

Por um ideal de cinema brasileiro: imprensa e filme nas primeiras décadas

Meize Regina de Lucena Lucas (Departamento de História da UFC) –

meizelucas@gmail.com

Resumo: A análise dos artigos da Revista *Cinearte*, publicação especializada que circulou de 1926 a 1942, e de jornais da mesma época, caso de *O Estado de São Paulo*, tomando por base o perfil da produção da época, permite compreender o conceito de cinema construído no Brasil. Essa discussão passa pela polarização entre os chamados filmes natural e posado bem como pela comparação com o cinema estrangeiro, notadamente, o americano. Nesses veículos, principalmente na Revista *Cinearte*, que se notabilizou pela campanha em prol do cinema brasileiro, encontra-se expressa parte importante do pensamento nacional vigente naqueles anos que atuou na construção de um ideal de cinema.

Palavras-chave: cinema brasileiro, imprensa, Cinearte

Résumé: L'analyse de le Journal *Cinearte*, publication spécialisée qui a circulé de 1926 à 1942, et les journaux dans le même temps, le cas de l'État de São Paulo, en fonction du profil de production de l'époque, nous permet de comprendre le concept du cinéma construit dans Brésil. Cette discussion concerne la polarisation entre les films dits naturels et posent ainsi que par comparaison avec le film à l'étranger, notamment aux États-Unis. Dans ces véhicules, en particulier dans le Journal *Cinearte* qui s'est distingué sur la campagne du cinéma brésilien, est exprimé partie importante de la pensée nationale qui prévaut dans ces années qu'il a travaillé à la construction d'un film idéal.

Mots-clés: cinéma brésilienne, presse, Cinearte

I.

No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, quando é desfeita a parceria entre cinegrafistas e exibidores que marcara os primeiros anos de realização, o país, assim como os demais países latino-americanos, transformara-se num campo promissor para a entrada do produto norte-americano. Um produto remodelado e padronizado, exportado para os quatro cantos do mundo. Em pouco tempo, além de importante mercado para o filme estrangeiro, absorveu os padrões e valores da indústria cinematográfica norte-americana – a organização em gênero dos filmes, o *star system* e o *studio system*.

Os filmes não ficcionais, conhecidos nos primórdios do cinema como filme natural ou de atualidade, produzidos desde o final do século XIX no país, garantem a presença de imagens brasileiras nas telas com o declínio da produção dos chamados filmes posados. Muitos realizadores dedicam-se à produção de cinejornais ou naturais

com o objetivo de garantir recursos para a realização de filmes posados. E um número bem maior dedica-se única e exclusivamente ao filme natural.

Com o surgimento do cinema aparecem as primeiras notas sobre filmes na imprensa. Longe estamos de poder falar em crítica cinematográfica, e mesmo o que hoje se chama de cinema, encontra-se muito distante do que essa palavra significava nos primeiros anos do século XX. Por meio da imprensa compreende-se como esse objeto, o filme, era percebido e o senso crítico desenvolvido em relação ao novo hábito que aparecera por algumas cidades, principalmente, os centros urbanos, de despendar tempo assistindo exibições. Notícias informavam aos leitores sobre o que vinham a ser as projeções, o que ocorria nas salas de exibição, o que veriam nas telas e quem as freqüentava. Ou seja, era a novidade do invento que constituía a matéria que alimentava as páginas de jornais.

OMNIOGRAPHO – Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido do que o Kinestocopio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de *cinematographo*.

Em uma vasta sala quadrangular, iluminada por lâmpadas elétricas de Edisom, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em fila e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada, em altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas portas da entrada.

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão da vida real. Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança da serpentina; a da dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos, uma banda de música militar; um trecho de *boulevard* parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.

O espetáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos aos visitantes a se acautelarem contra os gatunos. Na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A polícia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquele recinto¹.

A notícia detalhada e extensa interessa na medida em que revela a distância que envolvem as práticas atuais em torno do cinema e aquelas existentes em seu nascedouro, entre o significado de um filme hoje e ontem, bem como a relação que o público estabelece com ele. Diversão barata para quem não podia pagar um assento no teatro. Uma curiosidade, um produto de duração efêmera, que, passada a fase de atração como aparelho de espetáculo, teria como única função reproduzir o movimento a fim de auxiliar as pesquisas científicas².

No entanto, o cinema não desaparece. Multiplica-se e espraia-se pelas cidades, tornando-se a principal diversão popular nos grandes centros urbanos. Passou-se então a questionar-se os seus possíveis benefícios e malefícios sobre a sociedade e, dessa forma, a questão moral passou a marcar o tom das discussões entre a elite letrada.

