

**Resenhas**



**ALMEIDA, Claudio Aguiar. O Cinema como “Agitador de Almas”.  
*Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999.**

Geni Rosa Duarte\*

Este livro constituiu a dissertação de mestrado defendida por Cláudio Aguiar Almeida na FFLCH da USP, sob a orientação da profa. Maria Helena Capelatto. Discute a trajetória de Humberto Mauro dentro do projeto de construção de um cinema nacionalista, projeto que envolveu não apenas cineastas, mas também intelectuais do porte de Roquette-Pinto, Affonso de Taunay e outros, preocupados ainda com na tarefa educativa que tinha possibilidade de ser desenvolvida através desse meio de comunicação.

Almeida, na introdução, inicia citando pronunciamento de Getúlio Vargas (sem datá-lo), apontando o cinema como “*um dos fatores de instrução*” de que dispunha o Estado moderno para cumprir seu dever primeiro, qual seja, o de “*sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão adaptando-o às necessidades do seu ‘habitat’.*” Mesmo tendo como objeto de análise a trajetória de Humberto Mauro, identificada com os objetivos do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e de um filme apresentado como “uma cena do estado novo”, o autor não os vincula diretamente a um corpo doutrinário ou a um grupo constituidor de uma “ideologia oficial” desse período.

Tendo como referencial a posição de Marc Ferro sobre as possibilidades de aproximação entre o historiador e o cinema, Almeida procura reconstituir a trajetória do grupo de que faziam parte Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Carmen Santos e outros, interessados na constituição de um foco produtor de filmes nacionais. Essas propostas ganharam corpo a partir de algumas realizações isoladas, mas passaram a ter “voz” a partir da revista *Cinearte*, fundada em 1926 por Adhemar Gonzaga.

*Cinearte* propunha a constituição de uma indústria cinematográfica nacional a partir da realização de “longa-metragens com enredo”,

---

\* Professora do Curso de História da Unioeste/ Campus de Marechal Cândido Rondon. Doutora em História pela PUC/SP.

aproximando-se portanto dos padrões estéticos americanos e afastando-se dos chamados filmes “naturais”, que apresentavam uma visão exótica do Brasil, com “*índios, cabanos, negros, bichos e outras avis raras*” (a citação é da própria revista). Nesse projeto, caberia ao Estado o papel de um Mecenas, o qual esperavam-se iniciativas como a diminuição dos impostos sobre importação de equipamentos ou medidas protecionistas visando a obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais.

Após 1930, a indicação de Francisco Campos para o Ministério da Educação sinalizou, segundo Almeida, um claro investimento no cinema educativo, não desvinculado das preocupações com os destinos do próprio cinema nacional. A participação do Estado nessa indústria estaria vinculada à produção de filmes visando “*o aprimoramento educacional e moral do povo brasileiro*”, e que substituíssem o produto estrangeiro no qual tais preocupações estariam ausentes. À lei da obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais, todavia, acrescentaram-se posteriormente instrumentos de controle dos meios de comunicação, como a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPCC), em 1934, inspirados pelos congêneres alemão e italiano, bem como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1937, e o Departamento Nacional de Propaganda, em 1938, encarregando-se esse últimos da produção dos cinejornais. Estes, a princípio, foram produzidos também pela Cinédia, de Adhemar Gonzaga, mas a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) fechou essa porta à iniciativa particular. Tais restrições, somadas às dificuldades decorrentes da segunda guerra, deixaram abertos para os cineastas, segundo o autor, dois caminhos: a produção de filmes educativos de forte conteúdo nacionalista, e das chanchadas.

Almeida procura demonstrar que Humberto Mauro e seu grupo optaram pelo primeiro. Todavia, se esse caminho foi delimitado pelas vinculações que Humberto Mauro estabeleceria mais tarde com o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), tratava-se mais de uma opção ditada pelas circunstâncias. Por isso, ele retoma a análise das propostas de filmes nacionalistas, desenvolvidas por Humberto Mauro e seus colaboradores na década de 30, fazendo referência primeiramente a *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936).

