economicamente urbanas. Também o incentivo por parte do governo republicano a um rápido desenvolvimento econômico encostou uma lança no peito das elites tradicionais, mesmo vindo desde o final do Império, o incentivo oficial através de financiamentos de empreendimentos agrícolas. A República acabou por atrair arrivistas, os quais recebiam dinheiro para tais projetos, que acabavam por se transformar em atividades especificamente urbanas. O que era para ser produtivo transformava-se em lucrativo, como a aplicação na bolsa de valores, a especulação no mercado cambial, a importação e exportação de mercadorias e a construção civil. As velhas oligarquias perderam o poder econômico, mas nunca, até o final da República Velha, consentiram com a perda de poder político, dando-se quase exatamente o contrário com os arrivistas da república. Ver: SEVCENKO. *Literatura como Missão*, p. 26.

¹⁰⁷ SEVCENKO, Nicolau, *Literatura como Missão*, p. 26-27.

2.3. Um Novo Cenário

Dentre as tantas realidades instauradas com a grande reforma do centro da cidade, uma veio agenciar as atenções: o Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX, conviveu com um reduto da cultura negra, onde as mulheres, em quase sua totalidade oriundas da Bahia, estabeleceram e exerceram sua liderança na comunidade. Estas foram um misto de guardiãs da religiosidade afro, mediadoras de hábitos e costumes das suas tradições culturais, mantenedoras econômicas de suas famílias e disponibilizadoras do espaço de visibilidade da musicalidade negra.

Com a população que habitava as velhas construções no centro da cidade vendo-se obrigada a sair dos seus lugares de moradia, os morros, a periferia e o entorno do centro receberam grandes levas de novos moradores. Isso acabou consagrando alguns desses lugares pela sua especificidade, como foi o caso da Praça Onze.

Nesse movimento de rearranjo espacial, a Praça Onze tornou-se o lugar dos terreiros de macumba, dos grandes sambistas, das quituteiras famosas que percorriam a cidade com seus tabuleiros, dos ranchos carnavalescos, dos blocos de sujo, das festas que duravam dias em casa das famosas tias baianas, com a presença da elite branca, do chefe da polícia, da procissão dos santos católicos, cenário no qual os vários atores sociais da cidade do Rio de Janeiro estavam atuando, num processo de trocas culturais e de permanências que ainda hoje não foi percebido em toda sua extensão. Faz-se necessário olhar para tal processo com muita atenção, buscando, nas representações da heterogeneidade brasileira, constituir um melhor conjunto conceitual e metodológico com o qual se possa revelar com mais nitidez de cores o Brasil¹⁰⁸.

Toda realidade cultural, social, política econômica se constitui dentro de um processo histórico. O arranjo que veio se dar da população de origem ou de ascendência africana, herdeira da cultura das diversas etnias que

¹⁰⁸Hibridismo é um conceito que vai para além da idéia de coisas que se misturam. No caso da cultura, elas se misturam e resultam em algo diferente de cada cultura envolvida na operação, e, ainda garantem lugares intocáveis que se preservam na sua tradição e originalidade; as impermeabilidades. Para o tema, ver: CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia*. GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*.

compuseram os grupos que viviam no centro do Rio de Janeiro, no começo do século XX, remete ao século anterior.

Com o desenvolvimento, no século XIX, do café no Sudeste, o fluxo de escravos para o Rio de Janeiro se manteve. O Vale do Paraíba e o interior paulista tornaram-se receptores da maciça transferência dos negros vendidos para as plantações, o que acabou por diminuir momentaneamente a escravidão urbana na capital.

A Abolição fez crescer enormemente a vazão de negros baianos para o Rio de Janeiro. Para eles a capital do Império era uma miragem que de, uma hora para outra, tornou-se uma realidade. A gente que foi para o Rio construiu uma espécie de identidade com a nova cidade e nela nasceriam e seriam criados seus descendentes. Os negros baianos e a família carioca que constituiriam se tornaram de extrema importância na reorganização do mundo popular que se instituiu no Rio de Janeiro, em torno do cais do porto e nas velhas casas no centro da cidade, mais tarde.

A instalação do processo industrial urbano e a Abolição produziram um crescimento populacional intenso no Rio de Janeiro, determinando, assim, o seu novo cenário, pois chegariam à cidade os imigrantes europeus, os esfaimados pela seca no Norte e Nordeste, os soldados sobreviventes do combate a Canudos e mais as centenas de negros libertos vindos de todas as partes do país.

Todo este fluxo de pessoas chegou à cidade em busca de possibilidades num mercado de trabalho que não tinha como absorver esta mão de obra excedente. As dificuldades enfrentadas se davam por motivos bastante complexos determinados pelas transformações políticas, econômicas, sociais, culturais que vinham em processo no Rio de Janeiro e no país.

Também não se pode desconsiderar a realidade da condição de existência daqueles indivíduos no grupo: eram diversos quanto às suas origens étnicas e social, fossem africanos ou europeus, o que provocava dissensões internas nos grupos; quanto à experiência de trabalho, essas levam se compunham tanto de trabalhadores rurais como urbanos, com formações profissionais diferentes uma das outras e até muito especializadas. Essa situação produzia um campo de forças competitivas entre a população migratória, gerando tensão e freqüentes conflitos, o que resultava na

reafirmação da idéia do perigo que as classes populares representavam e a necessidade da polícia para serem controladas.

Ao chegarem ao Rio de Janeiro, os negros baianos concentraram-se no bairro da Saúde, lugar onde a moradia era mais barata e ficava perto do cais do porto, possibilitando aos homens buscar trabalho na estiva ou mesmo praticar os ofícios urbanos aprendidos ainda em Salvador por muitos dos componentes deste grupo, na condição de alforriados ou não.

A vivência de muitos indivíduos deste grupo como membros de candomblés ou na organização de grupos festeiros propiciou-lhes o código de acesso à cultura do Rio de Janeiro, promovendo uma hibridação a ser considerada como parte vigorosa da cultura brasileira.

A demolição do velho casario do centro da cidade se deu, em função das reformas no espaço físico da cidade, e da implantação do projeto higienista, com sua violenta campanha da vacina obrigatória. Afinal, uma cidade civilizada seria também uma cidade higiênica e o administrador oficial da cidade o prefeito Pereira Passos, ao planejar as obras públicas do que ficou conhecido no período como o “bota abaixo”, ao executar o planejado, traçou o destino a ser dado às centenas de pessoas que seriam atingidas nesta ação. Na verdade, no caso do Rio de Janeiro, já que o planejamento feito para a cidade não incluía a destinação que seria dada aos moradores do seu centro.

A população pobre dessa região, que incluía uma grande comunidade negra, viu-se removida das suas moradias. Isso constituía um paradoxo perturbador, pois se o Rio de Janeiro civilizava-se, civilizava-se para quem? A resposta só poderia ser dada na negativa, já que as classes populares, ao sofrerem tanto uma violência concreta como simbólica, a qual lhes tirava as referências dolorosamente construídas na cidade, responde-se com a assertiva de que estavam fora da civilização, aos olhos dos reformadores.

Não há dúvidas de que as construções demolidas eram cortiços de construção ligeira, sem área de ventilação ou cozinha. Havia também as casas de cômodos, improvisadas em prédios antigos e sem condições de habitação, onde eram espremidos inúmeros moradores sem nenhuma alternativa de conseguirem moradia barata e em melhores condições físicas. Até aquele

momento, tinha sido esta a alternativa de moradia urbana para os negros e para os imigrantes mais pobres chegados à cidade.

Os cortiços e as casas de cômodos de nenhuma forma foram biombos que separavam a casa da rua, até pelo contrário, o mundo da casa se misturava com o mundo do trabalho. Para aquela população negra e mestiça, essas esferas nunca se separaram claramente, pois a escravidão impôs-lhe uma ordem do mundo que, mesmo consentindo com alguma privacidade, não deixou de ser um espectro a lembrar-lhes que eram instrumentos de trabalho. As outras esferas da vida tiveram que ser inventadas, num exercício da capacidade lúdica desses grupos, aproveitando brechas na ordem estabelecida, e as estratégias de reinvenção do cotidiano, praticadas desde a Colônia, aprimoraram-se por todo o período do Império, vindo a ser reelaboradas e a ganharem visibilidade na República¹⁰⁹.

No universo daqueles homens e mulheres que não cabiam na instituição formal da sociedade carioca, os pardieiros traduziam bem mais que a crise de moradia existente na capital do país. Eram o resultado da não disponibilidade de trabalho regular para esta faixa da população: restavam-lhes os pequenos ofícios e o comércio ambulante, o que resultou na estruturação da vida produtiva destas comunidades muito em torno da mulher¹¹⁰.

As precárias condições de moradia e de trabalho a que ficou exposta a maior parte dos negros desde a abolição, determinaram a responsabilidade total da mulher sobre a prole, geralmente filhos de ligações temporárias, tendo o pai uma vida de incertezas, sobrevivendo de expedientes aqui e ali, saltando de casa em casa de cômodos, ou morando em casebres na periferia da cidade e nos morros que começavam a ser povoados¹¹¹.

Por seu lado, as mulheres, uma vez forras e, depois da abolição responderam com coragem a tal situação, procurando trabalho ligado à cozinha e ao serviço doméstico em geral, engajando-se na rede de empregos erguida em torno das casas de família. Outra possibilidade foi a venda na rua dos pratos e doces de origem africana ligados ao ritual religioso. Algumas optaram

¹⁰⁹É recente, talvez date de uns vinte anos, a discussão da historiografia no Brasil numa perspectiva marcadamente da história cultural, sobre as re-significações do mundo operadas por grupos em situação de aprisionamento, constrangimento, repressão, como as do escravo, do imigrante, do pobre.

¹¹⁰CARVALHO. *Contribuição aos estudos das habitações populares, Rio de Janeiro, 1886-1906.*

¹¹¹VIEIRA SOUTO. *Memorial.*

por trabalhar em grupo, tornando-se pequenas empresárias, produzindo e vendendo suas criações culinárias¹¹².

As quitandeiras não foram um fenômeno carioca herdado da Colônia pela República. Desde o século XVII, esta personagem transitava pelas ruas de Luanda com seus cestos e tabuleiros, suas roupas vistosas com mantos coloridos. Constituíram um mercado paralelo de abastecimento de alimentos que se desenvolveu, ligado ao tráfico de escravos. Junto a tal atividade comercial, há que se considerar o desenvolvimento de uma rede de circulação de informação, devida à mobilidade dessas mulheres, além das relações de reciprocidade nas várias esferas da vida, pois estavam ligadas por etnia e relações de parentesco¹¹³.

As quitandeiras e negras de tabuleiro que se fizeram presentes, marcando o cotidiano das vilas e cidades como Salvador, Vila Rica, Rio de Janeiro e outras por todo o país, eram alcunhadas como baianas desde o período da Colônia. Embora fossem uma transferência do mundo Atlântico para o Brasil, foram tidas como uma instituição cultural de origem brasileira.

Assim, a tradição da doçaria de rua que se desenvolveu bastante na Bahia, em Minas Gerais e, posteriormente, no Rio, deveu-se à dedicação dessas negras à cozinha. Herdeiras da cultura africana, se a princípio forras mais tarde libertas, atravessaram as primeiras décadas da República estabelecendo uma concorrência acirrada entre o tabuleiro e as cozinhas das casas de brancos. Algumas se tornaram tão especializadas e famosas em seu ofício que muito ameaharam com o exercício desse ofício.

Para as mulheres, o seu local de moradia tinha de ser o local de trabalho a fim de manterem por perto suas crianças, também inseridas neste universo de trabalho. Os serviços domésticos de lavadeira, confeitadeiras, costureiras, doceiras transformavam essas habitações em pequenas unidades produtivas. Nos cortiços, criava-se uma rede de solidariedade que minimamente garantia a sobrevivência nas duras condições das primeiras décadas da República, na cidade do Rio de Janeiro.

Com a destruição do velho casario, a população negra que ali habitava subiu a antiga rua do Sabão – que se iniciava no porto, chegando até

¹¹² GERSON. *História das ruas do Rio de Janeiro*.

¹¹³ PANTOJA. *A Dimensão Atlântica das Quitandeiras*, p. 45-67.

o Campo de Santana, e uma de suas extensões chegava à Cidade Nova – espremendo especialmente os novos e os antigos moradores. Em torno da Rua Visconde de Itaúna e Senador Eusébio, Santana e Marquês de Pombal, localizava-se a Praça Onze de Junho, o antigo Rossio Pequeno. Foi nessa região que se concentraram novamente os baianos, os quais a elegeram o seu ponto de encontro.

No primeiro quarto do século XIX, com o aterro dos antigos alargamentos próximos ao canal do Mangue, a Cidade Nova seria um bairro que ganharia vitalidade e novos contornos, ao longo de onde atualmente se estende a Avenida Presidente Vargas e o trevo dos Pracinhas. Tinha sido habitada nesse período por pessoas de posses que, ao se mudarem para a zona sul, deixaram construções assobradadas que acabaram se tornando moradias coletivas. Com a reforma Pereira Passos, o bairro, já bastante populoso, assistiu ao aumento da sua densidade habitacional, marcada pela grande presença baiana:

No começo do século era comum vê-la (a Cidade Nova) representada nas revistas teatrais do Rocio como sendo habitada sobretudo por pobre gente de cor, na maioria dada a malandragem. Mas era um exagero, porque nela outras categorias humanas já estavam predominando, entre elas a imigração italiana de recursos mais modestos. Nos pontos de bonde da Senador Eusébio ou da Visconde de Itaúna, já se viam, por isso mesmo, napolitanas robustas às dezenas, de grossos anelões de ouro nas orelhas, levando fardo de costura à cabeça, pequenos empregados públicos, e tipógrafos, e caixeiros do atacado e do varejo[...] Ao cair da tarde vinham as moças para a janela, e então as festinhas caseiras, bem típicas da época, não tardavam a começar, animadas pelos pianistas amadores, que sabiam de cor o ‘shotish’, a valsa e a polca da moda e aos domingos brilhavam também nos salões do Clube dos Aristocratas da Cidade Nova, fundado em 1880 na Senador Eusébio, perto da praça¹¹⁴.

A Praça Onze ficaria para sempre na memória da cidade como o berço do carnaval popular e do samba no começo do século XX, assim como o local de encontro de capoeiras, malandros, operários e músicos dos blocos e

¹¹⁴ BARRETO *Feiras e Mafuás*, p. 52.

dos ranchos carnavalescos. De forma geral, a diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro consentiam o encontro dos hábitos musicais dos negros com origens africanas e as cerimônias religiosas de origem européia, dos batuques urbanos com a música ocidental, daí resultando num hibridismo que, segundo José Ramos Tinhorão, tornara-se *uma canção de branco para ser cantada em língua de negro*¹¹⁵.

A Cidade Nova era, para os elegantes da época, a linha divisória entre a civilização e a barbárie, com seus bares, seus *dancings*, suas gafieiras, lugares onde todos os tipos de encontros eram possíveis, privilegiadamente os encontros musicais que uniam Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, e tantos outros talentos, de onde novos gêneros desconhecidos ou censurados pelo moralismo das elites tomavam conta da cidade, devido à rede de comunicação que a vida noturna instituía.

Mas a vida na Cidade Nova e no entorno da Praça Onze se organizava menos em função das suas casas noturnas. Antes eram as “Tias” (termo que designava as zeladoras de Orixás ou gente de ‘lei’) baianas que se colocavam no centro da vida social daquela região. A herança cultural negra era, não apenas guardada, mas exercida sob o comando dessas mulheres.

Pierre Verger compreende que, nessas culturas, a mulher possuía, ao mesmo tempo, um espírito empreendedor e dominador:

(...) o homem se enfraquece no abandono do filho, e mesmo a partir da liderança que a mulher assume na vida religiosa, é dela que dependerá muito o destino e a comunidade dos seus, o poder redefinido entre os sexos, a poligamia africana dos machos senhores superada pelo matriarcalismo que se desenha nos bairros mais afastados¹¹⁶.

A religiosidade era a tônica forte que se fazia presente em relação a todos os interesses das mulheres que lideravam o mundo da Cidade Nova. Por isso, a casa do candomblé de João Alabá tornou-se o ponto de convergência dos baianos chegados ao Rio. O seu dever como pai-de-santo era dar continuidade ao culto dos Orixás, garantindo a coesão grupal, o sentimento de pertencimento, atribuindo-lhe um sentido preponderante devidamente assentado na atividade religiosa.

¹¹⁵ Para história da música popular brasileira, ver: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*.

¹¹⁶ VERGER. *Notícias da Bahia de 1850*, p. 15.

As tias que freqüentavam a casa de João Alabá eram os grandes esteios daquela comunidade, ligadas aos filhos e às frentes de trabalho coletivo, assim como à religião. Posicionavam-se como rainhas negras num Rio de Janeiro denominado por Heitor dos Prazeres de *Pequena África*, domínios que se estendiam da zona do cais à Cidade Nova, em torno da Praça Onze¹¹⁷.

Ligadas por compromisso religioso ao terreiro de João Alabá estavam as irmãs-de-santo: tias Bebiana, Carmem do Xibuca, Mônica, Ciata, Perciliana e Amélia, que formavam um dos principais núcleos de organização e influência sobre a comunidade. Em sua maioria, a população pobre do Rio de Janeiro era composta de negros e mulatos, gente que, mesmo sem emprego ou moradia fixa, se organizava, politicamente, num sentido mais amplo, a partir dos centros religiosos e das organizações festeiras.

Eram as negras, as tias, respeitadas e de certa forma temidas por causa de suas posições centrais no terreiro de candomblé e pela participação consciente nas principais atividades do grupo responsável pela permanência das tradições africanas e de sua revitalização e prática no cotidiano da cidade. A mais famosa e influente de todas as baianas foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, presente na memória dos negros mais antigos da cidade e em todos os relatos sobre o surgimento dos ranchos carnavalescos e do samba carioca.

Nascida em Salvador ainda no século XIX, feita no santo em sua terra, veio para o Rio de Janeiro com 22 anos¹¹⁸. Somavam-se à sua forte personalidade, um saber religioso bastante apurado e grandes dotes culinários. Hilária viveu maritalmente com João Batista da Silva, também baiano. Este havia cursado até o segundo ano de medicina na Escola da Bahia, o que lhe permitiu no Rio de Janeiro enfrentar as dificuldades da vida com uma certa vantagem, mantendo sempre empregos estáveis que possibilitaram criar os quinze filhos que tiveram¹¹⁹.

¹¹⁷Para o tema, ver: LOPES. *Sambeabá*. SANDRONE. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*. TINHORÃO. *Os sons que vêm da rua*. VIANNA. *O Mistério do Samba*.

¹¹⁷ Depoimento dado ao MIS, Rio de Janeiro. 1970.

¹¹⁸ Fazer a cabeça no santo significa cumprir todos os preceitos do ritual para se tornar filha de santo, alguém que é mediador direto com os Orixás.

¹¹⁹ Arquivo da Corisco Filme. Rio de Janeiro.

Mulher de muita iniciativa, Ciata estava fortemente ligada ao trabalho e tornou-se quituteira, como outras tias baianas da sua geração, atividade que tem forte fundamento religioso:

Depois de cumpridos os preceitos, com parte dos doces colocados no altar, de acordo com o orixá homenageado no dia, a baiana ia para os seus pontos de venda, com saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada com seus fios de conta e pulseiras. Seu tabuleiro era farto de bolos e manjares, cocadas e puxas, os nexos místicos determinando as cores e a qualidade: dia de sexta-feira, dia de Oxalá, era também dia de cocadas e Manjares brancos¹²⁰.

Ciata era a primeira Iyá Kekerê, ou seja, Mãe-Pequena, responsável pelas obrigações das mulheres feitas no santo, pelas oferendas propiciatórias que cada um deveria fazer à medida do seu avanço no culto, com ascendência sobre as questões espirituais e materiais. Ciata de Oxum, Orixá que expressa a própria essência da mulher: ligado à sensualidade, fertilidade, beleza e riqueza. Por sua força e influência no santo, Ciata era uma liderança junto à comunidade e fortalecia-se na organização das jornadas de trabalho e na preparação do carnaval.

A casa da tia Ciata, se não era um território livre para as festas, possuía no mínimo imunidade “parlamentar”. Devido aos conhecimentos do marido, o casal manteve relações com pessoas influentes do outro lado da cidade, podendo, vez por outra, contar com meia dúzia de soldados do coronel Costa para garantir a festa africana. Era necessário ter aliados que pudessem neutralizar o monitoramento policial das festas e reuniões da população negra, neste momento já bastante mestiça. A casa possuía seis cômodos, um corredor e um quintal. *Na sala de visitas, realizavam-se os bailes (polcas, lundun etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba raiado; no terreiro batucada*¹²¹.

A casa da tia Ciata era a metáfora viva do posicionamento adotado pela comunidade negra. A casa possuía os mediadores necessários para o contato com o total da sociedade e tinha uma responsabilidade pequeno-

¹²⁰ EFEGÊ. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*, p. 224

¹²¹ MUNIZ. *Samba, o dono do corpo*, p. 15.

burguesa dos donos; os bailes na sala da frente eram embalados por músicas mais respeitáveis; o samba no fundo da casa era comandado pelos negros bons de “ginga”; o quintal era da batucada, território dos mais velhos marcado pelo elemento religioso e pelos bambas.

Reza a lenda que, na casa da tia Ciata, nasceu o samba *Pelo Telefone*. Lá preparavam-se com perícia os pratos da cozinha nagô, seguindo o preceito culinário para o preparo da comida no dia dos Orixás. Eram organizados os ranchos carnavalescos e os seus sujos. Por lá, transitava todo o grupo baiano desta comunidade já bastante mestiçada. E a casa da tia Ciata não foi apenas uma. Na própria Cidade Nova, viveram tantas tias que seria por demais desconhecer que era este o *ethos*, a maneira de ver e de viver o mundo pelos integrantes daquela comunidade. Ciata foi singular, mas não foi única.

É esta baiana e toda a sua linhagem que se atualizam a cada carnaval, em cada escola de samba do país. Contemporaneamente, quando qualquer escola de samba entra na avenida, seja no desfile carnavalesco realizado na Passarela do Samba (sambódromo), na cidade do Rio de Janeiro, ou no interior de Minas Gerais, a única ala que não irá faltar a nenhuma dessas escolas é a famosa ala das baianas. Sempre posicionadas em duas alas depois da bateria, com suas grandes saias rodadas e seus ornamentos de cabeça, as baianas deslizam girando com o samba no pé. Esta imagem, tantas vezes vista e descrita como a própria imagem do carnaval brasileiro, consolidou em todos estes anos, a partir do primeiro desfile oficialmente organizado no Rio de Janeiro (1932), a crença na idéia de que as baianas devidamente paramentadas são a representação do que de mais festivo e característico existe na cultura brasileira. Operando uma atualização deste mito para além dos festejos de Momo, revela-se ali toda uma tradição cultural vinda de terras africanas.

A fixação do samba no Rio de Janeiro, nos finais do século XIX e princípios do século XX, deveu-se, sob todos os pontos de vista, às chamadas “tias” baianas. Essa função de guardiã da cultura popular, trazida por elas mesmas da África para Salvador e de lá para a capital federal, difundiu-se entre seus descendentes e o círculo de pessoas formado em torno delas. Eram

sacerdotisas de cultos e ritos herdados dos ancestrais, responsáveis por transmiti-los ao futuro. Eram também festeiras eméritas, mestras na arte do samba, assistas cantadeiras, improvisadoras, versadoras. Suas festas chegavam a durar uma semana, mantendo-se por todo esse tempo os fogões acesos para se ter quitutes quentinhos para os que vinham "brincar o samba" em seus casarões.

Dos anos 1930 à atualidade, a cada carnaval, os meios de comunicação não se debruçaram em descortinar a origem desta ala. Contentam-se em reafirmar a sua existência como o passivo resultado da criação de carnavalescos e/ou dirigentes das escolas de samba, resultado este que foi interpretado e instituído ao longo dos anos como expressão da nacionalidade brasileira, não trazendo à cena o seu processo de significado e resignificado dentro da cultura nacional.

Sabe-se que as senhoras que compõem esta ala pertencem à comunidade na qual está sediada a escola de samba, não sendo admitida nesta ala a presença "estrangeira", ou de mulheres muito jovens. O grupo das baianas, assim como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, são os dignos representantes da tradição de sua escola e do seu lugar de origem. Mais que isto, podem ser lidos como um texto que revela uma trama da cultura perpassada pela tradição, existente ainda hoje dentro das comunidades negras/mestiças, especialmente numa cidade como o Rio de Janeiro, que transitou na sua história de capital da Colônia à capital da República.

A partir das primeiras décadas do século XX, foi atribuída à cidade do Rio de Janeiro o lugar de palco das manifestações culturais de cunho popular, muito fortemente a negra, o que nunca significou, de fato que, das classes médias às elites, tivesse se processado uma compreensão mais elaborada dessa cultura, mesmo com estas classes vindo integrar o grande quadro da dinâmica da circulação cultural. Tal estado de coisas expõe, sem reservas, a redução das baianas da cidade a alas das baianas sem história.

Esse trabalho de esquecimento da memória coletiva acabou se encontrando com o início do pensamento modernista no Brasil, nas duas primeiras décadas do século XX. O grupo de intelectuais de São Paulo que propôs um acerto da produção artística brasileira com a modernidade, mais uma vez de origem européia, reforçou durante um bom tempo a idéia de que as

formas tradicionais da cultura significavam um atraso e não se deram conta de que o Rio de Janeiro, há muito, já era moderno, nas suas formas populares de expressar sua cultura e sua arte.

Após 1924 o movimento modernista paulista deu uma guinada e incorporou o nacionalismo, partindo em busca de expressões artísticas na sua origem, por conseguinte das formas tradicionais da cultura popular. Pode-se, sem muito pudor, afirmar que as expressões artísticas consideradas uma produção da modernidade, no Rio de Janeiro, absorveu os produtores, as formas e conteúdos da cultura popular. Encontra-se nas revistas humorísticas, no cinema, no disco, no rádio uma conversa que acabou tornando-se uma parceria. Essa relação só foi possível porque a tradição possui uma história que faz sentido tanto para quem produz como para quem é receptor dessa produção.

3. PLANO SEQÜÊNCIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA

3.1. Aeroplanos do Modernismo de São Paulo

Em meio aos processos de transformações econômicas, sociais, culturais das grandes cidades brasileiras, constituíram-se os caminhos literários que culminariam no Modernismo. Por isso mesmo é que, contemporaneamente, a Semana de 22 ainda é compreendida como o grande momento vanguardista brasileiro nas artes e na literatura.

Realizada de 11 a 18 de fevereiro de 1922, ela apareceu no cenário da cultura brasileira como o rastilho de pólvora que detonou a ruptura entre o passadismo no qual o país estava mergulhado e o modernismo, tão necessário aos olhos dos modernistas, para que o Brasil se integrasse ao *concerto das nações modernas*¹²².

¹²²Segundo Berman, "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (...) ela [a modernidade] nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual como disse Marx, "tudo o que é sólido desmancha no ar". BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 15.

Por isso, é importante que a nova maneira de os autores perceberem o mundo seja analisada como parte da reconfiguração urbana promovida pela modernização. Os novos cenários urbanos, de fato, tornaram-se representações significativas da própria literatura brasileira na passagem do século XIX para o século XX e, radicalmente, nas primeiras décadas deste último.

No cenário do final do século XIX no Brasil, viram o declínio do Império, o começo da ascensão das classes médias urbanas e a constituição de valores burgueses, como o gosto pelo intelecto e pelo conhecimento. Tal processo desenvolveu-se devido à gradativa mudança da sociedade brasileira, de uma sociedade basicamente rural para urbana. O crescimento populacional das cidades, o início da industrialização, o surgimento de novos segmentos dentro do setor de serviços e a ampliação do consumo (não apenas de gêneros de primeira necessidade, também de bens simbólicos), alçaram as virtudes intelectuais a um patamar superior, o que há muito já ocorria na Europa¹²³.

A valorização da inteligência possibilitou uma “profissionalização da literatura”, ou seja, mais que uma arte produzida como um *hobby*, a literatura tornou-se uma atividade profissional, podendo promover a ascensão social de quem a ela se dedica. Nos segunda metade do século XIX brasileiro, o escritor de prestígio nos salões elegantes da boa sociedade era aquele que tinha valores aristocráticos como filtro do seu olhar. A negação do exercício crítico sobre o que os rodeava – raras exceções – comprometeu boa parte dos autores, amenizando o vigor do estilo com o uso de uma linguagem rebuscada e, por vezes, sem energia¹²⁴.

São Paulo, na passagem do século XIX para o XX, era uma cidade em radical mudança de perfil, em todos os sentidos. Chegavam à cidade grandes levas de imigrantes, incrementavam-se as ferrovias, o comércio diversificava-se, a indústria desenvolvia-se – e com tudo isso a importância política da cidade aumentou. Toda essa dinâmica paulistana daria mais nuances ao significativo processo de diferenciação social, contribuindo para a constituição de um outro traço no delineamento da estrutura cultural. A produção artístico-literária, até então privilégio dos acadêmicos, expandiu-se

¹²³ FABRIS. *Modernidade e modernismo no Brasil*.

¹²⁴ SEVCENKO. *Orfeu estático na metrópole*.

como manifestação artístico-intelectual da nova burguesia, esta já mais urbana, industrializante, comportando-se segundo o modelo europeu, prenhe de academicismo *art-nouveau*¹²⁵. Uma percepção e um fazer estético-literário-cultural definidos pelas elites, um refinamento diretamente filiado às classes dominantes, um certo aristocratismo intelectual, que agradava em tudo àquela burguesia ascendente.

Ora, no começo do século XX, uma grande parte do mundo ocidental encontrava-se convulsionada em meio aos processos de transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas, artísticas e culturais que modificaram profundamente a forma de viver e de sentir o mundo. Nesse período, as grandes cidades encontravam-se em acirrado processo de urbanização, assim como invenções revolucionárias, como o rádio, o telefone, o automóvel e o cinema, passaram a fazer parte do seu cotidiano, além de novas correntes artísticas começarem a circular pela Europa. A Revolução Industrial imprimiu, na produção e na vida, uma agilidade até então não experimentada.

Na Europa, manifestos de todas as naturezas eram publicados e, principalmente os que tratavam de novas perspectivas para a arte, produziam ruídos que ecoavam em manifestos por aqui. Os manifestos nacionais propunham num primeiro momento a urgente necessidade de transformação da arte brasileira e, posteriormente, a incorporação nas expressões artísticas daquilo que era considerado pelos modernistas como elemento da cultura brasileira, dando por inaugurado uma modernização estética que integrava a proposta de industrialização do país. Esta última, por sua vez, faria o Brasil, a um só tempo, ser nacional e universal¹²⁶.

Os modernistas da Semana de 1922, na sua primeira hora, queriam romper com a tradição e não se davam conta de que assim inauguravam, simultaneamente às vanguardas européias, uma tradição de ruptura que pretendia não deixar de pé nada do passado recente. A idéia era destruir tudo

¹²⁵ O *art-nouveau* foi, nas artes, um estilo diretamente ligado à diversidade técnica e de produtos surgidos na Revolução Industrial. Caracteriza-se por ser ornamental. As peças são rebuscadas feitas em ferro retorcido e cinzelado, ramalhetes de pequenas flores, guirlandas de folhas em tons de verde e margenta escuros. O vidro torna-se um grande recurso na arquitetura, com cores, texturas e formas variadas. Desenvolve-se também um grande refinamento na arte dos cartazes, não se pode esquecer que os produtos eram divulgados assim. Ver: ARGAN. *Arte Moderna*. GOMBRICH. *Arte e ilusão. um estudo da psicologia da representação pictórica*.

¹²⁶BOSI. *História concisa da literatura brasileira*.

o que veio antes, em nome do progresso, tudo o que pudesse ser uma repetição do passado. Ser moderno era ser radicalmente atual¹²⁷.

A *avant-garde* artístico-estética brasileira se colocava, de fato, como se estivesse numa guerra. Combatiam o que chamavam de passadismo sem se perguntarem que passadismo era esse. Românticos, naturalistas, parnasianos - e com estes identificavam globalmente o século XIX. No entanto, na arrogância de romper com o tradicional sem nenhum questionamento, não distinguiram os experimentalismos de Machado de Assis, o simbolismo de Cruz e Souza, não perdoando nem mesmo românticos como Bernardo Guimarães. Na ânsia de ruptura parecem ter esquecido que é o presente que dá sentido ao passado, que vai sendo feito e refeito pela dinâmica das gerações que dele se apropriam¹²⁸.

Passada a febre dos primeiros momentos, o período imediatamente posterior, foi marcado pela adoção da idéia da antropofagia. Propunha-se um devoramento do estrangeiro e também do familiar, mas sem crítica à razão técnico-científica que vinha de fora, pois se pretendia a sua assimilação sem lhe propor questões. O resultado ambicionado com essa soma era o da convivência da selva com a escola, o *bricolage* de uma paisagem local, percebida como primitiva, com um cotidiano novo e moderno, amalgamados numa poética daquilo que era objetivo e concreto: os fatos. A poesia não vinha mais de um lugar, de um rosto, de um sentimento especial, agora ela estava inscrita nos fatos do dia-a-dia, como bem o dizia, em 1924, o Manifesto da Poesia Pau-brasil¹²⁹.

“A poesia existe nos fatos, Os casabres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro a dança. (...)”

¹²⁷MOTA. *Ideologia da cultura brasileira - 1933/1974*.

¹²⁸De forma alguma se pode pensar a literatura e as artes do século XIX no Brasil como um todo uniforme em que se tenha como característica única a forma ultrapassada e conservadora das linguagens. Seria um equívoco ler Machado de Assis com tal filtro, já que este experimentou em sua obra as diversas possibilidades da língua, da cognição e até mesmo dos gêneros. Bem como Cruz e Souza que foi um poeta, que contemporaneamente chamaríamos de engajado, com sua poesia de temática racial tratando de questões da cultura afro-brasileira. Ele, na verdade, era muito moderno. Não menos moderno era Bernardo Guimarães, com o erotismo da sua poesia singular para o período. Aqui estão apenas três de exemplos da literatura que desautorizam qualquer tentativa de uniformizar a produção artística anterior a 1922. Para Machado de Assis, ver: GILADSON. *Machado de Assis: ficção e história*. Para Cruz e Souza ver: BACH. *Cruz e Souza, o poeta do desterro*. Para Bernardo Guimarães ver: CÂNDIDO. *A Escrava que não era Isaura*.

¹²⁹SEVCENKO. *Orfeu estático na metrópole*.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar.¹³⁰

Para os modernistas, a defesa do moderno era a defesa do atual, do rápido, do novo imediato com o qual acenava a industrialização. Acreditavam ser possível uma alquimia que produzisse uma síntese, nas terras brasileiras, entre a pureza original do indígena com as características positivas da ciência e da técnica avançada, que se encontravam em pleno processo de pesquisa e utilização, tanto na Europa como nos Estados Unidos, sempre tomados como os lugares da civilização a qual chegaria ao Brasil sem muita demora.