Publicações especializadas em cinema tiveram início na década de 10. Até então havia apenas apreciações sobre os filmes, as mais genéricas possíveis. Informações sobre o tema, a qualidade técnica, a diversidade do programa, nacionalidade, gênero, se tratava-se de filme natural ou posado, se era fita nova ou reprise – afinal, era prática usual exibir os mesmos filmes com novos títulos. Depois vieram o noticiário, a publicidade e a publicação de comentários. A crítica cinematográfica só surgiria próximo ao final dessa década, correlata a uma representação que integrava o cinema ao domínio das artes³.

A primeira publicação especializada de que se tem notícia parece ter sido *O Cinema*, editada no Rio de Janeiro em 1913 durante aproximadamente seis meses.

¹ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 9 jul. 1896, p. 2 apud Araújo, op. cit., p. 75.

² Em 1901 encontra-se registro da exibição de filmes ditos científicos nas salas cariocas. As fitas eram filmagens de cirurgias, caso de *Extração de um papo*, *Operação de um quisto*, *Amputação de uma perna*, operações realizadas pelo médico francês Dr. Doyen. As sessões eram realizadas em separado para homens e mulheres. Posteriormente, na década seguinte, consolida-se a idéia do cinema com objetivos educativos. Nesse sentido, os trabalhos de Osvaldo Cruz são registrados pelas câmeras e exibidos pelo país. A espetacularização presente nos primeiros filmes é substituída pela idéia da formação do indivíduo por meio da imagem. Essa questão, a imagem como meio educativo, embasou as discussões nos meios letrados quanto aos usos e o controle do cinema a partir da década de 10.

³ XAVIER, Ismail. *Sétima arte – um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, 1978.

Posteriormente teriam surgido as revistas *Theatro e Film* (1917), *A Fita* (1918) e *Palcos e Telas* (1918). Mas foi a *Paratodos...*, cobrindo inúmeros assuntos – literários, políticos, artísticos e esportivos –, que mais se destacou no terreno da cinematografia. Progressivamente o cinema passou a ocupar mais espaço na publicação. Dirigido por Álvaro Moreyra e Mário Behring, o semanário surgiu em 1919, tendo entre seus colaboradores o repórter Adhemar Gonzaga, que atuara como crítico de cinema em *Palcos e Telas*. Esse último e Mário Behring receberam da sua editora, Sociedade Anônima o Malho, a incumbência de dirigir uma nova revista a partir de 1926, *Cinearte*, publicação especializada em cinema que circulou até 1942. Integraram-se à revista Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha, antigos companheiros de internato de Adhemar, e ainda Peri Ribas, Sérgio Barreto Filho, Gilberto Souto, Octávio Gabus Mendes, de São Paulo, e L. S. Marinho, que foi enviado a Hollywood como correspondente, fato até então inédito numa revista brasileira. A revista se notabilizou, entre outras coisas, por sua campanha em prol do cinema brasileiro. Havia seções fixas sobre o cinema aqui produzido a cargo de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Adhemar Gonzaga viria a ser, posteriormente, um dos principais realizadores da cinematografia nacional, tendo sido proprietário da Cinédia, um dos estúdios de maior duração e produtividade no país.

Nessa época, o cinema brasileiro a cada dia rareava nas telas do país. Para se ter uma idéia, em 1923, no Rio de Janeiro, somente 2,3% dos filmes exibidos eram nacionais, e no ano seguinte caiu ainda mais: 1,5%⁴. Nessa ínfima fatia do mercado, o filme posado era uma raridade, principalmente, em metragem longa. Os filmes de não ficção respondiam pela maior parte do que era exibido. Além disso, o que se produzia pouco circulava no país. A maior parte dos títulos eram exibidos onde eram produzidos, tanto no caso dos posados como dos naturais. Para ilustrar essa situação é interessante lembrar o pitoresco caso de Humberto Mauro: em 1925, ele começou a filmar em sua cidade, Cataguases, com o fotógrafo italiano Pedro Comello e pensava ser pioneiro do cinema nacional, já que desconhecia qualquer filme brasileiro, natural ou posado. Desde o começo do século, ambulantes exibiram filmes pela cidade de Cataguases e, mais sistematicamente, a partir de 1908, com a regularidade da eletricidade. Em 1911, a

⁴ Segundo dados da censura policial carioca que baseava suas estatísticas na metragem e porcentagem de filmes. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

cidade já ganhava sua primeira sala fixa de exibição, o Cinema Recreio Cataguasense. Entre os filmes exibidos, europeus e americanos em sua maioria, não há sinal de apresentação de um único filme brasileiro⁵. Cataguases não era exceção; ilustra uma situação que se repetia país afora.

Até então já se tinha produzido filmes em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Amazonas, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, nas capitais e em algumas cidades interioranas. Na década de 20, Campinas, Pouso Alegre, Botucatu, Pelotas, Guaranésia, Recife e Porto Alegre, ampliaram o raio de produção no país, inclusive, de posados. Cabe lembrar que, com exceção de São Paulo e Rio de Janeiro, que produziram com certa regularidade, nas demais cidades ocorreram ciclos de produção que tiveram maior ou menor duração.