Sabe-se que o primeiro filme obteve muito sucesso quando exibido, o mesmo não se dando com o segundo, tentativa de repetir esse êxito com quase o mesmo elenco, o mesmo roteirista e diretor. Almeida não se detém na análise dos mesmos, alegando que as cópias foram

destruídas num incêndio. Do primeiro, ele diz, textualmente: “Não podemos afirmar com nenhum grau de certeza se *Favela dos meus amores* e *Cidade Mulher* estiveram empenhados na proposta de educação do povo brasileiro por meio do cinema...” (ALMEIDA 1999:103/4)

Segundo informações de Noronha, que fez um levantamento exaustivo das produções do cinema brasileiro entre os anos de 1896 a 1936, ambos os filmes tiveram argumento de Henrique Pongetti, com roteiro de Humberto Mauro. *Favela dos meus amores* conta a história de dois boêmios, interpretados por Jayme Costa e Rodolpho Mayer, os quais resolvem instalar uma boate no morro para atrair turistas. Este último apaixona-se pela professorinha interpretada por Carmen Costa, que por sua vez é amada por um compositor de sambas do morro chamado Nhonhô (referência talvez a Sinhô), papel vivido por Armando Louzada. No filme há várias canções, algumas delas interpretadas por Sylvio Caldas, outras contando inclusive com orquestra e coro de cinquenta vozes. Nas cenas finais, segundo Noronha, Nhonhô morre em meio a crises de hemoptises às vésperas do carnaval, tendo, no seu delírio, uma antevisão da sua música sendo cantada nas ruas. O filme apresenta as cenas de rua sobrepostas à figura do compositor morrendo, os rostos dos favelados e os pés pisando o calçamento irregular, com o som do samba executado em ritmo de marcha fúnebre.

Não enxergando aí nenhum conteúdo claramente educativo, Almeida parte para a análise dos filmes de temática histórica realizados a seguir, como *Inconfidência Mineira*, *Os Bandeirantes* e *Descobrimento do Brasil*, dialogando com o conhecimento histórico produzido e contando inclusive com a assessoria de Affonso de Taunay, Roquette-Pinto e outros.

Todavia, podemos também enxergar direcionamentos claros em *Favela dos Meus Amores* no sentido de levar a efeito uma “proposta de educação do povo brasileiro por meio do cinema”. Direcionar a educação musical do povo foi preocupação de muitos intelectuais como Mário de Andrade, por exemplo, para quem os temas populares deveriam ser objeto do trabalho atento de músicos comprometidos com o projeto de modernização e nacionalização da música. Lourival Fontes, que seria posteriormente diretor do DIP, já em 1926 alertava para a necessidade de, através da censura, “sanear as letras de Música Popular”, padronizando-as e expurgando delas fatores estranhos ao país, ou mesmo evitando a deturpação pelos próprios compositores (Apud SAROLDI E MOREIRA, 1988:14). É significativo, portanto, que os números musicais

sejam interpretados por cantores do porte de Sylvio Caldas, com voz educada, contando com apoio de orquestra e coro – distanciado, portanto, do “fazer musical” passível de ser encontrado nos morros cariocas onde a ação se dava.

Quando analisa no capítulo IV os posicionamentos de Roquette-Pinto e Alberto Torres a respeito das questões envolvendo eugenia, mestiçagem, isolamento e a valorização dos tipos étnicos nacionais, Almeida cita o posicionamento do primeiro, para quem o controle dos meios de comunicação poderia reverter perigos de desnacionalização do sertão pelo litoral, apontados pelo segundo autor: “Se fossem mal utilizados, cinema, rádio e estradas certamente dilapidariam uma das maiores riquezas nacionais, destruindo os ‘tipos antropológicos’ do interior, corrompendo-os com o vírus desnacionalizante das cidades litorâneas”. (ALMEIDA 1999:137/8).

