

A mise-en-scène do Estado Novo e os filmes premiados pelo DIP: reflexões metodológicas para uma análise¹

The mise-en-scène of Estado Novo and the films awarded by DIP: methodological reflections for an analysis.

Bianca Melyna Filgueira²

Resumo: Este artigo pretende discutir aspectos metodológicos e epistemológicos que permeiam a utilização de produtos culturais como fontes e objetos de estudo. Para tanto, mostra-se útil refletir sobre algumas abordagens específicas que se debruçam sobre o estudo desses produtos culturais: Escola de Frankfurt, Escola de Birmingham e os chamados textualistas. Refletindo e elegendo a abordagem mais adequada, a análise de um filme brasileiro produzido durante o Estado Novo (*Pureza*) será esboçada, a fim de consubstanciar o esforço teórico-metodológico.

Palavras-chave: Estado Novo, Frankfurt, Birmingham, Textualismo, Cinema.

Abstract: This article discusses methodological and epistemological aspects that permeate the use of cultural products as sources and objects of study. Thereby, it is useful to reflect upon some specific approaches that focus on the study of derivatives of the culture industry: Frankfurt School, Birmingham Group and the so-called textualists. While reflecting and choosing the most appropriate approach, an analysis of a Brazilian film produced during Estado Novo (*Pureza*) will be outlined to substantiate the theoretical and methodological effort.

Keywords: Estado Novo, Frankfurt, Birmingham, textualism, cinema.

¹ Trabalho vinculado à minha dissertação de mestrado, intitulada *Luz, Câmera, (Doutri)nAção: os filmes premiados pelos Departamento de Imprensa e Propaganda (1939-1945)*, que está sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História – PPGH da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Busko Valim.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História – PPGH, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: bi_hst@yahoo.com.br

No decorrer do século XX a *Nouvelle Histoire* contribuiu sobremaneira para o alargamento da noção de documento. “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou de qualquer outra maneira”,³ adverte Jacques Le Goff. Especificamente ao longo das décadas de 1960 e 1970, a *Nouvelle Histoire* francesa chamou a atenção dos historiadores também para a possibilidade de novos objetos e novos métodos enriquecedores para a História das sociedades e de suas representações.

Da mesma maneira, a Nova História Cultural, nas décadas de 1970 e 1980,⁴ colocou novos problemas e deu visibilidade a grupos até então marginalizados pela História – como as mulheres, os afrodescendentes etc –, contribuição reconhecida até mesmo por alguns historiadores que não se alinham com essa vertente, muitas vezes associada aos textualistas. Uma grande contribuição da Nova História Cultural no estudo dos produtos culturais e, entre eles, o Cinema em sua relação com a História, concentra-se na análise dos mecanismos de recepção desses produtos – nesse caso, os filmes – mas, também, na consolidação desse tipo de objeto e fonte.

Porém, com a emergência de novos objetos e fontes, os historiadores depararam-se também com novos problemas metodológicos e epistemológicos. Reflexões sobre como deveriam ser tratados metodologicamente os produtos culturais, com a mudança de seu estatuto, tornaram-se urgentes. Marc Ferro, por exemplo, ocupou-se de refletir sobre as tensões e potencialidades entre Cinema e História. Para o autor, o Cinema permite o reconhecimento de regiões inexploradas porque revela lapsos deixados pelos produtores. Esses lapsos fazem com o filme traga “sem querer uma informação que vai contra as intenções daquele que filma, ou da firma que mandou filmar”.⁵

Assim, o objetivo deste artigo é discutir alguns aspectos metodológicos e epistemológicos que permeiam a utilização de produtos culturais como objetos de estudo e fontes. Partindo de uma breve reflexão sobre abordagens específicas que se debruçam sobre essa problemática, quais sejam, a da Escola de Frankfurt, a da Escola de Birmingham e as perspectivas mais correntes entre os chamados textualistas, pretende-se

³ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 531.

⁴ Mas observe-se que o termo “Nova História Cultural” só se consolidou de fato no final da década de 1980, com a publicação do livro homônimo da historiadora estadunidense Lynn Hunt. Cf. BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 68.

⁵ FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – falsificações. **Revista de Cinema**, Lisboa, n. 4, p. 70-71, jul. 1977.

consubstanciar esse esforço metodológico esboçando a análise de um filme produzido durante o Estado Novo (1937-1945), a partir da ou das abordagens que se revelarem mais adequadas. *Pureza*,⁶ o filme eleito para essa análise, foi premiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o órgão censor do governo estadonovista.

Entre as noções determinantes para a condução dos estudos culturais encontram-se as de representação e realidade; também é significativa a discussão acerca da utilização de teorias sociais para o empreendimento desses estudos. Desse modo, parece útil mapear como interpretam essas concepções os diferentes grupos que, em seus estudos, se ocupam de produtos culturais.

Realismo ou anti-realismo? Textualismo ou contextualismo?

Grupos antagônicos fazem do binômio representação-realidade uma seara de conflitos e disputas. Para os textualistas, chamados às vezes de pós-modernistas e desconstrutivistas, nada está imediatamente presente e independente dos signos, da linguagem e de suas interpretações, isto é, nega-se a percepção e aposta-se no conceito de que “não há nada fora do texto”. A realidade já não é mais referente e tudo não passa de um construto histórico.

Associado a isto, os textualistas preocupam-se pouco com as continuidades históricas. As identidades são preconizadas em detrimento da coletividade, por isso rejeitam as teorias sociais totalizantes.