As imagens que o Brasil via da Europa eram as que revelavam o quanto a industrialização modificara de forma positiva a economia das potências daquele período, que os altos lucros acumulados pelo consumo da produção de artigos manufaturados em larga escala garantiam uma enorme sensação de conforto, segurança e otimismo em relação ao futuro. As artes e a cultura também eram vistas como efervescentes, produtivas e amplamente difundidas. Mas o extremo oposto era obscuro. Para as classes trabalhadoras, como sempre, o tempo era de luta pelos direitos trabalhistas e melhores condições de vida e, no contexto internacional, o aquecimento das dissensões políticas e econômicas levou, em 1914, à Primeira Guerra Mundial.

Para o Brasil, este período também foi o do começo das grandes mudanças, com a urbanização e a adoção de novas tecnologias que transformavam o ritmo de vida e o cenário das grandes cidades, e que pareciam alterar a percepção do mundo. O crescimento industrial, somado à chegada dos imigrantes, promoveria sérias mudanças nas relações de trabalho. Muitos desses imigrantes, tinham passado pela experiência da luta de classes em seus países e aqui difundiram as idéias que embalaram essas lutas, como o anarquismo e socialismo, assim como deram início à organização dos trabalhadores assalariados. São Paulo, sendo ponta no processo de industrialização, logo nas primeiras décadas do século XX assistiu a várias greves, entre elas a de 1917, que foi a maior no período da Primeira República.

Quase sempre, as viradas de século carregam consigo alguma turbulência, e não foi diferente para o Brasil das três primeiras décadas do

¹³⁰ ANDRADE. *Manifesto da poesia pau-brasil*.

século XX. Décadas nas quais o século XX se tensionava com o século de XIX para se instalar. Os brasileiros assistiram às conturbações e transformações políticas que foram acontecimentos decisivos para a vida nacional, como a Revolta da Chibata, a Revolta da Vacina, as revoltas deflagradas pelo movimento tenentista (julho de 1922, no Rio de Janeiro e julho de 1924, em São Paulo), a Coluna Prestes também em 1922, a fundação do Partido Comunista em 1922, a derrocada da República Velha e de sua política-do-café-com-leite em 1930, a amenização do poder das oligarquias rurais, o início do primeiro governo de Getúlio Vargas, a Revolução Constitucionalista de 1932 e, para fechar a década de 1930 o Estado Novo¹³¹.

Em meio ao agitado cenário político-social do país na República Velha, o tal desejo pela modernização era inabalável, tendo sido ardentemente declarado por Menotti del Picchia, na conferência proferida a 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, cujo título era "Arte moderna". Com um tom mais de manifesto do que de conferência, suas afirmações aproximavam-se do futurismo de Marinetti: *Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismo, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa arte*¹³². Era a eloquência sustentada pela ilusória crença na modernidade como produtora de um mundo melhor.

No entanto, contemporaneamente, quando os modernos meios de comunicação expõem abertamente os muitos desastres provocados pelo ímpeto empreendedor da modernização, sua competência em construir um mundo melhor apenas para os melhores, pode-se fazer críticas sérias àquilo que se tornou o moderno. E tornando o olhar para as ruínas deixadas como assinatura, em todas as áreas da vida, de sua caminhada sempre orientada pelo e para o progresso, é possível identificar, em meio aos escombros, que existiram práticas críticas e experimentais na sociedade brasileira e na sua produção cultural desde o século XIX. Não foi a vanguarda intelectual instituída no Brasil do início do século XX que deflagrou a crítica contra um estado de coisas já existentes e, sem muita demora, direcionou-a à modernidade. Pelo

¹³¹ FAUSTO. *História do Brasil*. SEVCENKO. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*.

¹³²BRITO. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Ver também: FABRIS. *Modernidade e modernismo no Brasil*.

contrário, em relação a essa última, levaria ainda algum tempo para o deslumbramento deparar-se com a dura realidade.

Na década de 1910, as correntes de vanguarda surgiram na Europa num contexto de crises e incertezas produzidas pela guerra. O Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo chegaram ao Brasil e foram recebidos com entusiasmo por escritores e artistas das diversas áreas que procuravam renovar as suas formas de expressão. Em 1917, alguns jovens autores tiveram seus livros publicados. Eram produções já influenciadas pelas novas correntes europeias, buscando uma nova linguagem: *Nós*, de Guilherme de Almeida; *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia; *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade. Nas artes plásticas, acontecia a exposição de Anita Malfatti, exposição que sofreu crítica muito séria de Monteiro Lobato, que escreveu um artigo cujo título é *Paranóia ou mistificação?*¹³³.

Lobato já era moderno antes da existência do conceito. Sua obra literária e seus empreendimentos na cultura, sem nenhuma dúvida, caberiam na categoria de modernos. Para ele, o modernismo fazia-se presente no Brasil desde a virada do século, e essa consciência já se colocava em questão para a pintura na negação do academicismo da "representação fotográfica" e não apenas para a literatura, já na década de 1920. Pintores como Castagneto, Helios Seelinger, Visconti e Belmiro de Almeida buscavam mais do que simplesmente imitar qualquer modelo ou representar as coisas "tais como são". Eles se identificavam com os impressionistas e simbolistas de todo o mundo. Insatisfeitos, alimentavam o desejo de, na sua produção, trazer à luz o que ainda estava invisível à percepção do espectador e de vários outros pintores¹³⁴.

É relevante considerar que, ao se processar uma releitura do final do século XIX brasileiro, descortina-se na literatura um outro modernismo, um modernismo carioca, com João do Rio, Gonzaga Duque, Lima Barreto, Benjamim Costallat, Álvaro Moreyra e outros. A cidade do Rio de Janeiro era a

¹³³ Monteiro Lobato escreveu uma crítica na qual exercita sua ironia e mordacidade não especificamente contra o trabalho de Anita Malfatti, mas contra a arte moderna que se pretendia aqui. Ele entendia que não se tinha encontrado um caminho brasileiro e não via méritos nesses trabalhos como uma atualização da arte no Brasil. Na verdade, ele viu como cópia do que se fazia na Europa. Lobato tinha uma trajetória pela arte não apenas como crítico. Para Monteiro Lobato ver: AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*.

¹³⁴ Os pintores citados tinham também a sua vivência artística nas revistas ilustradas. Faziam parte da roda de intelectuais cariocas; que a sua maneira, já estavam percebendo e vivendo o seu modernismo. Helios Seelinger foi chargista do *O Malho*. Para o tema ver: TEIXEIRA *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*.

Capital da República, possuía uma vida social mundana efervescente, e esses escritores, em sua maioria, eram freqüentadores das rodas boêmias, o que naquele momento se manifestava como um traço da modernidade. No entanto, não deixavam de ser ambivalentes quanto à ordem que se impunha com a modernização e eram, até por isso, às vezes, excessivamente críticos. Seus escritos para o teatro de revista deixavam isto às claras. Escreviam sob vários pseudônimos, articulavam-se nos cafés e cabarés declinando das iniciativas oficiais instituídas para uma cidade que se encontrava em transformação.

À prática do jornalismo efêmero e de textos para anúncios vieram juntar-se numerosas incursões desses humoristas, no teatro de revista. Escrevendo roteiros, textos completos ou desenhando cenários ou figurinos, muitos deles tiveram contato com este gênero híbrido anárquico que misturava diferentes linguagens – diálogos cômicos, versos, música etc. O contato não foi apenas com as diferentes linguagens também com atrizes, atores, diretores, encenadores, músicos e toda uma série variada de gente ligada ao chamado *teatro ligeiro*. Embora até os anos da Guerra a maioria de atores e atrizes fosse constituída por estrangeiros portugueses, o contato com os humoristas não foi ocasional, indo da admiração recíproca à colaboração em textos e montagens. É o caso de Basto Tigre Raul, Pederneiras, Oduvaldo Vianna, José do Patrocínio Filho, Antonio Torres, J. Carlos, que começaram a atuar como revistógrafos exatamente no momento em que a revista começava a se modificar e a atingir um público mais variado.

O teatro de revista, já nas décadas finais do Império, surgiu com o dobramento difuso das operetas e do *vaudeville*, ou ainda de outras diversões européias que mesclavam teatro, música ligeira, dança, poesia e humor. Da adaptação paródica de operetas como a já muito citada e conhecida *Maria Angra* é que gente como Artur Azevedo irá caminhar no sentido de construir a *revista* como um gênero particularmente adequado à produção cômica brasileira. A produção teatral da revista, principalmente a *revista do ano*, na qual se destacou Artur Azevedo, incorporou o tema da desilusão republicana enveredando por uma crítica de forte tempero político, veiculava uma mensagem de versos rápidos, paródicos e, em alguns casos, incorporava a música, particularmente a música de Carnaval¹³⁵.

O parágrafo anterior não pretende causar sombra, nem diluir a importância da Semana de 22, acontecida na já próspera São Paulo. Ela, a Semana, foi um marco fundante para o que viria ganhar visibilidade como forma de pensar e atuar do meio artístico e intelectual sob o signo do modernismo. No entanto, é impossível esquecer uma fermentação de idéias que se presentificara em linguagens inquietas e instigantes antes e depois dela não existiu somente o grupo de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila

¹³⁵SALIBA. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, p. 88.

do Amaral, Anita Malfatti, Pagú e Sérgio Milliet, grupo ao qual deve ser atribuída toda a importância de que é merecedor. O movimento também era integrado por escritores e artistas que ainda hoje são pouco conhecidos e menos ainda lembrados, como é o caso do genial Flávio de Carvalho. Arquiteto, pintor, performer *avant-la-letre*, sua atitude e pensamento já eram “modernos” antes do movimento modernista constituir um ideário norteador dos critérios necessários para um sentimento, uma atitude e um comportamento modernos¹³⁶.

Outro que era moderno antes da existência do movimento como tal foi o poeta Manoel Bandeira. Bandeira iniciou seu ofício de poeta como simbolista, com *A cinza das horas*, em 1917. E mesmo como simbolista desejava mais que versos distantes e frios, escritos por parnasianos pálidos e gélidos¹³⁷.

David Arrigucci, em *O cacto e as ruínas* (1997), compara o poema *O Cacto*, de 1925, de Manuel Bandeira, com *Pobre alimária* de Oswald de Andrade. O poema de Bandeira expõe um conflito trágico, o cacto com sua natureza agreste, indomável, resiste áspero e intratável. Por sua vez, em Oswald, a modernização, caracterizada pelo bonde e pelos trilhos, tensiona, mas não impede, uma solução otimista do conflito, na qual a convivência entre a carroça e o bonde é possível.

O Cacto

*Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária
Laocoonte estrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades
excepcionais.*

*Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,*

¹³⁶Flávio de Carvalho viveu na Europa durante onze anos. Formou-se em engenharia e arquitetura pela Universidade de Durham. Flávio bebeu nas águas da vanguarda artística europeia muito antes que elas chegassem ao Brasil. Cf. SEVCENKO. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*, p. 71-94. TOLEDO. *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções*.

¹³⁷Os escritores parnasianos acentuaram os toques de afastamento da realidade, do sentimentalismo e do romantismo, privilegiando a pureza da língua, a escrita correta, o apuro, a limpidez, a sonoridade, a riqueza do vocabulário. De certa forma a literatura neste período segue um padrão de refinamento elitista, e os autores incorporam em si mesmos uma estética igual a dos seus escritos.

*Arrebentou os cabos elétricos e durante vine e quatro horas
[Privou a cidade de iluminação e energia:*

Era belo, áspero, intratável.

Petrópolis, 1925 ¹³⁸.

Essa crença na modernização, expressa no poema de Oswald, que era também a do grupo modernista, mostrava-se bastante equivocada à medida que o exercício da razão técnica e da ciência não só não davam conta da natureza, como instalavam novos problemas. A impessoalidade, a objetividade científica e o cálculo, que a técnica permitiu e incentivou colocavam sob suspeita o afeto obsessivo pela ordem que a modernidade nutria, dava visibilidade à sua incapacidade de suportar a diferença e a polissemia. Os produtos da modernidade técnica, tais como o relógio, os motores, os aeroplanos, e as chaminés de fábricas, não se estabeleceram sem uma relação de violência com o meio. Fundamentalmente, este era identificado com o primitivo, com a ignorância e o atraso.

Sobre o modernismo na década de vinte, a história e a crítica literária consagraram um mito: a idéia de renovação completa do imaginário e da mentalidade nacionais, não só por ter trazido a arte moderna para a cena nacional, libertando o país do passadismo, mas por ter iniciado, mesmo que tardiamente, a constituição de um sentimento nacional, sentimento este sempre reduzido à Semana de Arte Moderna e à produção daqueles nomes consagrados nesse contexto de luta simbólica no campo da produção cultural. Entre outros famosos, estão Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet. Apesar da arrebatadora paixão dos modernistas, naqueles anos, pelo moderno de origem européia (pois este engendrava em si a ruptura com o antigo), nada foi uma rua de mão única. Junto do desejo de ser moderno nasceu o desejo ardente de ser nacional, de ser brasileiro. Mas, insistimos, tudo isso se deu por um processo muito mais complexo que a singular representação sobre a Semana de 22 legada pelos seus participantes.

A partir da proclamação da República, no decorrer das primeiras décadas tão efusivas do século XX, o país viveu momentos tensos e conturbados de consolidação do novo regime. Em meio a toda tensão,

¹³⁸ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*, p. 20.

delineavam-se os balizamentos para uma modernidade brasileira, tanto na dinâmica social, como na dinâmica cultural do país. Mas de forma alguma, mesmo que ainda se queira, a tal da modernidade no Brasil pode continuar sendo compreendida de uma só maneira. Surgiram, naqueles anos, leituras com diversas perspectivas de análise sobre a idéia de nação brasileira, permeando sua cultura e suas manifestações artísticas. Grande parte dessa produção não estava diretamente vinculada ao modernismo ou às suas idéias, tratando-se de outras formas de pensar e perceber a modernidade e o que gostaria de estabelecer como projeto de modernização do país e da sua sociedade. É o que se verifica na análise de Antonio Candido (1989):

Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. "Deus está na moda", disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França era verdade também para o Brasil. Os anos de 1930 viram frutificar as sementes lançadas por Jackson de Figueiredo no decênio anterior, com a fundação da revista *Ordem* (1921), do Centro Dom Vital (1922) e a momentosa conversão de Alceu Amoroso' Lima em 1928. De 1932 é a Ação Católica, feita para suscitar a militância dos leigos, e da mesma época são as primeiras Equipes Sociais, inspiradas pelo professor e crítico francês Robert Garric, que orientou o trabalho dessas missões leigas nas favelas do Pão de Açúcar de Janeiro¹³⁹.

No Manifesto da Poesia Pau-Brasil estava a afirmativa de ser necessário, definitivamente, que o país acertasse os ponteiros do "relógio-império" da arte brasileira com a que se fazia na Europa. São Paulo, até por volta de 1924, foi o palco principal dessa tentativa. A partir deste ano, as tendências do movimento começaram a experimentar um redirecionamento, com o objetivo de buscar os elementos para a constituição de uma arte nacional e nacionalista. Esses dois momentos do modernismo estão registrados nas revistas *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*. Editadas pelo núcleo modernista de São Paulo, representavam, respectivamente, o momento *avant-gard* e o momento nacionalista da arte moderna brasileira¹⁴⁰.

Um outro traço que teve lugar freqüente na produção modernista brasileira foi o humor. Na produção do grupo de São Paulo, o deboche tinha endereço certo: os críticos e a Academia Brasileira de Letras. Também os poemas-piada tornaram-se uma presença constante em *Terra Roxa* e verificaram uma discreta aparição em *Klaxon*. Torna-se interessante notar a

¹³⁹CÂNDIDO, A educação pela noite e outros ensaios, p.188.

¹⁴⁰BRITO. História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna.

incorporação do humor na produção modernista, muito devido ao prestígio que foi sendo atribuído à cultura popular e ao carnaval, este último designado, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, como o "acontecimento religioso da raça", elemento constituidor de uma identidade nacional¹⁴¹.

Os paulistas posicionavam-se em confronto direto com a Academia Brasileira de Letras, mas, vale lembrar, que foi necessário o respaldo do acadêmico Graça Aranha para a empreitada da Semana de 22. Nesse confronto, ficava manifesto o embate contra a crença conservadora do "Brasil doutor". Novamente o Manifesto da Poesia Pau-Brasil nomeava a obsessão brasileira pelo bacharelismo. Essa obsessão legitimava a suposta autoridade dada pelo saber e a capacidade dos doutos em definir as diretrizes da vida nacional¹⁴².

Por outro lado, diante do deboche dos paulistas à chamada mentalidade conservadora, que se comportava ainda referenciada a um modelo fornecido por uma metrópole que estava fora do país, e a inegável atuação do grupo na modernização ou atualização da arte nacional, fica impossível fechar os olhos para o fato deles, conscientes ou não desta condição, agirem também sob o signo do mimetismo daquilo que se fazia na Europa naquele período¹⁴³. É também importante observar que, com raras exceções, o grupo de São Paulo não assumia posição frente as questões políticas. Mesmo que se possa entender a atitude modernista como ação política, os seus pronunciamentos a respeito mesmo da política eram no sentido de festejar as autoridades por iniciativas pontuais de fomento à cultura.

Seria ingenuidade alimentar, ainda hoje, a ilusão de que os modernistas tivessem rompido radicalmente com todos os elos que os ligavam a um passado tradicional. Até porque os diferentes grupos modernistas tinham uma enorme preocupação com os seus microcosmos locais/regionais. Por mais

¹⁴¹A virada nacionalista do movimento modernista, a partir de 1924, foi muito em função dos acontecimentos de que São Paulo foi palco. O significado do bombardeio da cidade devido ao movimento tenentista propiciou uma tomada de consciência da necessidade de olhar para o país e a sua cultura, não mais em privilégio de outras culturas consideradas melhores. Daí as manifestações populares da cultura começarem a chamar para si a atenção e o reconhecimento como valor.

¹⁴²O deboche dirigido à Academia Brasileira de Letras era uma resposta às características da mesma como uma sociedade elitista e excludente nem sempre por razões literárias. Os egos eram inflados pela condição de intelectual institucionalizado. Na verdade a realidade era a da insuficiência de opções no dia a dia constringendo os homens de cultura a viverem uma amarga posição. Ver: COSTA; DE LORENZO (orgs). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. VELLOSO. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. SALIBA. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*.

¹⁴³Deslocamos essa idéia sobre o mimetismo nas artes e no comportamento em relação a uma metrópole que está num outro lugar validado como a civilização, do pensamento de Paulo Emilio Sales Gomes para o meio cinematográfico brasileiro na mesma época. Ver: GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

visionárias que fossem as idéias dos modernistas, suas tentativas de pensar a construção de uma identidade nacional era uma pretensão que não alcançavam, descortinando a imensa dificuldade de se realizar uma arte que englobasse por inteiro a realidade nacional. Era muita ambição para um país com as dimensões e as deficiências do Brasil.

Talvez, no primeiro momento, até mesmo por desconhecimento do que era o Brasil em sua totalidade, os paulistas tenham abraçado, sem nenhuma restrição, a modernidade. Isso pode ser mais uma vez constatado na forma e nas temáticas de suas obras naquele período, com as constantes recorrências a aeroplanos, ao cinema, ao progresso, à cidade, à velocidade. Os temas particularmente específicos da cultura nacional apareceriam só após o ano de 1924, ironicamente sob a influência de Blaise Cendrars, da poesia primitivista européia e de um país insurgente¹⁴⁴.

De fato, após 1924, talvez, a idéia mais importante expressa pelo movimento modernista tenha sido aquela que continha a noção de brasilidade e, mais especificamente, brasilidade modernista. Esta idéia foi, no decorrer da sua utilização na arte brasileira, elemento agenciador fundamental de um projeto de valorização das temáticas nacionais na cultura produzida no país e com uma forte inclinação à exaltação da cultura produzida em meio às classes populares. Aquilo que se instituiu como brasilidade modernista foi uma operação mais complexa do que a simples inserção da questão do que seria brasilidade nas discussões instaladas dentro do próprio modernismo brasileiro.

Mais uma vez pode-se dizer que esta não foi uma idéia, uma forma de percepção dos componentes da cultura nacional tão original assim. *Em A estética da Vida*, Graça Aranha utilizava-se das idéias de "intuição estética do todo" e "integração do eu no cosmo", numa espécie de Antropologia perceptiva, significando que a essência da alma nacional poderia ser captada pela intuição e, dessa maneira singular contribuir-se-ia para a cultura universal. Posteriormente, na mesma linha de pensamento, Mário de Andrade, em carta a

¹⁴⁴Blaise Cendrars veio ao Brasil trazido por Paulo Prado, de quem ficara amigo quando este vivia em Paris. Paulo Prado foi responsável pelo projeto digamos propriamente não oficial de alçar São Paulo, tanto o estado como a capital, a foco irradiador dos valores da modernidade e cultura cosmopolita. Assim, a vinda Blaise Cendrars, em 1920, fazia parte desse projeto no qual o poeta seria mediador entre os artistas e intelectuais europeus e os brasileiros. Sobre Paulo Prado ver. LEVI. *A Família Prado*. Sobre Blaise Cendrars ver: SEVCENKO. *Pindorama revisatada: cultura e sociedade em tempos de virada*, p.87-99.

Joaquim Inojosa, afirmaria que *só sendo brasileiro é que nos universalizaremos*¹⁴⁵.

Segundo Foot Hardman, já estava em processo, antes de 1922, a formação de uma "tradição moderna" no Brasil,

"Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem de século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país"¹⁴⁶.

No Rio de Janeiro a modernidade, na linha de pensamento mais próxima ao movimento de São Paulo, fazia-se representada por escritores oriundos da escola simbolista (o que já era em si uma contradição), como Andrade Muricy, Tasso da Silveira e o já citado Manuel Bandeira, que viriam a integrar o grupo da revista *Festa*, publicação orientada pela idéia de um "totalismo criador"¹⁴⁷. O grupo carioca era constituído por diversos outros escritores, bem como por intelectuais das revistas humorísticas das primeiras décadas do século XX.

Também é curioso perceber como a corrente de pensamento da qual se originaram os representantes do modernismo carioca definiu a manutenção de uma relação bastante íntima destes com as tendências e os intelectuais considerados passadistas pelo grupo que realizara a Semana de Arte Moderna. Todavia, integravam-se a esses representantes do modernismo carioca figuras como Renato de Almeida, Ronald de Carvalho e Graça Aranha. Os dois últimos participaram da Semana de 22, representantes, junto com Bandeira e Prudente de Moraes Neto, do que seria eleito pelas instâncias modernas de consagração como o "legítimo" modernismo carioca¹⁴⁸.

Em 1922, a Independência do Brasil fazia cem anos e, significativamente, a Semana de Arte Moderna surgia como marcação do ano zero da independência da cultura brasileira. Esses marcos podem ser entendidos como competidores no campo simbólico, e a eles deve ser atribuídos maior ou menor valor para a constituição de uma memória nacional.

A Semana de 22 pode ser compreendida como uma forma de negação da comemoração do Centenário da Independência, por essa ser vista pelo grupo modernista como uma independência que não se deu em todas as

¹⁴⁵ INOJOSA. *O movimento modernista em Pernambuco*.

¹⁴⁶ HARDMAN. *Antigos Modernistas*.

¹⁴⁷ GOMES. *Essa gente do Rio... : modernismo e nacionalismo*.

¹⁴⁸ VELLOSO. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*.

áreas da vida do país. Entretanto, os participantes da Semana de 22 também furtaram-se a criticar o próprio objeto das festividades: no discurso de divulgação do modernismo brasileiro, a Independência apareceu como ícone da constituição do país como tal, e, nesse mesmo discurso, A Semana e os modernistas, surgiram também como homogêneos, sem explicitassem suas divisões internas e como se fossem uma realidade única para todo o país. As contradições, assim, no interior do modernismo brasileiro e deste em relação a Independência, foram apagadas.

A história do campo de produção intelectual brasileiro no circuito Rio – São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, é repleta de imbricações e interpenetrações dos diversos grupos, escolas, idéias, pessoas e lugares. Esses diversos elementos constituíam, de fato, uma complexa rede de sociabilidades, contraditória e, ao mesmo tempo, necessária. Havia um trânsito na produção cultural brasileira até então não experimentado, mas que pecava, como ainda hoje, por se acreditar uma via de mão única.

3. 2. As ruas da modernidade carioca

A questão da memória pode ser pensada, como já foi mencionado antes, sob o aspecto da constituição de discursos fundadores em diferentes áreas. O modernismo de São Paulo reivindicava para si o título de fundador do discurso da arte moderna no Brasil, e isso é explicitado em *Klaxon*. Já para a arte nacionalista, o mesmo não pode sequer ser parcialmente endossado concedido, dado que os humoristas boêmios e mesmo Graça Aranha já apontavam para este caminho bem antes dos rumos nacionalistas de 1924. Mesmo assim, é muito radical atribuir aos caricaturistas à autoria de um discurso fundador da arte nacionalista. Mas é possível, sim, conceder-lhes a autoria dos discursos fundadores da propaganda, do teatro de revista e da caricatura de sátira social e política, todas modalidades de expressão que

tiveram uma grande importância naquele momento de consolidação de um discurso sobre a identidade nacional¹⁴⁹.

Profundamente sintonizados com a nova dinâmica comunicativa da época, esse grupo era composto por escritores e jornalistas como Lima Barreto, Emílio de Menezes e José do Patrocínio Filho, incorporando ainda importantes e mais populares caricaturistas da época, como Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos¹⁵⁰.

José Carlos de Brito e Cunha – J. Carlos – o mais talentoso artista desse período – é o grande personagem do terceiro momento de amadurecimento da charge. Filho ilustre dessa sociedade emergente, duas delicadas melindrosas são uma síntese dos temas e preocupações que a charge terá como objeto preferencial na República Velha. Durante uma rica e ininterrupta produção no campo do humor gráfico, J. Carlos desenha charges, caricaturas e ilustrações, mas, sobretudo, cria enorme quantidade de tipos fictícios, rompendo as limitações que a mão pesada de uma razão ortodoxa ditava, até então, como condição única de inteligibilidade para o traço da charge.

Cabe a J. Carlos dar início à transição do traço acadêmico da charge na Monarquia para um traço "brasileiro" que começa a se desenvolver na República Velha. J. Carlos é, de fato, o primeiro chargista a ignorar os limites

da anatomia humana, distorcendo, entortando, inventando curvas e quebrando formas ao sabor de sua pura imaginação criativa. Talvez seja possível dividir sua obra em três fases distintas e singulares: o criador de tipos fictícios, o chargista/caricaturista e o ilustrador.

Como inventor de tipos imaginários, J. Carlos fixa, mas, sobretudo, idealiza a burguesia dos salões e confeitarias elegantes da cidade, bem como o lazer e o cotidiano de sua restrita classe média¹⁵¹.

Há um aspecto na obra de J. Carlos que não pode ser esquecido e merece, sobretudo, ser realçado com a maior ênfase – a cariocidade, ou, como queiram, seu cariocismo. Ele foi incontestavelmente um eterno e insistente enamorado desta cidade que lhe serviu de berço, vindo a tornar-se através de seu inimitável lápis o crítico ameno, compreensível e malicioso de seus habitantes nos seus usos e costumes e, mais particularmente, o fixador galante e exaltado da gracilidade feminina de suas conterrâneas que nele viam, inclusive, um criador de figurinos a que elas prazerosamente se submetiam¹⁵².

As primeiras caricaturas litografadas começaram a circular no Rio de Janeiro no ano de 1837, vendidas inicialmente separadas em livrarias e lojas de variedades. Muitas vezes, não traziam nem mesmo o nome de seu autor. A partir de 1844, a caricatura começou a se tornar mais freqüente na imprensa

¹⁴⁹ "Álvaro Cotrim mostra como os humoristas cariocas eram "depositários completos do seu tempo", e como foram visceralmente cariocas e organicamente de sua época". COTRIM. O suave caricaturista da classe média carioca; *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 14/08/1974. Citado por Velloso. 1996, p. 30.

¹⁵⁰ TEIXEIRA. *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. LIMA. *História da caricatura no Brasil*.

¹⁵¹ TEIXEIRA. *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*.

¹⁵² COTRIM. *J. Carlos, época, vida e obra*, p. 72.

com a publicação da revista *Lanterna Mágica*, que era ilustrada por Araújo Porto Alegre.

Segundo Herman Lima, Manuel de Araújo Porto Alegre - escritor, poeta e professor da Academia de Belas de Artes - foi o primeiro caricaturista brasileiro, autor, entre 1837 e 1839, de pranchas avulsas satirizando desafetos políticos. Em 1844, Porto Alegre lança a revista *A Lanterna Mágica*, cujos onze números continham cenas em que dois personagens fictícios satirizam os problemas da cidade e seus habitantes: Laverno e Belchior, entretanto, são cópias dos tipos criados por Honoré Daumier - Robert *Macaire* e *Bertrand* - do mesmo modo que a moldura que os envolve repete os arabescos com que o mestre francês adornavam seus quadros¹⁵³.

No período final da monarquia, chegou ao Brasil Ângelo Agostini. Era imigrante italiano com sólida formação e cultura cosmopolita. Foi o primeiro artista a dotar a charge de um sentido crítico e conteúdo ideológico. Em 1876, criou a *Revista Ilustrada*, que de acordo com Nelson Werneck Sodré, foi

(...) o maior documentário ilustrado de qualquer período de nossa história conheceu, só comparável ao que, de outra época, deixaram Rugendas e Debret, na fase anterior ao aparecimento da imprensa ilustrada em nosso país, mas com a superioridade de uma arte participante¹⁵⁴.

Muitas foram as publicações populares surgidas no início do século XX. O *Malho*, fundado em 1902 por Luís Bartolomeu, foi uma das mais importantes e interessantes revistas ilustradas da República Velha. Manteve uma constante intervenção humorística na política do país, muito pela qualidade dos chargistas que reuniu. Primeiramente, graças a Agostini, que deu à revista consistência política e importância cultural. Depois dele, passaram pela revista os grandes nomes da caricatura nacional como Ramos Lobão, Seth, Alfredo Storni, Leônidas Freire e Guido¹⁵⁵.

Dela pode-se dizer que foi a única revista de caricatura a reproduzir na república os grandes tempos de suas congêneres do segundo reinado, nada poupando aos adversários, como no caso da Campanha Civilista, combatendo Rui Barbosa, e na Revolução de 30 ridicularizando os candidatos da Aliança Liberal¹⁵⁶.

Em 1907, foi lançada a revista *Fon-fon!*. Especializou-se fundamentalmente na representação de flagrantes e tipos do cotidiano carioca.

¹⁵³ TEIXEIRA. *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*, p. 9.

¹⁵⁴ SODRE. *História da imprensa no Brasil*, p. 250-251.

¹⁵⁵ Sobre o tema ver: TEIXEIRA. *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. LIMA. *História da caricatura no Brasil*, v. 1.

¹⁵⁶ LIMA. *História da caricatura no Brasil*, v. I, p. 145-146.

O seu time de criação foi integrado por Raul Pederneiras, Lima Campos e Gonzaga Duque. Nas suas páginas, apareceu o personagem O Zé Povo, uma espécie de alter-ego do brasileiro comum, porta-voz de denúncias, do questionamento das personalidades do mundo político da época e das mazelas populares. “Zé Povo”, como o próprio povo, misturou um olhar seletivo: cego às avessas, via o que desejava com uma visão crítica e penetrante.

Essa personagem sintetiza nela mesma os sentimentos de desrespeito e engano provocados pelos pactos das oligarquias nos processos eleitorais da República Velha, tornando clara a relação autoritária e excludente dos governos em relação à parcela mais pobre da população. A revista assumiu como linha editorial o questionamento das personalidades do mundo político, abrindo-se para a reflexão sobre as práticas políticas da época e para as vozes dissonantes presentes na sociedade. Não foi apenas pelo humor que, às vésperas das eleições de 1910, os caricaturistas utilizaram-se de motes carnavalescos para representar o circo político.

As revistas ilustradas de grande repercussão como *O Malho*, *Fonfon!* e a *Careta* se constituíram, a partir e para a crítica humorística, como produto da inspiração do cotidiano, numa fase de transição das cidades e já com uma linguagem que se pode chamar de moderna. Da inspiração das cenas de rua daquele período, nasceram personagens consagrados que chegam até os dias atuais, ainda fazendo parte do imaginário social, como a mulata, o português, a empregada doméstica, enfim, “o povo”.

Desde a virada do século XIX para o século XX, os humoristas estavam presentes diariamente na imprensa carioca, publicando as suas sátiras e caricaturas nas revistas humorísticas ilustradas e nos jornais de grande circulação. A revista *D.Quixote* (1917-27) é outro bom exemplo dessa variedade. Sob a direção de Bastos Tigre, funcionava como pólo agenciador do grupo, exercendo naquele período o papel de meio formador de opinião pública.

O grupo dos humoristas divergia dos modernistas paulistas e mesmo dos modernistas cariocas, encontrando-se numa atitude de confronto com a literatura consagrada, posição essa reiterada após serem lançados deboches aos discursos da campanha civilista de Olavo Bilac, antigo boêmio e freqüentador das rodas da Confeitaria Colombo, pela defesa nacional e

constituição de uma arte nacional, em 1915-16. Nesse momento, o humor e a ironia ganharam conotação como o avesso da brasilidade, o que provocou, desde então, um confronto com a literatura séria que passou a tomar os escritos humorísticos do grupo como frivolidades, relegando-os a uma posição marginal no campo literário brasileiro.

Além da crítica ferina e mordaz, os caricaturistas tomaram para si a criação dos discursos que inauguraram mais de uma área em que se inseria o humor: a propaganda fundamentalmente a propaganda. O escritório de Bastos Tigre foi o primeiro a criar peças publicitárias como as Bromilíadas. Também no teatro de revista o serviços desses autores esteve presente, com peças criadas a partir das experiências dos salões humorísticos e dos "jornais falados" e da caricatura política. Esta última mantém-se ainda hoje muito fiel aos moldes daquela época pioneira¹⁵⁷.

O grupo do Rio mantinha relações íntimas com as linguagens mais dinâmicas de sua época, a propaganda, o cinema e é obvio a instantaneidade da caricatura. Entre seus membros, encontravam-se aspirantes à Academia Brasileira de letras e mesmo o já acadêmico Emílio de Menezes. Nem por isso, ou melhor, até mesmo por isso, evitavam uma postura mais crítica com relação aos avanços modernos, o que pode ser constatado em caricaturas como "máquina de lamber sabão". Assim, mais rapidamente perceberam que ao artista moderno eram necessárias algumas características primordiais: a capacidade de transformação e atualização da linguagem tradicional; a dessacralização da arte; o envolvimento e a intervenção do artista no mundo e a recuperação do prestígio de elementos da cultura popular.

A vertente de pensamento assentada na intuição criou raízes no terreno da cultura brasileira. Um suposto traço do caráter nacional era constituído pela relevância dada à imaginação, à intuição e à percepção estética apurada, como características explicativas dos intelectuais. Segundo as considerações de Mônica Pimenta Veloso (1996), o grupo dos humoristas cariocas teria justamente como inspiração essa *visão da nacionalidade referenciada pela intuição, pela emoção e sobretudo pela apreensão direta da realidade*. O *aprendizado da vida*, o poder da criatividade, a inventividade e o espírito de irreverência seriam os valores da intelectualidade do Rio, para a

¹⁵⁷ VELLOSO. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*.

qual a *conversa*ção calorosa, o *gestual*, a *comunicação visual*, a *andança pelas ruas da cidade*, as *noitadas nos cafés boêmios* e as *festas populares ensinariam mais sobre o país do que a leitura dos livros*¹⁵⁸.

