

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAEL DE LUNA FREIRE

CARNAVAL, MISTÉRIO E GANGSTERS:

O filme policial no Brasil (1915-1951)

Volume 1

NITERÓI
2011

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RAFAEL DE LUNA FREIRE

CARNAVAL, MISTÉRIO E GANGSTERS:

O filme policial no Brasil (1915-1951).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de Pesquisa: Análise da Imagem e do Som.

Orientador: Prof. Dr. JOÃO LUIZ VIEIRA

Niterói
2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F883 Freire, Rafael

Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil
(1915-1951) / Rafael de Luna Freire. – 2011.

504 f.; il.

Orientador: João Luiz Vieira.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

Bibliografia: f. 488-504.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema e história. 3. Filme policial. 4.
Programa de rádio. I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.430981



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Ata de Defesa de Tese de Doutorado

Aos 25 dias do mês de abril de 2011 às 15:00 horas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, reuniu-se a Banca Examinadora designada para argüir a Defesa de Tese de Doutorado do aluno **Rafael de Luna Freire** sob o título: "**Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**"

A banca constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Luiz Vieira	-UFF (Orientador)
Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva	-UFF
Profª. Dra. Mariana Baltar Freire	-UFF
Profª. Dra. Lia Calabre de Azevedo	-(Casa de Ruy Barbosa);
Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto	-UFSCar

deliberou pela APROVAÇÃO do candidato de acordo com o seguinte parecer:

A banca ressalta a qualidade e profundidade do texto e de sua pesquisa, que amplia e atualiza o conhecimento técnico-crítico do conceito de gênero no cinema brasileiro. A tese traz uma fundamental contribuição para a revisão historiográfica dos primeiros 50 anos do cinema brasileiro para além da produção ao incluir a recepção, a exibição e também ao questionar a noção de autoria (na inflexão do trabalho do roteirista, por exemplo).

Trata-se de uma pesquisa de fontes que interroga suas múltiplas fontes, num trabalho bastante cuidadoso que inclui ilustrações informativas e essenciais à compreensão de seus argumentos. A banca, diante do exposto, deliberou aprovar a tese, com louvor.

Niterói, 25 de abril de 2011

Orientador(a)

João Luiz Vieira

Argüidor(a)

Antonio Carlos Amancio da Silva

Argüidor(a)

Mariana Baltar Freire

Argüidor(a)

Lia Calabre de Azevedo

Argüidor(a)

Arthur Autran Franco de Sá Neto

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha esposa Paula, que esteve ao meu lado por todos os lugares que a vida e esta tese nos levaram nos últimos quatro anos, de Piracicaba a Madri, do Rio de Janeiro a Toronto, de Los Angeles a Niterói.

Em segundo lugar, ao meu orientador, professor João Luiz Vieira, pela sincera amizade que não se restringiu somente aos últimos quatro anos, mas que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Estendo esse agradecimento especial também aos demais professores que participaram da banca de defesa: Lia Calabre de Azevedo (Casa de Ruy Barbosa), Arthur Autran (UFSCar), Tunico Amancio (UFF) e Mariana Baltar (UFF). Na medida do possível, busquei incorporar ao texto algumas de suas valiosas sugestões.

Não poderia deixar de agradecer ainda aos meus pais e a minha avó, assim como aos meus sogros, irmãos e sobrinhas pelo apoio, afeto e solidariedade. Obrigado novamente à Paula pela ajuda no tratamento das imagens, à minha mãe Martha, pelo auxílio na revisão final, e aos irmãos Pedro e Leticia pelo empréstimo de livros sobre temas diversos, de histórias em quadrinhos a favelas.

Agradeço também aos amigos e colegas com quem troquei informações e impressões relativas à tese, Rodrigo Bouillet, Luis Alberto Rocha Melo e Fernando Moraes; ao velho amigo Leonardo Bacellar pela hospedagem em São Paulo; aos professores de disciplinas que cursei no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) Dênis de Moraes e Ana Lúcia Enne, assim como à sua coordenadora, Simone Pereira de Sá, e também aos professores do Departamento de Cinema da UFF, José Carlos Monteiro e Sérgio Santeiro. Pelos preciosos comentários, auxílios, informações ou imagens fornecidas, agradeço a Rielle Navitski; Edward Monteiro (Acervo Alex Viany); Ana Paula Goulart e Christiane Pacheco (Memória Globo); Louise Sansão Assad Pruett; William Condé; e Nelson Marzullo Tangerini.

Este tese só chegou a este formato final graças à dedicação integral para a pesquisa possibilitada pela bolsa de doutoramento concedida a partir de outubro de 2008. Por esse motivo, agradeço sinceramente a CAPES e à coordenação do PPGCOM-UFF.

Tive a oportunidade ainda de desfrutar de “bolsa-sanduíche” entre julho e dezembro de 2009 como aluno visitante da University of Califórnia – Los Angeles (UCLA). Agradeço ao apoio inestimável de meu co-orientador nessa universidade, o professor Randal Johnson,

manifestado de sua participação em minha banca de qualificação no Brasil a todo o período em que estive nos Estados Unidos. Em Los Angeles, contei ainda com o carinho e amizade de Cida Jonhson e Deanna Wilcox.

Muitas instituições foram utilizadas para essa pesquisa e merecem ser nominalmente citadas neste agradecimento. Em Los Angeles usufrui de três excelentes bibliotecas da UCLA – Arts Library, Powell Library e Charles E. Young Research Library – e tive ainda a oportunidade de freqüentar a Margaret Herrick Library da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

A visão dos filmes citados nesta tese também foi possibilitada pelo acesso a diferentes acervos, inclusive no exterior. Na York University, em Toronto, onde fiz um curso de inglês no verão de 2008 como bolsista da UFF, pude consultar vários DVDs do Sound and Moving Image Library, departamento da Scott Library. Em Los Angeles, utilizei regularmente as cabines individuais do Archive Research and Study Center (ARSC) da UCLA Film & Library Archive, e tive ainda a sorte de morar a quatro quarteirões da excelente videolocadora Cinefile

No Brasil, graças a generosidade e interesse de meu orientador, João Luiz Vieira, tive acesso irrestrito ao seu extraordinário (e crescente) acervo de DVDs e blu-rays. Especificamente em relação aos filmes brasileiros, foi fundamental a ajuda de Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), assim como a de José Quental, coordenador de documentação da mesma instituição.

Muitos filmes foram vistos ainda em eventos especiais, sobretudo as mostras promovidas pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), assim como na programação da Cinemateca do MAM e nas atividades que ajudei a promover através do Cineclubes Tela Brasilis. A internet, como sempre, foi uma ferramenta extremamente útil em muitas ocasiões.

Manifesto ainda minha profunda gratidão às instituições brasileiras onde realizei as pesquisas para essa tese, assim como aos seus funcionários: no Rio de Janeiro, à Biblioteca Nacional, ao Arquivo Nacional, ao Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte, à Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), à Biblioteca Rodolfo Garcia da Academia Brasileira de Letras, à Biblioteca Radiofônica Tude de Souza da Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC (SOARMEC), e ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); em Recife, à Fundação Joaquim Nabuco; em São Paulo, à Cinemateca Brasileira.

Dedico um sincero agradecimento à Alice Gonzaga, que franqueou meu acesso ao precioso acervo da Cinédia, e novamente a todos na Cinemateca do MAM, mas especialmente a Gilberto, Cadu, Zé Quental e Hernani.

Ao longo dos últimos quatro anos foram também muito úteis a Biblioteca do CCBB – pelo menos até o seu fechamento para obras em fins de 2010 – e a Biblioteca Central do Gragoatá da UFF, apesar do enorme desconforto causado pelo não funcionamento de seu sistema de ar-condicionado, um problema crônico que a administração da universidade inexplicavelmente não solucionou durante toda a duração de meu doutorado.

É preciso mencionar que algumas idéias desenvolvidas nos capítulos 3, 3.1, 3.2 e 3.3 desta tese foram inicialmente apresentadas no 12º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), realizado em Brasília, em 2008, aparecendo mais tarde sob a forma do artigo “A idéia de gênero no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada” (FREIRE, R, 2010a).

Posteriormente, uma versão de parte dos capítulos 4.1, 4.2 e 4.3 foi apresentada no 14º Encontro SOCINE, realizado em Recife, em 2010, na comunicação “O filme policial no Brasil: *mysterio*, *underworld* e *gangsters*”, reelaborada no artigo “O filme de mistério: colaborações para o estudo genérico no cinema no Brasil” (FREIRE, R., 2011).

Finalmente, um fragmento dos capítulos 1 e 1.1 foi apresentado no Seminário MINTER, organizado pelo PPGCOM da UFF e realizado em Niterói, em 2010, sob a forma do texto intitulado “Entre o gênero e a nação: o gênero cinematográfico e o cinema nacional” (FREIRE, R, 2010b). Agradeço a todos os colegas presentes nesses eventos nos quais tive a oportunidade de debater esses temas em diferentes estágios da pesquisa.

Devo mencionar ainda que o desenvolvimento do capítulo 5.4 foi especialmente favorecido por dois fatos oportunos. O primeiro foi o convite para ministrar um mini-curso na sala de cinema do Instituto Moreira Salles acompanhando a mostra “Filme *Noir*”, em setembro de 2010. Agradeço a Eduardo Ades, Bárbara Rangel e José Carlos Avellar pela oportunidade de debater com o público alguns dos filmes exibidos ao longo das duas semanas do evento.