A História, analisada a partir dos preceitos pós-modernos, seria uma construção discursiva que teria relação apenas com as metas do historiador, em última instância, um literato para quem o método e a empiria seriam elementos ritualísticos.⁷

Contrapondo-se às perspectivas textualistas, é possível citar, primeiramente, pesquisadores associados à Escola de Frankfurt, como

⁶ **Pureza**. Longa-metragem/Sonoro/Ficção. 35mm, BP, 100min, 2.740m, 24q. Direção: Chianca de Garcia. Rio de Janeiro: Cinédia Estúdios Cinematográficos, 1940.

⁷ MASSARÃO, Leila Maria. **Michel de Certeau e a pós-modernidade**: ensaio sobre pós-modernidade, História e impacto acadêmico. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra24/certeau.htm>>. Acesso em 13 out.2011.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, que inauguraram o estudo crítico acerca da comunicação nos anos 1930, cunhando o termo “indústria cultural” – onde se insere o Cinema –, cujos produtos teriam a função de “legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura de massa e da sociedade.”⁸

Embora tenham sido os primeiros a analisar sistematicamente e criticar a cultura e os meios de comunicação de massa no âmbito da teoria crítica da sociedade, Douglas Kellner adverte sobre algumas deficiências presentes no programa dos frankfurtianos, em especial a dicotomia entre cultura superior e inferior e a pouca eficiência de seus métodos quando se busca trazer à tona fenômenos de resistência e contestação. Ainda assim, Kellner aponta que é a “focagem crítica da cultura da mídia, a partir das perspectivas de mercadorização, reificação, ideologia e dominação”,⁹ encetada pela Escola de Frankfurt, que fornece instrumental para se refletir sobre a maneira como a cultura da mídia reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão, o que é elogiável.

Também na esteira do realismo epistemológico encontra-se a Escola de Birmingham, surgida na década de 1960, visando a uma abordagem crítica e multidisciplinar da cultura. A grande inovação foi a elaboração de uma teoria baseada no modelo gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, que permite a identificação das formas culturais que impulsionam a dominação social e das que, antagonicamente, possibilitam luta e resistência contra esta.¹⁰

A grande contribuição dos pesquisadores britânicos ligados à Escola de Birmingham, como Raymond Williams e E. P. Thompson, está na localização da cultura produtora de dominação e resistência em determinado contexto sócio-histórico e na crítica às formas culturais que fomentam a subordinação, além da subversão, segundo Kellner, da dicotomia distintiva entre cultura superior e inferior. Cabe observar que este último aspecto também pode ser encontrado na abordagem textualista, mas não na frankfurtiana.¹¹

Outra grande virtude dos estudos culturais britânicos está no fato de terem lançado luz sobre outras determinações importantes na produção de

⁸ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001, p. 44.

⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47-48.

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

significados, como o público e a recepção.¹² Entretanto, a ênfase no texto/público deve ser conduzida com alguma cautela e em paralelo com a observância de outros elementos. Como adverte Kellner,

[...] focalizar apenas textos e públicos, excluindo a análise das relações e instituições sociais nas quais os textos são produzidos e consumidos, trunca os estudos culturais tanto quanto a análise da recepção que deixe de indicar o modo como o público é produzido por meio de suas relações sociais e como, até certo grau, a própria cultura ajuda a produzir os públicos e a recepção destes aos textos.¹³

Tais reflexões metodológicas e epistemológicas, mesmo que empreendidas de forma breve, já revelam que estudos focados em determinados produtos culturais exigem uma abordagem pautada no realismo epistemológico. As representações correspondem à imagem sociopolítica “por meio da qual os indivíduos vêem o mundo e interpretam os processos, os eventos e as personalidades políticas”,¹⁴ que transcodificam posições dominantes e concorrentes numa sociedade, de tal modo que devem ser analisadas em paralelo com o contexto em que foram construídas. No que se refere especificamente aos produtos culturais e, dentro deles, o Cinema, análises puramente textualistas mostram-se insuficientes na produção de resultados, concentrando-se apenas em aspectos estético-formais. Como afirma Monica Kornis, “o filme possui um texto visual que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna e, como artefato cultural, possui sua própria história e um contexto social que o cerca”.¹⁵

No que se refere ao Cinema produzido durante o Estado Novo, há ainda outro fator a ser considerado, que diz respeito ao uso propagandístico e ideológico que se fez dele, o que uma abordagem textualista não daria conta de explicar. De acordo com Nelson Jahr Garcia,

[...] a propaganda ideológica, enquanto objeto de estudo, exige um modelo que propicie a compreensão

¹² Os textualistas, embora não negligenciem a recepção, estão mais preocupados com a dinâmica interacional entre público e obra e as reelaborações estéticas que disso decorrem do que com o impacto social que os produtos culturais provocam.

¹³ KELLNER, *A cultura da mídia*, op.cit., p. 56.

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵ KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 246.

das relações entre os homens, seus interesses, as ideias que produzem e a forma como as difundem. [...] Ocorre, por vezes, quando não se levam em conta esses elementos, que a propaganda tende a ser descrita como um conjunto de fenômenos regidos por leis imanentes, aparentemente desvinculados de suas bases materiais.¹⁶

Desse modo, conclui-se ser vantajoso para este estudo basear-se numa abordagem calcada no contexto sociopolítico em que o filme *Pureza* foi produzido, apoiando-se em algumas contribuições das escolas de Frankfurt e de Birmingham, mas ponderando os limites de ambas. Tenciona-se concentrar a análise nos mecanismos legitimadores da dominação, da resistência e nos de caráter misto, que produzem contradições a partir de discursos, narrativas, códigos, elementos estético-formais, produção, circulação e recepção.