Os filmes da Comissão Rondon foram alguns dos títulos exibidos em várias cidades – em circuito comercial. Eles traziam às telas uma realidade distante daquela conhecida nos grandes centros. A Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso, chefiada por Cândido Mariano da Silva Rondon, entre 1892 e 1930, teve a função de estender pelo interior do país os cabos para instalação do telégrafo. Com a invenção do telégrafo sem fio, esse serviço foi logo superado. A Comissão de Linhas Telegráficas teve também a incumbência de “pacificar” grupos indígenas brasileiros. Desde o início dos trabalhos houve a preocupação em registrar as atividades da Comissão, primeiro pela fotografia, depois pelas lentes do cinema. Enviado à Europa, o segundo-tenente Luiz Thomaz Reis comprou equipamentos e fez cursos que o habilitassem para as filmagens. Tornou-se então chefe da Seção de Fotografia e Cinematografia, parte integrante da estrutura burocrática do Escritório Central, com sede no Rio de Janeiro. Suas filmagens tiveram início na década de 10 e continuaram até 1930, último ano dos trabalhos da Comissão.

Além da exibição comercial, com sucesso muitas vezes – caso de *Os sertões de Mato Grosso* (1912), visto por mais de 20 mil pessoas no Rio de Janeiro em cinco dias – as imagens da Comissão foram publicadas em jornais paulistanos e cariocas, ilustrando reportagens, entrevistas e propagandas da exibição dos filmes.

Uma leitura atenta daqueles que escreveram sobre a produção nacional, nas décadas em que se consolidava uma imprensa dedicada ao cinema e seus problemas, o

⁵ Ibid.

que se vê é uma contestação da própria existência do cinema no país. Filmes e realizadores são violentamente criticados. Em vários momentos fala-se da possibilidade de surgimento do cinema brasileiro ou de um renascimento, o que remetia a uma época de ouro identificada aos primórdios da produção cinematográfica nacional. Assim, tudo o que havia sido produzido não era suficiente para atestar a existência do cinema brasileiro. E esperava-se o dia em que aqui haveria um cinema de verdade.

Nesse histórico, o filme documentário, desconsiderado por uns e desqualificado por outros, era considerado uma expressão menor do cinema e, em parte, responsável pelo não desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Segundo seus críticos, os títulos seriam muitos, de baixa qualidade e entulhavam as telas dos cinemas com cenas exóticas de paisagens e culturas, com o desfile de personagens conhecidas na sociedade, cenas esportivas, eventos políticos e militares. Muitos avaliavam que eles dragavam forças e recursos que deveriam ser empregados no verdadeiro cinema: o filme de ficção na metragem longa.

Se por um lado esses filmes conseguiram uma legião de críticos e detratores, por outro, formaram uma tradição de produção que tendeu a repetir fórmulas e padrões ao longo dos anos. Não faltava quem os financiasse e espaço nas salas de exibição. O público oscilava entre o fascínio pelas imagens “naturais” e o desprezo pelas fitas repetitivas e de má qualidade. Nos anos quarenta, a avaliação em torno do cinema brasileiro era ruim e, especificamente, dos filmes não ficcionais péssima. A única exceção cabia ao cinema educativo feito pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), tendo a sua frente seu criador, o antropólogo Roquette Pinto, e o cineasta mineiro, Humberto Mauro.

A Revista *Cinearte*, publicação especializada que circulou de 1926 a 1942, e que se notabilizou, entre outras coisas, por sua campanha em prol do cinema brasileiro, expressou parte importante do pensamento vigente naqueles anos e atuou na construção de um certo ideal de cinema. A análise de seus artigos sobre cinema brasileiro, tomando por base o perfil da produção da época, permite compreender o conceito de cinema e esse ideal tão almejado, que não incluía o filme natural, salvo raras exceções.

Os jornais indicam outras significativas chaves de leitura. Em muitos textos predomina a idéia dos filmes como um elemento de integração nacional, por meio do conhecimento que eles podem proporcionar de outras localidades, povos e culturas.

Chamam-se os brasileiros às salas de cinema para verem as maravilhas desse imenso país que se descortinava nas telas:

*Brasileiro! Vinde conhecer a vossa terra! Estrangeiros! Vinde admirar a terra que vos acolhe! Grande filme natural!
Mostra aos brasileiros como é bela e grande a sua terra.
Um filme que deve ser visto por todos os brasileiros – Filme que revela a capacidade econômica, o progresso vertiginoso e as paisagens maravilhosas do nosso imenso País. É um hino de glória ao nosso país⁶.*

O tom ufanista presente nessas matérias não se propagava por toda a imprensa e seu contraponto mais visível, sem dúvida, fora a revista *Cinearte*. Sua campanha em prol do cinema brasileiro tinha como objetivo discutir e promover a produção de posados, única e verdadeira vocação do cinema, segundo opinião de parte dos integrantes da publicação. Toda e qualquer produção nacional realizada ou em andamento ganhava destaque nas páginas da revista através de notas, artigos e fotografias. Dessa forma, pela primeira vez o país passava a ter uma visão global do que estava acontecendo. Ao mesmo tempo, questões como legislação, organização dos setores cinematográficos – por exemplo, distribuição e mercado – políticas governamentais, debates estéticos e técnicos estavam sempre presentes na publicação.