O segundo foi a chance de oferecer, em parceria com meu orientador, a disciplina “Tópicos de gêneros cinematográficos: cinema *noir*” para os alunos do curso de graduação em Cinema da UFF como estágio docente do PPGCOM. Ao longo do segundo semestre de 2010 foi possível discutir apaixonadamente esse fascinante gênero cinematográfico com os alunos da turma e a eles dedico este último agradecimento.

RESUMO

Esta tese faz uso do conceito de “gênero cinematográfico” recusando o viés textualista, essencialista, a-histórico e transcultural da crítica genérica tradicional, mas optando por compreender os gêneros como categorias discursivas determinadas social e historicamente e resultantes de um contexto cultural específico.

Abordando o gênero em relação ao cinema nacional, a metodologia empreendida valoriza a recepção para a compreensão do gênero, investigando os diferentes discursos associados à circulação tanto de filmes brasileiros quanto estrangeiros no Brasil e colocando em relevo os processos de redefinição dos gêneros, como ilustrado através da análise específica da chanchada.

Tendo como principal objeto de estudo o filme policial no cinema do Brasil, a tese destaca o caráter polissêmico e variável do termo, assim como a contínua presença de termos genéricos concorrentes. Desse modo, a investigação sobre o filme policial no Brasil entre 1915 e 1951 abarca dos seriados do cinema silencioso aos “films de gangsters” e “films de underworld” do início do sonoro; da voga do gênero policial na literatura e no rádio-teatro brasileiros até a emergência de dramas de suspense e policiais semi-documentários – exemplares do hoje chamado cinema *noir* – no contexto de realismo do cinema do pós-guerra.

Palavras-chave: gênero cinematográfico; cinema brasileiro; filme policial; chanchada; rádio brasileiro.

ABSTRACT

This thesis uses the concept of film genre refusing traditional transhistorical, transcultural, essentialists and textualist approaches, but choosing to understand the genre as a discursive category socially and historically determined and located in a specific cultural context.

Discussing the film genre in relation to Brazilian cinema, the applied methodology valorizes the reception for the understanding of the genre, investigating the different discourses that result from the circulation of both foreign and national films in Brazil, and focusing on the generification process as exemplified with the *chanchada* genre.

Having the crime film in Brazilian cinema as main object of analysis, this thesis attests the term's polissemic and variable character and the continuous presence of others contestant generic terms. Therefore, this study of the crime film in Brazil between 1915 and 1951 comprises the silent cinema serials, the gangster films and underworld pictures of the beginning of the talkies, the fashion of the crime genre in Brazilian literature and radio dramaturgy, and the emergence of suspense melodramas and semi-documentary crime films – many of them now known as examples of the film *noir* – in the context of the realism of post-war cinema.

Key-words: film genre; Brazilian cinema; crime film; chanchada; Brazilian radio.

SUMÁRIO

Introdução	13
Primeira parte	
1. Gênero cinematográfico.	22
1.1. Filme <i>brasileiro</i> de gênero ou filme <i>de gênero</i> brasileiro?	33
1.2. O filme de gênero <i>versus</i> o filme de arte.	36
1.3. Cinema brasileiro: a-genericidade de um cinema inexistente.	39
1.4. Cinema brasileiro moderno: nacional, popular e a-genérico.	45
1.5. O cinema de gênero <i>versus</i> o cinema nacional.	49
1.6. O cinema brasileiro através dos gêneros.	53
2. Cinema nacional.	60
2.1. Brasileiro como adjetivo.	64
2.2. Brasileiro como gênero.	75
2.3. O nacional no cinema brasileiro.	82
2.4. O que é o nacional frente ao estrangeiro: gênero e nação.	87
3. <i>Chanchada</i> : o gênero nacional por excelência.	95
3.1. Do filme de carnaval ao carnavalesco.	98
3.2. Chanchada, um termo multimidiático.	102
3.3. A chanchada entra para a história.	108
3.4. A chanchada chega à academia.	119
Segunda parte	
4. O filme policial no Brasil.	132
4.1. As origens de um gênero <i>mysterioso</i> : seriados, imprensa e folhetim.	139
4.2. Explicando o mistério: o detetive.	172

4.3. Dos confins do <i>underworld</i> , surgem os <i>gangsters</i> .	185
4.4. Breve parêntese sobre a censura.	202
4.5. Filmes com gangsters e a consolidação do policial.	211
4.6. Os gêneros do cinema brasileiro sonoro nos anos 1930: musicados, film-revista e carnavalesco.	233
4.7. Samba, mestiçagem, favela: o jejum de filmes policiais brasileiros e o desejo pela superprodução.	251
5. Do descrédito à crise: cinema brasileiro às vésperas da guerra.	279
5.1. Gêneros cinematográficos no Brasil dos anos de guerra.	293
5.2. O desprestígio do filme policial no Brasil e o sucesso do rádio-teatro policial brasileiro.	311
5.3. O lento progresso com a Atlântida.	334
5.4. Filme <i>noir</i> no Brasil? Psicologia, violência e suspense.	353
5.5. Alternativas à Hollywood no pós-guerra e a voga do drama e do realismo.	380
5.6. Entusiasmo e exasperação com o cinema brasileiro no pós-guerra.	409
5.7. Política e cultura entram em quadro.	424
5.8. O cinema e o rádio brasileiros na incursão pelo drama.	452
Conclusão	482
Referências	488

CRÉDITO DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 01: *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 136, 13 fev. 1941, p. 15 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 02: Programa do cinema Astoria, Rio de Janeiro, fev. 1944 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 03: Programa do cinema Império, Rio de Janeiro, s.d. [1948] (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 04: Programa do cinema Império, Rio de Janeiro, s.d. [1949] (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 05: *Radiolândia*, 5 dez. 1959 In: GOMES, PANDOLFI; ALBERTI, 2002, p. 358.
- Fig. 06: *Frame* de imagens de arquivo utilizadas no filme *Cartola, música para os olhos* (DVD, Europa Filmes, Brasil).
- Fig. 07: VIANY, 1959, p. 436.
- Fig. 08: *A Noite*, 23 out. 1917, p. 5 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 09: *A Noite*, 23 out. 1917, p. 5 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 10: GONZAGA; GOMES, 1996, p. 66.
- Fig. 11: *A Noite*, 23 out. 1917, p. 5 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 12: *A Tela*, v. 1, n. 18, 30 jul. 1919 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 13: GONZAGA; GOMES, 1966, p. 69.
- Fig. 14: *A Noite*, 24 out. 1917, p. 5 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 15: *Mensageiro Paramount*, v. 9, n. 5, s.d. [c.1929], p. 13 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 16: GONZAGA; GOMES, 1966, p. 79.
- Fig. 17: *Para Todos...*, n. 47, 19 fev. 1927 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 18: *A Scena Muda*, v. 13, n. 642, 11 jul. 1933 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 19: *A Scena Muda*, v. 17, n. 877, 11 jan. 1938 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 20: *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 94, 2 mai. 1940, p. 23 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 21: *A Scena Muda*, v. 20, n. 998, 7 mai. 1940, p. 30 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos);
- Fig. 22: *Mensageiro Paramount*, v. 13, n. 3, mai. 1931, p. 15 (Acervo Cinemateca do MAM).

- Fig. 23: *Cinearte*, v. 5, n. 203, 15 jan. 1930, p. 4 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 24: *Cinearte*, v. 11, n. 450, 1 nov. 1936 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos)
- Fig. 25: GONZAGA, 1996, p. 294.
- Fig. 26: *A Scena Muda*, v. 17, n. 34, 26 out. 1937 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 27: *Cinearte*, v. 14, n. 322, 1 nov. 1939 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 28: *A Scena Muda*, v. 20, n. 1021, 15 out. 1940 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 29: *Cinearte*, v. 14, n. 507, 15 mar. 1939 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 30: *Movietone*, v. 1, n. 4, 30 set. 1935, p. 5 (Acervo pessoal do autor).
- Fig. 31: *A Scena Muda*, v. 19, n. 946, 9 mai. 1939 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 32: *A Cena Muda*, v. 24, n. 29, 18 jul. 1944 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 33: Programa do cinema Alhambra, Rio de Janeiro, s.d. [1935] (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 34: Programa do cinema Alhambra, Rio de Janeiro, 1936 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 35: *Jornal do Brasil*, 12 out. 1935, p. 13 (Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News).
- Fig. 36: Fotografia do acervo pessoal das famílias Marzullo-Pêra-Tangerini.
- Fig. 37: *Cine Magazine*, v. 5, n. 49, mai. 1937, p. 20 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 38: *Cine Magazine*, v. 5, n. 49, mai. 1937, p. 26 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 39: *A Cena Muda*, v. 23, n. 7, 15 fev. 1944, p. 6 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 40: *A Cena Muda*, v. 22, n. 1117, 18 ago. 1942, p. 7 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 41: *A Cena Muda*, n. 37, 14 set. 1948 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 42: *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 136, 13 fev. 1941, p. 10 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 43: *A Cena Muda*, v. 25, n. 6, 6 fev. 1945 (Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 44: *Jornal do Brasil*, 19 jul. 1945, p. 12 (Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News).
- Fig. 45: Programa do cinema Plaza, Rio de Janeiro, mai. 1945 (Acervo Cinemateca do MAM).