Esses caricaturistas do Rio de Janeiro não se propuseram a importar modelos artísticos para reconstruir a arte nacional. Eles renovaram uma tradição nacional ao manterem-se num humor que poderíamos chamar de resistência; o combate à campanha civilista de Olavo Bilac é apenas um exemplo que ganhou notoriedade.

Ao mesmo tempo, promoveram a aproximação da arte com a vida real, ao tratarem temas cotidianos e de interesse geral de forma cáustica. Talvez o humor, de fato, seja a forma mais eficaz e direta de atingir o público; por sua vez, a caricatura, arte considerada menor, mas profundamente ligada à realidade mundana, teve nas diversas revistas ilustradas do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas seu lugar privilegiado de manifestação. Nas revistas humorísticas, logo nas primeiras páginas, publicava-se o perfil de literatos e políticos, como Olavo Bilac, Osório Duque Estrada e Rui Barbosa, satirizando-os em prosa e verso. Ao adotarem o humor como sua linguagem, esses intelectuais estavam opondo-se abertamente às teorias produzidas pela pesquisas históricas e sociológicas da época, as quais afirmavam ser o pessimismo e a tristeza elementos formadores do caráter nacional. O grupo dos humoristas passou a valorizar autores clássicos como Eça de Queirós e Miguel de Cervantes, elegendo-os como espécies de porta-vozes de suas idéias¹⁵⁹.

Portanto, pode-se entender que o nome *D. Quixote* dado à revista mais popular da época não tenha sido um acaso. Nele estaria a metáfora da visão do artista sobre o seu papel no mundo. O artista seria aquele guerreiro incansável, que, envolto em devaneios, mergulhado num mundo de fantasia, colocava-se na missão de relatar a realidade e lutar pela justiça social e por uma imprensa livre. O lápis do caricaturista era a materialização da lança do Quixote. Com ela, o intelectual "quixotesco" realizava, ao mesmo tempo, a redenção social e a denúncia através de seus desenhos. Isso não o salvava,

¹⁵⁸ *Idem*, p. 207-208.

¹⁵⁹ *D. Quixote*, 11 de março de 1925. Arquivo Casa de Rui Barbosa.

como ao próprio D. Quixote, da enorme solidão da qual sofria e do desespero pela consciência da irremediável distância que o separava de seu sonho¹⁶⁰.

A própria modernidade da obra *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, na história do romance auxilia a compreendermos o significado a apropriação de seu título por uma revista humorística brasileira, voltada ao cotidiano carioca e do país.

O romance é um gênero relativamente recente, pelo menos quando se entende pelo termo o *romance moderno*. Essa afirmação é bastante consensual entre os pesquisadores que o têm por objeto. Inexiste, contudo, unanimidade entre esses no que se refere às suas origens. Enquanto alguns defendem que *D. Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, seria o primeiro representante do gênero, outros vêm em *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, as origens do *romance moderno*. Os partidários da primeira posição tomam a modernidade como “o movimento de uma literatura que perpetuamente em busca de si própria, se interroga, se põe em causa, faz das suas dúvidas e da sua fé a respeito de sua própria mensagem o tema de suas narrações¹⁶¹”.

Voltado contra a literatura consagrada, os humoristas da *Revista D. Quixote*, desenvolviam uma operação análoga àquela realizada por Cervantes em relação ao romance de cavalaria. Logo a escolha do título da revista, para além de assinalar o caráter quixotesco da luta era um indicativo do esforço de ruptura (e, portanto da própria modernidade) dos humorista.

Desde a virada do século XIX, eles, os humoristas, além disso, estavam presentes diariamente na imprensa carioca, publicando as suas sátiras e caricaturas nas revistas humorísticas ilustradas e nos jornais de grande circulação. A revista *D. Quixote* funcionava como pólo agenciador do grupo, exercendo naquele período o papel de meio formador de opinião pública. Eram muito fortes, o impacto e a sedução provocados por aquela linguagem visual, repleta de códigos fáceis e de entendimento rápido, sobre uma população caracterizadamente de baixa escolaridade. A revista *D. Quixote* possibilitou, nas suas páginas, a visibilidade do pensamento moderno que o grupo foi construindo no exercício do seu ofício jornalístico cotidiano, sem

¹⁶⁰ Os boêmios se reuniam em torno dos tonéis de chope alemão e de Paula Nei. É claro que, como todo grupo de oposição com poder de influência na sociedade, esses grupos sofreriam perseguição política, em menor ou maior escala, como exemplo tem-se o de José do Patrocínio que foi deportado; Bilac refugia-se em Minas Gerais; Paula Nei desaparece dos cafés depois da morte de Pardal Mallet, seu amigo e polemista. Porém, toda repressão supõe uma reação o que no caso do grupo do Rio. Foi a instauração da A República das Letras com uma atividade ostensiva, nas rodas dos cafés, nas livrarias, nas confeitarias, nas revistas, nos salões da Rua do Ouvidor e mesmo na Academia Brasileira de Letras. Sua constituição tinha parágrafo único, a delimitação do espaço de luta e de criatividade do intelectual, que já intuía não ser bem aquela outra (a de Floriano) a República de seus sonhos, esta é sem dúvida uma visão e uma ação crítica e desencantada. Cf. SALIBA. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, p. 66-80.

¹⁶¹ VILLALTA. Censura e prosa de ficção: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar?

projeto ou manifesto. Esse pensar moderno do grupo humorista carioca ia se articulando na sociabilidade da vida comum, no trânsito pelas banalidades cotidianas, pelos pequenos gestos e acontecimentos e, ao mesmo tempo, tratava dos fatos mais importantes do cenário nacional. Construíram, assim, um discurso com uma linguagem acessível para qualquer pessoa da sociedade da época.

Mônica Velloso (1996) relata que, *no início da República, o Rio de Janeiro podia ser caracterizado com uma cidade pré-indústria: cerca de 50% da população vivia sem profissão declarada ou de tarefas domésticas. Ou seja, parcela significativa da sociedade não fazia parte do mercado de trabalho, vivendo uma realidade de exclusão, fora da ordem econômica instituída. Esse sentimento de exclusão também pertencia a muitos integrantes da intelectualidade carioca, pois não apenas recusavam padrões estéticos tradicionais, como refutavam a imagem europeizada da cidade, conforme era caro ao gosto das elites*¹⁶².

Através das charges, das sátiras, da escrita irônica e debochada, esse grupo dos humoristas atuava como mediador entre os seus leitores e as mudanças drásticas que ocorriam no cenário urbano naqueles anos, traduzindo-as em imagens de rápida compreensão. Assim, eles funcionavam como divulgadores de um pensamento que pode ser identificado como moderno, ou seja, que tinha como seus elementos os temas da espontaneidade das idéias diretas, a informalidade de um linguajar mais ágil e o inconformismo das críticas afiadas. Nesse sentido, a produção humorística despontou como uma das expressões significativas da modernidade brasileira, na qual o cotidiano se inscreveu como o palco dos acontecimentos pouco lineares e quase sempre conflitantes, pertinentes a períodos de transição.

Todos esses elementos pertencentes ao cotidiano das pessoas comuns definiam um outro tipo de alfabetização que era a dos signos visuais que promoviam como elementos centrais a delineamento de uma cultura urbana carioca iletrada, mas alfabetizada nos seus outros sentidos. Os sentidos da modernidade que se realizou no Brasil associava-se a vivência das ruas cariocas, hibridizadas nas suas matrizes: negras e portuguesas,

¹⁶² VELLOSO. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*.

pontuadas na idéia do ornamental e do simulacro – uma verdadeira guerra de imagens¹⁶³.

No Rio de Janeiro do início do século XX, sob o governo Rodrigues Alves (1902-1906), ocorreu a implantação do projeto modernizador que objetivava a remodelação do traçado da cidade com a construção de grandes *boulevards* e largas avenidas, sua higienização e saneamento, e as obras de melhoramento do cais do porto. O prefeito Pereira Passos, o engenheiro Paulo de Frontin e o médico sanitarista Oswaldo Cruz tiveram a franquia do governo para implementar essa obra de dimensões monumentais para a época. A idéia que embalava tamanho projeto era a de sintonizar a cidade com os padrões da modernidade européia. Inspirado no projeto urbanístico que o Barão Haussman implantou em Paris e pelo qual fez dela uma cidade modelo, Pereira Passos visava fazer do Rio de Janeiro o cartão-postal do Brasil, tornando a cidade pitoresca e a população civilizada, idealização de uma nacionalidade.

Mas as mudanças despertaram reações das mais distintas. Das mais violentas, como a revolta das classes populares contra a falta de moradia, a obrigatoriedade da vacina e a imposição de novos hábitos e valores urbanos, às críticas humorísticas, que eram cruéis, também foram reações. O inegável fascínio da população em sentir-se com possibilidade acesso às conquistas do mundo moderno constituiu uma terceira forma de reação. E não importava se de fato teriam acesso ou não a essas conquistas

Fazia, então, cada vez mais sentido que Paris servisse de modelo, pois naquele período a Cidade Luz corporificava a própria idéia de modernidade. A sua literatura, pintura, construções *art-nouveau*, cafés-concertos, cabarés e ateliês de alta-costura etc. significavam, não só para o Brasil, mas para o mundo, a possibilidade de atualização cultural. Era a chamada fase da *Belle Époque*, que se estendeu até os fins da Primeira Guerra, momento em que a atualização cultural estava em primeiro plano e não importava como ela seria realizada, se constringendo socioculturalmente toda uma população ou se instituindo um projeto intelectual.

Arredios à idéia de movimento, organização e projeto, os intelectuais do grupo de humoristas cariocas tinham no seu imaginário um outro espaço de realização do moderno. Sua ligação com as camadas populares e com a

¹⁶³GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*.

marginalidade acabava transformando-se numa espécie de desculpa necessária que atribuía sentido e justificava a própria existência deles como artistas modernos.

O grupo fez da rua o seu campo de trabalho. Seus componentes sabiam que o espaço público representava a efervescência da energia urbana com sua diversidade e vitalidade. A rua, naquele período, era o símbolo fundamental da vida moderna. Os intelectuais humoristas tinham consciência do efêmero da cidade e de tudo o mais passava ligeiramente.

Um projeto civilizador, como o que se implantou no Rio de Janeiro, tinha como intenção o controle e o banimento das manifestações da cultura popular tradicional e da exposição da pobreza nos becos sórdidos, da miséria que povoava livremente o velho casario da cidade. A caricatura e o deboche a essa política acabavam por revelar o luxo, em oposição ao lixo, que a cidade produzia e segregava. “O Rio civiliza-se!” era uma exclamação que, na verdade, chamava a atenção para uma ferida que se tentava esconder com a ostentação.

Símbolo da cidade fervilhante, lugar das multidões, essa outra personagem criada pela modernidade, a rua, era o foco de observação dos humoristas, que com ela se identificavam pela empatia. Admiraram-na enquanto procuraram apreendê-la. A cidade em mudança foi perdendo seu encantamento e passou a fornecer matéria-prima para as charges, caricaturas e artigos: as grandes obras públicas, a miséria, os elegantes, a política, e mais as artes e tradições populares, que iam desaparecendo por ação de um cosmopolitismo patrocinado pelo projeto oficial de modernização mistificadora, que rejeitava essas presenças no cotidiano do Rio e as empurrava para fora dos limites do centro da cidade. Era essa difícil realidade que os intelectuais humoristas traduziam e ajudavam a entender nas páginas das várias revistas da época.

Walter Benjamin afirma que o *flâneur* é um ótico, que, com muita argúcia e acuidade do olhar, percorre a cidade. Busca pelas ruas e becos sentir o clima local, circulando devagar e a pé, a visitar os lugares comuns e os singulares. Assim, a rua é por ele privilegiada como o lugar de possibilidades

do humano; e se constrói imagens dela que funcionam como protocolos de leitura do mundo¹⁶⁴.

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] Flanar é a distinção de perambular com inteligência [...] O flâneur [...] acaba com a idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio [...]. E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete [...]. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas¹⁶⁵.

Assim, ao construírem pela caricatura uma espécie de espaço virtual, os artistas do traço capturavam o espírito das ruas no seu cotidiano, registrando as deficiências de uma cidade alcunhada de maravilhosa, a construção das políticas públicas, cujo funcionamento era contraditório e excludente, revelando uma sociedade hierarquizada e, cada vez mais, produtora de diferenças sociais, preconceitos e pobreza.

A caricatura é um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui o próprio código, com a qualidade de incorporar funções sígnicas que expressam visões do real, podendo vir a ser um meio de expressão mordaz e sarcástica, que adquire importância devido à sua capacidade de comunicar idéias, fatos e pensamentos. Estimula as discussões sobre situações vividas pela sociedade, sobre política e sobre a relação do povo com seus governantes.

Elias Thomé Saliba (2002) pontua que as representações humorísticas, nas suas inúmeras formas e procedimentos, forjam-se nos fluxos e refluxos da vida, nos tecidos sociais e históricos, de forma que essas atitudes humorísticas são vistas como partes indistintas dos processos cognitivos, pois partilham com o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não-dito e, até, do impensado. Dessa forma, podemos entendê-las como um esforço de desconstruir uma projeção de imagem do real¹⁶⁶.

A sátira sempre foi um recurso popular para a expressão do seu descontentamento com a condução da coisa pública no país. Certamente era dessa afeição popular que vinha o grande sucesso da caricatura no período examinado: a agilidade do traço conseguia expressar, com o riso provocador,

¹⁶⁴ BENJAMIN. *Paris: Capital do Segundo Império*, p. 9-102.

¹⁶⁵ BENJAMIN. *Obras escolhidas*. v.1, p. 5.

¹⁶⁶ SALIBA. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*.

os sentimentos da população. Novamente Elias Thomé Saliba (2002) aponta para a compreensão de que, na perspectiva dos atores sociais em cena naquele período, a história do país era, mais que as caricaturas, uma representação que primava pela ausência de sentido. As caricaturas, em sua maioria, eram registros cômicos, uma forma de representação da realidade nacional. Seus autores buscavam resolver, nas páginas das revistas ilustradas, os impasses muito peculiares à sociedade brasileira¹⁶⁷.

Por darem forma compreensiva à tendência corrente dos acontecimentos cotidianos, expressando as principais reações, as caricaturas, os textos críticos, repletos de ironia, eram a materialização de um olhar sobre a história, uma das formas de retratos diários da vida das cidades. Assim, a tentativa de pensar o moderno mais ampliadamente passava pela dinâmica do cotidiano. Esse modernismo pode ser compreendido como um processo que ia acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, tornando possível a coexistência de múltiplos valores culturais. No caso do Rio de Janeiro, não teria existido propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da idéia de moderno. Este teria sido construído na rede informal do cotidiano.

Repensar a modernidade carioca referenciada ao humor é derivar do olhar convencional e perceber que, dentro da multiplicidade cultural do país, nada mais possível do que a existência de um modernismo *fora do paradigma paulista em que forçosamente acabou se convertendo o movimento de 1922*, como bem afirma Mônica Velloso (1996). É preciso relativizar o marco de 1922 como fundador exclusivo da modernidade brasileira, se é que o surgimento de novas percepções, ações, um novo político, um novo indivíduo e sujeito se fundam com data marcada. Antes de mais nada, trata-se de processos históricos e sociais, nos quais o papel de São Paulo precisa ser repensado. Mais do que nunca, deve-se compreender que ser moderno é aceitar as possibilidades criativas de outras modalidades e dinâmicas menos programáticas da cultura de um povo¹⁶⁸.

Foi em meio a esse frêmito da cidade do Rio de Janeiro que apareceram as primeiras iniciativas da produção cinematográfica carioca.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ VELLOSO. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*, p. 31.

Mesmo os artistas do traço produziram cinema, não importa que tenha sido um só filme: eles mas já estavam contaminados pela imagem em movimento. Dentro do processo histórico do país, foi o momento também das discussões sobre a industrialização e o pensamento cinematográfico, o qual começou a campanha para que o cinema passasse a fazer parte da produção do país. Toda a discussão que começou nos anos 1910 acirrou-se nos anos 1920 e, em 1930, resultou na concretização de uma primeira indústria cinematográfica: a *Cinédia Studios*, no Rio de Janeiro, que nasceu sob o signo da modernidade, ou seja, assentava-se na crença na máquina, na indústria e na racionalidade da produção.

4. VOZES DA INDUSTRIALIZAÇÃO BRASILEIRA

4.1. Indústria. Uma Modernidade!?

Adhemar Gonzaga era essencialmente modernista, característica que fica bastante visível em toda constituição do seu pensamento cinematográfico. Sua proposta industrializante para o cinema brasileiro estava firmemente assentada na perspectiva nacionalista. Acreditava que a produção cinematográfica fazia parte do processo de industrialização do país, ajudando a promover o desenvolvimento e a integração brasileira. Como um homem afeito à modernidade, usou de um veículo bastante moderno como as revistas, tanto as de variedades quanto as especializadas, na veiculação das discussões e das idéias que achava necessárias para não apenas divulgar, mas sensibilizar a opinião pública, além dos setores oficiais, para a importante empreitada da constituição de uma cinematografia brasileira.

Gonzaga era um homem do seu tempo. Por isso mesmo bem informado devido tanto à condição sócio-econômica da família que possibilitou seu contato com o meio oficial, como pelo ofício de jornalista iniciado na juventude. Esses dois fatores possibilitaram o contato precoce de Gonzaga com as correntes de pensamento que constituíram o campo de luta pela industrialização brasileira. Tendo isso em vista, compreende-se o porquê do pensamento de Gonzaga para o cinema no Brasil não escapar às balizas

gerais da industrialização e nem autorizar a pensar que ele, seu discurso e ação se reduziram a uma aventura.

Pensar no desenvolvimento do país via industrialização conduz à idéia de vários fenômenos econômicos, como se tudo fosse uma mesma coisa, como o caso da defesa da industrialização e do intervencionismo. O objetivo de promover o desenvolvimento de um país vai desde políticas econômicas expansionistas, objetivando crescimento, até o planejamento e a criação de empresas e bancos de fomento estatais, em sua maioria, legitimados por apelos passionalmente nacionalistas¹⁶⁹. Estes deviam ser entendidos dentro de um sentido mais extenso, que vai da simples retórica ufanista conservadora até propostas radicais de rompimento unilateral com o capital estrangeiro. Outras características importantes de uma política de desenvolvimento e modernização ligam-se diretamente às medidas propostas efetivamente e/ou implementadas pelos governos como parte de uma política econômica. Sendo assim, é necessário indagar qual a primeira experiência histórica no Brasil de uma política de desenvolvimento? Quando efetivamente houve o momento em que as idéias e práticas parciais e fragmentadas foram ultrapassadas e se chegou de fato noutro estágio que pode ser, seriamente, entendido como de desenvolvimento e modernização?

Não se pode tomar o pensamento do desenvolvimento como um fenômeno típico do século XX, pós-ascensão de Vargas ao poder em 1930, já que a defesa da industrialização, de políticas intervencionistas voltadas para o crescimento e de idéias nacionalistas são manifestações muito mais antigas do que, às vezes, se considera. Historicamente, a gênese das idéias de industrialização no Brasil encontra-se na época do Império, e algumas idéias que lato sensu, são abraçadas pelos nacionalistas, remontam aos inícios do período imperial.

Assinala-se, para este período do começo do século XX, que simples declarações de autoridades em defesa de medidas de política econômica não permitem por si só, que se considere um governo como possuidor de uma perspectiva de desenvolvimento. Também não é necessário

¹⁶⁹ Parece que o tom do nacionalismo era na maioria dos discursos e escritos da época influenciados por aquele presente na obra do Conde Affonso Celso. CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu País*. Rio de Janeiro. Expressão e Cultura. 1997.

lançar mão da velha polarização entre discurso e prática, pois nem sempre a defesa da industrialização associou-se a políticas e ações conscientes e abrangentes de intervenção estatal; da mesma forma, o intervencionismo nem sempre foi pró-industrial e nem mesmo teve como objetivo central o crescimento ou o desenvolvimento da economia. Ao contrário, demorou bastante tempo até os mesmos conjugarem-se, com certa coerência, em um ideário comum¹⁷⁰.

O pensamento brasileiro voltado para o desenvolvimento do país foi embalado por quatro correntes: a dos nacionalistas, a dos defensores da industrialização, a dos intervencionistas pró-crescimento e mais o positivismo. Traçaremos aqui, em largos contornos, a trajetória dessas idéias para que se possibilite a compreensão do pensamento e da luta pela industrialização do cinema no Brasil como inserida nesse contexto, e não apenas como uma idéia imigrada do cinema norte americano, alienígena a realidade brasileira daqueles anos.

A mais antiga das correntes de pensamento que orientou a idéia de desenvolvimento do país no começo do século XX, é sem dúvida, o nacionalismo. Pode-se localizar sua trajetória a partir do início do período imperial.

A década de 1820 provavelmente foi o período em que se esboçou uma primeira manifestação de cunho proto-nacionalista, isto é, de uma oposição entre os “brasileiros” e os “portugueses”, elementos identitários esses já constituídos e que, a partir de então, iriam progressivamente separar-se. Antes disso, em 1817, na Revolução Pernambucana, já se percebia a presença de um antagonismo entre “portugueses” e “brasileiros”, mesmo assim o governo republicano pernambucano, em proclamação ao povo, conclamava-o à unidade, lembrando que todos eles eram lusos, portugueses, brasileiros e americanos¹⁷¹. Nos anos subseqüentes, esse proto-nacionalismo esteve articulado com os princípios políticos liberais, refutando o absolutismo e qualquer ameaça que soasse a uma restauração da situação colonial, culminando com a abdicação de D. Pedro I em 1831, com que o império foi entregue aos brasileiros.

¹⁷⁰FONSECA. *Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil*, p.225-256.

¹⁷¹VILLALTA. Pernambuco 1817: encruzilhada de desencontros do Império Luso-brasileiro, p.58-91.

Tradicionalmente, a historiografia econômica identifica a tarifa Alves Branco, de 1844, como uma medida orientada por uma perspectiva nacionalista. Mas é duvidoso que a mesma tenha resultado em efeito protecionista, pois a alíquota de 30% decretada sobre o valor da maior parte dos produtos importados, era considerada baixa pelo próprio ministro. Alves Branco assinalou que, com a aprovação da nova tarifa aduaneira, a Assembléia visava:

Não só preencher o déficit do Estado, como também proteger os capitais nacionais já empregados dentro do país em alguma indústria fabril, e animar outros a procurarem igual destino¹⁷².

Independentemente dos efeitos da tarifa, os pronunciamentos de Alves Branco, Ministro da Fazenda e do deputado Joaquim José Rodrigues Torres, permitem destacá-los, nesse período do início do Segundo Império, como os representantes de certo nacionalismo não radical, mas já associado à defesa da indústria. A seguinte afirmação de Alves Branco deixava claro seu ponto de vista:

A indústria deve ser defendida, mas ela não se opõe, antes se complementa, com as atividades primárias. Uma alavanca a outra e, como resultante, diminui a vulnerabilidade de depender de mercados externos: A indústria fabril interna de qualquer povo é o primeiro, mais seguro e abundante mercado de sua lavoura; a lavoura interna de qualquer povo é o primeiro, mais seguro e abundante mercado de sua indústria. Os mercados estrangeiros só devem ser considerados auxiliares para uma e outra, e jamais, como principais¹⁷³.

Interessante nesta declaração de Alves Branco é a demonstração do seu entendimento de que não havia oposição direta entre os interesses das atividades primárias e da indústria brasileira, por um lado, e dos mercados estrangeiros, de outro. Na sua perspectiva, o centro da economia devia ser o mercado interno, mas sem rompimento com outros países, por ele considerados mercados auxiliares tanto para a indústria como para a agricultura nacional.

Mesmo sabendo que nem todo nacionalismo fosse caracteristicamente industrializante, a defesa da indústria tinha no nacionalismo um de seus melhores argumentos, carregado de apelo emocional e ideológico inquestionável. Assim, os defensores mais moderados e os mais radicais da

¹⁷²LUZ. *A luta pela industrialização do Brasil*, p. 24.

¹⁷³LUZ. *A luta pela industrialização do Brasil*, p. 50.

indústria recorriam frequentemente ao nacionalismo como ponto importante de seu discurso.

Uma divergência, dentro do pensamento nacionalista, que favorece a percepção de como a relação entre nacionalismo e indústria não foi nem simultânea nem sem percalços em sua trajetória encontra-se presente no discurso e na compreensão dos nacionalistas agrários. As vozes que se destacaram no período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX são as de Américo Werneck, um moderado, e Eduardo Frieiro e Alberto Torres, mais radicais.

A grife do nacionalismo agrário consistia em enaltecer o setor primário como a vocação da economia brasileira, somado a um ufanismo que glorificava a natureza privilegiada do país¹⁷⁴. Assim, privilegiando a idéia de vantagens comparativas, aconselhava-se a atividade do setor primário justamente devido ao fato de os recursos naturais serem fator abundante, em contraposição à mão-de-obra e capital escassos.

As idéias Américo Werneck, mineiro autor de diversas obras sobre temas econômicos publicadas principalmente na última década do século XIX, conduziam-se pela mesma linha das idéias de Alves Branco. Ele não via oposição entre agricultura e indústria, mas entendia que o governo deveria privilegiar a primeira. Apontava o crescimento da época do Encilhamento como artificial e responsabilizava o protecionismo como causa da inflação. Werneck não era propriamente um liberal, pois defendia a intervenção governamental em favor da produção primária, assim como a diminuição da taxaço sobre os produtos agrícolas e, em alguns dos seus escritos, estendia esta defesa à agroindústria.

Frieiro possuía um pensamento bastante original, dotado de um colorido exótico, o qual se poderia denominar, com certa licença, de *nacionalismo fisiocrático*¹⁷⁵. Condenava a vida urbana e a indústria, ressaltando o caráter paradisíaco da vida rural, criticando a turbulência social, o protecionismo e a inflação, os quais localizava como pertencentes a um mesmo

¹⁷⁴CARONE. *O pensamento industrial no Brasil (1880-1945)*.

¹⁷⁵FONSECA. *Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil*, p. 235.

fenômeno que era o da sociedade industrial, que, por sua vez, para o Brasil, era entendida como cópia do modelo europeu¹⁷⁶.

Alberto Torres escreveu uma obra bastante extensa e foi o autor de mais impacto nos meios políticos nas duas primeiras décadas do século XX, devido à sua atuação política sempre voltada a apresentar projetos e novas propostas para o país. É o caso de *O problema nacional brasileiro, introdução a um programa de organização nacional*, de 1914, obra marcada pelo forte ideal nacionalista, e que acusava o capital estrangeiro de dilapidar o país e drenar suas riquezas. Seu pensamento foi em muito influenciado pelas teses sócio-biológicas e evolucionistas a época, só que de forma contrária a alguns intelectuais de então, pois recorreu à argumentação de ordem racial para enaltecer o nativo e as etnias locais, tendo mesmo condenado a imigração¹⁷⁷. Alberto Torres foi um dos ideólogos mais importantes a influenciar a geração nacionalista das décadas de 1920 e 1930, inclusive do Estado Novo, apesar de seu anti-industrialismo. É interessante verificar que no momento em que, os nacionalistas dividiam-se entre esquerda e direita, afinados ou tentando se afinar, com o pensamento internacional, Alberto Torres sempre se colocou de forma coerente com o que até então tinha orientado o seu pensamento, a crença, mesmo conservadora, de que qualquer receita para o Brasil não poderia vir de fora. Ufanista, fazia uma elegia às matas virgens, às riquezas naturais e à superioridade da vida do campo, sugerindo que deveria *regressar o homem ao trabalho da produção – as indústrias da terra*, pois o *Brasil tem por destino evidente ser um país agrícola: toda a ação que tenta desviá-lo desse destino é um crime contra sua natureza e contra os interesses humanos*¹⁷⁸.

Menos ufanistas e mais pragmáticas foram as idéias em defesa da indústria difundidas por diferentes autores. Pode-se assinalar o período entre a última década do Império e as primeiras da República como bastante fértil na produção dessas idéias. Muitas vezes elas reivindicavam para si o “espírito republicano” e a modernização, pois associavam o Império ao marasmo, à vida rural, ao atraso e à escravidão. E, nos primeiros anos da República, esse

¹⁷⁶Nícia Vilela Luz denominou *sertanismo* esta “exaltação e idealização do sertão”, a qual repudiava o capital estrangeiro, em um tom de volta ao passado e mostrando inconformidade com o crescimento industrial em curso. Ver: LUZ. *A luta pela industrialização do Brasil*, p. 92.

¹⁷⁷MARSON. *A ideologia nacionalista em Alberto Torres*.

¹⁷⁸TORRES. *O problema nacional brasileiro, introdução a um programa de organização nacional*, p.214.

pensamento incrementou o debate em torno do expressivo crescimento do setor secundário e da crise do Encilhamento.

Naquele momento, a cena pública brasileira constituía-se de opiniões divididas sobre o futuro do país, com os representantes do pensamento nacionalista fazendo críticas severas às políticas expansionistas tidas como responsáveis pela inflação e pelo descontrole das contas públicas, do forjamento dos conceitos de indústria natural e artificial. A primeira era entendida como as atividades que beneficiavam as matérias-primas locais, vistas como uma extensão do setor primário e que não precisavam de protecionismo, pois terra e mão de obra eram sua base abundante. Já as indústrias artificiais engendravam quase todos os ramos, careciam de proteção enquanto algumas, como a química, metalúrgica e bens de capital, por exemplo, eram tidas como viáveis só através de forte protecionismo.

Denunciava-se o artificialismo destas indústrias, alegando, dentre outros motivos, o alto volume de capital exigido, incompatível com a realidade do país, a estreiteza do mercado interno para fazer face à escala de produção mínima, (o que resultava na produção com alto custo médio, bastante superior ao dos produtos similares importados), a escassez de mão-de-obra qualificada para operar tecnologias sofisticadas e, finalmente, o prejuízo que trazia ao consumidor nacional, forçado a pagar mais caro por bens de qualidade inferior. Daí a responsabilizar as indústrias artificiais – ou o setor secundário, como um todo - pela inflação não restava grande distância¹⁷⁹.

Uma das primeiras vozes surgidas em defesa da indústria foi Antônio Felício dos Santos. Descendente de família de empresários mineiros, foi responsável pela redação do Manifesto lançado pela Associação Industrial no Rio de Janeiro em 11 de maio de 1882. O Manifesto atacava o liberalismo como doutrina, responsabilizando-o por condenar o Brasil à produção primária e à estagnação econômica, e afirmava que somente através da indústria o país se tornaria independente.

Do final do Império até as primeiras décadas da República, surgiram vários outros defensores da indústria, como Amaro Cavalcanti, Aristides de Queirós, Alcindo Guanabara, Serzedelo Correa e Felisbello Freire. Reconhece-

¹⁷⁹LUZ. *A luta pela industrialização do Brasil*.

se as peculiaridades e a riqueza das idéias de cada um, bem como as ênfases e o peso dos diferentes argumentos no conjunto de seus discursos, os quais se alteram de um para outro autor e até do mesmo autor, ao longo do tempo. Mas alguns traços possuem em comum no discurso em prol da Indústria.

Em todos eles, a indústria é associada à independência do país, o que lhes confere um tom nacionalista. Alguns, como Serzedelo Correa, general paraense e Ministro da Fazenda de Floriano Peixoto, argumentavam que o Brasil precisava romper sua situação colonial, própria dos países exclusivamente agrários. Como a maioria dos outros defensores da indústria, Correa não chegava a criticar a agricultura; pelo contrário, defendia a complementaridade entre esta e as atividades industriais. Não propunha a substituição de uma por outra, mas recusava-se a aceitar a distinção entre indústrias naturais e artificiais, pois entendia que todas seriam necessárias e complementares entre si.

Para se ter claro que não se pode simplificar e que também não é possível fazer uma associação *a priori* entre nacionalismo/papelismo/indústria X liberalismo/metalismo/agricultura, basta lembrar as idéias de homens como Serzedelo Correa, nacionalista e defensor da industrialização e também adepto da austeridade em matéria de política econômica.

Sim temos a balança econômica desfavorável porque não temos equilíbrio orçamentário, porque temos vivido o regime difícil de papel-moeda, depreciado, porque não temos comércio nacional, porque não temos indústria nacional, porque o próprio salário imigra para o estrangeiro, porque não temos navegação marítima mercante nacional, de modo que não temos economias e nada, lucro algum fica no país, mas tudo emigra para fora. Eis porque não me canso de dizer que a nossa situação é de colônia¹⁸⁰.

Na visão de Serzedelo, assim como de muitos líderes industriais, a ortodoxia em matéria de política econômica, contribuía para o fortalecimento do país, emprestava-lhe respeitabilidade internacional, servia para lhe dar credibilidade. Em um quadro de instabilidade e déficits sucessivos, como se poderia esperar o florescimento das atividades produtivas?

O grande vilão, objeto de críticas mais ásperas, era o comércio. Antônio Felício dos Santos considerava-o parasita, bem como Amaro Cavalcanti, o mais prolífico autor dentre os mencionados, tendo publicado

¹⁸⁰ ANAIS DA CÂMARA DOS DEPUTADOS DO CONGRESSO NACIONAL de 04/10/1895. Rio de Janeiro. Imprensa Oficial. 04/10/1895.

inúmeros trabalhos sobre economia, boa parte deles em defesa da indústria. Percebia uma relação entre especialização primária e crise do balanço de pagamentos:

(...) é pequena a força aquisitiva da riqueza, sendo necessário despende uma grande quantidade de produto para obter os objetos necessários a seu consumo. Neles se produz o fenômeno curiosíssimo do poder aquisitivo da riqueza diminuir com o aumento do movimento econômico, porque as coisas indispensáveis ao seu bem-estar – produtos manufaturados vindos de outras regiões industrializadas – em vez de baratearem, tornam-se cada vez mais caras e mais custosas e o seu engrandecimento torna-se assim mais aparente que real¹⁸¹.

Sem dúvida alguma, todos estes autores ou políticos defensores da indústria recorriam a certo nacionalismo, embora este não seja exclusivamente industrial, como já foi assinalado. Todavia, o caráter inflamado da retórica, na maioria das vezes, não correspondeu a ações concretas. A crítica à situação colonial do país não significava necessariamente desprezar o capital estrangeiro nem deixava de reconhecer sua importância para a própria industrialização.

Boa parte dos defensores da indústria lamentava a omissão dos governos e propunha um maior intervencionismo, inclusive aumento da tarifação do produto estrangeiro, mas desaconselhavam medidas radicais que pudessem prejudicar as relações com os grandes centros que, além de mercados consumidores, eram fornecedores tanto de bens de capital como de financiamento, todos realisticamente lembrados como indispensáveis à industrialização.

Esta era uma das plataformas defendidas pelo pensamento industrial cinematográfico. Propostas desse mesmo teor encontram-se nos artigos não apenas de Adhemar Gozaga, bem como de Pedro Lima, Felipe Ricci, Armando de Moura Carijó. O próprio manifesto da Associação Industrial do Rio de Janeiro, a despeito de claramente denunciar a “beatitude physiocratica” dos governantes, menciona os Estados Unidos como paradigma, segundo o qual o *systema protetor ao qual, mais ainda do que às suas libérrimas instituições, devem o progresso material da nação* (1882)¹⁸². Mais que rompimento, dever-se-ia buscar uma convivência:

¹⁸¹VIEIRA. *A obra econômica de Amaro Cavalcanti*, p. 67-68.