Já em *Para Todos...*, publicação da qual se originou a *Cinearte*, identifica-se uma polarização representada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga. O estado da indústria cinematográfica no Brasil era visto com crítica e reserva por ambos. No entanto, Adhemar Gonzaga buscava ver em toda e qualquer produção posada a possibilidade de uma luz no fim do túnel, daí a grande cobertura dada a todo e qualquer filme. Ao mesmo tempo, levantava as prováveis causas do atraso da cinematografia local e entre elas estaria o elevado número de filmes naturais que “desviavam” recursos, pessoas e esforços do “verdadeiro cinema”.

Mário Behring, por outro lado, defendia o investimento na produção de naturais, segundo ele, mais fáceis de serem feitos e menos dispendiosos. O posado brasileiro, em comparação com o produto estrangeiro era alvo de escárnio, pois, segundo Behring, não havia por parte de nossos realizadores a mínima noção de técnica e domínio da narrativa fílmica, essencial para o desenvolvimento de toda e qualquer atividade cinematográfica.

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura / Comissão de Cinema, 1979.

Podem-se ver resumidos na posição desses dois jornalistas os principais debates, idéias e argumentos presentes naquela época em torno da questão dos caminhos e descaminhos do cinema nacional, as propostas para sua consolidação e desenvolvimento e, principalmente, as discussões sobre as imagens do país que se pretendia irradiar através do cinema.

Segundo Hernani Heffner:

Chegado o instante de tratar seriamente do assunto (da campanha, como chama), divide-o em dois momentos: saneamento do meio e infra-estrutura (técnicos, refletores, câmaras, etc). A preocupação com os chamados cavadores foi colocada como primordial em função dos prejuízos que eles causariam à reivindicação industrial. Em primeiro lugar, seus filmes pouco serviam a uma tarefa efetiva de propaganda. Esta só seria conseguida através do filme de ficção (do posado, como chama) e os cavadores só faziam naturais (documentário). Por outro lado, e mais importante, eles desviavam uma instância fundamental na criação da indústria da sua verdadeira função (HEFFNER, 1991, P. 23).

Do exposto duas questões se destacam: a da indústria cinematográfica e a da propaganda. Sem estúdios e técnicos competentes seria impossível a afirmação de um cinema brasileiro, já que essa fora a estrutura que permitira a sustentação e ampliação das cinematografias estrangeiras, com destaque para a norte-americana. Mário Behring chega a chamar a cinematografia nacional de “fantasma”, pois, além de escassa, era assombrosa, dada a sua péssima qualidade.

Adhemar Gonzaga transforma sua seção “Filmagem Brasileira” (que teve início ainda na *Para Todos...*), um espaço regular de duas folhas – pequeno se comparado ao ocupado pelo cinema estrangeiro – num *locus* de discussão dos mais diversos assuntos sobre o cinema nacional. E, principalmente, local de divulgação de toda e qualquer filmagem, finalizada ou não, exibida ou não, de qualquer lugar do país. Para exemplificar sua luta em defesa do posado, basta citar o caso do filme *A esposa do solteiro* (1926), de Carlo Campogalliani, que foi abordado mais de vinte vezes nas últimas edições de *Para Todos...* e continuou a sê-lo em *Cinearte*.

A defesa do posado e o ataque ao natural se apoiavam num mesmo argumento: o cinema como elemento de propaganda.

*De um tópico do Correio da Manhã:
“Ainda há dias o ministro Luiz Guimarães fez um apelo ao Itamaraty, pedindo uma severa fiscalização para os filmes brasileiros que, saindo das*

nossas fronteiras, podem ser ótimo elemento de propaganda ou pernicioso meio de descrédito.

Parece por enquanto, a exportação de fitas indígenas só serve para dar aos estrangeiros uma idéia mesquinha desse país. E por isso, o apelo do referido diplomata teve a aprovação entre todos aqueles que verdadeiramente zelam pelo bom conceito da nossa terra.

“Não é preciso dizer aos leitores quais são esses filmes. São estes ‘álbuns’ do Amazonas e Mato Grosso, feitos por cavadores, que teimam em mostrar o Brasil como país de índios e exploram os instintos do baixo público e com a nudez das índias... e outras coisas mais...