- Fig. 46-49: *Frames* do filme *Muder, my Sweet* (DVD, Warner, EUA)
- Fig. 50: *Jornal do Brasil*, 17 mai. 1945, p. 16 (Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News).
- Fig. 51: *Jornal do Brasil*, 17 mai. 1945, p. 16 (Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News).
- Fig. 52: *Jornal do Brasil*, 10 mai. 1945, p. 16 (Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News).
- Fig. 53: *A Cena Muda*, v. 29, n. 28, 12 jul. 1949, p. 34 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 54: *A Cena Muda*, v. 29, n. 36, 6 set. 1949 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 55: *A Cena Muda*, v. 28, n. 20, 18 mai. 1948, p. 18-9 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 56: Anúncio de *Pra lá de boa*, s.n., s.d. [1948] (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do MAM).
- Fig. 57-60: *Frames* do filme *Gun Crazy* (DVD, Warner, EUA).
- Fig. 61-64: *Frames* do filme *He Walked by Night – The Film Noir of Anthony Mann* (DVD, Roan Archival Group, EUA).
- Fig. 65-68: *Frames* do filme *A dama de Shanghai* (DVD, Columbia Classics, Brasil).
- Fig. 69-72: *Frames* do filme *O estranho* (DVD, MGM, Brasil).
- Fig. 73-76: *Frames* do filme *O condenado* (DVD, Cult Classic, Brasil).
- Fig. 77-80: *Frames* do filme *Obrigado, Doutor!* (DVD não-comercial, Cinédia, Brasil).
- Fig. 81-84: *Frames* do filme *Caçula do barulho* (DVD não-comercial, Acervo Cinemateca do MAM).
- Fig. 85: *A Cena Muda*, v. 28, n. 40, 5 out. 1948, p. 9 (Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos).
- Fig. 86: *Policia em Revista*, v. 15, n. 189, fev. 1950 (Acervo Fundação Biblioteca Nacional – Brasil).
- Fig. 87: *Frames* do filme *Dominó negro* (DVD não-comercial, Cinédia, Brasil).

INTRODUÇÃO

Por que estudar os gêneros cinematográficos? Pode parecer tolo, mas é uma boa pergunta como ponto de partida, afinal, toda e qualquer pessoa parece saber perfeitamente o que é um gênero, uma vez que regularmente faz uso desse termo quando escolhe o que vai assistir no cinema, na televisão ou alugar na locadora; quando discute sobre as características de um determinado “tipo” de filme que gosta ou desgosta; ou ainda quando se refere a um conjunto de obras que apresentariam certas semelhanças entre si. Como escreveu Jane Feuer ([1987] 1992, p. 139), para os leitores de língua inglesa *genre* seria somente a palavra francesa para tipo ou forma, mas quando aplicada aos estudos de cinema, televisão, música ou literatura, essa expressão adquire um leque muito mais amplo de implicações. Em português ocorre o mesmo, embora a palavra “gênero” abranja um número ainda maior de significados, incluindo sua inevitável conotação biológica por se referir também à divisão dos seres vivos pelo sexo (em inglês *gender*). Mas apesar de sua aparente obviedade e naturalidade, gênero é uma palavra que certamente cada pessoa usa de um jeito diferente e, como apontou Tom Gunning (1995, p. 49), talvez a única coisa sobre a qual todos estudiosos concordam a respeito dos gêneros cinematográficos é que ninguém concorda sobre o que o termo significa exatamente ou sobre a maneira que eles devem ser diferenciados e definidos.¹

Entretanto, essa incerteza certamente não diminuiu sua popularidade e os estudos acadêmicos sobre determinados gêneros cinematográficos – muito mais frequentes do que sobre a teoria dos gêneros de forma geral – continuam aparecendo a cada ano no mundo todo, inclusive no Brasil. Citando algumas razões para esse contínuo interesse, Alain Lacasse (1995, p. 4) indicou como o estudo genérico é rico em possibilidades teóricas, nos fornecendo uma verdadeira síntese dos principais caminhos da própria teoria de cinema nas últimas décadas, atravessando, por exemplo, os estudos semióticos, os estudos históricos, a teoria da recepção e a teoria da enunciação, e, como notamos mais recentemente, chegando inclusive aos estudos culturais. Ao mesmo tempo, os gêneros parecem fornecer uma moldura mais adequada para a análise do “cinema popular de massa” ou “cinema industrial” do que a teoria de autor ou a psicanálise. Como apontou Christine Gledhill (2008, p. 221), por operar na interseção entre estética e indústria, história e sociedade, e cultura e audiência, o conceito de gênero é especialmente útil hoje pelo seu potencial em preencher o vazio deixado pela fragmentação da “grande teoria”.

¹ Essas e as demais citações de livros e artigos estrangeiros ao longo da tese são traduções minhas.

Essa nova frente das análises genéricas também tem sido perceptível nos estudos de cinema no Brasil, devido principalmente ao atual interesse de pesquisadores em abordar aspectos menos estudados pela “historiografia clássica do cinema brasileiro” – conforme o termo consagrado por Jean-Claude Bernardet (1995) – e ao seu empenho em revisitar filmes e diretores excluídos do arraigado cânone do cinema de autor.

Apesar de já existir um número significativo de estudos recentes dedicados à investigação sobre determinados gêneros no cinema brasileiro – como o horror (CÁNEPA, 2008), a ficção científica (SUPPIA, 2007), o filme de cangaço (CAETANO, 2005, VIEIRA, M., 2007), o filme jovem ou *teen pic* (RAMOS, J., 1995, p. 226-61, BOUILLET, 2003), o policial (RAMOS, J., 1995, p. 178-225; ALMEIDA, M., 2002 e 2007), a comédia infanto-juvenil (RAMOS, J., 1995, p. 137-77), o filme de estrada ou *road movie* (PAIVA, 2010), sem falar nas mais tradicionais chanchada e pornochanchada (cf. FREIRE, R., 2010a) –, a teorização sobre o conceito de gênero quando aplicado ao cinema nacional ainda não atingiu o mesmo fôlego das análises textuais sobre esses mesmos “filmes de gênero” no conjunto dessa produção intelectual. É significativo desse fato e também do ainda restrito alcance do tema no contexto mais amplo dos estudos de cinema no Brasil que os principais ensaios e livros de autores estrangeiros que se debruçaram sobre a teoria dos gêneros nos últimos anos têm sido pouco estudados no país de forma sistemática, com conseqüências evidentes na profundidade das análises.²

Como será enfatizado na primeira parte deste trabalho, o conceito de gênero apresenta diversas dificuldades em sua aplicação ao cinema brasileiro, sendo ao longo dos anos usado esporadicamente com total despreocupação ou, mais freqüentemente, sendo evitado com grande desconfiança. Entre as raras exceções está o livro *Televisão, publicidade e cultura de massa*, de José Mário Ortiz Ramos (1995), baseado em sua tese de doutorado, na qual o autor articula o conceito de gênero no “cinema popular de massa” a partir da noção de matrizes culturais de Jesus Martin Barbero.³

² Autores fundamentais para esta tese como Steve Neale, Raphaele Möine, Rick Altman ou Jason Mittell jamais foram traduzidos para o português e no segundo volume do livro *Teoria contemporânea do cinema* (RAMOS, F., 2005) foi incluído e traduzido apenas um texto sobre a teorização genérica, “A idéia de gênero no cinema americano” (*The Idea of Genre in the American Cinema*), de Edward Buscombe. Originalmente publicado em 1970, apesar de seus inegáveis méritos, este ensaio apresenta hoje um valor sobretudo histórico diante de novas formulações e conceitos que ampliam e redefinem o atual estado da teoria de gêneros. Por outro lado, esse panorama parece estar em plena mudança a se julgar pela presença cada vez mais freqüente na bibliografia das comunicações dos participantes do encontro anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) de livros como *Genre and Hollywood* (NEALE, 2000) ou *Film/Genre* (ALTMAN, 1999) em suas versões originais em inglês ou em traduções para o espanhol.

³ O livro foi republicado como *Cinema, televisão e publicidade* em 2004. Não é coincidência que José Mário Ortiz Ramos, professor da Unicamp, tenha sido orientador de diversas teses e dissertações recentes sobre cinema brasileiro que fazem uso do conceito de gênero.

Portanto, esta tese tem como um de seus objetivos iniciais o aprofundamento da discussão sobre os diversos significados do multifacetado e complexo conceito de gênero e, ao mesmo tempo, teorizar suas implicações quando relacionadas à idéia de cinema brasileiro. De antemão, procuramos evitar a a-historicidade comum às análises genéricas textualistas tradicionais, buscando construir uma história do gênero, que, conforme Tom Gunning (1995), não seja a mera articulação de um discurso crítico a partir da visão dos filmes, mas a pesquisa dos discursos que contribuíram para a realização desses filmes e que moldaram as formas através das quais eles foram vistos e compreendidos. Sem querer negar a possibilidade de o conceito de gênero ser utilizado livremente apenas como mais um instrumento conceitual à disposição do estudioso e talvez especialmente útil para a análise fílmica, essa apropriação geralmente subjetiva e pessoal do termo muito frequentemente envereda pelo essencialismo (o gênero *é* – sempre foi – assim) ou pelo normativismo (o gênero *deve ser* assim) que busquei recusar terminantemente neste trabalho.

Nesse sentido, o enfoque desta tese se aproxima da sugestão de uma “abordagem cultural dos gêneros” (MITTELL, 2001, 2004) que compreende os gêneros como categorias formuladas por práticas discursivas historicamente contextualizadas, dependentes da intertextualidade dos textos, e não apenas como um *componente* inerente e intrínseco aos textos a ser identificado, descrito e analisado (quando não julgado) por uma crítica genérica textualista.