¹⁸² MANIFESTO da Associação Industrial. Antônio Felício dos Santos. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1882. IORJ.

O equilíbrio entre a produção nacional e a importação estrangeira está, porém, principalmente no regime aduaneiro. Não é um protecionismo a todo transe o que nos convém: toda a prática baseada em regras invariáveis e absolutas é absurda¹⁸³.

Tal pragmatismo pode ser facilmente detectado na análise do discurso dos defensores da industrialização, integrante do próprio imaginário que eles possuíam de si mesmos, reivindicando a coerência da prática com a “vida real”, denunciando os partidários do livre-comércio e da lei das vantagens comparativas como teóricos voltados a teses desvinculadas da experiência. Ao tratarem os opositores como um grupo exótico e radical, ajudavam a construir uma imagem moderada de si mesmos, procurando ganhar adeptos entre aqueles que defendiam a vocação agrícola do Brasil e, ao mesmo tempo, não se mostravam contra a indústria: radicais e sectários eram os adversários, velho artifício da política.

Citando mais uma vez o manifesto da Associação Industrial do Rio de Janeiro – importante por ser um marco fundante de uma linha de pensamento que se manterá ao longo do tempo – o intervencionismo pró-indústria justificava-se não por uma abstração, mas pela experiência histórica: *Todos os governos civilizados começaram assim, favorecendo o desenvolvimento do órgão industrial*¹⁸⁴.

Esta mesma linha de pensamento está expressa no discurso de Amaro Cavalcanti no Senado de 23 de julho de 1892, citado por Carone (1977). Desde o início, ele tenta mostrar o grupo opositor como radical:

Por mais que digam ou se pretendam em contrario, os economistas ortodoxos, os quais, nesse particular, se identificam com os individualistas mais exagerados¹⁸⁵.

Reforçava este argumento ao recorrer a autores clássicos, como Adam Smith e Stuart Mill, mostrando que estes não eram sectários, mas aceitavam a intervenção governamental:

Por isso os economistas não se ocupam de pretensas leis naturais e necessárias, as quais deixam nos livros, mas de leis do Estado ou de medidas ocasionais dos governos. Ou ainda: Economistas ortodoxos, dos mais insignes, como A. Smith e Stuart Mill, são os primeiros a confessar que a ação auxiliar ou supletiva do Estado é certamente justificada. A intervenção estatal estaria na própria natureza da economia: e, com efeito, quem diz economia política diz,

¹⁸³ CARONE. *O pensamento industrial no Brasil (1880-1945)*, p. 22-23.

¹⁸⁴ MANIFESTO da Associação Industrial. Antônio Felício dos Santos. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1882. IORJ.

¹⁸⁵ ANAIS do Senado. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1892 AN.

nos próprios termos, coisa que intervem o Estado, isto é, economia do Estado, *lato sensu*¹⁸⁶.

A idéia sustentada aqui é a de se recorrer à experiência e aos fatos:

Seria mister rever a história dos povos mais adiantados. Com isso seria evitado firmar conclusões [...], antes em fatos reais, positivos, do que em meras abstrações teóricas, pois podemos apreender com a experiência alheia¹⁸⁷.

Devia-se aproveitar a experiência histórica de industrialização de outros países como ensinamento, discurso feito numa linha diferente de uma mais radical, que sustentava que cada nação deveria buscar seu próprio caminho.

As idéias citadas acima tinham lugar cativo em quase todo o discurso do meio cinematográfico nacional. Se as suas discussões não possuíam bases sustentáveis numa teoria de porte, a experiência histórica, no caso do cinema brasileiro, tinha nos norte-americanos o exemplo vivo, que ocupava o lugar da combinação satisfatoriamente realizada da teoria com o da empiria, do processo sem ranhuras, sem conflitos.

Outra corrente de pensamento importante que atuou naquele período foi a dos papelistas, cuja relevância estava no fato de afrontarem um princípio básico da política econômica clássica, que é o das finanças sadias, corporificada pelo equilíbrio orçamentário. Enquanto os intervencionistas discutiam quando e em quais condições poderia ou não o Estado intervir na economia, recorrendo a argumentos doutrinários ou axiológicos, afinados com a formação jurídica dos bacharéis e dos eruditos da época, a proposta dos papelistas era a de trazer à cena a forma como era executada a política econômica pelo Estado.

Os papelistas cumpriram o importante papel histórico de admitir o crédito, o déficit público e os empréstimos como indispensáveis para alavancar a economia. Muitas vezes, estes foram defendidos como política anticíclica, segundo Keynes, gradualmente a defesa de tais elementos foi ganhando maior envergadura, sendo tomados como necessários simplesmente para fazer a economia crescer, o que seria uma premissa irrefutável para o desenvolvimento.

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*

A discussão com os papelistas revelou outros atores, como é o caso dos metalistas. A discussão entre eles existia desde o Império e dizia respeito à questão central da conversibilidade da moeda, portanto, remetendo às políticas monetária e cambial, bem como à relação entre elas. Enquanto os papelistas, na ausência de um corpo teórico de forte envergadura, recorriam à razão prática, em muito pelas dificuldades de manter o padrão ouro e a plena conversibilidade no país. Como afirma Carlos Delorme (2003):

A tentativa contínua de estabelecer uma moeda conversível, sustentada em uma firme reserva de ouro, em uma sociedade periférica e pouco monetizada não era apenas impossível de ser obtida, mas reduzia enormemente as oportunidades de investimento produtivo¹⁸⁸.

Os metalistas tinham como pontos fortes para sua defesa do padrão ouro e da conversibilidade a teoria econômica convencional e o exemplo da política britânica. As críticas à conversibilidade eram comuns entre os círculos produtores, seja da lavoura, inclusive escravista, seja no setor urbano, como do comércio e da indústria.

Dentre os metalistas, pode-se citar Francisco Belizário, Torres Homem e Joaquim Murinho, ministro da Fazenda de Campos Sales. Já dentre os papelistas destacam-se Souza Franco (ministro na década de 1850), o Barão de Mauá, os viscondes de Cruzeiro e de Ouro Preto, João Alfredo e o Conselheiro Lafaiete. Todos esses, entretanto, não chegariam a negar a conversibilidade, embora tenham admitido um afrouxamento temporário da regra nas crises ou nas safras, para possibilitar o aumento do meio circulante e dar estímulo aos negócios.

Em resumo, para os metalistas, a prioridade da política econômica era a estabilização e a política cambial e, portanto, a definição da taxa de câmbio, seu epicentro. Defensores do padrão ouro, estabeleciam a relação entre política monetária e balanço de pagamentos, pois, na sua concepção, metais preciosos entrariam naturalmente no país se a economia fosse saudável. Portanto, qualquer oferta de moeda sem lastro causaria inflação. A política monetária deveria ser subordinada à política cambial, mas de qualquer forma ela era ineficaz. Restava, então, aumentar as condições de competitividade real do setor exportador a fim de garantir as regras das

¹⁸⁸PRADO. *A economia política das reformas econômicas da primeira década da República*, p. 97.

finanças sadias e manter uma taxa de câmbio realista para que a economia prosperasse.

Já a preocupação maior dos papelistas, dos mais moderados aos mais radicais, era com o nível de atividade econômica. Sua pergunta mais freqüente era sobre qual deveria ser o nível de oferta monetária mais condizente com o ânimo dos negócios, Mauá defendia o que se convencionou denominar *requisito da elasticidade*, ou seja, a oferta de moeda deveria ser flexível ou elástica a ponto de não interferir negativamente nas atividades produtivas¹⁸⁹.

Para os papelistas, a atenção maior da política econômica deveria estar na taxa de juros e não da taxa de câmbio. Mesmo que não houvesse ainda um corpo teórico sólido que desse sustentação às suas teses, não há dúvida de que as mesmas eram instigantes e aproximavam-se ao grau de sofisticação das teses dos metalistas. A taxa de juros era uma radiografia do estado da economia e era um fenômeno monetário, determinada por oferta e demanda de moeda. Não havia relação entre variações do estoque de ouro e política monetária (antibulionismo), e argumentava-se que a velocidade de circulação da moeda, em um país como o Brasil, era baixa, por ser um país agrícola, de significativa extensão territorial e alta propensão a entesourar.

O crescimento tornava-se a variável central da economia, uma vez que a política cambial deveria subordinar-se à política monetária, e esta às necessidades impostas pela produção. Assim, a conversibilidade era vista como uma medida artificial, prejudicial aos negócios; o câmbio alto não deveria ser buscado por uma conversibilidade artificial, mas pela prosperidade da nação. Daí decorria que as dificuldades do balanço de pagamentos não deveriam ser enfrentadas com medidas restritivas, mas com mais crescimento.

Essa posição flexível dos papelistas foi posta em prática por Rui Barbosa, nos primeiros anos da República. A tentativa de resolver as crises via emissão monetária fora implementada em outros momentos do Império, não apenas em seu final, na reforma monetária de 1888. No entanto, foi com Rui

¹⁸⁹Frequentemente, os metalistas apoiavam-se nos grandes mestres da Economia Clássica, como Smith, Ricardo e Say. A taxa de juros era entendida como fenômeno real, dependente da taxa de lucro. Maior oferta de moeda não alterava o nível de atividade; como afirmava Francisco Belizário, querer prevenir as crises através da queda da taxa de juros, resultante de maior oferta de moeda, era um equívoco, pois consistia em confundir moeda com capital, ao esperar-se que o aumento do estoque da primeira iria tornar o capital mais barato, abundante e ao alcance de todos. Cf FRANCO. *Reforma monetária e instabilidade durante a transição republicana*, p. 104.

Barbosa que a medida foi levada às conseqüências radicais ao conceder o direito de emissão de moeda aos bancos privados, claramente entendendo-se que o estoque monetário é que deveria se adequar às necessidades da produção, ou seja, às necessidades internas da demanda por transações.

Desta concepção decorria a questão já mencionada: como saber qual o nível de estoque monetário desejável para manter o crescimento da economia? Dado que a inflação era problema secundário, a resposta era: acompanhando-se o nível de investimento, pois este dependia da taxa de juros e era o melhor sintoma do ânimo da economia¹⁹⁰.

Backes (2004) assinala, com precisão, o conteúdo modernizante da proposta ortodoxa no contexto. A autora entende que o saneamento financeiro poderia contribuir para fortalecer um quadro favorável ao crescimento do país, em especial sua indústria:

Nem a austeridade financeira dos republicanos equivale ao agrarismo nem muito menos existe um elo necessário entre industrialismo e papelismo: os dois conhecidos líderes dos industrialistas, Alcindo Guanabara e Serzedelo Correa, são defensores apaixonados do equilíbrio orçamentário e do saneamento e valorização da moeda. Existe no início da República uma corrente industrializante que não é emissionista, mas que, ao contrário, irá prestar apoio decidido à política ortodoxa de Campos Sales¹⁹¹.

Fica claro, no percurso histórico desse período, que a defesa da regra das finanças sadias não era privilégio dos liberais nem se associava exclusivamente aos interesses cafeeiros ou dos representantes do setor primário. Os papelistas inovaram ao propor, mesmo que remando contra a maré, certa presença maior do Estado na defesa da produção, argumentando em prol de uma política econômica mais flexível, respondendo às flutuações da conjuntura e não do mercado.

Em que pesem algumas diferenças, o que se viu também na polêmica do meio cinematográfico, nesses mesmos anos, não se diferenciou muito das questões levantadas pelos diversos setores de atividades econômicas e políticas no começo da industrialização mais efetiva do país. De fato a atividade cinematográfica e os seus empreendedores não estavam divorciados dessa realidade político-econômica brasileira.

¹⁹⁰FRANCO. *Reforma monetária e instabilidade durante a transição republicana*, p. 56.

¹⁹¹BACKES. *Fundamentos da ordem republicana: repensando o pacto de Campos Sales*, p. 185.

4.2. A difícil questão da industrialização para o cinema brasileiro

O discurso industrializante para o cinema brasileiro, nos anos vinte, é uma área mais do que só potencialmente polêmica e complexa, pois as idéias, suas manifestações concretas e, fundamentalmente, a importância dessa conjunção na base de uma possível industrialização do cinema brasileiro ainda continuam sendo traçados. Sua história vem sendo pontualmente levantada e trabalhada. Por isso, segundo Heffner (1987), a questão inicial a ser suscitada permanece em torno da constituição de um processo industrializante.

Até que ponto a luta por uma indústria cinematográfica, durante os anos 20-30, não passou de mera construção retórica? Como avaliar o conjunto de iniciativas e, mais importante, o conjunto de fatos que emergem nessa época? Há relações mais profundas entre eles? Mais duradouras? Ou tudo se esgota no ato em si discursivo ou prático¹⁹².

O desenvolvimento do setor cinematográfico, de uma maneira geral, tem sido considerado incipiente, inconsistente e descontínuo¹⁹³. Para alguns autores, o cinema brasileiro nunca se industrializou de fato, e sendo seu principal entrave a inexpressiva e sempre problemática participação do filme nacional no mercado interno. De acordo com uma determinada linha de pensamento econômico, a industrialização depende, em última análise, da existência de um mercado real potencial que absorva os bens, quaisquer que sejam estes, que venham a ser produzidos¹⁹⁴.

No período em exame, a industrialização, de imediato, carecia de unidades fabris e, ato contínuo, de circulação de mercadorias. Naqueles anos, os que refletiam sobre o cinema no Brasil avaliavam negativamente qualquer iniciativa de industrialização nesses moldes, mesmo que embrionária ou de escassos resultados. O acesso ao mercado, de fato, teve um lugar importante no processo industrializante, mas outros fatores devem ser examinados, sobretudo para alcançar uma maior compreensão sobre os impasses e o verdadeiro significado do pensamento industrializante para o cinema brasileiro.

¹⁹² HEFFNER. *Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização*, p. 23.

¹⁹³ GALVÃO; SOUZA. *Cinema brasileiro 1930-1964*, p. 465-467; RAMOS (org). *História do cinema brasileiro*.

¹⁹⁴ BRYCE. *Políticas e métodos de desenvolvimento industrial*, p.20.

Para pensar sobre o fenómeno da industrialização estruturalmente, deve-se acrescentar investimentos e infra-estrutura como fatores determinantes. A existencia de mercados, insustentados, necessariamente não resulta em procedimentos de carácter industrial.

Pensemos nos elementos mencionados no parágrafo anterior, para realizarmos uma incursão na história do cinema brasileiro e da sua industrialização, na década de 30. Nesses anos, existiam os *assim chamados grandes estúdios, com boa parcela do maquinário atualizado, profissionalização técnica, assalariamento de todas as funções e até mesmo sindicatos, patronal e de trabalhadores*¹⁹⁵.

Trata-se de um processo muito mais abrangente cuja compreensão exige ir além do período em exame. O processo de industrialização do cinema no país, obviamente implicou uma dinâmica de mudanças. No caso da realidade do cinema brasileiro, da década de 30 às décadas de 40 e 50, não houve profundas mudanças com o que o produto nacional não sofreu maiores alterações em sua participação no mercado, contrariando a lógica, a despeito de uma aparente atividade econômica crescente.

Apesar disso, ocorreram algumas transformações, até porque as idéias e as ações voltadas para a industrialização do cinema no Brasil participavam do quadro maior da industrialização do país, mesmo que a princípio pareçam desvinculadas deste.

Conforme conceituação de Gabriel Cohn (1978), a industrialização é um conjunto de mudanças dotado de uma certa continuidade e de um sentido. Tal pressuposto baseia-se na concepção sociológica de que a industrialização é um processo.

Seu sentido [o da industrialização] é dado pela transformação global de um sistema econômico-social de base não-industrial (no caso brasileiro de base agrária-exportadora). É por operar num sistema que a industrialização implica um conjunto articulado de mudanças, e é por essa via que ela se distingue da simples criação de indústrias: pode ocorrer, num momento dado, em uma economia de base não-industrial, um "surto industrial" sem continuidade (como ocorreu Brasil entre 1844 e 1875), por resumir-se no surgimento de unidades manufatureiras isoladas do contexto econômico-social global e condenadas por isso, a serem reabsorvidas como se fossem mera "irritação" superficial, ou a desempenharem um papel marginal nas frânjias do sistema¹⁹⁶.

¹⁹⁵ HEFFNER. *Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização*, p. 24.

¹⁹⁶ COHN. *Problemas da industrialização no século XX*, p. 283.

Mesmo considerando a perspectiva de Cohn, não se pode deixar de reconhecer, desde o final dos 1920, a presença de situações de fato decorrentes de práticas industrializantes e, por conseguinte, um momento de transformação na forma de produzir filmes.

No primeiro capítulo, examinamos a influência das idéias de Gozaga sobre a defesa da industrialização expostas nas revistas, primeiro em *Para Todos...* e depois, em *Cinearte*, sobre o meio cinematográfico. A influência muitas vezes a partir concepções bastante particulares de Behring e de Gonzaga, mas faltou considerar um terceiro interessado, Pedro Lima, saído de *Selecta*, que se juntou a eles em *Cinearte*, no ano de 1927.

Behring defendia a industrialização, mas acreditava sinceramente que o filme brasileiro a atrapalhava. Lavou muito tempo até aceitar a máxima "ruim com ele, pior sem ele", ditado que justamente definia a posição de Gonzaga. De 1923 a 1927, os dois desenvolveram suas reflexões a partir dessas premissas, seguiram aqui e ali atirando farpas um contra o outro. Mas tinham em comum a crença da necessidade da industrialização e do envolvimento do Estado nesta empreitada.

Foi a partir de 1924 que o meio cinematográfico brasileiro, já melhor estruturado como um grupo mais consciente de possuir interesses comuns viu-se com a possibilidade real de desenvolver melhor suas idéias mais sistematizando-as, para que fossem melhor defendidas publicamente. Sem dúvida, a melhor estruturação do pensamento do meio cinematográfico foi em muito auxiliada pela campanha pelo cinema brasileiro, organizada, entre 1924 a 1930, por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, nas páginas das revistas *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte*, campanha que atingiu boa parte das pessoas que então faziam cinema em vários estados do Brasil.

Representativa da participação na campanha do então disperso meio cinematográfico foi por exemplo, a publicação na coluna *O cinema no Brasil*, de Pedro Lima em *Selecta*, de textos de Luiz de Barros, Felipe Ricci e Alberto Traversa ou de entrevistas com Alberto e Paulino Botelho, numa época em que diretores e / ou técnicos do cinema nacional tinham pouquíssimo destaque nas revistas brasileiras voltadas para os fãs de cinema¹⁹⁷.

¹⁹⁷ SÁ NETO. *O Pensamento industrial brasileiro*, p. 5.

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima pretenderam, para além de divulgar os filmes de ficção aqui realizados, tornar as suas colunas um espaço de discussão, para promover a continuidade do pensamento sobre cinema brasileiro, coisa nunca ocorrida anteriormente pela total ausência de órgãos ou instituições de quaisquer tipos interessadas na problemática específica da produção cinematográfica.

Portanto, a importância do ano de 1924 foi extrema para o meio devido a incisiva veiculação das substanciais idéias de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima na agora imprensa especializada. Foi com eles que o pensamento sobre a indústria cinematográfica começou efetivamente a se constituir, já que até então a produção escrita pelo meio cinematográfico tinha se restringido, de acordo com Autran, *a ensaios de idéias, interessantes, pouco consistentes e que tendiam a cair no vazio devido a ausência de uma organicidade mínima do meio sem conseguir qualquer sistematização*¹⁹⁸.

Assim, dentro dessa perspectiva, a constituição do pensamento industrial deu-se entre 1924 a 1940, período no qual tomaram consistência as primeiras idéias industrializantes assentadas na defesa de auxílios governamentais, da tentativa de reprodução do modelo de estúdio hollywoodiano e da constituição de uma associação de classe que defendesse os interesses do cinema brasileiro.

Posteriormente, entre 1941 a 1954, verificou-se a pluralização dos modelos industriais. Teve-se o modelo de produção hollywoodiano confrontado a outras idéias. O meio cinematográfico demonstrava ter atentado para a necessidade de considerar a realidade e a especificidade do mercado brasileiro, abrindo espaço para as propostas do cinema independente. Entretanto, a defesa do modelo hollywoodiano não declinou. A constituição da Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, no final dos anos 1940, foi um exemplo da manutenção do ideal.

O mesmo desejo de possuir estúdios e cinema industrial, que conduziu Gonzaga a montar a Cinédia nos anos 1930, fez Franco Zampari criar a Vera Cruz como tal na década de 1950. E, antes disso, já tinha se espalhado a perspectiva industrializante, o que pode ser constatado no artigo do então

¹⁹⁸ Sá Neto, Arthur Autran Franco de. 2004.p.05-06.

crítico Vinicius Moraes dedicado à história do cinema brasileiro, publicado na revista *Clima* em agosto de 1944:

Não posso ser o historiador do Cinema Brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma história; segundo, porque se a tivesse não seria eu, a pessoa mais indicada para contá-la, que a conheço imperfeitamente. O meu interesse atual pelo Cinema no Brasil é uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer outra coisa. [...] E se me ponho em contato com seus homens de real talento é por essa razão de lucro grosseiro, esperanças de vê-los manobrando atrás do, tripé, mas já agora protegidos pelo Estado, fazendo trabalhos de operários, uma obra em construção contentes da vida, assoviando o seu Danúbio Azul de manhãzinha entre muros de celotex iluminados por refletores, aos gritos de câmera! Às ordens de corta!¹⁹⁹.

Fica claro que, na perspectiva de Vinicius de Moraes, ainda faltava algo para o cinema concretizar-se no Brasil.

Os estúdios vivem, é bem certo, mas vivem cada um uma vida de contemplação Alimentam-se anualmente de dois ou três rolos de celulóide. Tornam-se casarões cada vez mais ascéticos mais magros, mais próximos da exaustão. No entanto uma reunião de esforços, um gesto de parada, um manifesto, quem sabe? Poderia decidir o Estado a criar a Cinematografia Nacional, a exemplo de outros Estados que já o fizeram com os melhores resultados... A coisa pode realmente se coordenar. Eu sei perfeitamente que o Cinema é uma indústria, e uma indústria de grandes somas. Mas bem orientado, é um emprego certo de capital²⁰⁰.

Aqui, Vinicius registra claramente o que se constituía como ponto central para a existência do cinema brasileiro: a estruturação da atividade formatada no modelo industrial. Sendo assim, a própria questão estética estaria devidamente encaminhada, pois, ainda de acordo com ele, *numa indústria efetivamente criada poder-se-ia, pagar mesmo o luxo de um Mario Peixoto*²⁰¹.

Nos anos de 1950 surgiu uma idéia que também se tornou recorrente: a de que só a partir da grande quantidade de produção, promovida pela industrialização, poderia alcançar-se a qualidade artística. Alex Viány fez essa afirmação textualmente:

Até agora, só temos tido tentativas industriais no Brasil: não temos uma indústria cinematográfica. Se o mercado não é nosso, como podemos falar em indústria? [...] Produzimos anualmente 30 filmes. Já devíamos estar produzindo 80. E temos capacidade para essa produção. A qualidade virá através da quantidade, como veio em outros países²⁰².

¹⁹⁹ MORAES. *Crônicas para a história do cinema no Brasil*.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ Mário Peixoto foi o diretor de *Limite*, filme considerado por toda a crítica de cinema de ontem e de hoje como a obra prima da *avant-garde* brasileira. Ver MORAES. *Crônicas para a história do cinema no Brasil*.

²⁰² A relevância deste momento é tão significativa que tanto Alex Viány quanto Paulo Emílio Salles Gomes indicam grosso modo, o período de 1924-1930 como o da criação da "consciência cinematográfica" brasileira. Ver: VIANY, Alex. *Os fotogramas se cruzam*.

Tanto na compreensão de Vinicius de Moraes quanto para Alex Vianny, nos textos mencionados, a industrialização requeria primeiro o apoio do Estado e, em segundo lugar, a união do meio cinematográfico na defesa dos seus interesses. Até mesmo para se levar a termo as idéias afirmadas na citação acima.

Na campanha em favor do cinema brasileiro, organizada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, o tema da união já pode ser identificado. Tome-se como exemplo a argumentação da carta enviada à *Selecta* pelo diretor Felipe Ricci:

Trata-se de conseguir a reunião dos nossos cinematografistas, digo produtores de filmes brasileiros em forma de um congresso no Rio ou São Paulo, para formar-se uma aliança, embora indireta. das nossas fábricas de filmes, a fim de se tratar do franco desenvolvimento de que carecem.

[...]

Seria afinal uma corrente de elos de aço, seria organizar comunhão de idéias que unicamente viriam apresentar proximamente a cinematografia nacional, forte e digna de concorrer com sua congênere americana²⁰³.

Em Cinearte, Pedro Lima apontava a união do meio como elemento essencial para a atividade desenvolver-se economicamente:

É fato que ainda não tivemos um capital para incrementar a cinematografia, mas poderíamos adquiri-lo se para isso tivéssemos sobretudo a consciência de cada um e a boa vontade de todos!²⁰⁴

Mas Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Felipe Ricci, num primeiro momento, entendiam a tal união como relativa aos esforços espalhados pelo país na produção de filmes de ficção com melhor qualidade artística. Não se pode perder de vista que o final dos anos de 1920 foi marcado pelos ciclos regionais.

A primeira proposta era da constituição de uma espécie de grande produtora nacional. Só posteriormente, talvez pela impossibilidade radical de implementação da primeira proposta, a idéia da união do meio cinematográfico se mostrou-se mais viável na forma de uma associação que representasse os interesses das diferentes produtoras junto ao governo e à sociedade em geral, como fica posto no trecho que se segue, do artigo de autoria de Pedro Lima:

Aproxima-se o fim do ano e com ele o resultado do nosso concurso a prêmio de um medalhão, do melhor filme brasileiro da temporada. Não seria melhor que marcássemos uma data e fizéssemos uma

²⁰³ RICCI, Felipe. Carta a Pedro Lima. *Selecta*. Rio de Janeiro. v.X, nº.4 24. janeiro de 1925. FBN.

²⁰⁴ LIMA, Pedro. *Filmagem Brasileira*. Cinearte. Rio de Janeiro. nº. 77. 17 de agosto. 1924. CMAM.

grande “Convenção” no Rio” ou em S. Paulo para desfilar na tela todos os filmes concorrentes? Assim todos os elementos se reuniram para combinações gerais, conhecimento mútuo e vantagens inumeráveis.

Mostrar-se-ia que a nossa indústria já tem alguma força e com isso haveria maior razão de qualquer providência do Governo para o melhor veículo de propaganda do mundo, de que o Brasil tanto precisa²⁰⁵.

Já quase ao final da campanha de Cinearte pela industrialização do Cinema no Brasil, a idéia da associação encontrava-se amadurecida:

Sonhamos agora com uma espécie de Associação dos Produtores Brasileiros com reuniões bimensais ao menos. Seria mais fácil a defesa dos nossos interesses e quanta coisas se trataria!²⁰⁶.

Em 1932 os produtores, entre eles Adhemar Gonzaga, conseguiram organizar-se e fundaram a tão esperada e discutida associação representativa, a ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros), entidade criada no período das intensas discussões que antecederam o decreto 21.240, de 1932, decreto este que é a primeira legislação federal sobre cinema

O decreto 21.240 legislava sobre todas as áreas de interesse do cinema nacional desde redução de taxa de importação de suplementos para o cinema, passando pela censura, pela classificação do cinema educativo ao comercial. Mas se a principio parece ser um atendimento aos interesses da classe, ele é muito mais uma mediação política para a solução das questões da produção cinematográfica sem grandes conflitos e com a forte presença interventora do Estado²⁰⁷.

Vale lembrar que, primeiramente, os produtores cinematográficos cogitaram a idéia de realizar uma convenção. Mas como de nada valeria produzir mais uma carta de intenção, desistiram da idéia optaram por formar a associação, que era um patamar de luta política melhor organizada cuja legalização só aconteceria a 16 de junho de 1934²⁰⁸.

A ACPB tinha como objetivo *organizar a indústria e pleitear os favores governamentais de que a mesma carecia para desenvolver-se*²⁰⁹. Não se pode desconsiderar que a reorganização política e social do país, durante o Governo Provisório que emergiu em 1930, incindiou bastante na criação da ACPB, pois, conforme registra Marisa Saenz Leme, logo após sua instalação, o

²⁰⁵ LIMA, Pedro. *Filmagem Brasileira. Cinearte*. Rio de Janeiro. nº. 77. 17 de agosto.1927.CMAM.

²⁰⁶ LIMA, Pedro. *Filmagem Brasileira. Cinearte*. Rio de Janeiro. nº..213. 15 de janeiro.1930.CMAM.

²⁰⁷ SIMIS. *Estado e Cinema no Brasil*, p. 93-115.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ RELATÓRIO da diretoria: *Biênio de 2-6-34 a 2- 6-36*. Relator: Armando de Moura Carijó. Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. Rio de Janeiro, 1937, p. 54-.55. ACE.

novo governo procurou estimular a organização dos diversos setores industriais em entidades de classe²¹⁰. Naquele momento do primeiro governo Vargas, buscava-se uma solução conjunta entre Estado e o empresariado para os problemas da indústria. Sensíveis aos apelos do novo governo, os produtores de cinema tentaram se enquadrar na forma institucional que então tomava corpo.

Quando se compara a dificuldade dos produtores de cinema em criar a sua associação representativa com as de outros segmentos da indústria nacional não surpreende o tempo de aparecimento das idéias de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, 1924, e a efetiva fundação da ACPB, em 1934. Segundo Marisa Saenz Leme, embora já existissem associações de classe representando os interesses dos industriais, foi só ao final da Primeira Guerra Mundial que as suas reivindicações concentraram neste tipo de entidade, anteriormente encaminhadas através de indivíduos de destaque como Amaro Cavalcanti ou Serzedelo Correa²¹¹. Deve-se aqui considerar que indústrias como a siderúrgica ou a fabril já tinham algum grau de importância econômica desde o século XIX.

Antes mesmo da sua legalização, a ACPB enviou, em 1933, a Getúlio Vargas, um *Memorial* no qual se afirma que, caso um projeto apresentado pela entidade naquele momento fosse convertido em lei *ficará implantada no Brasil a indústria do filme, e conseqüentemente tornado realidade o cinema brasileiro*²¹². Mais uma vez, afirmava-se de forma clara a idéia da industrialização diretamente relacionada à própria existência do cinema brasileiro; dizendo de outra maneira, sem indústria não haveria verdadeiramente cinema nacional.

A crença profunda na necessidade de industrialização do cinema não significava para Adhemar Gonzaga ou para o meio cinematográfico somente a instalação de unidades fabris. A industrialização, por si só, já estabelecia vários pontos de tensão que deveriam ser atacados, com a finalidade de que ela se realizasse de fato. Levando-se em conta que a produção de filmes é indústria cultural, os flancos da batalha empreendida para a sua realização foram bem mais específicos e diversificados.

²¹⁰ LEME. *A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945)*, p. 54.

²¹¹ *Idem*, p. 9.

²¹² CARIJÓ, Armando de Moura. 1937. *Op.cit.* .p.24

Assim, viu-se Adhemar Gonzaga, desde os primeiros momentos da campanha pela industrialização do cinema nas páginas de Cinearte discutindo e reivindicando os fatores necessários para tanto: uma legislação protecionista, que contemplasse desde a diminuição da alíquota de importação do produto mais básico e necessário, que era o filme virgem, até medidas mais sofisticadas, como a regulamentação da exibição dos filmes nacionais como forma de garantir a manutenção de um mínimo do mercado interno para a exibição da produção brasileira.

Equivocadas ou não, as idéias de Gonzaga sobre o cinema e a sua industrialização influenciaram e permearam todo o período dos anos de 1920 ao final dos anos 1940. Sem desconsiderar as posições de todos que a ele se juntaram, torna-se muito difícil negar a sua importância para existência do Cinema no Brasil. Entretanto, é para se ter sempre em perspectiva que o pensamento industrial cinematográfico não se desenvolveu numa linearidade de conquistas, e que, à medida que iam se realizando, lançaram luz sobre a produção brasileira, mas para não fugir do protocolo da produção de cinema no país, tudo aconteceu de forma confusa na conjunção de avanços e recuos, do antigo convivendo com o moderno, do velho com o novo, do superado com o essencial.

A própria produção da Cinédia é uma radiografia clara da impossibilidade de se manter uma produção programada de filmes naqueles anos e ainda hoje. Pelos filmes que serão analisados no quinto capítulo, temos manifestamente a irregularidade do uso dos recursos técnicos/tecnológicos, bem como dos diversos profissionais envolvidos com as produções. Conseqüência de uma economia instável, das políticas de Estado sempre marcadas pela desatenção com a produção cultural doméstica (vide Lobato, Gonzaga, Zampari, Graciliano, apenas para citar alguns) ou dando-lhes atenção quando são percebidas como possibilidade de se tornarem meio de divulgação do Estado. Então, nos filmes, podemos perceber esse estado de coisas pela própria irregularidade da qualidade das produções.

5. Imagens de um país que Dança

Vinheta

Durante os vinte anos de atividades da *Cinédia* como Estúdio cinematográfico sua produção de filmes foi intensa. Não apenas de longas, também curtas e médias metragens. Na ficção os gêneros foram da comédia ao drama, e claro que a sua mais ilustre produção foi o filme musical, carnavalesco ou não. A opção de produção deste gênero foi discutida por nós na dissertação de mestrado, *Os filmes musicais cariocas dos anos 30 e 40 ou Alice através do espelho* (1999), defendida no Programa de Pós-graduação em História - FAFICH-UFMG. O mais importante, aqui, é verificar que, com todos os problemas enfrentados, o Estúdio produziu muito ao longo da sua existência e, após passar, por um incêndio ainda restaram um total de 61 longas-metragens de ficção, 720 complementos nacionais (curtas), uns 15 documentários (média).

A seguir apresentamos uma relação de 16 filmes, com ficha técnica e sinopses pesquisadas no acervo da *Cinédia*. Resolvemos manter as sinopses como estavam no material publicitário de cada filme por conservarem o espírito da época em que os filmes foram produzidos e exibidos. Quanto aos comentários sobre cada filme foram elaborados por nós. Como o afirmado anteriormente foi necessário fazer uma escolha em função do volume do acervo. Os filmes escolhidos nem sempre são os que muitos teóricos, realizadores, atores e produtores de cinema entendem e desejam que tivesse sido o cinema brasileiro. No entanto, são filmes muito importantes tanto na sua brasilidade, como na sua materialidade, pois significam boa parte da produção nacional de cinema sob o signo de uma industrialização que nunca se realizou efetivamente.

Essa produção feinha, pouco refinada, no entanto revela muito sobre o Brasil dos anos 30 e 40, muito sobre a cultura brasileira. Raras vezes seu papel na cultura nacional foi de fato compreendido, isto para não dizer que, até recentemente, aos filmes musicais cariocas sempre foi dado um aceno complacente por parte dos historiadores e teóricos do cinema brasileiro, como um acanhado reconhecimento devido a essa produção por ter garantido a sobrevivência do cinema

nacional²¹³.