Já representa uma grande esperança, vemos alguém voltando a atenção para este estado de coisas.

Precisamos de filme de enredo, filme que mostre um Brasil moderno, forte, adiantado, belo e civilizado”⁷.

Foram exibidos, em São Paulo, cerca de onze filmes sobre o Amazonas entre 1923 e 1935 e de dezesseis sobre o Mato Grosso entre 1915 e 1935⁸. Para se ter uma idéia do que isso significava, o Rio de Janeiro aparecera em torno de 50 filmes num período de três décadas, a contar do surgimento de salas de exibição na capital paulista. Além disso, o Rio de Janeiro fora filmado sistematicamente desde 1898. Pode-se perguntar se o expressivo número de títulos sobre essas localidades não revelam sua boa receptividade junto ao público.

No momento em que se entrou em contato com o interior do país por meio da imagem cinematográfica, abriu-se uma trincheira em torno dos filmes de não ficção. De um lado, educadores e demais intelectuais que, desde algum tempo, vislumbravam as potencialidades do meio que se propagara nas duas primeiras décadas do século: integrar o país por meio de um projeto nacional que levasse a civilização e a modernidade a todos os recantos desse imenso Brasil. Num país de analfabetos, a imagem seria importante aliada na divulgação de conhecimentos e um vetor de progresso. E para as elites seria um fator de nacionalização, ao permitir seu contato com a realidade social do país. No entanto, essa produção deveria ser conduzida pelo saber constituído. Um dos principais articuladores dessa campanha em prol do cinema como elemento pedagógico foi Joaquim Canuto Mendes de Almeida, professor da Faculdade de Direito, diretor e argumentista de cinema e crítico do *Diário da Noite*. Suas idéias expressas no livro *Cinema contra cinema. Bases gerais para um esboço de organização*

⁷ *Cinearte*. n. 17, ano I, jun. 1926, p. 23.

⁸ Os dados utilizados nesse trabalho foram elaborados a partir do censo cinematográfico do cinema brasileiro realizado pela Cinemateca Brasileira e disponibilizado em seu site www.cinematecabrasileira.com.br

do cinema educativo no Brasil, publicado em 1931, exerceram grande influência na política cinematográfica elaborada durante o primeiro governo de Getúlio Vargas.

De outro lado, parte da imprensa especializada manteve campanha sistemática contra essa produção, cujo volume se ampliava ano a ano e que, segundo eles, transmitia uma imagem deformada do país.

Para os detratores do filme natural, qualquer produção de não ficção era tachada como “cavação”, termo pejorativo que desqualificava filme e realizador:

*O meio sujo dos ‘cavadores’, piratas, imbecis, ignorantes de cinema e até ladrões [...]. Só os que fazem filmes posados, produções de enredo, cinema honesto e sadio, enfim, merecem auxílio, mas assim mesmo, depois de apresentarem umas tantas cousas e com as devidas fiscalizações, e não esta canalha tocadora de realejo*⁹.

*Os que desertam, são os maus, os tais elementos de ‘cavação’, covardes e poltrões*¹⁰.

O cinema posado, no entanto, era feito, por vezes, nos mesmos laboratórios, com os mesmos equipamentos, pelos mesmos homens que se dedicavam à cavação. Essa atividade ou a produção regular de cinejornais permitia que muitos investissem capitais e tempo nessas produções, caso de Vitório Capellaro, Gilberto Rossi, Antônio Campos e Arturo Carrari.

Poupados das críticas mais pesadas, somente os cinejornais que, após a Primeira Guerra Mundial, passaram a fazer parte do programa cinematográfico. Segundo os redatores da revista, esses eram os únicos filmes naturais que o público suportava, pois tinham caráter informativo.

O cinema americano constituía a principal referência dos integrantes da revista, independente das suas posições: cinema de estúdio com total domínio de técnica e equipamentos, *star system*, organização da produção a partir de gêneros definidos, predomínio de realização de filmes posados em metragem longa. E, entre suas qualidades, destacavam sua capacidade de propaganda.

No número 186, em longo texto localizado nas primeiras páginas da revista, numa espécie de editorial podemos ler.

⁹ *Para Todos...* set. 1925, p. 35.

¹⁰ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 17, ano I, jun. 1926, p. 21.

Quando nos batemos por estas páginas pela nacionalização da indústria cinematográfica encaramos sempre o cinema como o melhor meio de propaganda até aqui utilizado; qualquer pessoa de mediana inteligência, de mediana cultura convencer-se-á disso com a simples verificação do que tem obtido os Estados Unidos, graças aos seus filmes que invadiram todos os mercados mundiais. Hoje sabemos mais da grande nação do hemisfério norte, episódios de sua história, usos, costumes, instituições políticas, administração, processos de ensino desde os primários até os universitários, conhecemos mesmo mais de sua legislação do que da nossa própria terra.