Se gênero é uma palavra que nos obriga a todas estas ressalvas, especialmente quando pensamos em gêneros no cinema brasileiro, o conceito de *cinema nacional* talvez seja um termo com o qual estamos mais afeitos, familiarizados e despreocupados. Mas nem todos compartilham a mesma tranquilidade de que desfrutam, em geral, a maioria dos estudiosos brasileiros ao falar de cinema nacional e num texto escrito no início da década de 1990, Mitsuhiro Yoshimoto ([1991] 2009, p. 865) já apontava que a aparente obviedade do estudo de cinemas nacionais estava em grande perigo:

Por um lado, não estamos mais seguros a respeito da coerência dos Estados-nação, e por outro, a idéia de História também se tornou longe de ser auto-evidente. Assim como a questão da autoria no cinema foi re-problematizada pela teoria cinematográfica pós-estruturalista, a noção de cinema nacional também tem sido, da mesma maneira, colocada sob intenso escrutínio crítico.

Por outro lado, diante de um discurso internacionalista pós-moderno em ascensão desde os anos 1980 e que passava a considerar a categoria de cinema nacional irrelevante,

Robert Stam e Ismail Xavier ([1990] 1997, p. 319-20) apontaram a necessidade de revisar esse debate, mas alertando que certas formas de internacionalismo poderiam se tornar disfarce para a manutenção da hegemonia, e a rejeição pós-moderna do nacional apenas uma máscara para o contínuo processo de periferação.

Entretanto, como conseqüência de diversos fatores – que incluem os múltiplos efeitos da globalização, dos movimentos diaspóricos, da desterritorialização do capital e do desenvolvimento da nova mídia digital, assim como os reflexos do incremento às políticas identitárias, da resistência à teoria psicanalítica dos anos 1970, e da difusão dos estudos culturais –, têm-se presenciado recentemente um novo fôlego dirigido aos estudos sobre as nações, os nacionalismos e, conseqüentemente, sobre os cinemas nacionais. A idéia das nações como “comunidades imaginadas” difundida pela obra paradigmática de Benedict Anderson teve um papel fundamental. A primeira edição do livro data de 1983 – tendo sido pioneiramente traduzido para o português pela edição brasileira de 1989 –, mas se “nos anos 1980, ele era o único estudo comparado da história do nacionalismo a combater o eurocentrismo e a utilizar fontes de línguas não-européias”, foi somente no começo dos anos 1990 que sua repercussão se ampliou extraordinariamente (ANDERSON, 2008, p. 287, 306).

A força de estudos históricos como de Anderson e a influência dos estudos culturais no campo do cinema – em particular a partir da publicação de *Unthinking Eurocentrism* (STAM; SHOHAT, 1994), lançado no Brasil com o título *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006) – representaram um suporte teórico que serviu de incentivo ao retorno a abordagens sobre os cinemas e as nações. Esse movimento foi auxiliado ainda pela mais recente (e polêmica) noção de *world cinema* e principalmente de *transnational cinema*, que atentaria para modos de produção que transcendem as fronteiras nacionais e questionam a fixidez dos discursos de cultura nacional.

Porém, assim como gênero, o conceito de cinema nacional não deixou de gerar polêmica e, como assinalou Andrew Higson ([1989] 2002, p. 52), “não há um discurso único e universalmente aceito de cinema nacional”. Entretanto, existe o risco da incerteza sobre o termo gerar sua simples recusa e, ao analisar a voga do conceito de cinema transnacional e seu freqüente uso como um mero sinônimo para modos de produção internacionais ou supranacionais, Will Higbee e Song Hwee Lim (2010, p. 10) alertaram para o perigo do “nacional ser simplesmente deslocado ou negado em análises desse tipo, como se ele deixasse de existir, quando na verdade o nacional continua a exercer a força de sua presença mesmo em práticas de filmagem transnacionais”.

Nesse contexto, estudos históricos mais rigorosos sobre o cinema brasileiro em curso desde os anos 1990 têm refletido a respeito de enfoques e abordagens ideológicas sobre a cinematografia brasileira – novamente o marco ainda é o livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (BERNARDET, 1995) –, embora o caráter “nacional” que acompanha a descrição do cinema no Brasil necessite, ainda, de contínua revisão.

Encontramos, então, um quadro complexo nos estudos de cinema no Brasil. Por um lado, a utilização insuficientemente problematizada do conceito de gênero quando aplicado ao cinema brasileiro ou, mais freqüentemente, sua recusa ou repúdio pela incerteza sobre sua aplicabilidade ao cinema nacional. Por outro lado, a utilização talvez demasiadamente despreocupada e confortável da designação de *nacional* para descrever o conjunto de filmes realizados no Brasil. Um dos resultados dessa equação é que, diante de um novo interesse pelo “cinema comercial brasileiro”, sobretudo dos anos 1960, 1970 e 1980 – em parte incentivado pela própria revisão da historiografia clássica já mencionada –, vemos surgir um número notável de trabalhos acadêmicos que abordam diferentes gêneros no cinema brasileiro, mas que praticamente não se aventuram além da mera análise textual de obras negligenciadas pela historiografia tradicional, revelando ainda, e com frequência, métodos de análise ultrapassados, como um autorismo datado ao se tentar “descobrir” e, sobretudo, legitimar *verdadeiros autores* dentro do gênero.

A partir do quadro esboçado acima, este trabalho seguiu uma organização que pretendemos particularmente didática. A primeira parte desta tese é dedicada à problematização dos conceitos de gênero e cinema nacional e, assim, do capítulo 1 ao 1.6 é feita uma revisão das principais teorias de gênero desenvolvidas nas últimas décadas e de como a idéia de gênero ou de filme de gênero tem sido usualmente encarada pela crítica e historiografia do cinema brasileiro.

A partir do capítulo 2 passamos a debater a idéia de *gêneros nacionais* ou de *filmes de gênero brasileiros*, repensando a articulação do conceito de gênero com o de cinema nacional. São aventadas e discutidas duas hipóteses iniciais – encarar “brasileiro” como adjetivo e, em seguida, o próprio “cinema brasileiro” como gênero – com o objetivo de encaminhar o raciocínio na direção de uma abordagem mais dinâmica de ambos os conceitos.

Seguindo essa linha, esperamos ainda enfatizar a importância do mapeamento e problematização dos formuladores dos discursos genéricos e, para isso, trataremos, nos capítulos 3 a 3.4, da análise da construção histórico-discursiva da chanchada como *gênero nacional*, entendendo esse caso como um exemplo fundamental da associação desses dois conceitos. A partir da análise dos inúmeros agentes formuladores de um novo mapa genérico,

pretendemos ilustrar o processo de *generificação* da chanchada levado a cabo por diferentes gerações de críticos e historiadores do cinema brasileiro ao longo das últimas décadas.

Como fruto da reflexão teórica empreendida, a segunda parte desta tese constitui-se menos em uma crítica genérica sistemática e textualista sobre os “filmes policiais brasileiros” e mais como uma análise histórico-cultural da constituição do gênero cinematográfico policial no Brasil entre 1915 e 1951. Tomando o filme policial como ponto de partida, pretendemos demonstrar como o conceito de gênero, quando utilizado partindo-se de determinados princípios metodológicos, pode ser uma ferramenta útil, original e renovadora para a análise da história do cinema brasileiro, abrindo um novo horizonte de interpretações e questionamentos.

O recorte temporal definido para a pesquisa central desta tese (*grosso modo*, a primeira metade do século XX) justifica-se por dois motivos. Em primeiro lugar, questionamos a noção de gênero que veio a se consolidar na historiografia clássica do cinema brasileiro constituída a partir justamente do final dos anos 1950 e sobretudo nos anos 1960. Desse modo, abordando o período imediatamente anterior a esse momento-chave do cinema brasileiro, consagrado sobretudo pela emergência do “cinema brasileiro moderno” (XAVIER, 2001), pretendemos evidenciar a concepção de uma determinada visão retrospectiva sobre gênero e cinema nacional que veio a se constituir como dominante nos estudos sobre o cinema brasileiro.

Além disso, o período que precedeu o surgimento do Cinema Independente dos anos 1950 e do Cinema Novo na década seguinte permanece ainda carente de maior interesse dos historiadores. Assim, ampliando o foco exclusivamente sobre o “filme policial”, acredito que o tipo de análise genérica como a empreendida nesta tese, atentando não apenas para a produção de filmes nacionais, mas sobretudo à recepção das obras (brasileiras e estrangeiras), assim como tentando articular o aspecto econômico, social, político e estético, poderá oferecer uma importante contribuição à compreensão da história do cinema no Brasil.

Em segundo lugar, a maior parte dos poucos estudos sobre o filme policial brasileiro se dedicou à análise textual da produção realizada especialmente a partir dos anos 1960 e nos anos 1970, exemplificada por filmes como *Assalto ao trem pagador* (dir. Roberto Faria, 1962), *O bandido da luz vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (dir. Hector Babenco, 1978) ou ainda na produção contemporânea, com exemplares como *O invasor* (dir. Beto Brant, 2002), *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002) ou *Tropa de Elite* (dir. José Padilha, 2007). Há um recuo no máximo até o “distante” *Amei um bicheiro* (dir. Jorge Ileli e Paulo Vanderley, 1953), apenas para sinalizar o que seria

uma clara exceção na produção corrente de chanchadas dos estúdios da Atlântida. A visão dominante é de que a década de 1960 testemunhou a retomada de um gênero que só havia desfrutado de popularidade semelhante entre os anos de 1908 e 1911, período conhecido como “bela época do cinema brasileiro” (ARAÚJO, 1976), quando foram produzidos sucessos de público como *Os estranguladores* (1908) e as várias versões para o famoso Crime da Mala. Ou seja, através do filme policial, são unificados os dois momentos idealizados pela historiografia clássica como épocas de ouro do cinema brasileiro e desprezados todos os demais períodos históricos.