Poucos foram os filmes de ficção da *Cinédia* em que a música não estivesse presente, não apenas nos musicais carnavalescos, mas em qualquer trama e qualquer drama a música foi uma constante, não se restringindo a uma trilha musical orquestrada que o espectador ouve ao fundo embalando uma ação. Em sua maioria eram números musicais que cantados por artistas já consagrados apareciam na trama dos filmes, fazendo ou não sentido para estes. E como parceira ideal a dança, fosse uma valsa com pares elegantes num salão de elite, ou uma roda de passistas na favela, um samba-canção dançado por um grupo mundano numa *boite*, um *fox-trot* dançado nos salões de um cassino, no palco com baianas estilizadas dançando samba coreografado no melhor estilo dos musicais dos estúdios da *Fox Film*, e até mesmo o bom *rock-in-roll* dançado em coreografia que daria inveja a Frank Avalon e sua turma. Não importa qual era o estilo nem lugar o certo é que também nas imagens produzidas na *Cinédia* o país dançou e se embalou por muitas canções.

Em 1907 Sílvio Romero afirmava em um dos seus empolgados discursos que *era impossível falar a homens que dançam*²¹⁴. Aqueles anos foram complexos na história do país, momento em que homens como Sílvio Romero, Alberto Torres, Joaquim Nabuco, Capistrano de Abreu se ocupavam da séria empreitada de fazer do Brasil uma nação, e tudo era muito serio tanto que não se podia ocupar em ouvir os homens que dançam que trazem no corpo muito mais que um discurso oficial inscrito, trazem o texto da sua cultura, das suas formas de expressão.

5.1. Dramas ao Sabor do Samba-Canção²¹⁵

Neste sub-capítulo foram agrupados as produções da *Cinédia* que podemos classificar como drama, alguns chegam mesmo às portas do melodrama. Nem todos têm samba-canções no tema musical, entretanto esse

²¹³ FERREIRA. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade..* p.15.

²¹⁴ ROMERO. *Realidades e ilusões no Brasil (1907)*. p.57.

²¹⁵ O Samba-canção foi uma invenção brasileira, que juntou a sincopa do samba com a melodia das canções, e letras com narrativas que vão da dor de cotovelo ao mais profundo sentimento de vingança. Na MPB foi responsável por cantar histórias excessivamente dramáticas. Contemporaneamente somente esta musica sertaneja que é sucesso de mídia faz frente a dramaticidade do samba-canção. Para o tema ver :TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da musica popular brasileira.

gênero musical nos serviu como metáfora para os dramas da vida narrados pelos filmes. Todos esses filmes possuem trilha sonora e alguns têm números musicais inseridos em meio ao desenrolar do seu enredo.

MULHER²¹⁶ - 1931 - Brasil / Rio de Janeiro.

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração : 70 minutos.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção e argumento: Octávio Gabus Mendes.

Roteiro: Ademar Gonzaga e Octávio Gabus Mendes.

Direção de fotografia: Humberto Mauro.

Direção Cenográfica: Alcebíades Monteiro Filho.

Direção Musical : Maestro Alberto Lazzoli.

Direção de Som: Charles Whaly; Sonorização: Luiz Seel.

Companhia distribuidora: Cinédia.

Elenco: Carmen Violeta (Carmen), Celso Montenegro (Flávio), Ruth Gentil (Lígia), Alda Rios (Helena), Luiz Soroa (Dr. Arthur), Gina Cavalieri (Lúcia), Carlos Eugênio (Oswaldo), Milton Marinho (Milton), Ernâni Augusto (Mordomo), Augusta Guimarães (Mãe de Carmen), Humberto Mauro (Padrasto), Manoel F. Araújo (Pai de Helena), Máximo Serrano (Aleijado), Ivan Villar, Alfredo Rosário, Antonieta Olga, Paulo Marra, Yolanda Rosa, Carlos Romano, Luiz Roberto, Nina Marina, Olga Silva, Flávio Lins, Regina Sílvia, Antônio Bevilacqua.

Estréia: 12 de Outubro, cinema Capitólio, do Rio de Janeiro.

Sinopse: O tema de *Mulher* pode ser definido como uma página da vida impressa no celulóide, narrando os dias tristes e amargurados de uma mulher. Perseguições, lutas, sofrimentos, vexames, agonias e depois a felicidade.

Comentários: O filme *Mulher* aborda as desventuras de uma mulher pobre e sozinha diante de uma sociedade hipócrita e machista. O tema por si só já era ousado para a época, soma-se a isso o uso da linguagem cinematográfica que, com a montagem e elipses, procurou sua significação dentro desse código²¹⁷. O filme é prenhe de um erotismo pouco visto no cinema brasileiro de então, que critica o maniqueísmo existente entre universos polarizados pela suposta civilidade e educação, tratando com realismo da falsa moralidade existente entre homens e mulheres de qualquer classe social e intelectual.

O filme discute as dificuldades de inserção social da mulher que só tem como destino a cumprir a relação amorosa, a família, ou a exclusão. A direção de Gabus Mendes expunha sem pejo as contradições existentes nas noções estabelecidas de modernidade, educação, civilização, e, com

²¹⁶Rio de Janeiro 1931. ACE. Pasta com o material da produção e divulgação do filme *Mulher*.

²¹⁷Elipse é a ordenação da escolha de elementos significativos dentro de uma obra. É a evocação de uma imagem como signo de um acontecimento, como sugestão de algo. Para o tema ver: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. METZ, Christian. *A significação no cinema*.

sensibilidade, retratava as dificuldades do universo feminino, acrescidas pelos preconceitos morais. O filme foi uma crítica severa a essa tal moralidade.

Mulher começou a ser filmado a 19 de janeiro de 1931 e teve seu último dia de filmagem em 24 de julho. Inicialmente, o filme tinha cenas na favela. Estas foram cortadas e posteriormente destruídas, a pedido dos exibidores, pois desagradavam ao público. O argumento de *Mulher* foi concebido em Hollywood, quando Adhemar Gonzaga e os artistas de *Barro humano* lá estiveram em 1929. *Mulher* foi inicialmente sonorizado no lançamento, com discos que reproduziam trechos de diálogos dos atores. Por ocasião da estréia, a publicidade, os cartazes, os anúncios e as montagens de páginas, enfim, tudo foi feito sob orientação de Adhemar Gonzaga.

Em 1977, o filme teve uma versão sonorizada, realizada pela seguinte equipe: Edição geral e reformulação dos letreiros: Ernesto Saboya. Montagem: Jayme Justo e Ernesto Saboya. Trilha sonora: valsa *Mulher*, de Zequinha de Abreu, dedicada na época ao filme e a Adhemar Gonzaga. Músicas originais compostas e executadas ao piano por Carolina Cardoso de Menezes. Artes: Waldyr Castro, conforme originais de J. Carlos (o chargista). Filmagem de letreiros: José Mauro. Montagem de negativos: Jayme Justo. Recuperação do filme, pesquisa e planejamento de produção: Alice Gonzaga.

LIMITE²¹⁸ - 1931 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 120 minutos

Gênero: drama; preto e branco.

Direção, argumento, roteiro e montagem: Mário Peixoto.

Direção de fotografia: Edgar Brasil e Ruy Costa.

Direção musical: trilha sonora não original organizada por Brutus Pedreira; Satie, Debussy, Borodin, Ravel, Stravinsky, César Frank e Prokofiev.

Companhia distribuidora:

Elenco: Olga Breno, Carmem Santos, Taciana Rei, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brasil.

Estréia: 17 de maio de 1931 para sócios e convidados do Chaplin Club no Capitólio.

Sinopse: O tema é a ânsia do homem diante da falta de respostas para algumas situações e questionamentos da vida, seu clamor e a imposição da resignação como a única resposta possível além da morte. As opções de resposta implicam a derrota humana. A cena se passa num barco perdido no oceano com três naufragos - um homem e duas mulheres. A lente se abre no barco onde os naufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com seu destino. Uma das mulheres narra

²¹⁸ Rio de Janeiro 1930. ACE. Pasta com o material da produção de *Limite*.

sua história: mesmo com a cumplicidade de seu carcereiro, não encontra a paz, tenta trabalhar, mas a monotonia a esmaga. O homem reanima a outra moça caída no fundo do barco. Ela também narra sua história: em virtude de um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado, a mulher sente-se esmagada pela monotonia e pela tirania da vida matrimonial. O homem também conta a sua história: viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Visitando o túmulo de sua esposa, encontra o marido da amante que lhe diz, significativamente, que ela é leprosa. No barco a água acaba e um barril visto ao longe pode ser a salvação. O homem pula na água e não volta à tona. Em desespero, a segunda mulher a narrar sua história se atira à primeira, que a agride. Desencadeia-se uma tempestade, metáfora de toda insanidade e conflito. Retorna a calma e, agarrada aos destroços do barco, está apenas a primeira narradora. Lentamente a imagem se dissolve num mar de luzes.

Comentários: Restaurado, entre 1958 e 1971, por Saulo Pereira de Mello, *Limite* nunca foi exibido comercialmente. Certamente por isso, é um filme mais comentado do que visto. Pode ser considerado como um dos filmes da *avant-garde* mais discutidos, tanto no plano nacional quanto internacional. *Limite* é um filme de temporalidade lenta, pois o tempo tem a duração da memória, a câmera de Edgar Brasil é totalmente subjetiva, porque nada está fora das personagens, a narrativa é preta de metáforas, tomadas angulares bastante referenciadas a Eisenstein e Dziga Vertov. Pode-se dizer que *Limite*, foi um filme que atualizou o cinema brasileiro ao europeu, naqueles anos, dentro da perspectiva considerada como modernista pelo grupo paulista e pelos cinéfilos da época e de hoje. Mas não é um filme que teve muita aceitação pelo público. Na verdade, não teve, pois até hoje não foi exibido em circuito comercial. *Limite* é o se que pode chamar sem nenhuma dúvida de um filme *cult*²¹⁹.

Curiosidade: Quando Adhemar Gonzaga pediu a Tibor Rombauer a apresentação de *Limite* nos cinemas da Paramount, as condições impostas pelo diretor da distribuidora foram as seguintes: apenas uma sessão especial, das 10h30min às 12h, nos cinemas Império ou Capitólio, do Rio de Janeiro, com aluguel de 200.000 réis e mais carta de fiança com garantia contra qualquer estrago feito pelo público ante sua reação ao filme.

GANGA BRUTA²²⁰ - 1933 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 82 minutos.

²¹⁹Em 1998 foi lançado um CD-Rom Estudos sobre *Limite*, projeto e coordenação geral de Tunico Amâncio; realizado pela equipe do Laboratório de Investigação Audiovisual(LIA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

²²⁰Rio de Janeiro 1930. ACE. Pasta com o material da produção de *Ganga bruta*.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção e roteiro: Humberto Mauro.

Direção de Fotografia: Afrodísio de Castro e Paulo Morano.

Direção de som: Jorge Bichara.

Direção musical: Radamés Gnattali e Humberto Mauro - Canção: Ganga Bruta; letra: Joraci Camargo; música: Hekel Tavares; Intérprete: Jorge Fernandes.

Produção: Ademar Gonzaga.

Argumento: Octávio Gabus Mendes.

Companhia distribuidora: Cinédia.

Elenco Durval Bellini (Dr Marcos), Déa Selva (Sônia), Lu Marival (Sra. Marcos), Décio Murillo (Décio), Andréa Duarte (Mãe de Décio), Alfredo Nunes (mordomo), Ivan Villar (criado), Carlos Eugênio (Dr. Moreira), Francisco Bevilacqua (seu secretário), João Baidi, Humberto Mauro, Ademar Gonzaga, Elsa Moreno, Renato de Oliveira, João Cardoso, Edson Chagas, Mário Moreno, João Fernandes, Glória Marina, Sérgio Barreto Filho, Pery Ribas, Ayres Cardoso.

Estréia: 29 de maio de 1933, no cinema Alhambra, Rio de Janeiro.

Sinopse: História de um jovem que, sabendo-se enganado pela noiva na noite do casamento, mata-a alucinado. Absolvido, vai para o interior, para uma pequena cidade, contratado para serviços de construção. E lá encontra outra mulher, mas Sônia é noiva de Décio. Marcos, que se apaixona por ela, bebe para esquecer. No entanto Sônia também se apaixona por Marcos transferindo assim o desespero para Décio. Por sua vez este procura Marcos, para um quase duelo a fim de que apenas um sobreviva para o amor de Sônia.

Comentários: O filme começa e termina com cenas de casamento entre a personagem principal masculina e as duas personagens femininas que deflagram a ação, a primeira esposa (Lu Marival) e a que ao final se tornaria a segunda esposa (Déa Selva). As mesmas seqüências de começo e fim caracterizam uma circularidade no desenvolvimento da história, sendo que o importante da narrativa está no percurso entre um casamento e outro.

Marcos (Durval Bellini), um homem torturado (assassinato da esposa, julgamento, libertação, exílio no interior, o segundo crime involuntário), faz de seu calvário um caminho para a remissão.

Sônia, por sua vez, tem uma trajetória não menos tortuosa (traição amorosa, ruptura de um romance de conveniência, culpa pela morte do noivo e da mãe adotiva). As duas personagens nas suas trajetórias cruzadas conquistarão de forma tortuosa a libertação do passado.

A idéia da remissão dos pecados da humanidade através do sacrifício de Cristo é evidenciada ao final do filme, quando as cenas do casamento são alternadas coma as imagens de Cristo na cruz, o que denota também uma ironia na qual casamento e sacrifício podem ser lidos como uma mesma coisa.

Se visivelmente Marcos é um pecador tentando acertar sua trajetória, a moça, em sua ingenuidade, vista como pura e recatada, atributos de um ideal

feminino, faz deles elementos de sedução – assim, pecadora também. Portanto, vêem-se os signos de ordem social e moral invertidos: a mulher não é tão pura, e o rapaz não tão civilizado, o campo não é o lugar do refúgio onde se encontra a paz, mas um lugar de conflito como qualquer cidade. Subvertendo todas as categorias, Mauro arrasa todas as garantias que poderia esperar de um meio mais simples e natural.

Em *Ganga bruta* não há idílio, os casais estão sempre deslocados, não há felicidade, nem encontro, nenhuma das personagens está à vontade no lugar que ocupa, e a natureza é uma metáfora dessa inquietação. Dotada de uma exuberância agressiva, não apenas a flora, mas fundamentalmente as águas que servem a gigantesca usina, de uma energia avassaladora, são, numa leitura psicanalítica, a própria imagem do desejo e da morte.

Toda a ambiência toma emprestada essa força da natureza e se torna parte da mesma. É dessa forma que o progresso e a usina, sua representante, não destoam das imagens da natureza nas quais estão inseridos.

Ganga bruta foi a terceira produção da Cinédia. Tinha o título original de *Dança das Chamas*. Os exteriores seriam filmados inicialmente no Amazonas, paisagem que ainda não tinha sido explorado pelo cinema brasileiro. A produção estava toda organizada quando foi tudo cancelado na última hora.

O número de 15 de abril de 1933 de *Cinearte* publicava:

A música é do maestro Radamés e tem, além de uma canção e um batuque original, uma composição dramática, que acompanha uma das seqüências mais fortes do filme. As demais músicas são motivos tirados da canção citada e do batuque. Há, ainda, isoladamente, uma outra canção da autoria de Heckel Tavares, com letra de Joracy Camargo. Essa canção é cantada por Jorge Fernandes, o conhecido cantor carioca, que é acompanhado por um grupo de notáveis violinistas, chefiados por Pereira Filho, considerados os melhores violinistas do Rio, Jorge André e Medina. Ouviremos também algumas músicas portuguesas, executadas em guitarra por Pereira Filho, que por sua vez faz o solo do violão, que se ouvirá em várias partes da história. A canção de Heckel Tavares foi ensaiada por ele próprio, ensaio esse que se realizou no próprio estúdio, durante vários dias, com a presença de Déa Selva, que, aliás, canta trechos no filme. Todas essas músicas são genuinamente brasileiras. E terminando convém frisar ainda que a orquestra do Maestro Radamés foi composta para os mais exímios executantes que se poderiam desejar, entre eles Iberê Gomes, o melhor violoncelista da América do Sul. *Ganga bruta* não é um filme propriamente falado, mas não é silencioso: tem ruídos, falas, músicas e melodias que exprimem situações e muitas são as cenas silenciosas que falam mais do que a voz do movietone²²¹.

²²¹ Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 15 de abril de 1933. ACMAM.

Outro importante detalhe na filmagem de *Ganga bruta* registrado pela revista Cinearte a 18 de maio de 1932:

Pela primeira vez, nada menos que três câmeras foram utilizadas para a tomada de uma seqüência passada em interiores. Antigamente, o operador tinha de andar com a máquina às costas, toda vez que devia fazer uma nova tomada. Em *Ganga bruta*, havia uma câmera para os *close-ups*, outra já assentada para os *long-shots* e a terceira aguardando o momento de apanhar outras cenas²²².

A 15 de junho desse mesmo ano, a Cinearte observava ainda:

Um fato curioso também ocorreu na época. No mesmo dia em que a unit de "Onde a terra acaba" filmava algumas cenas desse novo filme de Carmem Santos, Humberto Mauro, em outra montagem fronteira, filmava *Ganga bruta*. Por esse motivo o grande palco do *Cinédia Estúdio* apresentava um aspecto de atividade nunca visto antes. Pela primeira vez no Brasil ocorria a filmagem simultânea de duas produções diferentes no mesmo estúdio. E em outro canto do palco, outra câmera estava rodando, fazendo teste de uma nova estrela²²³.

Segundo Gonzaga, as cenas do lago das vitórias-régias, com Durval Bellini e Déa Selva, foram inspiradas no *The Most beautiful still of the month*, com Lilian Gish e John Gilbert, e em *La Bohème*, de King Vidor. Nessa afirmação de Gonzaga fica identificável no filme a influência do modelo cinematográfico norte-americano, a produção de caráter industrial sempre perseguida pelos seus produtores e, por outro lado, a chancela nacional, com a participação de excelentes músicos como o maestro Radamés Gnattali.

ROMANCE PROIBIDO²²⁴ - 1944 (iniciado em 1939) - Brasil / Rio de Janeiro.

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: --- minutos.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção, produção, argumento, e roteiro: Adhemar Gonzaga.

Assistente de direção: George Dusek.

Assistente de produção:- Manoel Rocha e Paulo Marra.

Diálogos: Benjamim Costallat.

Fotografia: Afrodísio P. de Castro e George Fanto.

Som: Hélio Barrozo Netto.

Cenografia: H. Collomb.

Desenho do cartaz: Vicente Caruso.

Intérpretes: Milton Marinho (Carlos Modesto). Lúcia Larnur (Gracia Rangel), Nilza Magrassi (Tamar), Manoel Rocha (Cavalcanti, Pai de Tamar), Dea Robine (Governanta Eufrasia), Aurora Aboim (Tia de Gracia), Anita D'Alva (Amiga de Gracia),

²²²Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 18 de maio de 1932. ACMAM.

²²³Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 15 de junho de 1932. ACMAM.

²²⁴Rio de janeiro 1944. ACE. Pasta com o material da produção e divulgação do filme *Romance Proibido*.

Wilson Maciel (Amigo de Gracia), Jararaca (Jararaca, amigo Carlos), Roberto Lupo (Médico, Roberto Monteiro) - Dercy Gonçalves (Dercy) - Boxeur Barrozo (Mário Brigão) - Zizinha Macedo (D.Zizinha, dona da casa Guarantã) - Yolanda Santoro (Filha de D. Zizinha) - Grande Otelo (Molecote). Violeta Ferraz (Inspetora no colégio feminino)-. Divanette da Silva, Lola Maris, J. Silveira, Manoel Collares, Ivete Madalena, Georgina Teixeira, Izaulina Moreira, Estefânia Louro, Francisco Dias, José dos Santos Cardoso, Modesto de Souza, Nelson Oliveira, Nena Napoli, Otávio Franca, Osvaldo Loureiro, Adhemar Gonzaga (no baile), Fada Santoro.

Estréia: Cinemas Plaza, Astória, Olinda, Ritz e República, a 18 de dezembro de 1944, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, no Cinema Metro, a 14 de dezembro de 1944.

Sinopse: Duas ex-colegas de colégio gostam do mesmo rapaz; uma sentindo-se abandonada vai lecionar no interior, num local bem atrasado, revolucionando o ensino; por coincidência, volta a encontrar o rapaz. A professora, não querendo atrapalhar seu casamento com uma das suas melhores amigas, finge não gostar mais dele e vai lecionar em outro lugar.

Comentários: *Romance proibido* foi um filme que teve uma produção luxuosa, cenários grandiosos, guarda-roupa bem cuidado, O filme narra a história de duas moças ex-colegas de colégio que se apaixonam pelo mesmo homem (Carlos). Este, mesmo sentindo-se dividido pela a atenção das duas moças, acaba demonstrando maior interesse por Tamar. Gracia, sentindo-se desprezada, resolve ir para o interior e se dedicar com afinco e entusiasmo a sua profissão de professora, utilizando-se de recursos inovadores para erradicar o analfabetismo, ou seja, utilizando-se do cinema, como Gonzaga sempre havia proposto. Uma seqüência considerada muito importante no filme, fundamentalmente na concepção de Adhemar Gonzaga, é a em que a professora acaba de projetar um filme educativo aos alunos. A câmera fecha no projetor de 16mm, pela primeira vez mostrado no cinema, e abre num cartaz de *western* do cinema local. Estas cenas eram um manifesto nacionalista em defesa menos da alfabetização do que do cinema brasileiro de forma geral e do cinema brasileiro como fator educacional. Mas os rigores da censura na época em que o filme estava sendo finalizado (1944) determinaram o acréscimo de situações de cunho didático-nacionalista e não apenas aquela. Exemplo do típico cinema brasileiro que era preciso fazer no período do Estado Novo, somado às afirmações de nacionalismo também exigidas pela guerra. Não dizendo com isso que o nacionalismo sempre defendido por Gonzaga tinha sido sempre de ocasião, mas foi necessário nesses anos colori-lo com tons bem mais fortes.

O filme contou com a excelência técnica de George Fanto. O câmera colaborou com os operadores de *Cais das sombras* (Schuftan), com os de *Pecadoras de*

Túnis (Concert Courant) e com Rudolph Mate, em *Marco Polo*. E em 1942 integrou a equipe brasileira que trabalhou com Welles. Hippólito Collomb recebeu o prêmio dos críticos como o melhor cenógrafo a 26 de janeiro de 1940.

Romance proibido foi o terceiro filme dirigido por Adhemar Gonzaga. Iniciado em 1939, teve a sua realização dificultada por vários motivos, desde D. Darcy Vargas requisitando os estúdios para as filmagens, sob a direção de Amadeu Castelaneta, de *Joujoux e balangandãs*, repetição cinematográfica do espetáculo de caridade patrocinado por ela no Teatro Municipal. A cessão inesperada dos estúdios, que a princípio seria por dez dias, ficou à disposição de *Joujoux* por noventa dias, comprometendo seriamente as filmagens e os recursos para *Romance proibido*. Além da dificuldade de obtenção de filme virgem, de produtos químicos necessários à revelação e copiagem, e a recessão econômica do país em virtude da II Guerra Mundial e seus efeitos colaterais.

Exteriores: Ilha de Pancaraíba, Excelsior, Fazenda Carlos Guinle, Casa Benzazoni Lage, fazenda na Gávea de Raul Monteiro Guimarães e seqüências rurais em Deodoro.

ONDE A TERRA ACABA²²⁵ - 1933 - Adaptação livre do romance *Senhora* de José de Alencar - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia

Duração: --minutos

Gênero: drama. Preto e branco.

Direção.- Octávio Gabus Mendes.

Direção de fotografia: Edgar Brasil.

Montagens e cenografia: Ruy Costa.

Sonorização dos discos: Romeu Ghipsman.

Colaboração musical: Mário Azevedo.

Produção: Carmem Santos.

Companhia distribuidora:

Elenco: Carmem Santos, Celso Montenegro, Augusto Guimarães, Paulina Mobarak, Alfredo Nunes, Francisco Bevilacqua, Paulo Marra, Manoel Ferreira Araújo, Décio Murilo, Sérgio Soroa, Ivan Villar, Luiz Roberto, Adelino, Eian Santelmo, Nair, D. Júlia, Olga Silva, João Santos, Xermão.

Estréia: 16 de outubro de 1933, no Cinema Parisiense, Rio de Janeiro.

²²⁵Rio de janeiro 1931. ACE. Pasta com o material da produção e divulgação do filme *Onde a terra acaba*.

Observações: Baseado no romance *Senhora*, de José de Alencar, sua trama é transposta para os anos 1930. A trama é a mesma: moça pobre abandonada pelo namorado, que, ao se tornar herdeira, oferece ao rapaz um valioso dote para que ele se case com ela, negociação que é realizada com o intento de vingar a antiga desfeita. Carmen Santos encarnou uma personagem construída com muitas facetas, às vezes feliz, às vezes sedenta de vingança e também carente de perdão. A personagem feminina é bem mais que a do mocinho, a que carrega em si as contradições humanas tão explicitadas pela modernidade. Apesar de o filme não ter sido sucesso (na verdade, foi um fracasso, mantendo-se apenas uma semana em cartaz), ele evidencia uma outra leitura do feminino, que não mais é o lugar da resignação. Além da personagem feminina, os cenários chamam a atenção, pois foram criados dentro de uma concepção bastante moderna, inspirados na arquitetura funcionalista, com elementos de composição retilíneos e simétricos e objetos de decoração expressionista identificável tanto nos padrões dos tecidos de cortinas, sofás e tapetes, como no gigantesco crucifixo que emoldura a cama da protagonista. Eram inovações estéticas cujo efeito narrativo emprestava ao filme uma modernidade pouco comum na época de sua realização. Sem muita dúvida, seguia o padrão do bom cinema comercial norte-americano, mesmo com os seus produtores e diretor enfatizando que *a boa literatura nacional mais uma vez fornecia material de qualidade para o cinema brasileiro*²²⁶.

O ÉBRIO²²⁷ - 1946 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 107 minutos.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção, adaptação, roteiro: Gilda de Abreu Assistente de direção: George Dusek.

Assistente de direção: Arlete Lester.

Argumento: Vicente Celestino.

Diálogos: Benjamim Costallat.

Fotografia: Afrodísio P. de Castro

Cenografia: Lazlo Meitner.

Desenho do cartaz: Vicente Caruso.

Som: Luiz Braga Júnior e Alberto Vianna.

Orquestração e regência: Júlio Cristobal.

Intérpretes: Vicente Celestino (Dr. Gilberto Silva), Alice Archambeau (Marieta), Rodolfo Arena (primo José), Victor Drummond (padre). Manoel Vieira (ébrio amigo),

²²⁶ *Cinearte*. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1933. p.8.

²²⁷ Rio de Janeiro 1946. ACE. Pasta com o material da produção e divulgação do filme *O ébrio*.

Walter D'Ávila (Rego), Júlia Dias (Lola), Arlete Lester (filha de Rego, Maricota), José Mafra (Leão), Isabel de Barros (menina princesinha), Antônia Marzullo (Lindoca), Manoel Rocha (dono do botequim), Jacy de Oliveira (Maria das Neves, empregada).

Estréia: foi exibido no Rio de Janeiro a 28 de agosto de 1946, nos cinemas Vitória, América, Madureira, Floriano e Pirajá. Lançado em Curitiba a 24 de outubro de 1946, nos cinemas Luz e Palácio . E em São Paulo, a 25 de novembro de 1946, no Art-Palácio. No cine Madureira, do Rio de Janeiro, estreou em programa duplo e logo na segunda sessão passou a constituir o único filme do programa, permanecendo cinco semanas em cartaz (sem lei de obrigatoriedade), substituindo 45 películas estrangeiras.

Sinopse: Um médico de prestígio e bem posto na vida que se perde por amor da esposa que o trai com outro homem e o abandona.

Comentários: *O ébrio* em sua melodramaticidade cruel e humana era um marco fundamental de transformação na cinematografia da *Cinédia*: sua produção foi orientada por um profundo senso comercial. Com roteiro adaptado a partir da letra de canção de mesmo nome, o filme seguia toda a estrutura do melodrama: apogeu, decadência moral/material e redenção. O filme tem um argumento bastante simples. Médico que se apaixona e se casa com enfermeira com quem trabalhava; depois de algum tempo de casado, começa a desconfiar que ela o está traindo com outro homem, o que até este momento não é verdade, mas sua família insinua e o induz a acreditar que sim. Talvez nesse momento Gilda de Abreu tenha se inspirado também em *Othelo* de Shakespeare, na ação indutora de Iago sobre Othelo, levando-o a desconfiar cada vez mais de Desdêmona. Em Shakespeare, Othelo mata sua amada com as próprias mãos, estrangulando-a. Em *O ébrio*, Dr. Gilberto expulsa a esposa de casa e se abandona na bebida. Condenando-a sem provas, apenas baseado em equívocos de comunicação, ele possibilita que ela faça o que nunca tinha feito até então, que era traí-lo, e condena a si mesmo à perdição por amor e culpa. Ao final do filme, os dois se encontram num bar, ela o ouve cantar para uns poucos grã-finos entediados, em troca de algumas moedas. É sua chance de pedir-lhe perdão. Estão os dois feios, desfigurados pelo sofrimento, pela miséria material e moral. Eles se perdoam como redenção, mas já não havia mais vida a ser vivida. O filme é sem dúvida uma lição moral sobre a vaidade, e os valores humanos são abordados numa narrativa e em imagens de extrema ingenuidade que emocionam o espectador ainda hoje.

Um importante aspecto da produção industrial se esboça com o filme. Além do trabalho de equipe, produtores, distribuidores e exibidores foram parceiros nessa etapa, talvez por começarem a acreditar que um cinema de raízes

populares pudesse participar da circulação normal de um filme e, este em particular, demonstrava que poderia enfrentar a concorrência externa, ganhando o entusiasmo e os aplausos sinceros do público.

O ébrio foi um dos grandes sucessos populares do cinema brasileiro naqueles anos, com um número de quase 500 cópias no país, com alguns cinemas do interior mantendo a exibição por dois a três meses seguidos. Nos 34 anos que se passaram desde a sua realização, alguns cinemas pelo país o projetaram mais de dez vezes em anos diferenciados.

5.2. Rir e dançar para não dançar

Os filmes aqui agrupados são quase todos cômico-musicais, musicais e musicais carnavalescos. Na verdade, a presença maior não é a do carnaval, mas sim a do samba, este ritmo que nasceu dança e se tornou gênero musical instituído como a manifestação máxima da nacionalidade brasileira. Seus compositores, seus intérpretes, seus dançadores foram tomados como porta-vozes de uma cultura brasileira mestiça e com forte ascendência africana. A Cinédia se apropriou dessa expressão, dos seus artistas, e criou o "filmusical", gênero que estabeleceu imediata identidade com o público e permaneceu na memória cinematográfica brasileira mesmo a contra-gosto de alguns.

A VOZ DO CARNAVAL²²⁸ - 1933 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: --minutos

Gênero: Semi-documentário; preto e branco.

Direção: Ademar Gonzaga e Humberto Mauro.

Produção: Adhemar Gonzaga –

Produtor associado: Álvaro Rodrigues –

Argumento: Joracy Camargo –

Fotografia: Edgar Brasil, Afrodísio de Castro, Ramon Garcia e Victor Ciacchi.

Companhia distribuidora: Cinédia.

Elenco: Pablo Palitos (Rei Momo), Paulo de Oliveira Gonçalves (Mordomo), Elsa Moreno (baiana), Jararaca (Maia), Apolo Corrêa, Gina Cavalieri, Carmen Miranda, Regina Maura, Henrique Chaves, Naná Figueiredo, Alice Garcia, Lu Marival, Mário Toledo Filho, Sara Nobre, Sônia Veiga, Edmundo Maia, Lilian Pais Leme, Paulo

²²⁸ Rio de Janeiro 1946. ACE. Pasta com o material da produção e divulgação do filme *A voz do Carnaval*.

Gonçalves, Paulina Mobarak, Lamartine Babo, Jararaca e Ratinho, Haroldo Mauro, Moraes Cardoso, Pascoal Carlos Magno, Paulo Magalhães, Mário Cunha, Oscarito, Margot, Edmundo Maia, Belmira de Almeida, Eduardo Arouca, Armando Louzada, Carvalho Netto, Castelar, Fritz

Estréia: Na pasta do filme não havia essa informação.

Números musicais: Trechos dos sambas e/ou canções "Linda morena", "Aí, heim?!" e "Moleque indigesto", de Lamartine Babo; "Boa bola", de Lamartine Babo e P. Valença, "Fita amarela", de Noel Rosa; "Mas como...." de Noel Rosa e Francisco Alves; "Formosa", de J. Rui e Nássara; "É batucada", de J. Luís de Moraes; "Macaco, olha o teu rabo", de Benedito Lacerda e G.Viana; "Trem blindado e Moreninha da praia", de Carlos Braga; "Vai haver barulho no chato", de W. Silva e Noel Rosa; "Good-bye", de Assis Valente; "Allo, Jones", de Jurandir Santos;- e "Opa, opa!", de Maércio e Mazinho.

Sinopse: Palitos, o célebre cômico, meteu-se na pele de Momo. Ei-lo que vem a bordo do Mocanguê. A Praça Mauá está cheia. Sua majestade desce. O povo do Rio o aclama e o acompanha, pela avenida afora, até a Beira-Mar Cassino, onde lhe dão o trono. Ei-lo que foge. Ele quer ver o Carnaval do Rio.

Comentário: Por ter sido concebido para ser um filme de grande metragem destinado a ocupar o período de tempo de um programa, ou seja, de uma sessão, os produtores, ao se depararem com o fato de que após a edição e montagem o filme não cumpria o intento, encontraram como alternativa para o problema a integração à fita de uma trama cômica interpretada por artistas de sucesso da musica popular. Então, foi incluída uma pequena história na qual o comediante Pablo Palitos (que parodiava Carlitos), chegava ao Rio de Janeiro travestido de Rei Momo com a finalidade de conhecer o carnaval carioca. Ele desembarca na Praça Mauá aclamado pela multidão, de onde se dirige para o Beira-Mar Cassino, acompanhado pelo cortejo carnavalesco que, ao chegar no cassino, dá-lhe o trono da cidade para que ele comande os festejos, mas ele não quer esse lugar de destaque, o que ele quer é cair na folia plebéia já que a fantasia de Rei Momo era uma "persona" sobreposta a uma personagem. Por isso o filme foi quase todo rodado nas ruas com cenas de foliões embriagados e senhoritas de pernas expostas, além do baile das atrizes e cenas de Carmen Miranda cantando nos estúdios da Rádio Mayrink Veiga. É a câmera funcionando como o olhar do folião Palitos.

Tratava-se de um filme cantado e falado que mantinha pela primeira vez o autêntico som dos festejos com gravação ótica, processo feito pela aparelhagem movietone, que tinha sido importada dos Estados Unidos pela *Cinédia*. O som da folia chegava às telas brasileiras.

Em 1936, o filme foi exibido em Paris e é ainda a Cinearte que informa:

O então embaixador da França no Brasil e a Sra. Louis Hermitte levaram o filme pessoalmente para Paris e ofereceram cinco exposições com grande êxito e um grande acontecimento mundano, com a presença de numerosas personalidades da sociedade parisiense e do mundo político e diplomático. Comentava-se que Mme. Hermitte era a embaixatriz do Rio, na França²²⁹.