O texto e o contexto de *Pureza*

Em 30 de dezembro de 1939, por meio do Decreto nº 1.949, que instituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, Getúlio Vargas normatizava as atividades ligadas também ao Cinema nacional. Inicialmente, interessa observar o Art. 15 do Capítulo II:

- Art. 15. Não será permitida a exibição do filme que:
- I. contiver qualquer ofensa ao decoro público;
 - II. contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
 - III. divulgar ou induzir aos maus costumes;
 - IV. for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
 - V. puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
 - VI. for ofensivo às coletividades ou às religiões;
 - VII. ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;

¹⁶ GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982. p. 10.

VIII. induzir ao desprestígio das forças armadas.¹⁷

Esse artigo do Decreto expõe muito mais dos que as diretrizes do novo órgão para com as atividades cinematográficas; revela aspectos presentes no ideário estadonovista, no qual o nacionalismo era o principal fotograma do regime.¹⁸

O Capítulo IX do mesmo Decreto, referente aos “prêmios e favores”, previa que:

Art. 121. Da renda da “taxa cinematográfica para educação popular” será retirada anualmente a importância nunca inferior a 200:0000\$ para:

- a) premiar aos 3 melhores filmes nacionais de mais de 1.500 metros, censurados durante o ano anterior;
- b) premiar os 10 melhores filmes nacionais de 100 a 400 metros, nas mesmas condições;
- c) subvencionar os produtores nacionais que tenham sido classificados entre os premiados da primeira ou última categoria, para aquisição e confecção de cópias de filmes nacionais destinados à filмотeca do D. I. P.

[...]

§ 2º A escolha dos três (3) melhores filmes nacionais de longa metragem, dos dez (10) melhores filmes curtos, será feita em maio de cada ano, adotando-se como critério o sistema de pontos, de 1 até 10, para cada uma das seguintes particularidades da película:

- 1 – argumento;
- 2 – som;
- 3 – direção;
- 4 – interpretação;
- 5 – música;
- 6 – fotografia.

¹⁷ Os decretos aqui citados podem ser lidos integralmente no portal da Câmara dos Deputados: < <http://www2.camara.gov.br> >.

¹⁸ É importante esclarecer que, aqui, “ideário”, “ideologia” ou “doutrina” estadonovista referem-se a um conjunto de ideias que caracteriza esse projeto político-ideológico, mas considerando a perspectiva de Angela Maria de Castro Gomes de que “o Estado Novo não poderia ser caracterizado como portador de uma ‘doutrina oficial’ compacta, isto é, homogênea [...]”. Cf. GOMES, Angela Maria de Castro. O redescobrimto do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 110.

Parágrafo único. O valor de cada filme será determinado pela soma dos pontos relativos às diversas particularidades.

Art. 122. Dentro das leis e regulamentos em vigor, o Governo poderá conceder aos produtores de filmes nacionais favores especiais, de modo a facilitar o maior desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

Embora o Capítulo IX previsse a premiação de três filmes de longa-metragem por ano,¹⁹ nem sempre ela foi concedida. Numa edição de junho de 1943, a revista especializada em Cinema *A Scena Muda* fez questão de dar visibilidade a isso: “maio de 43 foi aquele silêncio total. (A propósito: que foi feito dos prêmios que deviam ser dados aos filmes realizados nestes últimos dois anos? O gato comeu...)”.²⁰

Para a crítica especializada, era no Cinema de longa-metragem que se deveria investir, sobretudo em face do desejo de propagandear o Brasil e de doutrinar o povo. Essa busca por investimentos na seara do longa-metragem e seu potencial pedagógico fica evidenciada num texto de Edmundo Lys (pseudônimo de Antônio Gabriel de Barros Valle), em crônica especial para outra revista especializada, a *Cinearte*:

Acima da produção de “shorts” e “news-reel”, de documentário e de filmes de propaganda direta, [...] está, pois, a produção do filme longo, de enredo, é esse que é o cinema que atrai, que seduz as multidões, que as diverte e que atua no seu subconsciente. O cinema “nacional”, no sentido político do termo, não pode ser um cinema insensível e indiferente, de fotografias paisagísticas e reportagens encomiásticas. Precisa ser uma coisa emotiva, tocante, perturbadora. Para interessar e despertar sentimentos profundos.²¹

O autor chamava a atenção para a grande eficiência do sistema de propaganda indireta, do cinema dramático e do cinema sem critério partidarista, em detrimento do cinema-propaganda ou de doutrinação direta, desinteressantes para o aparelho estatal moderno pela sua complexidade

¹⁹ Maiores detalhes sobre os concursos promovidos pelo DIP ainda estão sendo mapeados.

²⁰ Cock-tail de cinema e rádio. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 23, 8 jun.1943. p. 23.