Um texto que continua servindo de base para inúmeros estudos contemporâneos do filme policial brasileiro é “Apontamentos para uma história do thriller tropical”, escrito pelo jornalista e crítico Sérgio Augusto e publicado na revista *Filme Cultura*, em 1982. O salto temporal na história do gênero no Brasil manifesta-se exemplarmente nesse artigo, que dos filmes criminais da década de 1920, pula as três décadas seguintes, incluindo os anos 1930 e 1940 abordados nesta tese. Para descrever essa lacuna, Sérgio Augusto utilizou metáforas gastronômicas: “Após dilatado jejum, ao longo do qual nutriu-se quase exclusivamente de melodramas, comédias musicadas e chanchadas, o cinema brasileiro sucumbiria de novo à antiga gula pelos escândalos do cotidiano, na década de 60” (AUGUSTO, 1982, p. 62)

Em sua tese de doutorado sobre a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros, Marco Antônio de Almeida (2002, p. 131) repetiu o mesmo argumento:

Após um certo jejum, coberto exclusivamente por dramas ficcionais, comédias musicadas e chanchadas, a vertente do gênero que bebe mais diretamente dos acontecimentos do momento, das manchetes jornalísticas, é retomada nos anos 60, sendo inaugurada por Roberto Farias com *Cidade ameaçada*, 1960, e *Assalto ao trem pagador*, 1962.

Mesmo tendo sido escrita antes do artigo de Sérgio Augusto, a dissertação de mestrado de Maria Dora Mourão (1979, p. 26-7) sobre a montagem nos filmes policiais brasileiros *Na senda do crime* (dir. Flamínio Bollini Cerri, 1954) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (dir. Hector Babenco, 1977) não se afastava do mesmo raciocínio:

Assim, no que diz respeito ao gênero policial vamos encontrar, no decorrer do tempo, um ou outro filme isoladamente, não existe no cinema brasileiro o desenvolvimento de uma obra contínua, o prosseguimento de uma temática ou a criação de um estilo. A década de 30 girou mais em torno de filmes num estilo de comédia musical, na década de 40 se solidifica a chanchada e a década de 50 se baseia nas grandes produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Portanto o que nos resta são exemplos isolados

de filmes policiais assim como *Testemunha ocular* (1941) direção de Abram Jagle, *Quem matou Anabela?* (1956) com argumento de Origenes Lessa [...] A partir da década de 60 há um recrudescimento do gênero.

O objetivo desta tese não é simplesmente suprir uma lacuna histórica, criticando a falta de atenção a períodos menos valorizados pela historiografia do cinema brasileiro, mas adotar um outro tipo de abordagem. Trata-se, por exemplo, de investigar o que significava o gênero policial no Brasil durante esse suposto “jejum” de exemplares nacionais do gênero, opção justificada pelo fato de não nos pautarmos somente pela análise da produção de filmes brasileiros de gênero, mas sim pela constituição do discurso sobre um gênero cinematográfico no país. O que, afinal, significava no Brasil dessa época o gênero policial, assim como, já nos adiantando, outros termos genéricos concorrentes como *filmes de gangster*, de *mistério* ou de *suspense*?

Se o apelo a um determinado gênero inevitavelmente implica numa opção que exclui outros termos genéricos (ao ser alinhado como policial, um filme geralmente deixa de ser classificado como comédia ou romance, por exemplo), torna-se importante analisar tanto o que se inclui quanto o que se deixa de fora. Desse modo, discutiremos breve, mas oportunamente a popularidade, o prestígio e identidade de outros gêneros no cinema do Brasil no período estudado, como o film-revista, o film-opereta, o musical, a comédia maluca, o filme anti-nazista, o filme biográfico, o suspense, entre outros.

Além disso, tão importante quanto mapear a produção de filmes policiais brasileiros – e como esses filmes se articulavam com o discurso corrente sobre o gênero ao qual se alinhavam ou eram alinhados –, é analisar a ausência de filmes policiais nacionais em determinados momentos. Ou seja, para voltar à metáfora de Sérgio Augusto, entender o porquê do jejum é tão importante quanto indicar as razões para os momentos de gula.

Desse modo, a partir do capítulo 4.1 iniciamos esta abordagem do gênero policial pelo cinema silencioso para discutir a voga do gênero “mysterio” em sua relação com o folhetim, o melodrama e os seriados cinematográficos e particularmente sua estreita ligação com a imprensa, exemplificada por filmes produzidos pelo jornalista Irineu Marinho, então sócio do jornal *A Noite*, através da empresa Veritas.

A chegada do cinema sonoro testemunharia a continuidade (e redefinição) dos filmes de mistério, assim como a presença de dois termos genéricos concorrentes (“filme de *underworld*” e “filme de *gangster*”) utilizados na recepção a determinadas produções – sobretudo norte-americanas – exibidas no país naquele momento. Porém, já na segunda metade da década de 1930, ocorreria a consolidação do termo genérico “policial” na

reformulação de um novo mapa genérico. Em relação à produção cinematográfica nacional, esse período será especialmente caracterizado pela voga do gênero musicado – sendo devidamente assinalada a importante ligação do cinema nacional com a música popular – e pelo prestígio da chamada “superprodução” em sintonia com o modo de produção específico consagrado por Hollywood.

Por fim, na análise sobre os anos 1940 iniciada no capítulo 5.1, será enfatizada a ligação do cinema brasileiro com o rádio, tanto pela popularidade do “rádio-teatro policial” no início desta década, quanto pela influência de uma dramaturgia radiofônica melodramática em filmes brasileiros que passaram a apresentar temas ligados ao crime e violência. Essa década é marcada ainda por mudanças radicais ocorridas no pós-guerra, como a circulação e valorização de cinematografias européias, asiáticas e latino-americanas, a criação de um discurso voltado ao desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil, a crescente politização da discussão sobre cinema em meio ao início da Guerra Fria, e o acentuado desenvolvimento da indústria cultural no país.

1. GÊNERO CINEMATOGRAFICO

Um léxico como o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 1986) contém descrições de diversos significados para a palavra “gênero”, a começar por aquelas que podemos chamar provocativamente de mais *genéricas*, como “qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, idéias, que tenham caracteres comuns”, ou como sinônimo de “maneira, modo, estilo”. São também alinhadas definições mais tradicionais do que seriam os gêneros na literatura, música e artes plásticas, tais como:

5 - Nas obras de um artista de uma escola, cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: *os gêneros literários, musicais, pictóricos*.

6 – Classe ou natureza do assunto abordado por um assunto: *gênero dramático; gênero romântico*.

Os gêneros cinematográficos, significativamente ausentes dos exemplos citados por esse dicionário, também são correntemente definidos através de significados *mais genéricos* – por exemplo, a “divisão de filmes em grupos que tem assuntos ou temas similares” (GEHRING, 1988) – ou através de categorias *tradicionais* provenientes especialmente da literatura e do teatro, como comédia, romance ou melodrama, que o cinema teria simplesmente importado e adotado.

Apesar de tornadas mais complexas através de inúmeros estudos, na essência essas definições indicadas pelo dicionário e presentes no senso comum não se alteraram radicalmente durante muito tempo na visão dos críticos e estudiosos. De certa forma, através principalmente de “teorias estruturais e textuais” (MOINE, 2008, p. 29) e de “abordagens definidoras” (MITTELL, 2004, p. 2-3), os gêneros cinematográficos foram continuamente classificados e analisados por estudiosos por meio de definições formalistas sustentadas, principalmente, pela identificação num certo conjunto de filmes fosse de *temas* semelhantes (ênfase no conteúdo da história), de *elementos visuais* recorrentes (ênfase na “iconografia do gênero”) ou dos mesmos tipos de *estruturas narrativas* (ênfase nas tramas e situações narrativas dos filmes).

Os primeiros estudos mais rigorosos do que se pode chamar de “crítica genérica” (GUNNING, 1995, p. 50) foram publicados já nas décadas de 1940 e 1950 nos EUA, Europa e Brasil, por críticos como James Agee, Robert Warshow, André Bazin e Salvyano Cavalcanti de Paiva, mas a “política dos autores” (*La politique des auteurs*) proposta pelos críticos

franceses da revista *Cahiers du Cinéma* e sua difusão através da “teoria do autor” (*auteur theory*) cunhada pelo crítico norte-americano Andrew Sarris, se revelou à época mais apropriada para uma discussão “séria” do cinema.

Diante dessas circunstâncias, foi somente a partir do final dos anos 1960, especialmente sob a influência do estruturalismo, que as publicações sobre os gêneros cinematográficos se multiplicaram, sendo finalmente legitimados como uma área separada dos estudos de gêneros literários, em função também do estabelecimento do *film studies* como um campo acadêmico autônomo.

Se os gêneros cinematográficos então vistos como “tradicionais” – o musical, o *western*, o filme de gangster etc. – seriam baseados em determinados padrões ou estruturas invariáveis, a semiótica e o estruturalismo pareciam realmente as abordagens mais apropriadas para o seu estudo. Em um contexto mais amplo, essa mudança de paradigma esteve igualmente associada a um renovado interesse da universidade por cultura de massa em geral, e pelo cinema clássico de Hollywood, em particular.