É extremamente interessante perceber que, ao ser exibido cinco vezes com sucesso nos salões mundanos da boa sociedade parisiense, revelava um olhar estrangeiro muito mais interessado no exotismo exposto pelas imagens do carnaval do que na barbárie que a elite bem pensante brasileira se aterrorizava tanto em ver revelada.

ALÔ, ALÔ, CARNAVAL!²³⁰ - 1936 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia e Waldow.

Duração: -- minutos.

Gênero : musical.

Direção e produção executiva: Adhemar Gonzaga.

Produção de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey.

Argumento de João de Barro e Alberto Ribeiro.

Roteiro: Ruy Costa e Adhemar Gonzaga.

Fotografia: Antônio Medeiros, Edgar Brasil e Vitor Ciacchi.

Cenografia: Rui Costa.

Montagens: Ruy Costa.

Som: Moacyr Fenelon.

Companhia distribuidora: DFB.

Números musicais: "Mimi" (fox) (Ary de Calazães Fragoso), com Luiz Barbosa; "Pierrô apaixonado" (Noel Rosa e Heitor dos Prazeres), com Joel de Almeida e Gaúcho; "Não beba tanto assim" (Geraldo Decourt), com as Irmãs Pagãs; "Seu Libório" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Luiz Barbosa; "Maria, acorda que é dia" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Dulce Weytingh, acompanhada de Joel e Gaúcho; "Maria, acorda que é dia" (João de Barro e Alberto Ribeiro) solo de piano com Heriberto "Muraro"; "Molha o pano" (Getúlio Marinho e Cândido Vasconcellos), com Aurora Miranda e o conjunto regional de Benedito Lacerda; "Negócios de família" (Assis Valente e Hervê Cordovil), com o Bando da Lua; "Tempo bom", (João de Barro e Heloísa Helena), com Os Bêbados; "Teatro da vida" (A. Vitor), com Mário Reis; "Comprei uma fantasia de pierrô" (Alberto Ribeiro e Lamartine Babo), com Francisco Alves, dançando com Dulce Weytingh; "As armas e os barões" (Alberto Ribeiro), com Lamartine Babo e Almirante; "Amei" (Erastótenes Frazão e Antônio Nássara), com Francisco Alves; "Muito riso e pouco siso" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Dircinha Baptista e Os Quatro Diabos; "Pirata da areia" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Dircinha Baptista, Hervê Cordovil e orquestra; paródia da "Canção do aventureiro", de "O Guarani" (Alberto Ribeiro), com Barbosa Júnior e Muraro ao piano;

²²⁹ Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro . In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 15 de maio de 1932. ACMAM.

²³⁰ *Alô, Alô Carnaval* foi um filme consagrado na época de sua estréia. Com enorme sucesso, fez sua pré-estréia em 15 de janeiro de 1936, à meia noite, no cine Alhambra: "esse foi o melhor cinema da época na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado a 09/06/1932, à Rua do Passeio nº 14/16, no centro; funcionou até 11/03/1939". Segundo Alice Gonzaga, "o custo total de produção foi de 80 contos de réis e se pagou na primeira semana de exibição". Rio de Janeiro. 1935.ACE. Pasta com o material de produção do filme *Alô, Alô Carnaval!*.

"50% de amor" (Lamartine Babo), com Alzirinha Camargo; "Não resta a menor dúvida" (Noel Rosa e Hervê Cordovil), com o Bando da Lua; "Manhãs de sol" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Francisco Alves, Hervê Cordovil e orquestra; "Sonhos de amor" (Franz Liszt), com Jayme Costa, de travesti, com voz de falsete de Francisco Alves; "Cadê Mimi" (João de Barro e Alberto Ribeiro), com Mário Reis; "Querido Adão" (Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago), com Carmen Miranda; "Cantores do rádio" (João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro), com Carmen e Aurora Miranda, com a Orquestra Simão Boutman, "Fra Diavolo" (João de Barro, (A. Martinez e Alberto Ribeiro), com Mário Reis.

Elenco: Jaime Costa (Empresário), Barbosa Júnior (um dos autores), Pinto Filho (um dos autores), Oscarito (no Cassino), Jorge Murad (Contador de piadas), Lelita Rosa (a morena), Paulo de Oliveira Gonçalves (Barman - no Pierrô Apaixonado) Henrique Chaves (Crupiê), Dario Melo Pinto, Maria Gonzaga M. Pinto, Luís Carlos Guimarães, Hélio Barroso Neto, Jaime Ferreira, Olga Figueiredo, Paulo Roberto, Peri Ribas, Alberto Rocha, Ignácio Corseuil Filho, Didi Viana, Bernardo Guimarães, Carlos de Oliveira, Hervê Cordovil, Lair de Barros, Aniceto.

Estréia: 15 de janeiro de 1936, à meia-noite, no Cinema Alhambra, do Rio de Janeiro, logo depois de a fita ter saído do laboratório. Estreou no mesmo Alhambra, a 20 de janeiro de 1936, e no Alhambra de São Paulo, a 3 de fevereiro de 1936, onde ficou quatro semanas.

Sinopse: Conta a dificuldade de dois autores em conseguir um empresário para sua revista chamada *Banana-da-terra*. Indo a um cassino, lembram-se de que ali seria o local ideal e procuram o empresário, que recusa a oferta. Mas, como a atração contratada pelo empresário não chegara da França, ele corre em busca dos dois e aceita a revista. E durante o desenrolar do espetáculo, tudo o que existe de mais impossível acontece. Os números musicais - com o *star system* do rádio e do teatro - são intercalados com a parte do texto, incluindo sátiras de personagens e fatos de 1936.

Comentários: *Alô, Alô Carnaval* foi o primeiro "film musical" de sucesso estrondoso. Em 1935, Wallace Downey, associado à Cinédia de Adhemar Gonzaga, deu início às filmagens de *O Grande Cassino*, primeiro título de *Alô, Alô, Carnaval*. O argumento do filme era de Alberto Ribeiro e João de Barro e acabou dirigido por Adhemar Gonzaga. Sua estréia foi em 1936.

Os protagonistas do filme são Barbosa Júnior e Pinto Filho, que encarnam as personagens de dois revistógrafos um tanto quanto "espertos" que, ao se darem conta do fato de estarem num cassino e sem dinheiro, resolvem "vender" ao dono desse cassino uma revista intitulada *Banana da Terra*, a qual era um espetáculo exclusivo de música popular brasileira. Aliás, os revistógrafos chamavam-se Prata e Tomé. O empresário, dono do cassino, personagem encarnada por Jayme Costa, recusa a proposta, pois já esperava uma companhia lírica européia. Enquanto isso, no *show grill* do cassino vão se sucedendo vários números musicais com os artistas do rádio. Por um golpe do destino, a companhia esperada não virá, o que leva o empresário a procurar a revista e aceitar sua montagem. A partir daí, desenrola-se no cassino a

segunda parte da ação, dividida entre os bastidores do cassino, um repertório de *gags* e o palco com os grandes cantores do rádio desfilando os seus sucessos.

Esse era o enredo de *Alô, Alô Carnaval*, uma proposta simples, tendo sido capaz de conjugar muito bem alguns dos componentes da cultura carioca, como o deboche, a malandragem e o samba, com duas recentes produções – para o país – da indústria cultural, que eram o *star system*, constituído no Brasil daquela época pelos artistas do disco e do rádio, e os cassinos, lugares que se tornaram os preferidos da mundanidade grã-fina.

Prata e Tomé (Barbosa Júnior e Pinto Filho) surgem em cena no *scotch-bar* do cassino, tomando um *drink* Avisados pelo *barman* de que a bebida é cara, eles mandam "pendurar", expressão denotativa de que, apesar dos *smokings*, os dois são de origem popular, ou melhor, eles são malandros de uma estirpe mais galhofeira do que propriamente mau-caráter. Eles tentam dar pequenos golpes, pois, muito mais que dinheiro, o prestígio lhes interessa, e assim se conduzem, como se fizessem parte da grã-finagem, fazendo uso de termos em inglês com pronúncia errada. Nesse uso particular das expressões inglesas, fica caracterizada uma crítica e um deboche: o empresário dono do cassino insiste em ter atrações internacionais, então contrata uma companhia francesa; para os dois revistógrafos, não era relevante o fato de a companhia ser estrangeira, pois, se esta possuía *girls* e *boys*, os dois possuíam *girs* e *bois*. Aqui, a ironia tinha como mote o aportuguesamento das expressões estrangeiras, tão ao gosto das elites nacionais, que viam nessas adoções não apenas um charme no falar, mas a manifestação de um espírito cosmopolita e moderno.

Além de Prata, Tomé e o empresário, o filme conta no elenco com Oscarito, sempre competente e muito bom na composição de sua personagem, sendo esta a de um espectador bêbado que faz piadas no salão e tem muita sorte ao jogar na roleta, sempre ganhando muito. Por isso mesmo, os dois revistógrafos querem tirar-lhe "algum", já que estão "lisos", mas o bêbado não solta as fichas ganhas no jogo, não lhes dando chance alguma de saírem da situação de penúria.

A dupla protagonista do filme é um misto de artista e malandro, ela é uma estetização da idéia do malandro. Mas era necessário, para os

"filmusicais" daqueles anos, que os malandros marcassem presença neles, pois eles eram figuras tradicionais dentro da sociedade carioca; mesmo sendo produzidos nas classes populares, eles eram um mito que atualizavam para toda a sociedade os aspectos da malandragem percebidos como qualidades positivas. Se estas eram um tanto duvidosas, não deixavam de ser vistas como qualidades. A esperteza, a lábia, o safar-se de situações complicadas, o dinheiro conseguido sem trabalho, as muitas mulheres, as brigas, a valentia e a navalha, essas foram imagens que povoaram por muito tempo o imaginário coletivo da sociedade carioca, não apenas constituídas da identidade do malandro, mas disseminando tal representação como produtora da identidade carioca.

Quase invariavelmente, as imagens do malandro convergem para a representação de um tipo, usando chapéu panamá, terno de linho preferencialmente branco, calça boca de *chorro*, camisa listrada ou camisa de seda (porque navalha não corta seda), sapato bicolor, salto carrapeta, anéis nos dedos e navalha no bolso. Quase sempre é mulato. Estilo de andar meio de banda, exímio capoeirista, filho de Exu ou protegido de Ogum (São Jorge), mestre no samba, gigolô e com nome a defender²³¹.

Símbolo dos setores mais pobres e marginalizados das classes populares da cidade do Rio de Janeiro desde o século passado, o malandro, com o tempo, seria transformado em um ilustre personagem, incorporado à vida cultural brasileira. Mais do que uma personagem, rica componente do folclore carioca, o malandro e, conseqüentemente, a malandragem, pedem uma compreensão histórico-cultural da realidade social carioca e, por que não, brasileira.

Na virada do século, a cidade do Rio de Janeiro contava com aproximadamente um milhão de habitantes. Com a abolição, intensifica-se bastante a imigração, devido às novas relações de trabalho, pois o par senhor/escravo estava desfeito. Quanto à migração, estando liberto, o negro não mais permanecia nas terras daqueles que tinham sido seus senhores, quase sempre se dirigindo em grande número para as áreas urbanas.

²³¹ROCHA, Gilmar. *Honra e valentia no mundo da malandragem*. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia. Belo Horizonte. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG. 1993. p. 80.

Na seqüência da abolição, tem-se a proclamação da República. Assim, redobrava-se o patrulhamento policial sobre aquele que era considerado o mundo da desordem, ou seja, o vasto contingente de escravos recém-libertos e de desocupados de toda a natureza, sempre olhados como potencialmente desestabilizadores da ordem pública.

Entre 1890 e 1910, o chefe da polícia do Rio de Janeiro, Sampaio Ferraz, o 'cavanhaque de aço', tendo exercido a chefatura de polícia com mão de ferro, exterminaria com os capoeiras da cidade, perseguindo, prendendo e deportando-os²³².

Mesmo diante dessa intensa repressão policial, as classes populares – sempre vistas como classes perigosas e marginalizadas – conseguiam desenvolver estratégias de defesa e sobrevivência coletiva, às vezes com violência (como na Revolta da Vacina), ou culturalmente, nas rodas de samba, nos terreiros de macumba, no estilo de vida da malandragem.

Os excessos da repressão às classes populares, no período entre a abolição e as primeiras décadas da República, estava assentado no temor produzido pela aproximação dos homens livres pobres com os escravos, aproximação possibilitada pela cidade. Segundo Rocha (1983) estes, aos olhos da lei, eram a própria imagem de uma gente inútil que preferia *a malandragem ou a vadiagem, o vício e o crime, à disciplina do trabalho*²³³.

A constituição desse *éthos* cultural encontrou na Lapa o lugar de seu largo exercício durante quatro décadas. A Lapa foi o local de interseção cultural entre a zona norte e a zona sul do Rio de Janeiro. Cafés, cabarés, rodas de samba, políticos, malandros, boêmios e prostitutas dividiam a fama do bairro carioca. Entretanto, a Lapa vivia um registro espaço-temporal alternado: despertando às seis horas da manhã, ela era tomada pelas famílias que ali residiam, a agitação do comércio de quitandas, armazéns, padarias, açougues, filas para o leite. O mundo do trabalho agitava-se por todo o bairro. Ao pôr-do-sol, a Lapa ia sendo tomada pelos tipos mais variados que para lá acorriam, vindos dos mais diversos lugares da cidade, reunindo-se para beber, comer, dançar, amar e brigar. Não foi sem razão que a Lapa foi alcunhada de

²³²CHALHOUB, *Trabalho, lar e botequim* – o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.. p. 43. Sobre o tema ver também: SEVCENKO Nicolau. *Literatura como missão*.

²³³ROCHA, Gilmar. *Honra e valentia no mundo da malandragem*. p. 82.

Montmartre dos Trópicos. A noite e a madrugada seriam regidas pela ordem do prazer²³⁴.

Na verdade, o Rio de Janeiro era uma cidade dividida: existia uma cidade branca, aristocrática, idealizada, que se referenciava ao estilo de vida francês; a outra era negra e popular, onde a vida era vivida nas ruas, nos morros, nos cortiços, sujeita a toda ordem de restrições e violências devidas à própria condição de vida, somada a repressão oficial representada pela força policial.

O meio no qual o malandro surge é este: o da liminaridade social numa cidade como o Rio de Janeiro, construção arquitetônica e física de uma sociedade dividida entre igualdade e hierarquia, o moderno e o tradicional, indivíduo e pessoa.

A malandragem pode ser pensada como uma espécie de gramática cultural, atualizada em múltiplos discursos. A malandragem encontrar-se-ia na encruzilhada de outros discursos, códigos e objetos que a atravessam e complementam, formando um sistema polissêmico povoado de representações de ordem moral, jurídica, de tradição literária, etc. que remete simultaneamente aos personagens trabalhadores, boêmios, vadios, bandidos, cafajestes e outros. Dessa forma, antes de ser uma representação acabada e coesa a malandragem inscreve-se num campo discursivo plural²³⁵.

Exatamente por serem componentes culturais valorizados nas manifestações da vida social carioca e brasileira, o malandro e o samba, de acordo com Roberto da Matta (1977), são alguns dos componentes de “*aspectos carismáticos na sociedade brasileira e funcionam como realidades totalizadoras*”. Nessa perspectiva, entende-se claramente a adoção dos malandros pelos realizadores dos “filmusicais”, pois se encontravam eles também mergulhados na cultura carioca, tendo uma visão do mundo, e aí incluía-se a estética produzida nesta e por esta cultura.

Em *Alô, Alô Carnaval*, os malandros que protagonizam o filme não são aqueles do imaginário popular. Mesmo numa representação mais elitista, mais branda, o malandro não deixou de estar presente. Eram mesmo assim os homens que subiam na vida sem fazer força e que, favorecidos pela sorte, montam um espetáculo e partem dele para uma carreira internacional. De

²³⁴ Da MATTÁ. *Carnavais, malandros e heróis*. p. 29.

²³⁵ ROCHA. Op.cit. 1993. p. 82.

qualquer forma, o malandro, a malandragem, o jeitinho estavam no cinema, reafirmando e ao mesmo tempo criticando o ser carioca e o ser brasileiro em oposição a outras formas de ser.

Do ponto de vista da composição, os cenários de *Alô, Alô Carnaval* representam um avanço para o filme musical. Numa mistura de charge e pintura abstrata, os grandes painéis do palco são indicadores da influência da arte moderna nos artistas que os conceberam, somada à tradição carioca e brasileira de charge e caricaturas, desde revistas como *Careta*, *Fon Fon!*, e *O Malho*, nos diversos jornais da capital e do país, além de revistas como *Vida doméstica* e *O Cruzeiro*. Todos esses periódicos e diários tinham o seu "cronista do traço" de plantão. E foi essa mistura de influências que deu ao cenário de *Alô, Alô Carnaval* as características modernas que ainda hoje ressaltam aos olhos, pois foram concebidos por ninguém menos que o chargista J. Carlos.

De forma geral, todo o espaço físico do cassino é de influência *art déco*, além de alguns objetos de recursos cênicos usados nos números musicais, como mesas, relógios, cadeiras, camas. As cenas externas se passam nos jardins da mansão do empresário, que não é uma casa de arquitetura moderna, mas num estilo neo-clássico um tanto tradicional. Podendo ser lida como o lugar do conforto e da restrição, tanto que o empresário recebe os autores no jardim, não propriamente do que está fora, na rua, mas do que está fora das relações econômicas. Por outro lado, o "barraco" dos revistógrafos comporta os mesmos signos excludentes, mas inversos, pois ali só cabe quem ainda está imerso em relações tradicionais pessoalizadas: os dois revistógrafos moram num mesmo espaço e tratam de negócios no quintal, verbalmente. A instrumentalidade das relações econômicas não pertence ao universo deles, ficando isso claro no próprio despojamento do ambiente no qual vivem.

Tais oposições e complementaridades – no filme em questão – apontam, certamente de forma bastante amena, para algumas das faces das relações sócio-econômico-culturais nos quais a sociedade carioca se fazia e refazia.

A presença intensa dos grandes cantores do rádio, não desempenhando outros papéis senão o deles mesmos, expõe a enorme

penetração da música popular e a total importância do rádio como seu divulgador e como intérprete da cultura carioca e nacional de caráter popular, além de dar mostras da eficiência da união do cinema com o rádio, dois veículos de comunicação tecnologicamente modernos, lutando por se inserirem numa ordem econômica também moderna.

BONEQUINHA DE SEDA²³⁶ - 1936 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 115 minutos.

Gênero: drama ; preto e branco.

Direção, argumento e diálogo: Oduvaldo Vianna.

Fotografia: Edgar Brasil - Som Cinédia: A. P. Castro.

Cenografia: Hippólito Collomb.

Diretores artísticos: Murilo Lopes e Manoel Rocha.

Assistentes de produção: Manoel Rocha e Nerval Monteiro.

Montagem: Luciano Trigo.

Cartaz: Alcebíades Monteiro Filho (o primeiro feito no gênero para filme brasileiro, com 24 folhas).

Companhia distribuidora: Cinédia.

Números musicais: Ária de "Lucia de Lammermoor" e música de "Bonequinha de seda" (valsa título do filme): Gilda de Abreu; versos de "Bonequinha de seda": Nerval Fontes; "Serenata", com Augusto Henriques, acompanhado ao violão por Rogério Guimarães; Música de fundo: Francisco Mignone (que aparece no filme regendo a orquestra); Harpista: Andrea Ajara Mariuza; bailado final.- dirigido por Gilda de Abreu; no bailado: Luba. Vatinic (segurando Oduvaldo Vianna Filho no colo, lê a história), quadro argentino: Arnaldo Amaral; português cantor de fados: Joaquim Pimentel; bailados: Valery Oiser; solistas: Yuco Lindberg e Madeleine Rosay.

Elenco: Gilda de Abreu (Marilda), Delorges Caminha (João Siqueira), Conchita de Moraes (Avó Mme. Valle), Déa Selva (Neta), Wilson Porto (Irmão de Marilda), Darcy Cazarré (Alfaiate Pechincha), Mira Magrassi (Mme. Pechincha), Apollo Correia (Moleque Mosquito), Manoel Rocha (Mordomo de Mme. Valle), Maria (Empregada de Mme. Valle), Carlos Barbosa (Surdo comilão, Dr. Leitão), Lúcia Delor (Secretária de João), Miran D'Alves (Imitador de papagaio), Marilu Ramalho (Mme. Gouveia), Elza Leitão.(Manicure de Pechincha), Dedé Santana (dublê de Gilda nas acrobacias), Zenaide Andrea, Nilza Magrassi, Maria Amaro, Julieta Collomb, Manoel Ferreira de Araújo, Antonieta Olga, Castelar Carvalho, Alice Gonzaga, Didi Vianna, Monteiro Filho e Joaquim Ribeiro, Paulo Morano, Adhemar Gonzaga, Ignácio Corseuil Filho, Dustan Maciel, Mendonça Balsemão, Francisco Silva, Murilo Lopes, Sady Cabral (primeira vez no cinema), Maria Muniz, Mafra Filho, Francisco Rabelo, Nícia Silva, A. Soares Monteiro, Joaquim Ribeiro, Nicolas, Barros Vidal, Isnard Brasil, G. Monteiro de Barros, e um grupo de cadetes da Escola Militar de Realengo, com autorização do Ministro da Guerra.

Estréia: 26 de outubro de 1936, Cinema Palácio, Rio de Janeiro.

Sinopse: Trata-se da estréia da heroína na alta sociedade carioca. Gilda de Abreu passa, no filme, por ser uma pequena francesa, educada em Paris e chegada há pouco da Europa. E a estréia da jovem parisiense, bela e dona de ótima educação, reveste-se de estrondoso sucesso. Agita-se a elite, cortejam-na os homens, adulam-na todos, e surgem os comentários: cada qual acha que tal distinção e educação, tais

²³⁶ Rio de Janeiro.1935.ACE. Pasta com material de produção e publicidade do filme *Bonequinha de Seda*

lindíssimos vestidos, somente em Paris se poderiam adquirir, que aqui, terra de botocudo, nada de bom se faz. E afinal a jovem era brasileira, tinha se educado no Brasil e suas lindas vestimentas nunca tinham visto uma agulha parisiense. Todo o filme atesta um fino espírito de crítica, também não deixa de ser uma refinada confissão nacionalista.

Observações: Em *Bonequinha de seda*, a personagem Marilda, interpretada por Gilda de Abreu, passa-se por uma jovem francesa, educada em Paris e recém-chegada da Europa. Ela fará o seu *début* na boa sociedade carioca. Bela e dona de ótima educação, faz um estrondoso sucesso na sociedade, agita a elite, os homens cortejam-na, as mulheres querem imitá-la, todos estão a seus pés, e ela se torna o assunto das rodas sociais. As opiniões são as mais diversas, pois cada qual acredita que tal distinção, educação, e elegância só é possível em alguém que não seja nativo destas terras tupiniquins. Seus belíssimos trajes, seus lindíssimos vestidos e tal *savoir-dire* só são possíveis de adquirir em Paris, já que aqui, terra de botocudo, nada se faz de bom. Mas de francesa a jovem não tinha nada, afinal ela era brasileira, tinha sido educada no Brasil e suas belas e invejadas roupas nunca tinham visto uma agulha parisiense.

O filme é conduzido por um fino espírito de crítica, um irônico olhar sobre nosso complexo de colonizados que só via (vê) algo de bom naquilo que vem de fora, como a suposta francesa que era brasileira, e a troca de identidade operada pela sociedade, na verdade, aponta para a constatação de que os brasileiros estão à altura dos franceses ou de qualquer outro povo. Entretanto, a equivalência positiva do ser brasileiro está referenciada ao elemento estrangeiro, e não ao de dentro, ao brasileiro. O filme não tem no reconhecimento do ser brasileiro um nacionalismo resolvido, mas fica sem resposta. Esse nacionalismo um tanto dúbio professa a qualidade do brasileiro tendo com parâmetro o estrangeiro, preferencialmente o branco, europeu, bem nascido e bem educado.

Bonequinha de seda correspondeu a um considerável avanço técnico para o cinema brasileiro, alcançando o nível do modelo norte-americano tão almejado. Algumas conquistas técnicas/tecnológicas são registradas na sua filmagem: o uso da grua, quando Gilda de Abreu sobe a escada, cantando, acompanhada pela câmera, e o uso da chamada "projeção por transparência", quando Conchita de Moraes e Déa Selva dialogam no interior de um

automóvel. Na verdade, as cenas de rua, vistas através do vidro traseiro, haviam sido filmadas anteriormente e projetadas por trás do carro. Uma melhor marcação de luz, de cena para cena, foi obtida nos laboratórios da *Cinédia*, que pôde contar com copiadoras mais sofisticadas que as então existentes no país, com variação automática, e não mais manual. O diretor, durante a filmagem, ouvia o som que estava sendo gravado. E os interiores do filme foram inteiramente construídos em meticuloso trabalho de cenografia. Pela primeira vez, usa-se a maquete.

Bonequinha de seda foi exibido especialmente para o presidente Getúlio Vargas, no Palácio Guanabara. Tão entusiasmado ficou que enviou a Adhemar Gonzaga, por intermédio de Eptácio Pessoa Filho, a seguinte mensagem: *Assistindo à Bonequinha de seda, sinto-me compensado pelo esforço que fiz amparando o cinema nacional.* É certo que o cinema brasileiro teve mais amparo do Estado a partir da criação do decreto 21.240, mas o telegrama de Vargas tinha um tom entusiasmado para além da realidade cinematográfica maior do país.

Curiosidades: No dia da estréia, a cópia do filme ainda não estava pronta. Cada rolo era secado a álcool e levado de táxi dos laboratórios da Cinédia para o Cinema Palácio, à medida que ficava pronto. O filme foi sucesso de bilheteria e artístico.

Na sessão das duas horas, a "temida sessão dos estudantes", estes a interromperam três vezes com aplausos prolongados. Ficou cinco semanas em cartaz, atrasando todo o lançamento estrangeiro, batendo o recorde de bilheteria que naquela época pertencia ao filme português *A Severa*. *Bonequinha de seda* foi um dos filmes mais importantes da década de 1930 e a primeira superprodução brasileira. O filme foi exibido em Portugal, Argentina e Chile. Filmado com o que havia de melhor e mais moderno na época. Em 1975, foi feita a recuperação do filme, sob supervisão geral, pesquisa e planejamento de produção de Alice Gonzaga Assaf.

24 HORAS DE SONHO²³⁷ - 1941 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

²³⁷ Rio de Janeiro. 1940. ACE. Pasta com matéria de produção e publicidade do filme *24 horas de sonho*.

Companhia produtora: Cinédia.
 Duração: --- minutos.
 Gênero: Comédia ; preto e branco.
 Direção: Chianca de Garcia.
 Produção: Adhemar Gonzaga.
 Argumento: Joracy Camargo.
 Assistência geral: Manoel Rocha.
 Som: Hélio Barrozo Netto.
 Fotografia: George Fanto.
 Cenografia.- Hippolito Collomb.
 Gráfica: Moraya.
 Companhia distribuidora: Cinédia.

Elenco: Dulcina de Moraes (Clarice), Odilon de Azevedo (Roberto), Conchita de Moraes (Camareira), Aristóteles Penna (Cícero), Laura Suárez (Princesa Merly de Aubignon), Átila de Moraes (Conde Guilherme Stanley), Sarah Nobre (Mme. Flora), Sadi Cabral (Gerente do hotel), Pedro Dias (ladrão), Silvino Netto, Paulo Gracindo, Oscarito Brenner, José Soares, José Mauro Vasconcellos, Carlos Barbosa, Luiz Tito, Jorge Diniz, Ferreira Maia, Túlio Berti, Álvaro Costa, J. Silveira.

Estréia: 25 de setembro de 1941, nos cinemas São Luiz, Carioca e Odeon. Rio de Janeiro.

Sinopse: O filme narra as peripécias de uma jovem decidida a acabar com a vida e aproveitar até a última gota seus últimos momentos de existência. Instala-se num luxuoso hotel sob o nome suposto de uma baronesa. Compra a crédito *toilettes* de grife, arranja um caso e... deixa a vida correr. Como pano de fundo, uma aristocracia europeia de verdade, hospedada no hotel, vítima da Segunda Guerra.

Observações: *24 Horas de Sonho* não é um filme mais lembrado da produção cinematográfica da *Cinédia*. Raramente se encontra menção sobre ele em livros de História do Cinema Brasileiro, e mesmo seu diretor, Chianca de Garcia, só é citado como roteirista e diretor de um filme anterior ao seu trabalho na *Cinédia*, *Pureza* (1940). No entanto, o filme traz motivos temáticos e estéticos suficientes para ser considerado um destaque no período em que foi realizado, além de *24 Horas de Sonho* ser o único longa-metragem do cinema brasileiro em que aparecem como atores a dupla Dulcina & Odilon, casal de suma importância para o teatro brasileiro.

Mas de forma alguma *24 Horas de Sonho* pode ser desconsiderado. Sua matriz parece mais próxima das comédias sofisticadas realizadas por Ernst Lubitsch no cinema norte-americano, principalmente no que diz respeito aos cenários luxuosos e a um certo amoralismo dos personagens, mas acima de tudo por detalhes da trama, como os nobres europeus decaídos, ou roubos de jóias que rapidamente suscitam *Ninotchka* à memória, realizado dois anos antes. Só que o mais curioso do filme, e o que faz dele um objeto notável diante da produção da época, é a inaugural tentativa de mesclar o repertório

dos filmes entendidos como sérios com o das comédias de repertório baixo, geralmente as de tom carnavalesco, não reduzido à presença do samba, mas sim a inversão da ordem social.

Uma seqüência de humor sutil surpreendente é a em que o Cristo Redentor é tomado de costas à personagem que tenta pela enésima vez o suicídio, para na cena seguinte vermos a protagonista burlescamente envergonhada diante de um policial que chega e interrompe o ato suicida. *24 Horas de Sonho* opera com tranqüilidade e sem nenhum pudor a passagem da comédia elegante ao pastelão, algo que para a produção da época não era corrente, mesmo nos filmes da *Cinédia*.

Uma ex-empregada doméstica, inábil nas suas tentativas de suicídio, à solta entre os nobres europeus dentro do Copacabana Palace, possui hoje a mesma aura que possui Caetano Veloso cantando o *Coração Materno* de Vicente Celestino e deflagrando o lema tropicalista de *vender biscoitos finos para as massas*. Assim é que Clarice, a personagem vivida de forma exuberante por Dulcina de Moraes, finge que é a Baronesa das Torres Altas – idéia que tem ao ver um cartaz afixado na parede no momento de fazer o *check-in* no hotel – e vive suas vinte e quatro horas de sonho visitando um palácio, vestindo-se bem e ornando-se com as mais belas jóias e flertando com outro espertalhão que se faz passar por milionário, o seu eterno parceiro Odilon Azevedo.

24 Horas de Sonho, como sua protagonista, não tem nenhuma necessidade de se decidir entre o luxo e o lixo. Existe no filme o Copacabana Palace como signo e reduto de elite, na mesma medida em que existe a presença popular, o rádio para o divertimento das classes baixas. Da mesma forma que Clarice se traveste de nobre européia, luxuosa, mas despossuída pela guerra, ela também interpreta a *Mulher Sherlock*, como caloura de rádio que responde acertadamente a uma série de enigmas e transforma-se em sucesso imediato. Aqui está a permanência da empregada doméstica. Nenhuma faceta das personagens é excludente, porque todas são complementares.

Também é imprescindível destacar o trabalho corporal de Dulcina de Moraes. Quando completamente bêbada – a camareira, interpretada por sua mãe, a também atriz Conchita de Moraes, diz que ser nobre é beber muito e

não perder a pose –, ela persegue o ladrão que tenciona roubar as jóias valiosíssimas de outra nobre hospedada no hotel. Essa seqüência é um filme à parte. Dulcina desenvolve uma espécie de tateio desajeitado, entre o burlesco e a dança experimental, que encantam pelo equilíbrio e pelo controle de movimentos. Outros destaques são o humor negro do filme, tanto no que tange ao tratamento do suicídio, sem pruridos morais, e à questão social: *Então por que o senhor não se suicida?*, diz Clarice ao gerente do hotel oferecendo a ele uma alternativa para aquela vida subalterna.

Este foi o primeiro filme de Dulcina de Moraes. Destaque para a participação de toda a família Moraes no filme. Conchita e Átila eram os pais de Dulcina, e Odilon, o marido da artista. Dulcina canta no filme *Mulher Sherlock*, de Muraro, e Janir Martins canta *Quem viu*. Há um diálogo rápido de Aristóteles Penna com o seu carro, que responde piscando o farol, acendendo e apagando. Cena repetida muitos anos depois no filme norte-americano *Se meu fusca falasse*.

Histórico: *24 Horas de sonho* apresenta uma partitura musical composta especialmente para o filme, música que vai do princípio ao fim acompanhando o ritmo dos movimentos, conservando um valor sinfônico especial. Aplicou-se música incidental, até então inédita no cinema brasileiro, de autoria do Maestro Arthur Brosmans. Os figurantes eram tipos inéditos no cinema brasileiro:

Alourados, olhos azuis, altos, com idioma compreendido apenas entre eles. Um grupo selecionado. Dir-se-ia que estavam ali para um baile oficial e nunca à disposição das câmeras. Eram refugiados poloneses que, esquecendo seu drama, faziam jus ao cachet num filme brasileiro, permitindo que os estúdios se transformassem num luxuoso salão da Velha Varsóvia dos remotos tempos de paz²³⁸.

Outra curiosidade: depois de pronta a luxuosa comédia, a Comissão de Censura Cinematográfica mandou suprimir dos letreiros de apresentação a enumeração das casas comerciais que haviam cedido móveis e objetos de arte para as montagens, tendo a *Cinédia* recorrido da decisão.

²³⁸ Celestino da Silveira. Rio de Janeiro. Jornal A noite. 1941. ACE.

BERLIM NA BATUCADA²³⁹ - 1944 - Brasil / Rio de Janeiro**Ficha Técnica**

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 115 minutos.

Gênero: Comédia; preto e branco.

Direção: Luiz de Barros.

Companhia Produção e roteiro: Adhemar Gonzaga.

Assistente de direção: Jurandir Noronha.

Argumento: Herivelto Martins.

Fotografia: Ludovico Berendt.

Som: A. P. Castro - Montagem: W. A. Costa.

Desenho do cartaz: Mello e Carlos.

Companhia distribuidora: Cinédia

Números musicais: "A tristeza" (Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres), com Leo Albano, Luízinha Carvalho; "Verão do Havaí" (Benedito Lacerda e Haroldo Lobo), com Fada Santoro, dublada por Dalva de Oliveira; "Silenciar a Mangueira, não" (Herivelto Martins e Grande Otelo), com Francisco Alves; "A marcha do boi" (Pedro Camargo), com os Trigêmeos Vocalistas; "Bom dia, avenida" (Herivelto Martins e Grande Otelo), com o Trio de Ouro; "Não me nego, sou do samba" (Heitor dos Prazeres), com Chocolate e Flora Mattos; "Odete" (Herivelto Martins e Dunga), com Leo Albano; "Graças a Deus" (Grande Otelo), com os Índios Tabajaras; "Quem vem descendo" (Herivelto Martins e Príncipe Valente), com o Trio de Ouro, Francisco Alves e as *girls* dos cassinos da Urca e Icaraí; "A voz do violão" (Francisco Alves e Horácio Campos), com Francisco Alves.