²¹ LYS, Edmundo. Considerações sobre o Cinema e o Estado. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n.510, mai. 1939. p. 4.

ideológica, principalmente com o “primado do nacionalismo e do internacionalismo, elementos ambos de difícil tratamento direto”.²²

É possível afirmar que os filmes concorrentes aos prêmios do DIP encontram-se dentro das duas perspectivas de propaganda apontadas por Edmundo Lys. Os filmes de longa-metragem, notadamente *Pureza*, tendem a representar a propaganda indireta, diferente do que acontece com os *shorts*. É o que se depreende da nota d’A *Scena Muda* sobre o concurso de 1940, no qual algumas deficiências no sistema de premiação foram detectadas e apontadas pela revista como “um ponto de interrogação no resultado”:

Alguns desses concorrentes são pessoas ligadas à administração pública, trabalhando para Ministérios que os mantêm justamente para filmagens documentárias oficiais. Ora, se esses elementos concorreram também com os particulares, trata-se de uma competição desigual, positivamente clamorosa. Se as pessoas que podem dispor do material e do laboratório do Governo, que não pagam impostos, estão concorrendo com aqueles que lutam com todas as dificuldades para a realização dos seus *shorts*, a finalidade do Decreto que estabeleceu a obrigatoriedade da exibição dos *shorts* e os prêmios de 5 contos (muito pouquinho, mas sempre serve) está automaticamente destruída.²³

A premiação do DIP referente ao ano de 1941, no qual *Pureza* foi contemplado, foi assunto da edição de janeiro de 1942 da revista *Cinearte*:

A comissão nomeada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda para julgar os melhores filmes brasileiros de 1941 concluiu seu trabalho, classificando, entre os de longa metragem, para os três primeiros lugares, na ordem que se segue, *Pureza*, *Céu azul* e *Aves sem ninho*. [...] Sem entrar na apreciação do julgamento, queremos salientar agora, somente, a significação desse concurso como meio de que se valeu o governo para estimular a cinematografia nacional, distribuindo 150 contos de prêmio entre as melhores produções de cada

²² LYS. Considerações sobre o Cinema e o Estado, op.cit.

²³ Close-up. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1028, 3 dez.1940. p. 10.

ano, incluindo as de longa e as de pequena metragem. O governo não tomaria uma iniciativa dessa ordem, se não estivesse sinceramente interessado em ajudar o cinema brasileiro. Não são poucos os favores já outorgados a essa indústria, embora nem todas as medidas tenham produzidos os resultados previstos.²⁴

Numa tentativa de retomar uma tradição do cinema brasileiro em seus primeiros tempos, ou seja, o uso de roteiros extraídos de obras literárias, a história de *Pureza* começa a se construir apoiada no fato de basear-se no romance homônimo de José Lins do Rego. Porém, as narrativas literária e cinematográfica em quase nada se parecem. O argumento de *Pureza* não corresponde ao referido romance, como publicou *A Scena Muda* de 19 de novembro de 1940 (n. 1026, p. 10): “o argumento da película, mutilado, desfigurado, não é do romance de Lins do Rego, que lhe deu origem. [...] Lins do Rego não somente permitiu, como auxiliou a mutilação.”²⁵

Procurando renovar os quadros técnicos, a Cinédia, produtora do filme, contratou profissionais portugueses, que integraram a equipe como diretor (Chianca de Garcia), assistente de direção e diretor de fotografia. A Cinédia possuía o estúdio cinematográfico mais moderno do Brasil naquele momento. Seu proprietário, Adhemar Gonzaga, foi uma figura proeminente no que se refere aos assuntos ligados ao Cinema nacional. Fundador, também, da revista *Cinearte*, seu discurso era o da defesa da indústria cinematográfica brasileira, da campanha para a instituição de mecanismos legais para o desenvolvimento dessa indústria e da participação do governo nessa empreitada.

Delinear a relação dos produtores cinematográficos com o regime e a ideologia estadonovista não é uma tarefa simples. Deve-se considerar, por exemplo, aspectos como o hibridismo da equipe que atua na produção de um filme e a cooptação de alguns cineastas que se alinhavam com o governo em troca da viabilização de seus filmes. A esse respeito, o pouco que se sabe é que a Cinédia produziu diversos filmes educativos com o incentivo do governo. Em termos de premiação, sabe-se também que o DIP concedeu prêmio a mais um filme de longa-metragem da Cinédia (*24 horas de sonho*) e a pelo menos mais um curta-metragem. Porém, produtoras

²⁴ Estímulo ao cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 555, jan.1942. p. 9.

²⁵ *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1026, 19 nov.1940. p. 10.

como a Sonofilms, de Moacyr Fenelon e dos irmãos Burle, acumulou mais premiações do que a Cinédia.

Na narrativa cinematográfica de *Pureza*, Antônio Cavalcanti (Procópio Ferreira) vive com sua esposa Francisquinha (Sarah Nobre) e suas filhas Margarida (Nilza Magrassi) e Maria Paula (Sonia Oiticica), trabalhando em uma estação de trem. Viciado em jogo, Cavalcanti é relapso em seu trabalho e, após muitos deslizes, é transferido para a estação de Pureza, levando sua família. No novo ambiente, a família envolve-se com o Dr. Jorge (Sérgio Serrano), que tem problemas com a polícia por causa da revolução. Analisando mais detidamente a narrativa, é possível reconhecer alguns eixos temáticos que podem ser pensados à luz do conteúdo do Decreto nº 1.949 e do que se entendia por desejável, pelo DIP. A fim de não alongar a análise, apenas os mais expressivos serão destacados.

O primeiro eixo temático explicita-se logo no início do filme, quando D. Francisquinha, esposa de Cavalcanti, vai buscá-lo no cabaré “Flor do sertão” (06min 15s), onde “o baixo meretrício, os alcoólatras e jogadores de profissão, iam ali beber e furtar no baralho”.²⁶ Em casa, D. Francisquinha conversa com o marido, dizendo que suas filhas já estão moças, que precisam da proteção dele e ele ali, no vício, no jogo, “que vergonha!” (11min 34s). Aqui, temáticas como família, trabalho e moral *versus* desregramento, lassidão e vício podem ser encontradas.