Como apontou Thomas Leitch (2002, p. 64), o estruturalismo oferecia a base mais lógica para a crítica genérica por focar nos significados de convenções compartilhadas amplamente em um dado gênero, ao invés de se deter, como na crítica autorista, na transformação dessas convenções em obras individuais. Desse modo, o estruturalismo autoral, com seu renovado interesse pela análise genérica, foi o resultado dessa difícil reconciliação entre o “o individualismo romântico do autorismo [...] com o cientificismo impessoal do estruturalismo” (STAM, 2003, p. 144-7).

Baseados em teorias estruturalistas, dois influentes métodos de análises genéricas foram largamente utilizados a partir dos anos 1970, sendo o primeiro deles o modelo semiótico, como consagrado por Christian Metz, que pressupunha a identificação dos gêneros através da análise rigorosamente científica dos códigos da linguagem cinematográfica. Sendo os filmes de gênero entendidos como especialmente caracterizados por regras rígidas e repetitivas, a semiologia do cinema seria plenamente capaz de desvendar os padrões particulares que conferiam significação aos gêneros.⁴

O segundo método em voga foi a aplicação da análise estruturalista dos mitos proposta por Claude Lévi-Strauss aos estudos dos gêneros cinematográficos, que seriam

⁴ Os gêneros seriam definidos através de três códigos: os “códigos não-específicos, temáticos e culturais” (não exclusivos do cinema e que podem ser compartilhado com obras literárias, teatrais etc.), os “códigos cinemáticos gerais” (virtualmente compartilhado por qualquer filme, como edição, movimento de câmera etc.) e os “códigos cinemáticos específicos” (específicos do cinema, mas que aparecem somente em alguns filmes) (cf. MOINE, 2008).

definidos por suas estruturas básicas, organizadas em sistemas de oposições significantes e “conflitos elementais”. Dessa maneira, os gêneros seriam uma “forma de expressão cultural coletiva”, assumindo a função de ritos culturais e passíveis de serem reveladas através da análise sistemática dos filmes.⁵

Em ambos os métodos, o crítico supostamente neutro analisaria científica e objetivamente os gêneros cinematográficos para desvendar seus modos de funcionamento e sua significação (ou ideologia), superando, através do rigor desses estudos, a visão dos filmes de gênero como “mero entretenimento”.

Por outro lado, os estudos genéricos desse período podem ainda ser diferenciados em dois tipos de abordagem. O primeiro seria a já mencionada abordagem “ritual”, em que a resposta do público a determinados filmes resultaria no investimento por Hollywood em gêneros que atendessem às demandas e gostos da sociedade e expressassem seus desejos. Já a outra abordagem seria a “ideológica”, segundo a qual os gêneros hollywoodianos representariam a forma através da qual os grandes estúdios manipulariam as platéias, expressando seus próprios interesses políticos e econômicos (ALTMAN, [1984] 2003).

Somente a partir dos anos 1980 é que críticos de esquerda teriam se revelado sistematicamente capazes de se desviarem dessa visão “ideológica” dos gêneros que necessariamente os identificava, sob a leitura de teóricos como Louis Althusser, Theodor Adorno e Roland Barthes, como incorporações míticas da ideologia capitalista, e, em última medida, como o meio responsável por restringir e regular a diversidade no cinema comercial.⁶

Neste contexto teria prosseguimento a contínua popularidade da “crítica genérica sistemática”, que buscava definir a “estrutura do gênero, assinalar suas fronteiras e suas formas de combinação em grande parte através da exploração de sua iconografia, padrões narrativos, e oposições estruturais essenciais” (GUNNING, 1995, p. 53). Ou seja, encarando o gênero como “uma concepção abstrata”, o constructo de um analista neutro e objetivo, “ao invés de algo que existe empiricamente no mundo” (FEUER [1987] 1992, p. 144).

Antes de prosseguirmos, porém, devemos citar, além do conceito de gênero, o uso corrente da noção de *subgênero* – geralmente se referindo a grupos ou tradições específicas dentro de gêneros tradicionais –, além da menos óbvia e clara idéia de *ciclo*. Steve Neale

⁵ “Os filmes de gênero, assim como as lendas folclóricas das culturas primitivas, servem para despotencializar ameaças à ordem social e, dessa forma, prover alguma coerência lógica a essa ordem”, escreveu Thomas Schatz (1988, p. 40) em um ensaio sobre o *western*.

⁶ Um exemplo de uma abordagem ideológica reducionista está no artigo *Genre Films and the Status Quo*, de Judith Hess Wright ([1974] 2003, p. 42), publicado na revista inglesa *Screen*, no qual os filmes de gênero são definidos por produzirem satisfação ao invés de ação, piedade e medo ao invés de revolta, direcionando e resolvendo conflitos de forma simplista e reacionária, e servindo aos interesses da classe dominante ao ajudar na manutenção do *status quo*.

(2000, p. 9) afirmou que o termo ciclo algumas vezes se refere a grupos de filmes feitos em um período de tempo limitado e específico, e fundados, na maioria das vezes, nas características de um sucesso comercial específico. Identificando o ciclo como o resultado do fenômeno de ascensão e queda de popularidade de determinado gênero, Bordwell e Thompson (2008, p.325) o definiram como um “punhado de *filmes de gênero* que desfrutam de intensa popularidade e influência durante certo período” [sem grifo no original]. O ciclo seria então uma etapa natural e constituinte do “ciclo de vida” dos gêneros, como indicam Neale e Bordwell e Thompson. Já Rick Altman, em seu livro *Film/Genre*, propôs uma definição ligeiramente diferente de ciclo.

Primeiramente, Altman (1999. p. 54-68, 151-21) notou que, ao contrário de críticos e jornalistas, a indústria cinematográfica de Hollywood raramente utiliza vocabulário genérico em sua publicidade, pois os estúdios preferem anunciar seus filmes ressaltando *qualidades restritas* às suas produções, tais como atores e diretores contratados, processos tecnológicos patenteados e personagens exclusivos. Desse modo, em suas principais produções os estúdios buscariam iniciar ciclos dos quais eles são *proprietários* e que proporcionariam modelos fácil e exclusivamente associados aos seus próprios filmes.⁷

Entretanto, no momento em que as condições se tornam favoráveis – quando, por exemplo, outros estúdios passam a produzir filmes similares aos de um determinado concorrente, mas utilizando características comuns e não exclusivas – os ciclos pertencentes a um único estúdio poderiam se transformar em *gêneros compartilháveis* e, logo, amplamente utilizados por toda a indústria. Num processo contínuo e alternado, novos ciclos podem então ser criados a partir da associação de um novo tipo de material ou abordagem a um gênero já existente. Desse modo, Altman sugere pensar a criação de gêneros como baseada numa alternância regular entre um princípio expansivo – a criação de um ciclo – e um princípio de contração – a consolidação de um gênero. Desse modo, sua sugestão nos levaria a pensar, diferentemente de Neale e Bordwell e Thompson, no ciclo não como essencialmente localizado no interior de um gênero, mas como o momento de desdobramento de um gênero consolidado ou ainda inexistente naquilo que poderia vir a frutificar em um gênero novo.

Independente desta diferença de definição, os termos gênero, subgênero e ciclo continuariam demandando, todos eles, alguma justificativa, regra ou princípio que determinasse o agrupamento de certos filmes em gêneros, subgêneros ou ciclos específicos. A divisão por temas, estilos, técnicas, elementos visuais ou estruturas narrativas comuns, ou ainda pelas intenções dos realizadores, servindo a uma mera função classificatória e

⁷ Para uma crítica da idéia de que os ciclos são específicos de determinados estúdios, ver Neale (2000, p. 255).

necessariamente arbitrária, foi incisiva e pioneiramente questionada por estudiosos como Andrew Tudor ([1973] 2003, p. 5), que apontou o paradoxo de os críticos definirem determinado gênero através da análise de um conjunto de filmes *a priori* selecionados como pertencentes a esse gênero. Como sintetizou Edward Buscombe ([1970] 2003, p. 14): “Se queremos saber o que é um *western*, devemos assistir a certos tipos de filmes. Mas como sabemos quais filmes assistir até sabermos o que é um *western*?” A solução apontada por Tudor (ibid., p.7) para essa questão foi identificar quais seriam os filmes pertencentes a determinado gênero a partir de “consensos culturais comuns”, que levariam à idéia de *convenções genéricas* e, logo, daria origem à noção de *horizonte de expectativas*. “O gênero é o que *nós* coletivamente acreditamos que ele seja” [sem grifo no original], sintetizou.

A valorização da *recepção* dos filmes para a formação e reconhecimento dos gêneros – ainda que a genericidade e imobilidade desse “nós” viesse a aprofundada posteriormente – foi essencial para definições contemporâneas amplamente aceitas do gênero, como, por exemplo, “um sistema de convenções estruturadas de acordo com valores culturais” (GRANT, 2003, p. xvi). Mesmo assim, até os anos 1980, para grande parte dos estudiosos os gêneros ainda seriam veículos para arquétipos culturais estáveis e invariáveis (MOINE, 2008, p. xiv).

Assim, uma outra importante e mais recente revisão das teorias de gênero ocorreu diante das tentativas de reconciliação das definições essencialistas de gênero com a História, sobretudo diante das críticas às análises sincrônicas – uma premissa da lingüística estruturalista de Sausurre incorporada pela semiótica – que se revelariam trans-históricas e incorreriam no privilégio à fixidez genérica, não atentando para a *evolução histórica dos gêneros*. Podemos considerar como dois pontos de inflexão dessa discussão a sugestão de análise e classificação dos gêneros por suas “formas interiores” (os elementos das obras) e por suas “formas exteriores” (a organização desses elementos), emprestada da crítica literária por Edward Buscombe ([1970] 2003) em seu fundamental artigo *The Idea of Genre in the American Cinema*, e, alguns anos mais tarde, a influente proposta de abordagem *semântica* (identificando os elementos comuns aos filmes) e *sintática* (identificando a estrutura segundo a qual os elementos são coerentemente organizados) inaugurada por Rick Altman ([1984] 2003).