Músicas e esquetes (ordem de apresentação): "A lavadeira" Herivelto Martins; "A Miserável... a mulher que me deixou", Alvarenga e Ranchinho - esquete - , diálogo de Hitler: Ivo de Freitas (como Hans von Chucruts) com Chocolate; "A Tristeza", de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres, com Leo Albano e Laurinha de Carvalho; "Verão do Havaí", de Benedito Lacerda e H. Lobo, Fada Santoro canta com a voz de Dalva de Oliveira, e Margareth Lanthos (uma das havaianas); "Silenciar a Mangueira, não", de Herivelto Martins e Grande Otelo, Francisco Alves; *pot pourri* de adaptações de músicas clássicas com Edu e sua gaita; "A Marcha do boi", de Pedro Camargo, com Trigêmeos Vocalistas; "Bom dia, avenida"; "Quem viu a Praça 11 acabar", de Herivelto Martins, com o Trio de Ouro - Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas; "Desafio de piadas", Príncipe Maluco; "Não me nego, sou do samba", de Heitor dos Prazeres, com Chocolate e Flora Mattos; "Odete", de Herivelto Martins e Dunga, com Leo Albano; "Graças a Deus", de Grande Otelo, com os Índios Tabajara; "Quem vem descendo", de Herivelto Martins e Príncipe Valente, com o Trio de Ouro, Francisco Alves e *girls* do Cassino da Urca e Icaraí; "A voz do violão", de Horácio Campos (letra) e Francisco Alves (música), Francisco Alves; arranjos e orquestrações de Morpheu Belluomini; gravações com as orquestras de Napoleão Tavares e Benedito Lacerda.

Elenco: Procópio Ferreira (malandro Mexirico), Delorges Caminha (turista americano), Chocolate (secretário do turista), Francisco Alves (Chico), Solange França (Odete), Alfredo Vivianne (Pacheco), Lyson Caster (Sra. do Pacheco), Leo Albano (compositor de sambas), Luízinha Carvalho, Manoel Rocha, Matilde Costa, Peri Martins, Carlos Barbosa, Jararaca e Ratinho, Otávio de França, Pedro Dias, Grijó Sobrinho, Maurício Lanthos, as garotas dos cassinos da Urca e Icaraí, Escolas de Samba de Heitor dos Prazeres e Herivelto Martins.

Estréia: 7 de fevereiro de 1944, nos cinemas Plaza, Astória, Olinda, Ritz, e Parisiense, Rio de Janeiro.

²³⁹Rio de Janeiro. 1943 .ACE. Pasta com material de produção e publicidade do filme *Berlim na batucada*.

Sinopse: A história narrada é uma paródia à vinda de Orson Welles ao Brasil. Chega ao Rio um empresário norte-americano com a finalidade de contratar grandes artistas brasileiros para elenco de um filme nos USA. Mas acontece um contratempo que impede o seu guia de ir ao aeroporto buscá-lo, e aí quem faz o cicerone do “gringo” pela cidade é um malandro de nome Mexirico, que o leva a fazer um *tour* pelos morros e subúrbios cariocas, onde “Mister” encontraria os artistas populares nos seus lugares de origem.

Comentários: *Berlim na Batucada* foi uma produção da Cinédia para o carnaval de 1944. Era de praxe se lançar um “filmusical” no período das folias momescas, já que estes filmes lançavam ou reafirmavam os sucessos musicais do carnaval, além de se incorporarem ao calendário carnavalesco da cidade. Apesar de *Berlim* estar no título, a referência direta à cidade ou a Hitler é pouquíssima. Segundo Sérgio Augusto, o *filme foi muito inspirado no séjour brasileiro de Orson Welles*²⁴⁰. Na verdade, o argumento de Herivelto Martins, Lulu de Barros e Adhemar Gonzaga voltava-se mais para a Política de Boa Vizinhaça, adotada pelos norte-americanos em consequência da guerra, do que ao bombardeamento de *Berlim* pelo samba brasileiro.

O argumento de *Berlim na Batucada* trata da vinda ao Rio de Janeiro de um norte-americano ligado ao *show business*, em busca de talentos artísticos brasileiros para filmarem um musical em Hollywood. O americano deveria ser ciceroneado por um funcionário de uma empresa especializada nesse serviço, mas o funcionário toma uma bebedeira homérica, adocece e acaba por pedir a um amigo, um malandro alcunhado de Mexirico, para substituí-lo como guia do americano, papel que desempenha com toda a competência da malandragem.

O americano, chamado por seus cicerones de *Mister*, personagem vivido por Delorges Caminha, e seu secretário brasileiro, personagem encarnado por Chocolate, são desviados não apenas do Palace Hotel, onde deveriam hospedar-se, pelo malandro Mexirico (Procópio Ferreira), assim como do roteiro tradicional dos espetáculos cariocas, sendo hospedados numa pensão de subúrbio chamada Palácio. Eles são levados a conhecer os artistas e a música popular no seu lugar de origem, no meio da população negra e pobre que habitava, e ainda hoje habita, os morros e os subúrbios cariocas. Nesse *tour* pelo morro da Mangueira, *Mister* e seu secretário travam

²⁴⁰ AUGUSTO. *Este mundo é um pandeiro*. p. 98

conhecimento com Chico (Francisco Alves), o "bamba do pedaço", que está preocupado com os destinos do morro.

Depois de ter conhecido os vários talentos populares, o empresário norte-americano resolve contratar alguns para levar a Hollywood para estrelarem o seu filme musical, sendo escolhida para estrela da fita a namorada do malandro Chico, o qual acaba aceitando ir também para os Estados Unidos, para não perder a moça que já estava de malas prontas. O filme termina numa apoteótica cena com escolas de samba e passistas, num cenário construído em estúdio, no qual o morro está ladeado pelos prédios do asfalto como a fazer honras àquele que é consagrado como o berço da cultura carioca.

Em *Berlim na Batucada*, não há grandes questões suscitadas pelas personagens. O empresário norte-americano, segundo os historiadores do cinema brasileiro, foi inspirado em Orson Welles e sua estada no Brasil, em 1942, para filmar *It's All True*. Considerando o fracasso do projeto de Welles, pode-se dizer que a personagem de ficção teve mais sorte que a personagem histórica. Delorges Caminha, encarnando o empresário hollywoodiano, não teve restrições quanto aos lugares que conheceu, nem às pessoas, conseguindo realizar o seu filme, estando assim expressa a vontade das pessoas do meio cinematográfico nacional, que, além de terem convivido bastante com Welles em sua temporada brasileira, entenderam e acreditaram estar diante da chance de o Brasil ser mostrado internacionalmente através da própria indústria cinematográfica americana, ou seja, aquela que poderia projetar o país para o grande público. A personagem de Delorges Caminha é, de alguma forma, a realização desse desejo.

Mexerico, o malandro encarnado por Procópio Ferreira, é na verdade mais um espertalhão do que um malandro: ele é cheio de caras e bocas, fala muita gíria, arma algumas situações, quer levar na lábia a melhor passista do morro, namorada do malandro Chico. Mexerico quer realmente é se arrumar na vida e vê no *Mister* essa chance. Em Mexerico, não existe nenhum sentimento de identidade com o que é ser digno representante deste *éthos*: tanto é assim que, exceto a esperteza, honra e valentia não eram propriamente seus atributos. Mexerico, na verdade, estava à procura da

possibilidade de ter uma vida burguesa, e, para tanto, o comportamento malandro era um meio.

Por outro lado, o filme tinha a personagem Chico, este um "autêntico" malandro do morro, interpretado pelo *Rei da Voz* Francisco Alves. Chico estava preocupado com o destino não apenas daquele morro, mas preocupava-se com os redutos da cultura popular que estavam sendo outra vez postos abaixo na década de 40, sempre com a finalidade de, cada vez mais, abrir corredores espaçosos para as mercadorias, para o fluxo acelerado do automóvel, do transporte coletivo, das relações econômicas. O tempo se acelerava, os morros estavam no caminho, era preciso removê-los. Também na roupa, Chico fazia jus ao título: terno branco, camisa de seda, chapéu panamá. Era um valente respeitado e não se aprazia muito com a idéia de perder "sua mulata" para Hollywood.

A oposição existente entre a malandragem de Chico e Mexerico era ressaltada todas as vezes em que estes se encontravam no filme. Mexerico, o malandro caricatural, estava sempre preparado para levar alguém "no bico", ou dar um "golpe", principalmente relacionado a dinheiro. Entretanto, todas as vezes em que se deparava com Chico, o malandro estilizado, mas com preocupações legítimas e atitudes mais agressivas, Mexerico "afinava" e assumia uma atitude "bajuladora", na tentativa de dispersar a atenção de Chico e de não criar conflitos com o mesmo. Na verdade, Chico e Mexerico pertencem a duas ordens distintas do mundo. O primeiro encontrava-se mergulhado em um universo no qual as relações são pessoais, onde a figura romantizada do malandro vive a fazer serenata e a perambular em meio aos becos da favela, sem emprego ou moradia, situação já não admitida no Brasil do Estado Novo. O segundo, por sua vez, ainda não estava completamente inserido na ordem constituída pelas relações de produção, e nada representa melhor essa ordem do que um empresário norte-americano, mediador entre uma personagem em estado de transição e Hollywood, uma cidade simulacro, lugar da reprodução infinita de todas as coisas, tornando-as mercadorias, e o lugar imaginário do sucesso fácil.

O secretário de *Mister* é um negro nativo, personagem interpretado por Chocolate, trajado como se tivesse vindo ao Rio de Janeiro para fazer um safári e, muito mais que o patrão, assusta-se e se impressiona com tudo, como

a sugerir uma outra lógica na percepção do mundo ao seu redor. Sendo assim, o secretário sonha que está tendo uma conversa com Hans von Chucrute, ou melhor, Hitler, na fronteira da Alemanha, tentando levá-lo à força para o Reich. O secretário é a própria expressão do imaginário do período de guerra, momento no qual se viam ameaças por todos os lados, até nos sonhos. Essa é a única aparição de um personagem ligado a Berlim ou à guerra.

As outras personagens do filme funcionam como apoio para o desenvolvimento da ação dos protagonistas. A família proprietária da pensão revela apenas o cotidiano de uma família suburbana, na qual o pai é contra o namoro da filha e a mãe a favor, nada mais lugar-comum. Os garçons interpretados por Jararaca e Ratinho são divertidos e bem localizados. Os atores que fazem o funcionário que deveria ciceronear o americano, sua esposa e o médico interpretam cada qual o seu papel de forma comprometida com o espírito de humor do filme, mas são secundários dentro do enredo.

A seqüência de abertura de *Berlim na Batucada* foi feita com um comediante conhecido como Príncipe Maluco. Vestido de palhaço, ele faz um monólogo que, a princípio, parece um tanto sem sentido, contando uma história sobre uma forma descontínua de se projetar um filme. Por equívoco, a seqüência das latas foi trocada, sendo alterada a ordem de princípio, meio e fim do filme exibido. No entanto, a certa altura do monólogo, começa-se a captar o seu sentido. Toda aquela fala está sendo dirigida ao espectador, chamando-lhe a atenção, de forma incomum, para a necessidade de se montar na cabeça toda e qualquer história vista na tela, pois assim se realiza o cinema. É claro que uma história desconexa torna a tarefa mais difícil, mas o tempo e os acontecimentos não têm a necessidade de serem lineares, os espectadores montam cada qual o seu filme ao assistirem a um mesmo filme. O Príncipe Maluco retorna a algumas cenas no decorrer do filme. Sua presença e o seu texto tem sempre um sentido “sem sentido”. Ele não é um ponto de ligação, mas funciona como uma porta aberta para outra fantasia, como se estivesse indicando outros filmes, outras possibilidades.

Em *Berlim na Batucada*, toda a composição é uma espécie de comentário sobre os acontecimentos do período, não sendo tão obvio quanto o teatro de revista, nem tão profundo como uma crítica especializada. No filme, personagens, música e cenário narram da forma específica do “filmusical”

carioca o cotidiano da gente comum da cidade. Talvez, o grande mérito de *Berlim na Batucada* seja o de ter registrado cenas de samba de roda com sambistas e passistas no morro da Providência, que foi derrubado na década de 40. Além desse único registro, foi feita uma cena com Edu da Gaita, que é um outro registro raro, pois o "filmusical" pouco se utilizou da música instrumental. Nos anos 50, esta foi mais explorada na Atlântida, com o pianista Bené Nunes, uma espécie de José Iturbe tropical. O solo de gaita executado por Edu é raro, não só pelo instrumento, que é solitário, e pela dificuldade de sua apreensão pelo público, mas também por ser Edu um músico ainda pouco conhecido e de grande excelência, numa aparição única no cinema carioca daquele período.

A não ser as cenas externas e o final apoteótico de *Berlim na Batucada*, os cenários não são interessantes. As cenas internas se passam primeiro em um bar comum, depois numa residência e, por último, numa pensão de subúrbio. No decorrer do filme, a falta de uma criação de cenário indica o orçamento apertado dentro do qual o filme foi realizado. Certamente, as externas foram o recurso do qual se lançou mão pelo mesmo motivo, tendo produzido efeito positivo no filme. Mais que curioso, é interessante verificar o fruto da mudança de tema das músicas de *Berlim na Batucada*. O filme populariza um gênero da música carioca, o qual comentava o ciclo de transformação da cidade. O tema central desse gênero não era mais a mulata, o malandro regenerado ou uma briga de morro. São sambas que registram o sentimento da população carioca, que via a derrubada de avenidas, o corte de jardins e o desaparecimento dos lugares tradicionais do seu cotidiano. O filme possui três sambas desse gênero: *Silenciar a Mangueira, não. ,Bom-dia, avenida*, ambas de Herivelto Martins e Grande Otelo, e *Quem vem descendo*, de Herivelto Martins e Príncipe Valente. Antes desses sambas, Herivelto Martins havia composto *Praça 11*, um samba que falava da tristeza da boemia com o fim da praça que congregava todos os segmentos da atividade boêmia intelectual.

Apesar de *Berlim na Batucada* ter sido um filme sem grandes méritos (de fato, nenhum "filmusical" foi um grande filme, na acepção própria do termo), quase toda a produção do período fora de filmes populares, cheios de signos populares, um linguajar fácil, um humor debochado, às vezes um

tanto sem sentido e com uma identificação total do público. *Berlim na Batucada* possui características muito inusitadas, pois sua condução vai sempre sinalizando numa direção e se voltando para outra. No caso do romance, tanto o de Chico e Odete, como o do compositor e sua namorada, a paixão mais flagrante não era a que existia entre nenhum dos casais, era sim a de todos pela cidade do Rio de Janeiro, que, com tantos escombros, devido às obras da administração pública, podia ser comparada à Berlim bombardeada, o que de fato faria do Rio uma *Berlim na Batucada*.

SALÁRIO MÍNIMO - 1970 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: --minutos.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção e produção: Adhemar Gonzaga.

Assistente de direção: César Ladeira.

Argumentos, roteiro e diálogos: Monteiro Guimarães (Adhemar Gonzaga).

Fotografia: Ferenc Fekett.

Montagem: Ismar Porto.

Música: Pedrinho, Monsueto, Catupiri, Carlos Nathan e José Vale.

Cenografia: Luiz de Barros, Gabriel Queiroz e Heralcio Dutra.

Som: Joaquim da Fonseca e Aloísio Vianna.

Companhia distribuidora: Cinedistri.

Números musicais: "Sai de perto" (Monsueto e Catupiri) com Monsueto; "Pedido" (Carlos Nathan e José Vale) com "The Bubles".

Elenco: Geraldo Alves (Moreira), Renata Fronzi (Angelina), Paulo Gracindo (Roberto), Wellington Botelho (Euzébio), Costinha (Juiz), César Ladeira (Prado Seixas), Roberto Guilherme (Guilherme), Alfredo Viviane (Borgatto), Aziza Perlingeiro (Sra. Roberto), Carlos Melo (Contrabandista), Miriam Roth (D. Joana), Yolanda Fronzi, Jararaca e O. Guanais, Nick Nicola, Paulo Wagner, Chocolate, Wilson Grey, Ratinho, Alfredo Alves, Hugo Brando, Zélia Hoffman, Nadia Waleska, Nina Sajkowski, Tertuliano Pyl, Fernando Ribeiro, Paulette Silva, Paulo Roberto de Almeida Lemos, .Maria Sônia Araújo, Geórgia Quental, Elke Maravilha, Maria Alice Piquet, Maysa Gans Viotti, Noêmia Moraes de Almeida, .Natacha Íris, Ângela Fonseca, Toninho, Bebel Assaf.

Estréia: 14 de dezembro de 1970, nos cinemas Art-Palácio, Copacabana, Tijuca, Meyer e Madureira no Rio de Janeiro.

Sinopse: História da gente comum, das pessoas não famosas, mas que, na humildade de suas vidas, são exemplos éticos. É o caso do personagem central do filme, o contador Moreira, cuja integridade moral não é nenhum ato de heroísmo, mas uma condição, como em boa parte das pessoas.

Comentários: *Salário mínimo* é um filme importante por ter sido o último filme realizado por Gonzaga e talvez, até por isso, pareça um balanço da sua própria vida cheia de percalços com a produção cinematográfica brasileira. A história é sobre Moreira, um contador cuja integridade moral não é nenhum ato de

heroísmo, mas uma condição de existência, e por isso mesmo passa muitos apertos financeiros, ficando até sem ter onde morar. Mas sempre consegue evitar o pior, que é ser preso por falsificar documentos de caixa para um grã-fino desonesto, vivido por Paulo Gracindo, metido com o tráfico de drogas. O filme é classificado como comédia, mas é perceptível a qualquer um o seu tom patético, mesmo reafirmando uma esperança. *Salário mínimo* é povoado de números musicais: desde Monsueto cantando um samba chamado *Sai de perto*, até um certo “The Bubles”, com um *pop* chamado *Pedido*.

Nas anotações de Gonzaga havia a seguinte observação:

O filme não foi feito 70% como se queria. Feito sem capital. Nota-se a falta de produção, que eu fazia por trás da direção, e às pressas. Muita coisa mudada durante a filmagem, o que não podia acontecer. O filme está acadêmico e sem angulação. Sei que saiu um filme fraco, sem acentuar o seu conteúdo amargo, com fundo de comédia²⁴¹.

Contemporaneamente, a crítica o considera um filme *cult*.

5.3. O samba e a vida

O grupo de filmes aqui comentados tratam não de samba, mas das ações que por vezes se movimentam ao compasso do samba e, às vezes, no descompasso da vida. Nem sempre o resultado final de uma produção foi aquele planejado no seu começo. Em alguns momentos, as contingências se impuseram radicalmente, resultando quase sempre no inesperado, no impensado, que não precisa necessariamente ser negativo.

BARRO HUMANO²⁴² - 1929 - Brasil / Rio de Janeiro.

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinearte/ Benedetti Filmes

Duração: --

Gênero: drama; mudo; preto e branco.

Direção: Adhemar Gonzaga.

Roteiro: Paulo Vanderlei e Adhemar Gonzaga

²⁴¹ Anotação de Adhemar Gonzaga nos papéis referentes a pasta do filme *Salário Mínimo*. 1970. .ACE.

²⁴² Não existe mais a fita de *Barro Humano* completo restam apenas alguns fotogramas.

Fotografia: Paulo Benedetti

Direção musical: Maestro Alberto Lazzoli.

Produção: Pedro Lima.

Distribuidora: Paramount.

Elenco: Gracia Morena (Vera), Lelita Rosa (Gilda), Eva Schnoor (Helena), Eva Nil (Diva), Carlos Modesto (Mário), Martha Torá (Emília, mãe), Luíza Valle (Linguaruda D. Chinha - Zeferina), Oli Mar. (Juquinha), Lia Renée (Lia, a menininha), Carmem Violeta (dançarina de tango), Gina Cavalieri, Manoel Ferreira de Araújo, Esperança de Barros, Teófilo Luciano da Silva, Brutus Pedreira, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima.

Estréia: 16 de junho de 1929 no Cinema Império, no Rio de Janeiro, e a 15 de julho de 1929, no Teatro Paramount, em São Paulo.

Sinopse: Um jovem belo, rico, com todos os seus desejos satisfeitos, em torno do qual gravitam três figuras de mulher. Uma, inspira-lhe amor; outra, o desejo, e a terceira, desiludida em seu triste amor, sequer chega a ambicionar um beijo. Qual delas seria correspondida? Um drama do cotidiano, de pessoas possíveis que amam, odeiam, erram, arrependem-se.

Comentários: *Barro humano* foi o primeiro e único filme sob a direção de Adhemar Gonzaga, antes da *Cinédia*. Com uma temática moderna que privilegiava cenários luxuosos, balizados pelo repertório do cinema norte-americano e, como este, dotados de requinte, o filme possuía uma trama urbana sobre o romance entre jovens da então Capital Federal e, pela primeira vez no cinema brasileiro, surgia a personagem de uma moça pobre que tinha que trabalhar. Além da boa crítica recebida, o filme foi o grande sucesso de bilheteria do cinema brasileiro até 1929, como está posto no primeiro capítulo. Segundo o próprio Adhemar Gonzaga, *ele quis provar que quem fazia o filme era o diretor*²⁴³. O filme ganhou o prêmio do melhor filme do ano, em concurso promovido pelo *Jornal do Brasil*, e foi também exibido em toda a América do Sul e Portugal. Na Argentina, recebeu o título de *Los venenos sexuales*. Sobre ele disse Gonzaga:

Quando fiz o filme tinha certeza de que iria agradar. Nunca mais, verdadeiramente, pude fazer outro filme como eu quis, a meu modo, com condições de trabalho para isso. A falta de um estúdio e, por conseguinte, de comodidades de trabalho²⁴⁴.

Para o filme, o Maestro Alberto Lazzoli fez um arranjo especial para cada artista, sendo que para Gracia Moreno a música foi uma valsa chamada *Maio*, que remetia, com seus tons muito suaves, à doçura e à languidez, mitos tão consagrados sobre o Brasil²⁴⁵.

²⁴³ Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 13 de fevereiro de 1929. CMAM.

²⁴⁴ Adhemar Gonzaga. Cinema Brasileiro. In *Cinearte*. Rio de Janeiro. 13 de fevereiro de 1929. CMAM.

²⁴⁵ Rio de Janeiro. 1929. ACE. Pasta do filme *Barro Humano*.

LÁBIOS SEM BEIJOS²⁴⁶ - 1930 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia.

Duração: 53 minutos

Gênero: drama; mudo; preto e branco.

Direção e fotografia: Humberto Mauro.

Assistente de direção: Francisco Barreto

Produção, roteiro e argumento: Adhemar Gonzaga.

Distribuidora: Paramount Films.

Elenco: Lelita Rosa (Lelita), Paulo Morano (Paulo), Didi Vianna.(Didi), Gina Cavaliere (Gina), Augusta Guimarães (D. Perpétua), Alfredo Rosário (Tio Rosário), Décio Murilo (apaixonado de Didi), Máximo Serrano (apaixonado de Gina), Adhemar Gonzaga (o atropelado), Humberto Mauro (malandro que lia jornal, leva soco e fecha o registro); Leda Lea, Tamar Moema, Renato Oliveira, Celso Montenegro, Carmem Violeta, Carlos Eugênio, Luiz Gonzaga Martins, Ivan Villar, Fernando Lima, Ramon, Martins Kito, Antônio Paes Gonçalves, Godofredo Queiroz.

Estréia: Cinema Império, do Rio de Janeiro, a 10 de novembro de 1930, e no Cinema Rosário, de S. Paulo, a 9 de fevereiro de 1931.

Sinopse: Moça diz ao tio que vai a um baile e também engana a prima. Ela vai mesmo é se encontrar com Paulo, o homem a quem amava. Depois, sozinhos, longe de tudo e de todos, passeiam, insensíveis, lembrando-se apenas de que havia um amor que ambos cultuavam com ímpeto e paixão.

Comentários: A produção de 1930 *Lábios sem beijos* teve em 1929 uma versão inacabada, dirigida por Adhemar Gonzaga. Não foi possível a Carmen Santos, que além de produtora seria a estrela do filme, terminá-lo, o que, segundo Ana Pessoa (2002), deu-se em função do estremecimento da relação de Carmen Santos com Gonzaga²⁴⁷. Este foi o primeiro filme realizado já nos estúdios da *Cinédia* em São Cristóvão, com argumento e cenários de Adhemar Gonzaga. Seguiu o modelo dos filmes românticos norte-americanos. *Lábios sem beijos* narra a história de dois jovens burgueses modernos e levianos, Lelita (Lelita Rosa) e Paulo (Paulo Morano), que se conhecem na rua em meio a uma tempestade, disputando o mesmo táxi (clássico clichê do gênero “comédia de situação” do cinema norte-americano). Depois, encontram-se ao acaso num baile, dando início ao romance. Quando o romance se afirma, Lelita deixa-se beijar, mas logo descobre que Paulo seduzira a ajuizada e recatada prima Didi (Didi Viana). Sabendo do acontecido, Lelita o despreza (conflito instaurado), mas, preocupada com a prima, ela vai à casa de Paulo para esclarecer a situação e obrigá-lo a casar-se com a prima. Mas, em casa de Paulo, ela descobre que o sedutor era homônimo do seu amado, e que tinha

²⁴⁶Rio de Janeiro, 1930. ACE. Pasta do filme *Lábios sem beijo*

²⁴⁷PESSOA. p. 92-103.

desaparecido sem avisar com a intenção de melhorar de vida e voltar para se casar com Didi. O filme apresenta seqüências em belas paisagens, cenários bem cuidados, ambientes requintados, um guarda-roupa de extremo bom gosto e belos atores. No entanto, nos enquadramentos dos atores, principalmente das mulheres, realizados por Humberto Mauro, há muito mais pretensão do que no requinte dos cenários (o detalhamento das pernas e do rosto de Lelita Rosa, o corpo de Tamar Moema de roupão, os corpos jogados no divã), o que releva não só uma atmosfera sensual, como queria Gonzaga, mas extrapola para uma certa perversidade.

O enredo tentava construir uma idéia de juventude burguesa sofisticada, mas a câmera de Mauro revelava a contradição própria da juventude impetuosa, voluntariosa, independente e ao mesmo tempo com medo do desejo e do amor. O filme é de 1930, mas sua história é pontuada ainda pelos arrojados anos 1920, o filme descortina um período histórico no qual o questionamento da antiga ordem era o que se impunha a quem pretendesse ser considerado moderno. A velocidade do carro dirigido pela protagonista, que não respeita nem sinal nem velinhos atravessando as ruas, presta-se para pontuar as diferentes temporalidades com as quais a vida ia se defrontando. A partir do carro e dos passeios pela cidade, Mauro se debruçou com vagar e prazer pela paisagem do Rio de Janeiro, contrapondo o antigo e o moderno.

Os créditos do filme são um trabalho precioso de arte no estilo *decó*, signo da modernidade do tema tratado. A ação começa com o seguinte anunciado: *Essa história podia ter-se passado em Londres, mas, para fugir do nevoeiro, resolvemos filmá-la no Rio... apesar da chuva*²⁴⁸. Assim, Gonzaga, como argumentista, procura filiar o filme a um universo internacional e ao mesmo tempo o reafirmando como realização brasileira, exatamente por mostrar-se moderno, evoluído e nada típico, pois o filme não tem um final idílico: o beijo ensaiado pelo casal romântico numa paisagem bucólica é interrompido pelo aparecimento de um boi.

Mais uma vez, um filme de Gonzaga foi o primeiro lugar no concurso do *Jornal do Brasil* como melhor filme brasileiro de 1930. Assim, a *Cinédia* estreava com um filme e um prêmio.

²⁴⁸Rio de Janeiro. 1930. ACE. Pasta do filme *Lábios sem beijos*.

O filme custou mais de 38 contos de réis. Com a Kodak foram gastos mais de 4 contos de réis em 2.438,4m., de negativos. E, segundo a Delegacia de Costumes e Jogos – Gabinete de Investigações, Censura Teatral e Cinematográfica –, *a película é imprópria para menores e senhoritas*²⁴⁹.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL²⁵⁰ - 1937 - Brasil / Rio de Janeiro

Ficha Técnica

Companhia produtora: Instituto do Cacau da Bahia / Brasília Filme.

Duração: 83 minutos.

Gênero: drama; preto e branco.

Direção e roteiro: Humberto Mauro.

Produção: Alberto Campiglia.

Apresentação geral.- Ignácio Tosta Filho, presidente do Instituto do Cacau da Bahia.

Orientação histórica: Edgard Roquette-Pinto, Affonso de Taunay e Bernardino José de Souza, Frei Pedro Sinzig.

Argumento: Humberto Mauro e Affonso de Taunay, baseado na carta de Pero Vaz de Caminha.

Assistente de direção e diretor de diálogos: Bandeira Duarte.

Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campiglia e Humberto Mauro

Música: Heitor Villa-Lobos Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer.

Caracterização: Antônio de Assis.

Elenco: Álvaro Costa (Pedro Álvares Cabral), Manoel Rocha (Pero Vaz de Caminha), Alfredo Silva (Frei Henrique de Coimbra), De Los Rios (Duarte Pacheco), Armando Duval (Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias), Reginaldo Calmon (Índio Aracati), João de Deus (Ayres Correa, capitão de uma das naus), João Silva (frade), Artur Castro (frade), J. Silveira (Alfredo Cunha, Arthur Oliveira (Pedro Escobar), Hélio Barrozo Neto (Edgar), Costa Henrique (marinheiro), Humberto Mauro, João Mauro, e outros.

Sinopse: Transcrição fílmica da Carta de Achamento do Brasil, escrita pelo escrivão da frota, Pero Vaz de Caminha.

Estréia: 6 de dezembro de 1937, no Palácio Teatro do Rio de Janeiro.

Comentários: *O descobrimento do Brasil* é obra exemplar do cuidado de Humberto Mauro ao construir a cenografia, utilizando-se da famosa carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manoel como roteiro para contar a história do "descobrimento" do Brasil. *O descobrimento do Brasil* é um filme surpreendente, visto que foi produzido em 1937, sob encomenda do Instituto do Cacau da Bahia. Encontramos nos créditos os nomes de Affonso de Taunay e Edgar Roquette Pinto dentre os colaboradores intelectuais do projeto, o que nos remete a uma determinada tradição historiográfica, da qual o primeiro (então diretor do Museu Paulista) fazia parte e que tinha por núcleo central Francisco Adolfo de Varnhagen, João Capistrano de Abreu e a produção do

²⁴⁹ Rio de Janeiro 1930. ACE. Pasta com o material da produção e publicidade de *Lábios sem beijo*.

²⁵⁰ Rio de Janeiro 1930. ACE. Pasta com o material da produção e publicidade de *O descobrimento do Brasil*.

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e o segundo, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, um digno representante da antropologia brasileira. Além disso, o filme pretendia ser uma visualização da carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, o que também pressupõe uma certa leitura e apropriação de um documento. Por fim, *O Descobrimento do Brasil* recorre, como fonte de composição de seus planos e suas seqüências, a diversas pinturas, sendo *A Primeira Missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles, a citação mais clara. O filme de Mauro insere-se, portanto, em uma tradição já estabelecida, na historiografia, na pintura e no cinema, representada pelo D.W. Griffith de *O Nascimento de uma Nação*, e Mauro seria apresentado pelos gestores do projeto como seu portador e herdeiro. O que também explica a escolha das imagens que fixarão na memória popular a fundação do Brasil. Tais concepções de nascimento foram instituídas pelo Estado numa perspectiva nacionalista, ao modelo do Governo Vargas²⁵¹.

Para o filme, Villa-Lobos compôs quatro suítes de mesmo nome. Ele é, naquele período, a representação máxima do modernismo na música erudita brasileira, devidamente reconhecida pela elite bem pensante do país, e com toda razão, sua obra é a expressão da síntese entre a alta qualidade de uma formação acadêmica e os elementos de expressão popular da música brasileira (Villa-Lobos freqüentava os morros cariocas e o interior do país), obtendo como resultado composições que chegam ao ouvido melodiosas. Tendo na Europa convivido com compositores modernos como Ravel, Debussy, Stravinsky e outros, não foi contaminado pelo hermetismo das composições deles, não tornando difícil a fruição das suas obras pelo ouvinte. Villa-Lobos conseguiu fazer jus ao ditado que diz que *para um europeu um lençol estendido num varal é só um lençol estendido num varal e para brasileiro é pura poesia*.

A Cinédia não foi co-produtora do filme, mas, como podemos verificar, ela foi durante toda a sua existência ocupada por vários outros estúdios, muito em função da qualidade dos seus equipamentos, inclusive por ela mesma. Assim, para *O descobrimento do Brasil*, nas suas dependências foram gravados os coros e a base de orquestra da trilha sonora devidamente

²⁵¹ Para o tema do filme *O descobrimento do Brasil*, ver: Schvarzman, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo. Editora UNESP. 2004.

conduzida por Villa-Lobos, foi montada em tamanho natural a nau capitânia que conduzia Pedro Álvares Cabral, e vários dos seus técnicos deram apoio à equipe de filmagens.

A 30 de novembro, houve uma sessão especial para autoridades e convidados. O filme foi exibido em Portugal, merecendo elogios dos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*.

Observações: As regravações e cópias foram feitas pela Brasil Vita Filme. As cenas de interiores foram gravadas nos Estúdios Cinédia e as externas na Ilha do Governador, Ilha d'Água, na praia da Freguesia e em Campo Grande (derrubada do jequitibá).

Disponível em VHS e em DVD (CTAV/FUNARTE).

TUDO É VERDADE/ IT'S ALL TRUE²⁵² -1942- Brasil/USA

Ficha Técnica

Companhia produtora: Cinédia / Mercury Productions Inc. / RKO Rádio Pictures.

Duração: -- minutos.

Gênero: Documentário ; preto e branco.

Direção: produção e roteiro: Orson Welles.

Assistente de direção: Richard Wilson.

Argumento: Herivelto Martins (parte brasileira).

Diretor de produção: Lynn Shores.

Fotografia e câmera Technicolor: W.Howard Green (Duke), Eddie Pyle, Henry Imus, Sis Zipser e J. M. Gustafson.

Fotografia e câmera preto e branco: Harry Wild, Joe Birock e Willard Barth.

Som: John L. Cass e WM. Turner e Fred

Grip: James Cirley.

Gerador: WNI.B.Neff e Fred Anna Ford.

Estúdios: Cinédia.

Histórico: Com a paralisação das filmagens de "It's all true", que seriam feitas por Orson Welles, o cinema brasileiro perdeu uma das maiores oportunidades de divulgação do país no exterior. Orson Welles desembarcou no Rio de Janeiro com uma equipe de 26 pessoas, no começo de fevereiro de 1942. Essa equipe foi acrescida de artistas e técnicos brasileiros. George Fanto e Reginaldo Calmon, da equipe *Cinédia*, com uma câmera Mitchell e uma Eyemo, e Roberto Cavaliere, com aparelho de gravação em disco da *Cinédia*, participaram das filmagens no Ceará e na Bahia. O filme teria quatro etapas distintas: uma a respeito dos Estados Unidos, outra com relação ao México, e

²⁵² Rio de Janeiro. 1942. Pasta com o material sobre *It's all true*, .ACE.

duas sobre o Brasil: uma abordando o carnaval Carioca e outra os jangadeiros nordestinos. Seriam filmados a natureza, a arquitetura, fundamentalmente a barroca, as festas religiosas e profanas populares em várias regiões do país, começando por Fortaleza, Recife, Olinda, suas igrejas e praias, Bahia e Ouro Preto, com as solenidades da Semana Santa.