Segundo Wilhelm Reich, a família funciona como um microcosmo do Estado autoritário. Em seu interior, “o pai adota a mesma atitude que seu superior hierárquico ostenta frente a ele no processo de produção”, ensinando a seus filhos uma postura de submissão frente a qualquer indivíduo que represente a figura de chefe.²⁷ Getúlio Vargas procurou explorar essa analogia entre nação/mãe, chefe/pai e família/massa e o fez de modo a promover uma correspondência entre sua própria imagem e a imagem de pai dos pobres e pai da nação. De acordo com Alcir Lenharo, “o chefe que conduz a multidão nada mais é do que o prolongamento da autoridade paterna e a família o primeiro grupo e o mais importante dessa cadeia que ata o indivíduo ao coletivo nacional”.²⁸

“Para Margarida, aquela Pureza era o que havia de mais intragável”.²⁹ Nessa passagem, se descortina o embate entre o urbano e o

²⁶ Cine-romance: *Pureza*. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n. 1006. 2 jul.1940. p. 15.

²⁷ REICH, Wilhelm. **La psicología de masas del fascismo**. México: Roca, 1973. p. 30.

²⁸ LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. São Paulo: Papyrus, 1986. p. 46.

²⁹ Cine-romance: *Pureza*. **A Cena Muda**, op. cit., p. 16.

rural, o sertanejo e o cidadão, o progresso e o atraso, dicotomias que o regime estadonovista desejou dissolver. Desde o início da década de 1930, Getúlio Vargas procurou combater essa polarização criando um discurso cuja tônica era a convergência dos povos de todos os rincões do Brasil a uma unidade nacionalista. O ato simbólico de 1937, quando Vargas reuniu e incendiou todas as bandeiras estaduais do Brasil, visava representar o fim dessa desunião. Da mesma forma, “o cinema, graças à sua capacidade ordenadora, uniria o que está disperso e estabeleceria [...] a comunicação entre as várias partes desse território extenso”.³⁰

De acordo com Anita Simis, vários complementos³¹ nacionais produzidos nesse período “revelariam as imagens do Brasil interiorano para o Brasil urbano” e fortaleceriam a ideia de unidade nacional defendida por intelectuais como Oliveira Viana.³² Essa modalidade de propaganda era destinada ao consumo interno, encetada pela ideia de que “a conquista da brasilidade seria ultimada através da interiorização do país”,³³ representada pela Marcha para Oeste, “imagem cinematográfica espetacular de todo um povo unido na construção de si mesmo”.³⁴ Ademais, a Marcha para Oeste tinha como objetivo político reforçar o nacionalismo encetado pelo regime estadonovista, levando o país a “vencer ideologias e imperialismos estrangeiros”,³⁵ em oposição ao litoral contaminado. Apesar disso, em termos de propaganda externa, os líderes estadonovistas acreditaram muito mais na divulgação das grandes cidades como representação do progresso brasileiro.

A receita tão controversa na cinematografia brasileira não foi suprimida em *Pureza*. O carnaval, o samba, o frevo, o folclore e a gente miscigenada, elementos ora desejados por representarem a cultura nacional, ora rejeitados por estereotiparem essa cultura, estavam todos presentes.

A sequência que representa um baile de carnaval, embalado por marchinhas como “Mamãe eu quero” (Vicente Paiva) e “Samba da minha

³⁰ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996. p. 44.

³¹ Complemento é outra denominação que se dava aos *shorts*. Nas décadas anteriores à “lei dos 100 metros”, de 1932, esses filmes eram chamados de naturais e, no momento da lei, de complementos. Inicialmente, caracterizaram-se pelas imagens “não posadas”, que se contrapunham ao filme de enredo. Os temas variavam desde jogos de futebol a funerais de figuras ilustres, festas religiosas a construções de estradas, de paisagens do sertão a vistas da cidade.

³² *Ibidem*.

³³ LENHARO, **Sacralização da política**, op. cit., p. 56.

³⁴ *Ibidem*, p. 73.

³⁵ RICARDO, Cassiano. **Marcha para Oeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. p. 557.

terra” (Dorival Caymmi) é longa (35min 32s – 42min 06s). É interessante observar como os primeiros versos da letra dessa última composição, “o samba da minha terra deixa a gente mole / quando se canta todo mundo bole”, mesmo contrariando virtudes como trabalho e moral, tão presentes no ideário estadonovista, não foram censurados pelo DIP – o que não significa que o órgão não estivesse atento a isso. Na edição de dezembro de 1942 da revista *Cultura Política*, Martins Castelo refletia sobre a relação entre o samba e o conceito de trabalho, e alertava: “os nossos autores têm-se entregue, na verdade, com excesso, ao elogio da vadiagem, à exaltação do vagabundo de camisa listrada”.³⁶ Assim, a observância de aspectos negativos e a não censura do samba faz pensar que a rigidez em termos de censura no Estado Novo pode ser bastante relativizada.³⁷

Outro eixo temático ensejado refere-se aos “costumes da terra”, representados pelo personagem Joca (Jayme Pedro da Silva), um garotinho negro por meio do qual ainda se reproduzem resquícios da escravidão. Ao descobrir que Joca, após fugir de sua fazenda, encontra-se refugiado na casa do Dr. Jorge, o coronel Jussara imediatamente manda seus homens buscarem o garoto. Jorge recusa-se a entregá-lo. Cavalcanti aconselha a Jorge que entregue o garoto, que esses são “costumes da terra” (43min 23s). Jorge espanta-se: “mas entregar por quê, então ainda existe escravidão por aqui?” (43min 31s). Cavalcanti conta, então, que o pai do garoto morreu e ficou devendo um dinheirão ao coronel Jussara. Jorge lamenta espantado: “Parece mentira. Um homem com direito a uma criatura humana por causa de uma dívida?” (44min 47s).