Em sintonia com a perspicaz observação de Buscombe ([1970] 2003, p. 22) de que os “filmes de gênero dependem da combinação de novidade e familiaridade”, ou seja, se sustentam através do processo de repetição e de variação – também relacionado à dialética industrial de padronização e diferenciação (cf. BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 88, 96-97) –, Altman vai apresentar a bem-sucedida hipótese de que os gêneros

surtem e evoluem a partir de duas formas principais: “quando um grupo relativamente estável de traços semânticos, através de experimentação sintática, se desenvolve para uma sintaxe coerente e durável, ou quando uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos” (ALTMAN, [1984] 2003, p. 35).

Desde a primeira publicação do seminal artigo *A Semantic/ Syntactic Approach to Film Genre*, em 1984, essa consagrada abordagem semântico-sintática seria largamente utilizada, uma vez que atentaria satisfatoriamente tanto para a negligenciada dimensão histórica dos gêneros, quanto para a recorrente e inevitável mistura de gêneros. Além disso, conciliaria os estudos genéricos capazes de “ampla aplicabilidade” (pela identificação superficial dos principais elementos semânticos do gênero) e aqueles caracterizados pelo seu “poder explanatório” (através da análise aprofundada da sintaxe do gênero) (ALTMAN, [1984] 2003, p. 33). Entretanto, persistiria a crítica frente à possibilidade de que um determinado elemento (como a *gag* na comédia ou o tiroteio no *western*) ora pudesse ser identificado como unidade semântica por determinado grupo ou indivíduo, ora como uma unidade sintática por outro (NEALE, 2000, p. 216-217). Posteriormente, o próprio Altman (1999, p. 207) tentaria solucionar essa lacuna em seu esquema teórico:

Assumindo o reconhecimento estável dos fatores semânticos e sintáticos por toda uma população instável, eu não enfatizei suficientemente o fato de que os gêneros parecem diferentes para públicos diferentes, que espectadores díspares podem perceber elementos semânticos e sintáticos bastante díspares no mesmo filme.

Apesar da crescente valorização da recepção para a definição do gênero, os estudos genéricos esbarravam em seu arraigado caráter textualista e numa longa tradição de metodologia baseada primordialmente em análise fílmica. Ou seja, o entendimento do texto fílmico como fonte prioritária, quando não exclusiva de análise, característica marcante mesmo da abordagem semântico-sintática de Rick Altman. Porém, como desdobramento do trabalho que desenvolveu ao longo dos anos 1980 e 1990 sobre o som no cinema, o próprio estudioso norte-americano viria a questionar o textualismo dos estudos cinematográficos ao propor na introdução de seu *Sound Theory/ Sound Practice* “um diferente modelo de pensar o cinema em geral e a trilha sonora em particular”, encarando o “cinema como *evento*”, ressaltando traços como sua multiplicidade, heterogeneidade, performance e instabilidade (ALTMAN, 1992, p. 1-14).

De uma forma ou de outra, frente ao arraigado essencialismo associado à idéia de gênero, foram conceitos aparentemente mais dinâmicos, sobretudo os oriundos dos estudos

literários de Mikhail Bakhtin, como dialogismo, polifonia e intertextualidade, que atraíram maior atenção dos estudiosos ao longo dos anos 1980 e início dos 1990. O livro *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (BROWNE, 1998), editado a partir de um seminário realizado na Universidade da Califórnia em Irvine, em 1992, é um exemplo do claro esgotamento das abordagens anteriores e, ao mesmo tempo, do surgimento de novas propostas no campo dos estudos genéricos.

Em suas respectivas contribuições a esse livro, Linda Williams e Leo Braudy, por exemplo, evitaram fazer uso ou se aprofundar no conceito tradicional de gênero, preferindo utilizar a noção de *modo*. Enquanto Williams (1998, p. 58) abordou o “modo melodramático” como a “forma dominante de narrativas populares das imagens em movimento”, Braudy definia e discorria sobre o “gênero da natureza” (*genre of nature*), não “como um gênero claramente delineado com um catálogo de motivos e temas reconhecíveis, mas como um metagênero que busca transcender confinamentos genéricos”. Embora não questionasse o essencialismo de definições tradicionais, restritivas e consolidadas do *western*, ficção científica ou horror, Braudy preferia investir no que ele chamava de “gênero transformativo” (como também seriam o melodrama e a sátira), dotado de uma “natureza transgenérica” que permeia outros gêneros (BRAUDY, 1998, p. 290, 304).

Entretanto, como observou James Naremore ([1998] 2008, p. 6) no livro *More than Night: Film Noir in its Context*, publicado naquele mesmo ano, evitar problemas relacionados ao essencialismo do estudo genérico tradicional simplesmente apontando o caráter “transgenérico” de determinado gênero, categoria ou estilo – no caso de seu estudo, do filme *noir* – não resolveria o problema, pois o mesmo argumento poderia ser aplicado até mesmo a gêneros supostamente mais “estáveis” como o *western*. Naremore acertadamente concluía: “o fato é que todo filme é transgenérico ou polivalente”.

Além disso, como consequência lógica de estudos revisionistas sobre a história do cinema, outros trabalhos não buscaram evitar, mas sim reexaminar radicalmente a utilização do conceito de gênero, apontando enfaticamente a imprecisão e incoerência de diversas “críticas genéricas” ao contrapô-las à terminologia conforme utilizada originalmente pela indústria, ressaltando a necessidade de rigor histórico por parte dos pesquisadores. O influente artigo de Steve Neale (1993), *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‘Melodrama’ in the American Trade Press*, questionou, a partir de exaustiva pesquisa em edições de revistas como *Film Daily* e *Variety* publicadas entre 1938 e 1960, diversas afirmações de críticos contemporâneos a respeito do status, definição, interpretação, abrangência e origem do gênero melodrama.

A esse respeito, mas em relação aos estudos sobre cinema brasileiro, pode-se citar o pertinente questionamento de Hernani Heffner (2006b, p. 15-6) sobre a usual correspondência feita entre o termo “natural” – designativo de determinado conjunto de registros filmicos realizados entre fins do século XIX e início dos anos 1930 – e o gênero ou categoria “documentário”. Apesar de se tratar de uma aproximação entre “contextos históricos tão díspares quanto afastados no tempo entre si, [...] parece natural a naturalidade do natural”, observou Heffner.

Num caminho semelhante ao de Steve Neale encontrava-se Rick Altman (1998, p. 2) que, em sua contribuição ao livro *Refiguring American Film Genres*, afirmou enfaticamente que, através da ênfase na fixidez genérica, “duas gerações de críticos genéricos fizeram violência à dimensão histórica do gênero”. Prossequindo em sua perspicaz re-interpretação dos processos genéricos que vinha explorando em alguns influentes artigos como consequência de sua pesquisa sobre o filme musical (ALTMAN, 1995; 1996; 1998), o teórico norte-americano consolidou suas idéias no consagrado livro *Film/Genre* (1999), no qual acrescentou à sua abordagem semântico-sintática uma terceira dimensão, *pragmática*, que privilegiaria a recepção do discurso genérico e ressaltaria a “multi-discursividade” inerente ao gênero e correspondente aos seus inúmeros e distintos grupos de usuários. Em sua aguda crítica ao essencialismo geralmente associado ao termo, Altman (1999, p. 71) afirmaria serem os próprios críticos o grupo interessado em reutilizar uma terminologia genérica ligada a uma tendência trans-histórica “que serve para ancorar nossas análises num contexto universal ou culturalmente sancionado, logo justificando todas as nossas posições subjetivas, tendenciosas e auto-servientes.”

Dando um passo adiante do que logo chegou a ser criticado por alguns teóricos, sobretudo críticas feministas, como um possível “empiricismo historicista” (GLEDHILL, 2008, p. 226), a francesa Raphaëlle Moine (2008, p. 169) advertiu sobre as tendências não apenas trans-históricas, mas também transculturais, questionando o emprego da mesma etiqueta genérica para designar fenômenos ocorridos não somente em épocas, mas também em *tradições cinematográficas diferentes* – crendo, nesse caso, numa suposta “universalidade” dos gêneros.

Para ilustrar essa tendência trans-histórica e universalista, dominante nos anos 1970 e 1980 e ainda muito freqüente até hoje no Brasil conforme veremos sobretudo nos capítulos 2 e 2.1, podemos mencionar novamente a dissertação de mestrado de Maria Dora Mourão (1979, p. 24) na qual a autora afirmava: “O gênero policial *pode ser considerado universal*, no entanto ele seja cultivado intensamente nos Estados Unidos e, se hoje em dia há produções

policiais de outras nacionalidades, elas estão baseadas em plataformas criadas pelos policiais americanos clássicos” [sem grifo no original].

Entretanto, para Raphaëlle Moine, a propagada universalidade dos gêneros hollywoodianos, na verdade, mascara singularidades nacionais, culturais e históricas que são fundamentais para a compreensão de diferentes fórmulas genéricas, sempre originárias de contextos específicos. Para a autora, mesmo os hoje chamados *gêneros transnacionais* sempre se manifestariam de formas muito distintas em diferentes *regimes genéricos*.