Durante sua estada no Brasil, a equipe de Orson Welles filmou:

- a) três festejos pré-carnavalescos, no Rio de Janeiro e subúrbios;
- b) quatro noites e três dias do carnaval carioca (filmados com grandes dificuldades pela insuficiência de luz e de gravação sonora, mas assim mesmo coroados de êxito);
- c) paisagens naturais do Rio de Janeiro;
- d) testes com pescadores em Fortaleza, a mil e oitocentas milhas do Rio;
- e) as celebrações religiosas da Semana Santa, em Ouro preto;
- f) todos os "clubes de samba" do Rio, como eram chamados, muitos dos quais encenados com exclusividade;
- g) a reconstituição da chegada, no Rio de Janeiro, dos famosos jangadeiros nordestinos, que percorreram mil e oitocentas milhas para reclamarem ao governo a devida assistência social para a classe;
- h) duas semanas de filmagens, *close-ups*, gravação de discos e cenários especiais no estúdio da *Cinédia*, alugado por Orson Welles.

Durante quase todo este período, a equipe trabalhou dia e noite, gravando à tarde e filmando à noite. No palco A da *Cinédia* foi reproduzido um baile carnavalesco, com as mesas dispostas convencionalmente, 50 figurantes, serpentinas, confetes e músicas gravadas. Ao som das gravações, a multidão dublava as canções num *play-back* coletivo e os pares dançavam frente às câmeras.

Depois que a maior parte de sua equipe voltou a Hollywood, Orson Welles e três de seus assistentes ainda ficaram no Brasil para as filmagens, em preto e branco, de algumas seqüências retratando a vida do chefe dos quatro jangadeiros - o "Jacaré" - que morreu lamentavelmente enquanto representava a reconstituição da ousada aventura, a vinda épica de Fortaleza ao Rio de Janeiro em sua frágil jangada.

Orson Welles tinha decidido filmar por conta própria, depois que a RKO resolveu interromper o projeto atendendo aos pedidos do governo Vargas

que alegara estar Welles filmando as favelas e população negra e pobre do país, o que denegria a imagem do Brasil no exterior. Além disso, Welles já vinha tendo desentendimentos com a RKO e os estúdios, parecendo ter sido encontrada a desculpa necessária para puni-lo.

A grande ironia desse episódio é que como produtor associado Gonzaga viu surgir a oportunidade de realizar o que ele vinha propondo para o cinema brasileiro em todos os seus anos de dedicação ao cinema no país, ou seja; levar para o exterior as imagens do Brasil, fazer lá fora propaganda de um país exuberante em sua natureza, sua gente e cultura, e mais, tudo isso propiciado pela produção de um estúdio norte-americano, regida por um diretor famoso. No entanto, Gonzaga vê fracassar o seu sonho nacionalista, com a suspensão do projeto pelos norte-americanos.

6. Considerações Finais

Quando estávamos na graduação do curso de Ciências Sociais, o nosso professor de Antropologia contou-nos um caso ocorrido com uma sua aluna que, após meses fazendo uma pesquisa de campo numa comunidade do interior de Minas Gerais, chegou à conclusão que já tinha colhido depoimentos, narrativas, feitos correlações suficientes para poder construir o texto final do seu trabalho. Ao se despedir da senhora que a hospedou esta lhe diz:

– pois é, agora que a gente já conhece bem a moça e pegou confiança, a gente pode dizer tudo que você queria saber sobre a comunidade daqui.

_!?!

É assim que me sinto ao chegar às considerações finais: que o objeto escolhido, Adhemar Gonzaga, escapa às análises e às narrativas sobre ele. Ou Melhor, talvez não tenhamos alcançado de maneira ampla o que foi o pensar e o agir numa época no Brasil em que tudo ainda estava por fazer, um período no qual se buscou o novo e que resultou no encontro com a tradição, mais até descobriu-se que, para o Brasil modernidade e tradição, mesclavam-

se enormemente na cultura, promovendo uma espécie de *tradicionalização do moderno*, no dizer de Gabriel Cohn²⁵³.

Pesquisar, e pensar sobre Adhemar Gonzaga, a Cinédia e sua produção de cinema industrializada, foi pensar uma cultura que tentava, naqueles tempos, acertar o passo com o que se entendia como atraso. Antes dos modernistas de São Paulo Gonzaga já escrevia sobre a necessidade de um cinema brasileiro de conteúdo nacional. Ele o grupo que gravitava ao seu redor entendiam que a forma industrial de fazer filmes era a ideal para que se mostrasse o Brasil ao Brasil.

A trajetória de Gonzaga em muito se remete a de Monteiro Lobato. Lobato, que ainda estudante, escrevia pequenos contos para os jornaizinhos das escolas que freqüentou em Taubaté, sua cidade natal. Quando foi para a Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo, cursar Direito, já tinha como duas maiores paixões escrever e desenhar. Gonzaga, como está posto no primeiro capítulo, desde a infância tinha como paixão o cinema e o desenho; da primeira colecionava fitas e revista, da segunda desenhava e escrevia o jornalzinho da rua onde morava no Rio.

Lobato no começo dos anos 1920 mudou-se para Areias, casou-se: e passou a traduzir artigos do *Weekly Time* para o jornal *O Estado de São Paulo*. Também fez ilustrações e caricaturas para a revista *Fon-Fon!* e colaborou nos jornais *Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, e Tribuna de Santos*. Gonzaga por sua vez, começou na imprensa em 1919, escrevendo sobre cinema para algumas revistas como *Palcos e Telas e Para Todos...*

Pouco tempo depois, Lobato vendeu sua fazenda (que herdara de seu avô) e mudou-se para a capital paulista para tornar-se um “escritor-jornalista”. Colaborava em diversas publicações, até que foi lançada a *Revista do Brasil*, em 1916. Era uma publicação nacionalista, que o agradou em cheio. Em 1918, ele comprou a revista e passou a dar espaço para novos talentos, ao lado de pessoas famosas. Em 1926 Gonzaga criou a revista *Cinearte*, especializada em cinema internacional, mas fez dela a grande tribuna do cinema brasileiro e da sua industrialização.

Em 1927, o presidente Washington Luiz nomeou Monteiro Lobato adido comercial em Nova York. Lobato entusiasmou-se com o progresso

²⁵³ COHN. *Coleção Grandes cientistas sociais*, p. 17.

material que viu nos Estados Unidos e passou a acompanhar todas as inovações tecnológicas norte-americanas, fazendo de tudo para sensibilizar o governo brasileiro e convencê-lo a propiciar a criação de atividades semelhantes no Brasil, especialmente no que dizia respeito ao petróleo e ao ferro. Gonzaga foi a Los Angeles pela primeira vez, também em 1927 e teve as mesmas impressões que Monteiro Lobato. Entusiasmou-se com o modelo norte-americano de fazer cinema.

Cético, tinha como um de seus ditos preferidos o de *não acreditar em nada por achar tudo muito duvidoso*²⁵⁴. Porém, contrariando sua frase predileta, acreditou em muitas coisas durante sua vida e uma delas foi a indústria brasileira do livro, fundando, em 1918, a "Monteiro Lobato e Cia", a primeira editora brasileira. Antes de Lobato, os livros brasileiros eram impressos em Portugal; com ele, iniciou-se o movimento editorial no Brasil. Gonzaga gastou toda sua herança para fundar em 1930 a *Cinédia*, primeiro estúdio brasileiro planejado para se fazer cinema de forma industrial.

Lobato também foi precursor de algumas idéias muito interessantes no campo editorial. Ele dizia que *livro é sobremesa: tem que ser posto debaixo do nariz do freguês*. Acreditando nisso, ele passou a tratar os livros como produtos de consumo, com capas coloridas e atraentes e uma produção gráfica impecável. Ele também criou uma política de distribuição que era novidade na época: vendedores autônomos e distribuidores espalhados por todo o país²⁵⁵. Gonzaga acreditava que cinema era banquete, alimento que pedia para ser consumido, pretendeu tratar seus filmes da mesma forma que Lobato fazia os seus livros. Implantou uma distribuição própria e travou muitas batalhas pela criação de uma política de exibição.

Lobato também foi um defensor do cinema, de Walt Disney e da frenética velocidade da vida e da cultura norte-americana. Segundo ele,

[...] a velocidade no transporte do pensamento dessa cultura e seus maravilhosos espetáculos da arte muda [...] uma lição de moral que, se fora aceita, tiraria ao Rio o seu aspecto de açougue do crime passional. O cinema americano ensina o perdão...²⁵⁶.

O cinema norte-americano, não há como negar, fascinou Lobato, da mesma forma que a Gonzaga, com a diferença de que o último tinha o

²⁵⁴ AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*.

²⁵⁵ AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*, p. 79.

²⁵⁶ AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*, p. 121.

antecedente de toda uma vida referenciada e povoada pelas imagens do cinema. Queria produzir filmes e conformar um pensamento cinematográfico brasileiro. Queria uma indústria do cinema produzindo grande quantidade e com qualidade.

Adhemar Gonzaga mesmo com atuações tão empreendedoras como as de Lobato é sempre considerado de forma apressada, quase inefável por historiadores, críticos de cinema e da cultura, pesquisadores das diversas áreas. Moderno, atualizado com as idéias que se produziram nos campo cultural, social e político do país, Gonzaga capitaneou várias ações com vistas a conseguir melhores condições de produção e existência para o cinema brasileiro.

As lutas que se travaram, naquelas três primeiras décadas do século XX, não se reduziram às do cinema para existir. Eram também de uma população recém-saída da escravidão e procurando seu lugar em meio a uma sociedade em franca medianização, de uma cultura que se percebia cada vez mais como diversificada, com uma pluralidade de rostos, de uma economia de bases agrárias que resistia enormemente em industrializar-se.

Esse era o cenário da dura realidade brasileira, era nele o ringue que os bens simbólicos tinham que competir para encontrar espaço de visibilidade. Fossem os filmes ou os livros, apenas existir não lhes garantia nada nem mesmo continuar existindo. Se Lobato vestiu os seus livros com capas vistosas, Gonzaga deu ritmos e tons diferentes para os seus filmes.

Não foi por acaso que os compositores, intérpretes e as canções populares encontraram no cinema um espaço de virtualidade para se manifestar. Foi uma interação de necessidades, as técnicas com as da cultura de caráter popular. Essa, estava naquele período perdendo os seus redutos privilegiados de manifestação, pois o Rio de Janeiro esforçava-se para se reformular, tentando compassar-se com a marcação da modernidade, mas, por outro lado, não desapegava-se das formas conservadoras de lidar com os populares. Buscando colocar ordem nos lugares que possuíam outros códigos de funcionamento, que não os da boa sociedade.

Naqueles anos o país tinha deficiências enormes nas suas áreas técnicas, imagine-se isso para o cinema. A incipiente indústria brasileira não fabricava nenhum dos produtos que o cinema necessitava para produzir. O

Brasil moderno, que se queria mostrar nos filmes, seguia o protocolo do vizinho (não tão próximo) do norte, que era difícil de ser copiado.

Surgiu então o filme musical, produção urbana, carioca e de fundamental importância, pois eram filmes que não se pensavam modernos, mas o são, além de possuírem uma brasilidade imensa. Se Gonzaga queria ou não produzir esses filmes, não se sabe, o fato é que foram produzidos e, no mínimo prestam-se para a leitura de uma época, e, no máximo, como uma das chaves de leitura para a cultura urbana carioca e porque não a brasileira. Mas os filmes não foram só musicais, eram dramas, melodramas, cujo exagero revelava a tradição brasileira que deveria se modernizar²⁵⁷.

O certo é que foram anos nos quais o país se descobria diversificado na sua cultura, diferente da forma idealizada como se pensava até então. Adhemar Gonzaga participou intensamente da construção de outras imagens do país. Imagens não menos idealizadas, mas não mais herméticas, fechadas a distintas interpretações, que não somente as oficiais, ou as legitimadas por instâncias consagradas e de legitimação de pessoas, idéias, mitos sobre o nós, sobre os outros e as relações que se davam entre o nós e os outros.

Para Gonzaga e a *Cinédia* que tiveram que lidar com a angústia do processo cultural brasileiro, tão cheio de contradições e ao mesmo tempo tão instigante foi preciso entender, se é que foi entendido tanto quanto vivido, que no Brasil a modernidade, industrialização e o desenvolvimento pretendido naqueles anos, foram sempre um projeto a frente, jamais realizável plenamente, e tradição às costas, situação que foi sempre a do ajuste ao presente sob o peso do passado. Isso tudo fica como problema não resolvido pela sociedade brasileira e a dimensão da ruptura que se associa ao novo, ao moderno, nunca inteiramente realizada, também nunca inteiramente frustrada²⁵⁸.

²⁵⁷ FERREIRA. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40*.

²⁵⁸ ORTIZ. *A moderna tradição brasileira*.

Assim Adhemar Gonzaga e as imagens de um país que dança, produzidas na *Cinédia*, permanecem, historicamente, como um filme antigo, com fotogramas para ainda serem descobertos e montados.

REFERÊNCIAS E FONTES

REFERÊNCIAS

HISTÓRIA DO BRASIL

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual Editora, 1996.

BERNAND, Carmen. *Negros Esclavos y Libres En Las Ciudades Hispanoamericanas*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.

BOMENY, Helena (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2001.

BORGES, Delane & Hespanhol, M. S. *A Vila: de Izabel e Drumond a Noel*. Rio de Janeiro: s/e, 1987.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Vicente Licínio (org). *À Margem da História da República*. Recife: FUNDAJ/ Editora Massangana, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- COSTA, Wilma Peres DE LORENZO, Helena Carvalho; (orgs). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- DÓRIA, Antônio Francisco. *No tempo de Vargas*. Memórias, Reflexões e Documentos. Rio de Janeiro: Revan, 1994.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário e a dupla face do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- ENDERS Armelle. *A História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2002.
- FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.
- FREIRE, Américo. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para o século XX*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1999.
- GOMES, Danilo. *Antigos Cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1989.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s/d.
- GOMES, Ângela Maria de Castro; OLIVEIRA, Lúcia L.; VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo*. Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1926.
- _____. Do Império à República. In *O Brasil Monárquico*. História da Geral Civilização Brasileira. Tomo II. Vol.5. São Paulo: Difel, 1983.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Trajetória política do Brasil - 1500-1964*. São Paulo: Cia

das Letras, 1993.

KARASCH, C. Mary, *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

LEITE, Dante M. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1969.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papyrus, 1986.

LEVINE, Robert M. *O regime de Vargas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LIMA, Maria Emília. *A construção discursiva do povo brasileiro*. Os discursos de 1º de Maio de Getúlio Vargas. Campinas: UNICAMP, 1990.

LODY, Raul, *O Povo do Santo; religião, história e cultura dos Orixás*. Vodun, Inquices e Caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MARSON, Adalberto. *A ideologia nacionalista em Alberto Torres*. São Paulo. Duas Cidades. 1979.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser Escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia autoritária no Brasil de 1930-1945*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. v. II, III, IV. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. *Cidade e cultura urbana na primeira república*. São Paulo: Atual, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira - 1933/1974*. São Paulo. Ática, 1994.

MOURA, Clóvis. *As Injustiças de Clio*. O negro na historiografia brasileira. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos*. Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e Universo Cultural na Colônia*. Minas Gerais 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 32-106.
- PAIVA, M.; MOREIRA, Maria E. *Cultura substantivo plural*. São Paulo: 34 Letras, 1996.
- PANTOJA, Selma, A Dimensão Atlântica das Quitandeiras. In FURTADAO, Júnia Ferreira (org). *Diálogos Oceânicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 45-67.
- PEROSA, Liliam Maria F. de Lima. *A Hora do Clique: análise do programa de rádio Voz do Brasil da Velha à Nova República*. São Paulo: Annablume. Eca-Usp, 1995.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon & Bomeny, Helena & Costa, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo. Brasiliense, 1983.
- _____. *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo. Cia das Letras. 1992.
- _____. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 2000.
- _____. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- SLENES, Robert W. *Na Senzala uma Flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.131-209.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. Um panorama da linguagem cômica. São Paulo: Hedra, 2000.

TORRES Alberto, A organização nacional, São Paulo, Editora Nacional: Brasília Ed. Universidade de Brasília, 1982.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30*. A dominação oculta. São Paulo: Brasiliense, 1982.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.

HISTÓRIA ECONÔMICA DO BRASIL

ABREU, Marcelo de Paiva. A ordem do progresso; cem anos de política econômica republicana (1889-1989). Rio de Janeiro: Campus. 1989.

BIELCHOWSK, Ricardo. Pensamento econômico brasileiro 1930-1964. Rio Janeiro: Contraponto.1997.

BODEA, Miguel. A greve de 1917; as origens do trabalhismo gaúcho. Porto Alegre: LP&M, s.d.

BRYCE, Murray. *Políticas e métodos de desenvolvimento industrial*. Rio de Janeiro: Forense.1970.

CARDOSO, Fernando Henrique. Dos governos militares a Prudente – Campos Sales. In: O Brasil Republicano. São Paulo: Difel, 1975. v. 3 e v. 8 (cap. 1).

CARONE, Edgar. O pensamento industrial no Brasil (1880-1945). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977.

COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX.. In MOTA, Carlos Guilherme (org). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro. Difel.1977. p. 283-316.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. RS: economia & conflitos políticos na República Velha. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

FRANCO, Gustavo Henrique Barroso. Reforma monetária e instabilidade durante a transição republicana. Rio de Janeiro: BNDES, 1983.

GOMES, Ângela Maria de Castro. Burguesia e trabalho, política e legislação social no Brasil,1917-1937. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LOVE, Joseph. O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de 1930. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LEME, Marisa Saenz. A ideologia dos industriais brasileiros (1919-1945). Petrópolis: Vozes.1978.

LUZ, Nícia Vilela. A luta pela industrialização do Brasil 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

PENNA, Lincoln de Abreu. O progresso da ordem: o florianismo e a construção da república. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

PINTO, Virgílio Nóya. Balanço das Transformações Econômicas No Século XIX. In MOTA, Carlos Guilherme (org). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 126-145.

PRADO JR, Caio. Evolução política do Brasil São Paulo: Brasiliense, 1969.

SILVA, Hélio. 1926 – a grande marcha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas*. Cinema e política nos anos da Atlântida. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

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

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

DIAS, Rosangela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza, *Cinema Carioca nos anos 30 e 40*. Os

Filmes Musicais nas Telas da Cidade. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte PPGH-UFMG, 2003.

GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Cinema. São Paulo: EMBRAFILME/Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro. In: *História Geral da Civilização Brasileira, o Brasil Republicano*. Economia e Cultura. v. 4 Tomo III. São Paulo. Difel. 1981. p. 465-467.

GONZAGA, Adhemar & GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 Anos do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro. Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEFFNER, Hernani. Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. In *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro. mimeo. 1989.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas. UNICAMP. 1996.

PAIVA, Salviano Cavalcante de. *História ilustrada dos filmes brasileiros - 1921-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PESSOA, Ana. Carmem Santos: O cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

PIPER, Rudolf. *Fimusal brasileiro e chanchada*. São Paulo: L.Gren, s/d.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SOUZA, José Inácio Melo. *Retrato do ocupado e do ocupante visto através das estatísticas (1896-1936)*. São Paulo: s/e, 1988 (mimeo).

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional, elemento de aproximação dos

habitantes do país. In: *A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1987.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HISTÓRIA DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA

CABRAL, Sérgio. No tempo de Ari Barroso. *Rio de Janeiro: Lumiar, s/d*.

_____. *Getúlio Vargas e a MPB*. Ensaios de Opinião. Rio de Janeiro: s/e, 1975.

LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio. *A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: UNICAMP, 1995.

MOBY, Alberto. Sinal fechado. *A música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SANDRONE Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos & Moreira, Sonia Virgínia. *Radio Nacional*. O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Martins Fontes/ FUNARTE, 1988.

SQUEFF, Enio & José Miguel Wisnik. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SÓDRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TUPY, Dulce. *Carnavais de Guerra*. Rio de Janeiro: ASB, s/d.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 1995.

LITERATURA

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In TELLES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes. 1972.
- ALEX, Anoar. *As Idéias Sócio-Literárias de Lima Barreto*. São Paulo: Vértice, 1990.
- ARRIGUCCI JR. , Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo. Duas Cidades; Editora 34. .2000
- AZEVEDO, Carmen Lucia de. CAMARGOS ;Márcia. SACCHETTA ; Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo:SENAC, 997.
- BACH, Sílvio. *Cruz e Souza, o poeta do desterro*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 1999. (roteiro trilingue do filme de mesmo nome)
- BARRETO, Lima. *Feiras e Mafuás*. Rio de Janeiro: Editora Mérito, s.d.
- BOSI, Alfredo *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.1975.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CÂNDIDO, Antonio. *A Escrava que não era Isaura*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006 (reedição no prelo).
- CÂNDIDO, Antônio. *A dialética da malandragem*. In: CÂNDIDO, Antônio. O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Através do espelho e o que Alice encontrou lá. Trad. e Org. Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.
- GLADSON, Jhon. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz &Terra. 2003.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. in: NOVAES (org.), *Adauto. Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura. 1992.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, s.d.
- PESAVENTO, Sandra Jatayh (Org). *Leituras Cruzadas: diálogos da História com a Literatura*, Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1991.
- REBELO, Marques, *Espelho Quebrado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1947.
- SPENCE, D. Jonathan. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Cia das Letras, 1986

HISTÓRIA DA CARICATURA BRASILEIRA

- COTRIM, Álvaro. (Alvarus). J. Carlos, época, vida , obra. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985. p.72.

- LAGO, Pedro Corrêa (org). *Catálogo Caricaturistas brasileiros. 1836-2001*. Acervo Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro. Contracapa. 2003
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1963. vol. I
- SÓDRE, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal. 1977. p. 250-251.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ MEC. 2001

IMAGEM / ESTÉTICA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema, arte da memória*. Campinas: Editora Autores Associados, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Cia das Letras. 1998
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 347-360.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo. Globo. 1989.
- COTTA, Francis Albert. *As pranchas de Debret e Rugendas: representações da presença policial no cotidiano do Rio de Janeiro*. II *Simpósio Nacional de História Cultural*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. 13-17/09/2004.
- COUTINHO, Evaldo. *A Imagem Autônoma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- ECO, Umberto. *Leitura de Steve Canyon*. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 129-179.
- FERRO, Marc. *A Contra História*. In: FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JUNIOR, Eduardo Neiva. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LÈVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cineatográfica*. São Paulo. Brasiliense. 1990.
- MENGUEI, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo. Perspectiva. 1972.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

MOURA, Edgar. *50 anos, luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

OSTROWER, Fayga. *A Construção do Olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 167-182.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

METODOLOGIA DA HISTÓRIA

BARTHES, Roland. O Discurso da História. In BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: BACZKO, Bronislaw. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d. v.5.

BAKHTIN, Milkail. A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. A Sociedade de Consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. I. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Obras escolhidas. III. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERMAN, Marshal. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CLAVEL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

- COHN, Gabriel. *Adorno*. Coleção Grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1986.
- DE PAULA, Jeziel. *1932: imagens construindo a história*. Campinas/Piracicaba. Editora da Unicampi/ Editora da Unimep, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1995.
- LE GOFF, Jacques. Passado/Presente. In: LE GOFF, Jacques. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional. s/d. v.5.
- LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Estudos Sobre a Narrativa. Rio de Janeiro: Rocco 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *No tempo das tribos*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *No Fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- REICH, Williem. *A psicologia das massas do fascismo*. Porto: Escorpião, 1974.
- REZENDE, Antônio Paulo. *Uma trama revolucionária? Do Tenentismo à Revolução de 1930*. 5 ed. São Paulo: Atual, 1990.
- ROUANET, Paulo Sérgio. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- _____. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- ROWLAND, Robert. *Antropologia, História e Diferença*. 2^o- ed. Porto Alegre: *Afrontamento*, 1987.
- SPENCE, D. Jonathan. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da UNB, 1982.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp. 1994.

TEORIA ANTROPOLÓGICA

- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- COX, Harvey. A festa dos foliões. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- _____. Ensaios de Antropologia Estrutural. Petrópolis: Vozes, 1983.
- DURKHEIM, Emile. Formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora.2000.
- LEACH, Edmund. As idéias de Lèvi-Strauss. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ROMERO, Silvio. Realidades e ilusões no Brasil (1907). Petrópolis. Vozes. 1973.
- TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

OBRAS DE REFERÊNCIA

- BARBACHANO, Carlos. (Dir.) O Cinema Arte e Indústria. Coleção Salvat de Grandes Temas. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- CARONE, Edgar. A Segunda República. São Paulo: Difel, 1973.
- _____. A Terceira República. São Paulo: Difel, 1976.
- DENVIR, Bernard. O Impressionismo. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- GONZAGA, Alice. 50 anos de Cinédia. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. Palácios e Poeiras. 100 anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record/FUNARTE, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HISTÓRIA DO SAMBA. São Paulo: Globo, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de & FAUSTO Boris (Dir.) História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1986. Tomo III.
- NOSSO SÉCULO - Memória fotográfica do século XX. v. II, III e IV. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PASSEK, Jean-Lup (Dir.) Dictionnaires Du Cinema. Paris: Larousse, 1995.

SADOUL, George. História do cinema mundial. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

ARTIGOS

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. 1996, v.16 [n.31-32], p. 328-352.

PRADO, Luiz Carlos Delorme. A Economia política das reformas econômicas da primeira década da república. *Análise Econômica*, Porto Alegre, nº 39, p.93-113, mar. 2003.

DAMATTA, Roberto. Brasil, uma nação em mudança e uma sociedade imutável? Considerações sobre a natureza do dilema brasileiro. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1988. v.1 [n.2]. p. 201-219.

DUBY, Georges. L'historien devant le cinéma. *Le Débat*. Paris: Gallimard. mar. 1984.

GOMES, Angela de Castro. Modernidade no Rio de Janeiro. *História e cidadania*. São Paulo. ANPUH. 1998, p. 395-403.

HEFFNER, Hernani. Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro, 1989.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista da História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992. v.10 [n. 10]. p. 237-250.

PINTO, Maria I.M.B. O cinema, tecnologias de comunicação de massa e representação da São Paulo Moderna. *História e cidadania*. São Paulo. ANPUH. 1998, p. 354-367.

REIS, Elisa F. O Estado nacional como ideologia: o caso brasileiro. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1988. v. 1 [n. 2]. p. 187-203.

SANTOS, Wanderley Guilherme. Gênese e Apocalipse: Elementos para uma Teoria da Crise Institucional Latino-America. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo. mar. 1988.[n. 20].p. 110-118.

SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura moderna no Brasil. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1993. v.6 [n. 11]. p. 76-88.

STEVEN, Donald S. Film History - The possibilities and perils of cinema as historical depiction. *Latin American Studies Association (LASA)*. sept 28/30. 1975.

SILVA, Marcos A. da. Faces do mesmo: algumas histórias na indústria cultural. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. set. 1987/fev. 1988. v. 8 [n. 5], p. 123-127.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1994. v. 7 [n. 13]. p. 81-95.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. 1993. v.6 [n.6]. p. 80

-112.

WOLF, Joel. "Pai dos pobres" ou "Mãe dos ricos"? Getúlio Vargas, Industriários e Concepções de Classe, Sexo e Populismo em São Paulo 1930-1945. *Revista de História*. São Paulo. ANPUH/Marco Zero. 1994. [n. 27]. p.27-60.

TESES

ALMEIDA, Aguiar Cláudio. *O cinema como agitador de almas: argila uma cena do Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

BAPTISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

BACKES, Ana Luiza. *Fundamentos da ordem republicana: repensando o pacto de Campos Sales*. Porto Alegre, UFRGS, 2004. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência Política.

CHAIA, Miguel Wady. *O tostão furado: um estudo sobre a chanchada*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1983.

FIGUEIREDO, Ana Cristina Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1996.

GALVÃO, Maria Rita. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz - A fábrica de sonhos*. Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1975. 5 volumes.

MEIRELES, William Reis. *Cinema e História: o cinema brasileiro dos anos 50*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de São Paulo/Assis, s/d.

MORETIN, Eduardo Victorio. *Cinema e História: uma análise do filme "Os Bandeirantes"*. Dissertação (Mestrado em Cinema) – ECA, Universidade de São Paulo, 1994.

ROCHA, Gilmar. *Honra e valentia no mundo da malandragem*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Minas Gerais, 1993.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *O Pensamento industrial brasileiro*. Campinas. UNICAMP. Tese de doutorado. 2004

VIEIRA, João Luiz. *Foto de Capa e Chanchada: a eficácia do star system no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978.

FONTES

Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Revistas Especializadas – Cinema

A SCENA MUDA. Rio de Janeiro: décadas de 1920, 1930 e 1940.
 BRAZILIAN CINEMA. USA: Columbia, 1996.
 CINE IMAGINÁRIO. Rio de Janeiro: década de 1980.
 CINEARTE Revista. Rio de Janeiro: décadas de 1920, 1930 e 1940.
 CINEMIN. Rio de Janeiro: décadas de 1980 e 1990.
 FILME CULTURA. Rio de Janeiro: década de 1970-80.
 O FAN – Chaplin Club – Rio de Janeiro –RJ – Agosto 1928 a Dezembro de 1930
 ISTO É. São Paulo: década de 1970.
 LE CINÉMA BRASILIENE. Paris: Pluriel, Centre George Pompidou.
 PARA TODOS. Rio de Janeiro: década de 1920.
 RETRATO DO BRASIL. São Paulo: década de 1980.
 REVISTA CINEMA - nº 3, FCB. São Paulo, 1974.
 REVISTA CINE-OLHO, nº 1, s/d.
 REVISTA DE CINEMA CISCO. Goiânia: década de 1980.

Revistas Diversas

Rio de Janeiro

América Brasileira – Rio de Janeiro – RJ- Março de 1922 – Dezembro de 1924.
 América Latina : Revista de Arte e Pensamento – Agosto de 1919 – Fevereiro de 1920.
 Architectura no Brasil – Revista Ilustrada de Assuntos Technicos e Artísticos – Rio de Janeiro- RJ – Outubro de 1921 –Julho de 1922 – Junho a Setembro de 1923 – Novembro a Dezembro de 1925 – janeiro a Julho de 1926.
 O Bambino –Revista do Club Feniano – Rio de Janeiro – RJ
 O Brasil Artístico –Rio de Janeiro -RJ – Março de 1911
 Careta – Rio de Janeiro – Junho de 1908 –Setembro de 1927- Janeiro de 1928 – Dezembro de 1929 – Março a Dezembro de 1930 – Janeiro de 1931.
 Casa dos Artistas – Rio de Janeiro – RJ – 1918 a 1942 e 1947 a 1949.
 A Ordem- Rio de Janeiro. Janeiro a Junho de 1930
 Crítica – Rio de Janeiro – RJ – Novembro de 1928 a Outubro de 1930.
 Festa – Rio de Janeiro – RJ – Agosto de 1928 a Janeiro de 1929 ; Julho de 1934 a Agosto de 1935.
 Fon-Fon – Rio de Janeiro – RJ – Abril de 1907 a 1928; Dezembro de 1945.
 Vera Cruz – Revista D’arte do Rio de Janeiro – RJ – Janeiro de 1888 a Janeiro de 1899.
 Suplemento Semanal Ilustrado – Rio de Janeiro – RJ – Fevereiro – 1934
 A Noite Ilustrada – Rio Janeiro – RJ – Maio de 1930; Setembro de 1933; Janeiro 1934 a Outubro de 1954.

Minas Gerais

Verde – Revista de Arte e Cultura – Cataguazes – MG – Setembro 1927 a Janeiro 1928 – Maio de 1929.

A Bala – Cataguazes – MG – Agosto de 1897

Fuzarca – Belo Horizonte - Belo Horizonte – MG – Agosto de 1931 a Junho 1953.

Revista de Cinema – Belo Horizonte – MG – Abril de 1954 a Dezembro de 1957; Agosto de 1961 a Outubro de 1964.

São Paulo

O Alfinete Negro – São Paulo – SP – Setembro/ Outubro 1918; Janeiro/ Março 1919; Agosto/Dezembro 1921.

Klaxon – São Paulo – SP Maio de 1922 a Janeiro de 1923.

A Rua – Revista Literária Crítico e Humanista – São Paulo – SP – Fevereiro de 1916

O Sacy – São Paulo –SP – Janeiro de 1926 a Fevereiro de 1927

Cine- Repórter- Semanário Cinematográfico – São Paulo – SP – Janeiro a Dezembro de 1946; Janeiro de 147 a Outubro de 1961; Setembro de 1962.

Pensamento e Arte – São Paulo – SP – Maio de 1952 a Dezembro de 1957.

Jornais

Rio de Janeiro

Correio da Manhã – Rio de Janeiro- RJ – Janeiro de 1901 a Dezembro de 1928.

Diário Carioca – Rio de Janeiro – RJ – Julho de 1928 a Dezembro de 1942;

Março de 1943 a Dezembro de 1962.

O Globo. Rio de Janeiro: década de 1930, 1940 e 1950.

Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro: década de 1970.

Diário de Notícias – Rio de Janeiro – RJ – Julho de 1929 a Novembro de 1976.

Jornal do Brasil: décadas de 30 e 40.

Jornal do Cinema. Rio de Janeiro: década de 1950.

A Noite Ilustrada – Rio de Janeiro – RJ – Maio de 1930 a Setembro de 1933; Janeiro de 1934 a Outubro de 1954.

Minas Gerais

Diário de Cataguazes – Cataguazes – MG – Abril a Junho de 1914.

A Noite – Belo Horizonte – MG – Julho de 1915.

São Paulo

Diário da Noite. São Paulo: década de 1930 e 1940.

Folha de São Paulo. São Paulo: década de 1980.

O Estado de São Paulo. São Paulo: década de 1930, 1940 e 1950.

Fundação Nacional de Arte – Rio de Janeiro

Pastas Nominais

Francisco Alves, Pasta 295.

Grande Otelo, Pasta 163.

Luiz de Barros, Pasta 032.

Oscarito, Pasta 0187.

Procópio Ferreira, Pasta, 106.

Watson Macedo, Pasta 143.

Zezé Macedo, Pasta 045.

Museu da Imagem e do Som - Rio de Janeiro

Vídeo

Adhemar Gonzaga. Júlio Heilbron, 35 mm, 12 min, 1950, P/B.

Carmem Santos. Jurandir Noronha, 35 mm, 16 min, 1969, P/B.

Grande Otelo. Murilo Sales e Ronaldo Foster, 35 mm, 12 min, 1971, COR.

O incrível Luiz de Barros. Lucien Mellinger, 35 mm, 7 min, 1997, COR.

Áudio

Luiz de Barros

José Carlos Burle

Watson Macedo

Humberto Mauro