A temática da escravidão opõe-se diretamente à ideia de riqueza e progresso adquiridos por meio do trabalho. A pobreza, por três séculos sustentada pelo sistema escravista, passa a ser considerada um obstáculo para o desenvolvimento da nação. De acordo com Angela de Castro Gomes, durante o Estado Novo “observa-se toda uma estratégia político-ideológica de combate à ‘pobreza’, que estaria centrada justamente na promoção do valor do trabalho” e, por extensão, dos direitos de cidadania.³⁸ Muitos

³⁶ CASTELO, Martins. Rádio. O samba e o conceito de trabalho. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 22, dez. 1942. p. 174.

³⁷ Outros aspectos que marcam essa relação entre samba e censura podem ser consultados em CRUZ, Alessandra Carvalho da. *O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador (1937-1954)*. Salvador, 2006. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

³⁸ GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 55.

desses direitos foram instituídos e garantidos pelo governo estadonovista; o Estado interventor, interrelacionando uma série de questões, mostrava sua legitimidade.

Joca, produto de um estado de escravidão por dívida, garotinho malandro que engana o violinista cego Ladislau e lhe afana uns tostões, também traz à baila questões referentes às relações de trabalho. Do ponto de vista dos ideólogos do Estado Novo,

[...] o capadócio, o capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. [...] E, por inércia social, os [...] netos livres continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.³⁹

Em outra sequência (50min 20s), Margarida planeja partir de Pureza, mas a greve dos trabalhadores da companhia ferroviária a impede. Mais uma vez, a temática do trabalho trespassa a narrativa. É importante destacar que, no decurso da década de 1930, a proibição de propaganda ideológica e de participação política foi criando condições para a coibição da prática da greve. A Lei n.38, de 4 de abril de 1935, definidora dos “crimes contra a ordem política e social”, estabelecia pelo Art. 19 a pena de 6 meses a 2 anos de prisão celular pelo crime de “induzir empregadores ou empregados à cessação ou suspensão do trabalho por motivos estranhos às condições do mesmo”. Tal lei foi coroada com o Art. 139 da Constituição de 1937:

Para dirimir os conflitos oriundos das relações entre empregadores e empregados, reguladas na legislação social, é instituída a Justiça do Trabalho, que será regulada em lei e à qual não se aplicam as disposições desta Constituição relativas à competência, ao recrutamento e às prerrogativas da Justiça comum. A greve e o *lock-out* são declarados recursos anti-sociais nocivos ao trabalho e ao capital e incompatíveis com os superiores interesses da produção nacional.

³⁹ CASTELO, Martins. Rádio. O samba e o conceito de trabalho, op. cit. p. 175.

Cavalcanti, de uma forma particular, partilha do sentimento de sua filha Maria Paula. É um personagem controverso, um típico anti-herói. Apesar de seus engenhos e trapaças, não pretende ser um personagem antipático, até mesmo pelo seu jeito malandro e “boa praça”. “Nesse mundo, em que a hierarquia estaria só na aparência, em que tudo seria ao mesmo tempo burla e sério, lícito e ilícito, verdadeiro e falso, o malandro reinaria de forma absoluta”.⁴⁰ De alguma maneira, esse personagem remete a uma forma aguda do “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda e, talvez por isso, não sofra punições legais ou sociais por seus embustes. Pelo contrário; o marasmo de Pureza acaba funcionando como uma espécie de salvo-conduto para seus vícios: “Oh, que horror a tal de Pureza! Que terra insípida, sem futuro [...], sem nada! Talvez até o pai [Cavalcanti] tivesse razão em ir espaiar, de quando em quando, entre os cachaceiros do tal ‘Flor do Sertão!’”.⁴¹

Não é o que acontece com Jorge. Em uma conversa com Maria Paula, ele revela:

[...] não nos conhecemos um ao outro. Você também não sabe quem eu sou, nem do que sou capaz. Vim para aqui fugindo da polícia. Meti-me na política e entrei na revolução, meu nome verdadeiro é Lourenço Silveira, mas hoje não tenho nome nem situação” (01h 16min 30s).

Depois disso, planeja uma fuga pelo rio, deixando sua casa e seus pertences a encargo de sua criada Felisbina (01h 20min 50s; 01h 27min 25s).

Mais do que prisão ou morte, a punição de Jorge parece ter sido o apagamento de sua identidade e o cerceamento de sua liberdade. Só que Jorge vivia sob leis benevolentes e recebe o perdão do Estado: “o governo baixou um decreto perdendo ao doutor e aos outros. O doutor está livre” (01h 30min 33s), comunica Cavalcanti, que recebeu a notícia pelo telégrafo naquela manhã.

⁴⁰ SCHWARCZ, Lília Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Artigo originalmente apresentado no encontro da ANPOCS, 1994. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm>. Acesso em 22 out.2011.

⁴¹ Cine-romance: Pureza. *A Cena Muda*, op. cit. p.16.

A representação de uma revolução comunista converte-se em estratégia pedagógica, apresentando Jorge, um personagem de comportamento não exemplar, “o chefe da revolução fracassada” (01h 28min 48s) que, ao final da trama, escapa de um destino nefasto pela benevolência do Estado. Parece que, nesse sentido, o DIP apostava na ideia de que, “nos filmes, sempre a virtude impera sobre o vício, o bem sempre domina o mal”,⁴² como afirmava Renato de Alencar.