Através dos filmes de enredo que prendem, atraem pela sua trama romanesca, penetramos em suas usinas, nos seus estabelecimentos agrícolas nas suas fábricas [...].

Não foi com a concepção primitiva dos filmes naturais que a grande república do norte obteve essa grande propaganda em todo o universo, pois que esta só se fez com vantagem, com eficiência por intermédio dos seus filmes de enredo, muitos deles realizados sem a menor preocupação de servirem a esse fim¹¹.

Deixando de lado a discussão quanto à intencionalidade ou não da propaganda pelos americanos, o que interessa à presente discussão é a intencionalidade buscada ou desejada, conscientemente, no cinema brasileiro. O mesmo jornalista emprega o termo “aparelho de propaganda” para se referir à utilização do cinema. Ou seja, a necessidade do uso do cinema como meio eficaz de dar a conhecer a realidade do país.

Duas questões estão aí presentes: o que mostrar e como fazê-lo. A forma ideal de propaganda é a que se faz através do filme de enredo, onde o espectador é envolto pela narrativa e seduzido por imagens. O natural seria uma forma tosca de propaganda, primitiva, nas palavras do jornalista da Cinearte e de muitos outros. Sua obviedade e falta de atrativos artísticos afastam o espectador do objetivo buscado. O emprego do termo “primitivo” era ainda uma referência à idéia de que haveria uma evolução do cinema, sua técnica e sua linguagem. Após o natural, o cinema teria se encaminhado para fórmulas mais complexas expressas pelo filme posado. O cinema era então compreendido numa perspectiva teleológica.

Enquanto a sedução do posado era construída através do belo, da fotogenia, o natural se detinha no que era estranho ou pitoresco aos olhos do Brasil urbano e moderno. Dessa forma, a produção nacional distanciava-se duplamente do seu ideal americano e o debate encaminhava-se para uma polarização entre natureza e cultura. À medida que o cinema se afastava da aura dos seus primeiros anos – novidade, diversão barata, atividade de aventureiros – se afirmava como arte e como elemento de

¹¹ Cinearte, Rio de Janeiro, n. 186, ano IV, set. 1929, p. 5.

propaganda. De diferentes formas, inseriu-se nos debates sobre o almejado processo de modernização do país.

II.

Os anos 30 foram marcados pelo surgimento de políticas cinematográficas, após mais de uma década de discussões sobre os usos do cinema, a sua importância social, as dificuldades de sua consolidação no país.

O governo de Getúlio Vargas encampa o cinema nacional dentro de seus projetos culturais e os debates se fizeram a partir de então em uma nova arena, a do Estado. Dois grandes marcos resultaram desse período: o decreto nº 21.240/32 e a criação do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1937, ambos beneficiando, principalmente, o filme de metragem curta e não ficcional.

O conteúdo e as diretrizes do decreto-lei resultaram dos trabalhos de uma comissão organizada a pedido do presidente para a análise do problema. Presidida pelo titular do recém-criado Ministério da Educação, Francisco Campos, o grupo de estudos foi formado por M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonatas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mário Behring, Adhemar Gonzaga, Ademar Leite Ribeiro, entre outros, e formulou um anteprojeto que veio a se converter em lei.

Em 4 de abril de 1932, o Decreto nº 21.240, promulgado por Getúlio Vargas, estabelecia: o incentivo à exibição de filmes educativos; a nacionalização do serviço de censura¹²; a criação de mecanismos de incentivo à produção cinematográfica, com a redução das taxas alfandegárias sobre o filme virgem; e a redução da tarifa alfandegária para o filme impresso, a fim de impulsionar a reabertura das salas de cinema. Nesse decreto, o cinema era definido como uma diversão e um produto cultural, além de um inigualável instrumento para instrução pública e de propaganda através do filme documentário.

O decreto, no seu artigo 13, definia a obrigatoriedade de exibição de filmes de produção nacional na programação de cada mês em todas as salas a ser fixada pelo Ministério da Educação e Saúde Pública. O texto claramente demarcava o “filme documentário”, fosse “de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial”,

¹² Até então, cada estado, cidade ou vila tinha sua censura cinematográfica entregue à polícia local. A partir do decreto, o serviço ficou a cargo de uma comissão de censura, ligada ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

como prioridade. A lei de exibição permitiu um salto na produção: de 69 curtas no ano de 1934 para 258 no ano seguinte, após o decreto do presidente entrar em vigor. O longa esperaria até 1939 para ser incluído na reserva de mercado¹³. Dessa forma, foram os chamados entrecos, ou complementos dos programas cinematográficos¹⁴, os que mais se beneficiaram das propostas do Estado.

Nessa época, percebe-se uma mudança de orientação nos textos de *Cinearte*. Abandona-se o emprego generalizado do termo “cavação” para toda e qualquer produção não ficcional. Ao lado desse termo, cujo conteúdo e sentido continuam o mesmo, passa-se a utilizar o termo “filme natural”.