Roquette-Pinto foi também um pioneiro do rádio no Brasil. Responsável pela primeira transmissão radiofônica durante a exposição comemorativa do centenário da independência em 1922, foi responsável pela constituição da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, constituída como entidade jurídica em abril de 1923, no interior da Academia de Ciências. Esse empreendimento tinha objetivos educacionais nítidos, tanto quanto o cinema e as demais atividades que mereceram posteriormente a atenção de Roquette-Pinto.

Rádio, cinema, portanto, eram atividades que tanto poderiam descambar para um comercialismo desregrado, anulando suas finalidades educacionais, quanto colaborar efetivamente para a educação do povo. Nesse sentido, isso dependia essencialmente de quem tinha o controle das mesmas, de quem as realizava. Isso talvez explique porque cineastas como Humberto Mauro optaram por trabalhar “dentro dos quadros do estado novo”, ou seja, por que seu cinema constituiu um dos cenários desse regime, na formulação de Almeida.

Voltando-se depois ao filme *Argila*, Almeida analisa seus antecedentes, argumento, personagens, situações. Detém-se em questões como cultura popular e cultura das elites, sertão e litoral, e, portanto, as oposições construídas entre um Brasil velho e um novo. Analisa, então, as críticas e os posicionamentos suscitados pelo filme quando de sua exibição, alvo que foi do boicote dos exibidores em função da posição contrária dos mesmos ao decreto 4064, que estipulava preços mínimos para a locação de curtas e longas nacionais.

O filme foi um fracasso, de público e de crítica. Ficou em aberto a questão: por que esse filme não deu certo? Almeida cita algumas posições assumidas então por Humberto Mauro, optando pela realização de filmes documentários, que fez sob os auspícios do INCE. Para o diretor, essa opção estava condicionada às dificuldades de mercado, razão pela qual ele passou a propugnar a participação do governo na criação de condições para que o trabalho do cineasta fosse realizado.

Assumindo sem questionamentos o posicionamento desse diretor, Almeida deixa de analisar as relações entre cinema nacionalista e cinema educativo “*nos quadros do estado novo*”, bem como de as aproximações estéticas entre os filmes de longa metragem e os curta metragem realizados a partir de então por Humberto Mauro, colocando em foco principalmente aspectos culturais de um Brasil rural que devia ser preservado.

Ao considerar separadamente posições teóricas expressas por autores em textos escritos e sua expressão fílmica, todavia, e preocupado em assinalar convergências nesse direcionamento - como faz em relação a Roquette-Pinto, principalmente, - Almeida deixa de considerar a impossibilidade do filme de simplesmente “traduzir” posições expressas através de outras formas de expressão. Ao se concentrar mais no enredo, deixa de analisar como a linguagem cinematográfica expressa conflitos e tradições múltiplas não claramente visíveis nessa relação palavra/imagem. (ver, a esse respeito MORETIN 1998:113) Embora tenha assinalado a admiração de Humberto Mauro pelo “cinema espetáculo” das obras do alemão Walter Ruttmann, bem como a recusa de Roquette-Pinto de assinar o roteiro, definido como de “autoria coletiva”, Almeida não chega a aprofundar essas questões.

Filmes realizados no período por outros cineastas identificados com a temática nacionalista foram simplesmente referenciados pelo autor. Sabemos da dificuldade ou mesmo da impossibilidade de acesso a esses materiais, muitos já destruídos. Mas a análise de Almeida aponta também a necessidade de que os historiadores se debruçam sobre a produção fílmica, a partir de múltiplos referenciais - e nesse sentido o livro aponta muitos caminhos.

**Bibliografia**

SAROLDI, Luís Carlos. e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio nacional. O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1988.

NORONHA, Jurandy. *Pioneiros do cinema brasileiro – 1896 a 1936* (CD-rom 2516-8): São Paulo. EMC – Empresa de Marketing Cultural / Melhoramentos.

MORETTIN, Eduardo Vitorio. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940) de Humberto Mauro, in: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Humanitas/Anpuh, v. 18, nº 35 (Dossiê: arte e linguagens), 1998.