Deve-se lembrar que, para o governo estadonovista, toda e qualquer manifestação que viesse reforçar a legitimidade da implantação de um regime autoritário era bem vinda. Observando o texto do decreto que instituiu o regime, é possível ter uma noção exata do nível de demonização do comunismo como justificativa para o golpe de 1937:

Atendendo ao estado de apreensão criado no país pela infiltração comunista, que se torna dia a dia mais extensa e mais profunda, exigindo remédios, de caráter radical e permanente;

[...]

Resolve assegurar à Nação a sua unidade, o respeito à sua honra e à sua independência, e ao povo brasileiro, sob um regime de paz política e social, as condições necessárias à sua segurança, ao seu bem estar e à sua prosperidade.⁴³

No decorrer da narrativa fílmica, dois triângulos amorosos se formam. O primeiro, entre Jorge, Margarida e Maria Paula. Depois da partida de Margarida, Chico Bem-Bem (Roberto Acácio) assume lugar no terceiro vértice do triângulo. Esse personagem, o guarda-chaves da estação de Pureza, trabalhador e humilde, contrapõe-se ao personagem Jorge. Naquele contexto de produção do filme, é preciso lembrar que as relações de trabalho eram a “pedra de toque” do Estado Novo. Relacionados a ele, estavam o desejo de constituição da cidadania e da riqueza, onde a riqueza individual funcionaria como veículo para a riqueza da nação. E, ao final da trama, subentende-se que é Chico quem desposa Maria Paula. Ainda que longe de ser o herói da narrativa, ao som da marcha nupcial (01h 40min 27s), triunfam Chico Bem-Bem e os valores caros ao Estado Novo.

⁴² ALENCAR, Renato de. Crônica: O Cinema como advertência. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n. 999, 14 mai. 1940. p. 3.

⁴³ **Constituição de 1937**. 10 de novembro de 1937.

Durante as filmagens de *Pureza*, o filme foi tratado pela mídia como uma produção de boa envergadura, uma “autêntica produção” que faria o espectador esquecer “daqueles filmezinhos feitos entre quatro paredes, com dirigentes improvisados e um elenco laçado na porta do Café Nice”.⁴⁴

Na edição de 2 de julho d’*A Scena Muda*, *Pureza* figuraria nas páginas da seção “Cine-romance”, geralmente destinada a grandes produções hollywoodianas. Vale observar que, de 1939 a 1945, período no qual *A Scena Muda* publicou 365 números, apenas seis trouxeram filmes brasileiros na referida seção.

No que se refere à crítica do filme, observam-se dois momentos distintos. O primeiro revela que os comentários tecidos durante e logo após a conclusão das filmagens, mesmo por especialistas que as acompanharam e já tinham uma ideia do resultado, eram positivos e cercavam a produção de uma atmosfera de expectativa. Porém, após a estreia, o prestígio de *Pureza* despencou. Na edição de 19 de novembro d’*A Scena Muda*, a crítica de Renato de Alencar, citando nominalmente o diretor e alguns atores, foi implacável:

[...] a transmissão de pensamento se dá entre os espectadores e as figuras da tela! [...] Não é estupendo?
[...] A comprovação do fenômeno se verifica numa sequência do filme, quando a “estrela”, depois de cenas lamentavelmente interpretadas, vira-se para o galã e lhe diz com a maior franqueza:
– Jorge, que papel ridículo nós estamos fazendo!
É precisamente isso o que todo mundo está pensando naquele momento...⁴⁵

Ainda na edição de 19 de novembro, *A Scena Muda* estreava uma seção destinada à crítica cinematográfica, e estabelecia a seguinte classificação para os filmes analisados: Abacaxi, Abacaxi Enfeitado, Goal e Campeão. E *Pureza*, já no *début* da coluna, ganhava um grande Abacaxi Enfeitado. Além de criticar a mutilação do argumento “baseado” no romance homônimo de José Lins do Rego – e, segundo a crítica, com o

⁴⁴ Os grandes surtos do cinema brasileiro. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 996, 23 abr.1940. p. 28-29.

⁴⁵ ALENCAR, Renato de. Crônica: A maior descoberta do cinema. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1026, 19 nov.1940. p. 3.

auxílio do próprio autor –, a coluna trouxe observações ácidas sobre o figurino, atuação e outras inconsistências apresentadas na tela.⁴⁶

Tecnicamente o filme está bom na fotografia, embora se abusasse de cenas escuras em interiores; som perfeito. O fracasso, porém, cabe todo ao Sr. Chianca. Foi ele o cozeiro de Pureza e o guilhotinador de todos aqueles ingênuos estreados. Tudo paradoxal: as filhas de Cavalcanti, tão pobres que a velha mãe ia vender confeitos num tabuleiro para aumentar a receita da casa, entretanto o Sr. Chianca de Garcia deixou que Maria Paula e Margarida trajassem, naquele fim de mundo, vestidos de baile iguaizinhos aos da alta roda nas “soirées” da Urca e usassem no banho capas e *maillots* como se estivessem em Copacabana. [...] Sonia Oiticica, material humano de primeira ordem, [...] se esforça para escapar à má direção, procurando fazer alguma coisa pessoal, mas se perde na voragem de tantos destemperos e chiancadas.⁴⁷

Na edição de junho de 1942 da revista oficial do Estado Novo, *Cultura Política*, Pinheiro de Lemos, certamente se referindo à *Pureza*, observou outros aspectos estéticos e técnicos que considerou inaceitáveis, pois não poderiam ser justificados pela questão econômica.⁴⁸

O maior elogiado nas críticas d’*A Scena Muda* foi Jayme Pedro da Silva, o ator mirim que interpretou Joca, “o herói de *Pureza*”, como se referiu a revista numa notinha discreta. Como o filme era destinado ao mercado interno, o DIP não interferiu na escolha do ator negro para o papel

⁴⁶ Porém, vale observar que as críticas pareciam bastante pautadas no imaginário criado pela narrativa de José Lins do Rego.