Muita gente há que não suporta no Cinema os Filmes naturais. Acha-os soporíferos, inexpressivos, indignos de figurar em programas destinados a gente de gosto [...]. Entretanto, o grande valor do Cinema como elemento de documentação está justamente na parte em que, estudando usos e costumes de uma época, fixa aspectos que servirão às gerações vindouras como à atual servem as inscrições epigráficas, as telas, as pinturas murais, as miniaturas, os códices manuscritos e tudo quanto nos ficou das eras que se foram. Muitas vezes nos temos insurgido destas colunas contra a especulação sórdida de que é vítima o governo, contratando a elaboração de Filmes documentais que servem apenas para moer películas de celulóide, apanhando aspectos que nada mais recomendam senão a extrema ingenuidade dos nossos estadistas que nesses Filmes figuram, posando, cheios de “aplomb”, peçados de importância, de dez em dez metros. A sagacidade dos exploradores de tais obras Cinematográficas é grande. Eles conhecem o fraco dos nossos grandes homens e os meandros administrativos onde se elabora, tais encomendas. [...] Não é a esses Filmes de pura cavação que nos referimos quando empreendemos o elogio do Filme natural¹⁵.

O filme natural teria um sentido documental, tal como outras produções do espírito humano – telas, pinturas, códices. O texto escrito e a imagem seriam testemunhos de experiências pretéritas de que o filme também seria capaz, dependendo do uso dele feito. No momento em que se abandona a busca do exótico ou a exaltação de figuras públicas é possível fazer valer uma pretensa neutralidade do equipamento cinematográfico e dessa forma captar a vida social. Ao mesmo tempo, nota-se, através dessa projeção de imagens para o futuro, a preocupação com a imagem que se desejava

¹³ Através do decreto-lei 1949 artigo 14 de 30 de dezembro de 1939.

¹⁴ O programa cinematográfico era composto, de maneira genérica, por um cinejornal, um filme curto chamado de entrecos ou complemento, e por um longa-metragem.

¹⁵ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 330, ano VII, jun. 1932, p. 20. Optamos por atualizar a ortografia dos textos da época.

construir de si mesmo. Mas talvez mais importante do que isso seria a novidade de pensar em como construir essas imagens. É impossível não ter imagens de índios, da natureza com sua fauna selvagem e flora impenetrável, de homens que vivem e trabalham em condições distintas daquelas dos grandes centros. No entanto, devia haver um tratamento específico na apreensão dessas imagens. Ao aproximar o tratamento que deveria ser dado às imagens cinematográficas daquele dado aos textos e imagens pictóricas, define-se um parâmetro a ser seguido: neutro, científico, informativo. Nesse movimento, quem filma distingue-se do objeto filmado.

Na visão dos críticos, esse seria o diferencial do natural em relação ao filme de cavação, cujo objetivo seria a propaganda de políticos – que, apesar de serem os principais clientes dos cavadores e os grandes beneficiados com os filmes, são tratados como vítimas – ou a exploração dos aspectos pitorescos ou bizarros do país. Em ambos os casos tinham-se filmes toscos e malfeitos. A ação de documentar teria uma dimensão científica e educativa. Dessa maneira, o cinema que até então era definido apenas como elemento de propaganda ganha outra dimensão: ele seria um veículo de produção e difusão de conhecimento.

Esse conceito de filme natural aproxima-se, em parte, da definição de filme documentário presente no decreto n. 21.240: “Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras.” Importante ressaltar que o emprego do termo “documentário” é raro nesse período, pelo menos na imprensa. Deve-se notar que o texto foi escrito pouco tempo depois da promulgação do decreto. Portanto, pode-se deduzir que era necessário à revista se afinar às diretrizes do governo sem, no entanto, abandonar as propostas até então vinculadas na campanha em prol do cinema brasileiro.

Cabe lembrar que Adhemar Gonzaga e Mário Behring integraram a comissão que formulou o anteprojeto que originou o decreto 21.240 e que o primeiro fundara no início dessa década a Cinédia. Estúdio organizado de modo a reproduzir o padrão americano, em pouco tempo abandona suas pretensões de orientar-se única e exclusivamente para a produção de posados e passa a realizar cinejornais e documentários. As séries jornalísticas semanais *Cinédia Atualidades*, *Cinédia Revista*,

Cinédia Jornal, entre outras, foram bem sucedidas, assim como a produção de documentários, dezenas de títulos realizados após o decreto entrar em vigor.

Entre as películas que eram abrigadas sob a alcunha de “filmes naturais” pela *Cinearte* estavam um filme de propaganda sobre a Companhia Ford, a fita *Cousas nossas*, um conjunto de doze *shorts* sobre assuntos amazonenses, produções da Cinédia, *As garças de Mato Grosso*, *O carnaval de 1935*, *Parada de 7 de setembro*, as fitas de Luiz Thomaz Reis – uma diversidade de produções que provavelmente pouco tinham em comum com o ideal acima propagado em relação ao filme natural e entre si. O caso mais gritante talvez seja colocar na mesma classificação as fitas do Major Reis e a propaganda da Ford. Alguns dos temas pouco mudaram em relação ao que já se fazia e os realizadores eram os mesmos que já atuavam no mercado. Dificilmente pode-se acreditar numa mudança de tratamento das imagens. Mas afinada com os novos tempos, a revista *Cinearte* divulgava essas fitas e os cinemas que não cumpriam a lei de exibição do complemento nacional eram denunciados nas suas páginas, assim como os detratores das políticas em vigor.

Ao mesmo tempo em que era criada uma outra classificação para as fitas de não ficção era elaborado um novo discurso sobre o lugar dessa produção na cinematografia brasileira: a partir dos filmes naturais e dos filmes educativos, se consolidariam os alicerces do cinema no Brasil. E assim, finalmente, haveria um dia o cinema brasileiro na visão dos redatores da *Cinearte*.

*O cinema brasileiro, isto é, o filme de grande metragem nascerá dos complementos dos programas, cuja exibição um benemérito decreto do Dr. Getúlio Vargas tornou obrigatório em todos os cinemas*¹⁶.
*Nosso cinema será, um dia, uma realidade*¹⁷.

Mais de 30 anos de produção no país não autorizavam ainda a dizer que existia cinema no Brasil. O complemento seria uma espécie de escola para público e realizadores. Aliás, os espectadores, ao cabo de poucos meses, exigiriam a presença do filme de enredo nas telas do país, segundo a linha de pensamento por eles desenvolvida. E os realizadores já então familiarizados com a narrativa e as técnicas cinematográficas poderiam então partir para a realização das almejadas fitas de ficção.

¹⁶ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 416, ano X, set. 1935, p. 23.

¹⁷ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 402, ano IX, nov. 1934, p. 14.

O filme brasileiro é hoje, quase que exclusivamente, composto de curtas apresentações de motivos de nossa terra. A lei obriga a sua inclusão nos programas e daí o incentivo à sua produção – e o operador nacional assesta a sua máquina, focalizando assuntos, procurando atualidades, registrando coisas e costumes, filmando curiosidades. E com a multiplicação do serviço, ele se vai aprimorando na arte da luz e do som, com o que hoje já se pode dizer que, em nitidez, fotografia e registro sonoro, o operador nacional rivaliza com qualquer outro¹⁸.

O complemento seria o ponto de partida para a construção de uma cinematografia nacional. Mas, apesar da importância do filme natural ele não integra o cinema, já que este seria, por excelência, o filme de enredo em metragem longa.

Só o filme posado, apenas o filme grande, completo, fará a indústria. [...] Os complementos foram o início [...]. Humberto Mauro, depois de dar grandes passos na produção posada, com filmes que bem se aproximavam do verdadeiro cinema, fez agora um filme sobre o Corcovado e o Pão de Açúcar mostrando que apesar de ser o filme do natural o mais difícil, podia-se empreendê-lo com sucesso. [...] O governo que apenas viu com os complementos a propaganda, a difusão aos acontecimentos e coisas brasileiros, deve lembrar-se que maiores serão os resultados se pudermos apresentar os filmes de grande metragem, porque neles cabe melhor a propaganda, mais indireta e, portanto, mais eficiente. Naturalmente que a produção completa apesar de ser até mais fácil do que o filme natural por vários motivos, torna-se mais difícil pelo maior capital necessário e principalmente organização¹⁹.

O tom ameno da *Cinearte* tem um grande parêntese no ano de 1935. Nesse ano, nenhum filme de enredo em metragem longa fora rodado ou exibido no país. Daí por diante, em alguns números, o tom de crítica subiu, o que rendeu o empastelamento da redação (inutilização das oficinas) de *Cinearte* após o golpe de 1937.

No restante da imprensa a cavação continuava a dividir opiniões. Para alguns era ainda o verdadeiro empecilho ao desenvolvimento da cinematografia nacional, fazendo coro aos textos da *Cinearte*. Para outros consistia um meio justo de sobrevivência dos realizadores. Independente das posições, essa constituía uma realidade que alimentava os debates da época e cuja avaliação modificava-se à medida que o decreto 21.240 produzia seus efeitos.

BIBLIOGRAFIA

¹⁸ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 433, ano IX, fev. 1936, p. 18.

¹⁹ *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 406, ano X, jan. 1935, p. 21.

GAUDREAULT, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org). *Le cinéma en histoire – institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Éditions Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999.

HEFFNER, Hernani. Do sonho a dura realidade: a questão da industrialização. In: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. *Cinearte*. Rio de Janeiro: O Centro, 1991.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2003.