⁴⁷ Close-up: *Pureza*. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, n.1026, 19 nov. 1940, p. 10.

⁴⁸ “Outro filme, bem mais recente, sofreu, entre outras coisas, da falta de uma ‘maquete’ dos cenários, para guiar o diretor. A ação se passava num povoado, que nunca se sabia para que lado ficava, em relação a uma casa e a uma estação de estrada de ferro que apareciam insistentemente em cena. [...] Nesse mesmo filme, [...] acontece um temporal desfeito de relâmpagos, trovões e aguaceiros, que se vêem do interior de uma casa. De repente, a ação se transporta para o exterior e a tempestade passa por um golpe de magia. [...] O público é mais inteligente do que se pensa. Os produtores podem continuar a fazer filmes descuidados, cheios de graçolas de teatro e de programas de rádio, pensando que assim estão dando ao pública o que este deseja. Também a resposta continuará a ser a mesma: cinemas vazios...”. LEMOS, Pinheiro de. *Cinema*. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, n. 16, jun.1942. p. 379-380.

e nem nas temáticas que seu personagem ensinaria.⁴⁹

O insucesso de *Pureza*, no entanto, foi ambivalente. Se de um lado o filme em geral não agradou crítica e público, de outro o malogro fez com que se falasse muito dele. Tanto que o segundo encontro do Clube dos Fãs Cinematográficos teve como conferencista o português Fernando de Barros, chefe de maquiagem e assistente de direção do filme. Queria-se entender definitivamente por que o tão promissor filme havia sido malfadado.

Mas por meio de *Cinearte* e *A Scena Muda* também é possível se ter acesso à percepção do espectador/leitor sobre o filme. Observando as cartas de leitores, detecta-se, por exemplo, como os espectadores interpretavam esteticamente os filmes e a que modelos estrangeiros os associavam. Em crítica publicada na seção “Mande também sua crítica”, na edição de 31 de dezembro de 1940, apresenta-se bem essa perspectiva:

O filme pode, no entender de muitos, não ser cópia fiel do livro daquele festejado escritor patricio, nem ser, tampouco, uma obra prima cinematográfica, mas curioso é que é um filme nacional a que o mais intransigente espectador assiste de começo a fim e, no final das contas, tem mais de que elogiar do que censurar. [...] Tirando *Bonequinha de seda*, foi o melhor filme brasileiro a que assisti. [...] Francamente, gostei muito mais de *Pureza* do que de muito filme europeu. Pelo menos, a nossa produção pende para imitar a americana.⁵⁰

⁴⁹ É importante observar que a ideia de brasilidade que o DIP desejava divulgar não pode ser pensada fora do contexto da *Good Neighbor Policy* e da II Guerra Mundial. Nesse momento, com o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – OCIAA instalado no Brasil, as ações propagandísticas do escritório estadunidense e do DIP deveriam estar em consonância. Como observa Antônio Tota, “a ideia de americanização dos próprios Estados Unidos era traduzida numa política pedagógica e disciplinadora carregada de preceitos da moral protestante anglo-saxônica de uma elite branca”. Cf. TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 36. Como o Brasil pretendia divulgar-se nos Estados Unidos por meio do Cinema, não era então desejável que os filmes apresentassem atores negros. Um exemplo disso foi o filme *The Three Caballeros – Você já foi à Bahia?*, no Brasil –, produção de Walt Disney na qual, numa representação das ladeiras de Salvador, não se vê representante algum daquela etnia, nem mesmo na luta da capoeira.

⁵⁰ FIGUEIREDO, Zoroastro G. Mande também sua crítica: Como eu vi *Pureza*. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, n. 1032, 31 dez.1940. p.10.

Essa associação entre a estética cinematográfica brasileira e a hollywoodiana fornece pistas do impacto social provocado por este e outros filmes produzidos no período. De forma sutil, aponta para a maneira como o brasileiro encarava a presença estrangeira no seu país num momento em que o nacionalismo era a tônica, pelo menos no que se refere aos desejos do seu líder.

Elementos presentes no filme contribuem de forma análoga, considerando a heterogeneidade da equipe de produção e dos atores envolvidos em todas as suas etapas, nas quais podem se revelar mecanismos de dominação e de resistência. Além disso, a identificação de contradições a partir dos discursos, das narrativas, dos códigos e dos elementos estético-formais demonstra em certa medida uma marca do próprio momento histórico, caracterizado por uma multiplicidade político-ideológica tanto em termos intra como internacionais. Esse último fenômeno indica a pertinência da utilização de parte da abordagem frankfurtiana, da qual se depreende que os produtos culturais carregam em si marcas e vestígios do sistema que os originou.

As resistências que aparecem tanto na narrativa quanto nas críticas e cartas de leitores, por outro lado, demonstram que as contribuições da Escola Birmingham não poderiam em absoluto ser negligenciadas. A imbricação entre sociedade e cultura, proposta por esse grupo, permite que se entenda os produtos culturais como o próprio tempo do vivido, mas também como matéria-prima para a sua criação.