Podemos afirmar, desde já, que no Brasil uma visão universalista dos gêneros “tradicionais” coincidiria com uma historiografia de viés nacionalista que, no campo específico da crítica genérica, privilegiaria aqueles que seriam legitimados como gêneros nacionais, como foi o caso da chanchada, conforme será examinado a partir do capítulo 3.

Dessa maneira, o procedimento até hoje recorrente dos críticos e pesquisadores que se debruçam sobre os gêneros no cinema brasileiro é o de tentar defini-los através da análise de um conjunto de características já descritas e definidas por uma bibliografia internacional sobre “o Gênero” (cuja matriz quase sempre se admite hollywoodiana) a partir de seus filmes mais expressivos e significativos. Assim, se queremos saber efetivamente o que é o *policia brasileiro*, devemos supostamente assistir a certos filmes *policiais* estrangeiros (norte-americanos) e consultar certos livros sobre a definição deste gênero para, somente *depois*, procurarmos filmes brasileiros que se enquadrem ou se encaixem de alguma forma nas características (temáticas, estéticas, ideológicas etc.) do gênero-matriz. Entretanto, parafraseando o paradoxo apontado por Tudor e Buscombe, como podemos saber o que vem a ser o *policia brasileiro* antes de sabermos o que significa o gênero *policia* para os produtores, críticos e espectadores brasileiros?

Ao final de contas, um dos principais nomes por trás de uma nova história do cinema como Richard Maltby (1984, p. 49) já apontava que “o historiador dedicado à cultura popular ao invés da cultura de elite se interessa por recepção no mínimo tanto quanto com produção, e o seu ou sua esfera de interesse deve ultrapassar os limites do texto e seu sentido intencional para se preocupar com o contexto e como o filme foi recebido e compreendido por sua audiência primária.”

Assim, questionamentos como os provocados por Tudor e Buscombe passaram a ser cada vez mais frequentemente discutidos por estudiosos que optaram por valorizar o contexto de recepção para a definição dos gêneros, entendendo-os menos como uma categoria composta por itens com propriedades comuns, do que empreendendo uma abordagem ligada à

“história cultural e social” que examina o gênero como uma “construção discursiva” (NAREMORE, [1998] 2008, p. 5-6).

Essa também foi a proposta do estudioso de gêneros televisivos Jason Mittell (2001, p. 10), que mesmo reconhecendo a importância da teoria desenvolvida por Rick Altman, apontou a dificuldade de se compatibilizar sua revisão pós-estruturalista da dimensão *pragmática* com a tradição textual estruturalista da abordagem *semântico-sintática*. A observação de Mittell provavelmente decorre do fato de que tradicionalmente houve uma ênfase maior no campo da televisão aos estudos de recepção do que no de *film studies* e, como apontou a pesquisadora da telenovela brasileira Esther Hamburger (2005, p. 18), “os estudos sobre a recepção avançaram a pesquisa ao demonstrarem o caráter polissêmico que diferentes apropriações e interpretações de textos iguais em contextos diferentes implicam”.

Desse modo, Mittell preferiu desenvolver o que chamou de *abordagem cultural dos gêneros*, não mais centrada exclusivamente em análises textuais. Trata-se de um viés oposto, por exemplo, ao de David J. Russel (1998, p. 234, 236), que em sua contribuição ao livro *Refiguring American Film Genres* defendia uma metodologia de filiação estruturalista que permitisse definir o gênero do horror como uma “entidade crítica coerente”, afirmando que a recusa de certos críticos em decidir se “um filme é horror e o outro não é” [grifo do texto] na verdade os incapacitava como “críticos genéricos cujo trabalho fundamental é fazer essa distinção”. Por sua vez, Mittell não julgava ser esse o mais proveitoso papel dos estudiosos dos gêneros. Em sua perspectiva, a única função desejável e possível do *historiador e analista genérico* seria “traçar as formas mutantes sob as quais a categoria genérica opera culturalmente” (MITTELL, 2004, p. 61).⁸

Ou seja, ao invés de análises nas quais é o próprio crítico aquele quem, a rigor, define a partir de determinados critérios quais são as fronteiras do gênero e decide quem está dentro ou fora, uma abordagem cultural do gênero exploraria as formas como essas fronteiras surgiram, se desenvolveram e se consolidaram ou se enfraqueceram como “consensos culturais comuns” (Tudor) ao longo do tempo, e também *para diferentes comunidades*. Ou seja, trata-se de uma possível escolha diante do dilema pioneiramente diagnosticado pelo próprio Rick Altman ([1984] 2003, p. 29) da difícil conciliação entre uma arraigada teoria genérica (*genre theory*) – para não falarmos de “crítica genérica – e uma emergente e incipiente história dos gêneros (*genre history*).

⁸Nesse sentido, Mittell se opunha radicalmente à Jane Feuer ([1987] 1992, p. 140), para quem um dos “objetivos da crítica genérica de cinema e televisão é desenvolver mais modelos teóricos [como o do *noir*] para esses gêneros históricos [como o *western* ou *sitcom*], não necessariamente permanecendo satisfeitos com o uso pela indústria ou pelo senso comum.”

Entretanto, uma “abordagem cultural dos gêneros” também deve ser submetida a algumas observações. Como apontou Terry Eagleton (2005, p. 59), o uso indiscriminado do termo *cultura* na contemporaneidade – decorrente da própria centralidade da cultura em nossa sociedade – sugere algumas ressalvas: “Se cultura já foi uma noção por demais rarefeita, ela agora tem a flacidez de um termo que deixa de fora muito pouco”. De uma visão elitista e universalista da Cultura com “c” maiúsculo, a partir dos anos 1960 a mesma palavra alterou seu sentido até passar a significar quase seu oposto, “a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional – em vez da transcendência desta” (ibid., p. 60). Uma abordagem cultural dos gêneros representaria, então, a chegada do multiculturalismo, com suas vantagens e desvantagens metodológicas, aos estudos genéricos?

Se existem diferentes propostas para esse problema – com distintos aportes teóricos e conceitos oriundos da história da arte, da antropologia, da teoria literária, da sociologia e dos estudos culturais – a questão em si foi exemplarmente sintetizada por Raphaëlle Moine (2008, p. 11): “categorias genéricas não são as mesmas para qualquer um, em qualquer lugar ou em todas as épocas, porque elas dependem de diferentes relações contextuais com o cinema. Isso significa que elas não podem ter o mesmo significado nem a mesma função em todos os diferentes contextos”.

Além disso, como apontou Altman (1999, p. 44), pelo fato da noção de gênero ter sido freqüentemente associada a textos populares, aparentemente simples, criados em série e produzidos em massa, a complexidade desse conceito raramente foi reconhecida. Pelo contrário, as noções correntes de gênero dependiam fundamentalmente do equivocado pressuposto de que os termos genéricos são poucos, precisos e claros, para não dizermos óbvios.

Desse modo, em oposição às tradicionais definições estanques, redutoras, universalistas e essencialistas, cada vez mais os estudiosos têm buscado definir os gêneros – por sua natureza polissêmica (GUNNING, 1995, p. 49), polifônica (ALTMAN, 1995, p. 14) e dialógica (GLEDHILL, 2008, p. 241) – através de termos que ressaltam sua instabilidade, especificidade, referencialidade e dinamismo, como *processo* (NEALE, [1990] 2003, ALTMAN, 1998, 1999), *sistema* (ALTMAN, 1999, p. 195), *práticas discursivas* (MITTELL, 2001, p. 8), *contexto* (LEITCH, 2002, p. 5) e/ou *espaços cinematográficos* (MOINE, 2008, p. 206-7).⁹

⁹ Moine usa o termo *espaço cinematográfico* como analogia para *espaço antropológico*, conceito de Marc Augé, que “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa.”

Ao propormos neste trabalho abordarmos o *filme policial brasileiro*, nos deparamos com outro termo tão complexo e instável quanto gênero, que é a idéia de *filme brasileiro* ou de *cinema nacional*. Desse modo, nos vemos obrigados a enfrentar uma discussão provavelmente pioneira nos estudos do cinema brasileiro – e por isso também, extremamente árdua e apenas incipiente – acerca das relações conceituais e teóricas do emprego conjunto de ambas as noções.

1.1. FILME *BRASILEIRO* DE GÊNERO OU FILME *DE GÊNERO* BRASILEIRO?

Em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, verdadeiro ponto de inflexão na escrita da história de nossa cinematografia, Jean-Claude Bernardet (1995, p. 88-91) levantou uma questão importante a respeito dos gêneros que poucos de seus leitores aprofundaram. Ao escrever a respeito dos filmes criminais produzidos no Brasil entre 1908 e 1911, tais como *Os estranguladores* (1908) – considerado o primeiro recorde de público e de bilheteria da produção cinematográfica nacional –, Bernardet procurou, de forma provavelmente inédita nos estudos de cinema brasileiro, relacionar as noções de gênero e de cinema nacional.¹⁰

Ao afirmar que os “filmes criminais brasileiros” da primeira década do século XX não podem ser tomados como fatos isolados, devendo ser enquadrados num gênero cinematográfico consolidado e de sucesso em outros países, como a Inglaterra, França e Estados Unidos, Bernardet afirmou inicialmente que esse recorte nacional é insuficiente num determinando nível, sendo necessária “a conexão com a filmografia internacional”. Indo além do enfoque na produção, questionou se os espectadores brasileiros dos anos 1900 diferenciavam, como viriam a fazer os historiadores, os filmes brasileiros dos filmes não-brasileiros, ou se o público “dominava o gênero criminal, dentro do qual se podia operar diferenciações (inclusive de nacionalidade), porém secundárias em relação à categoria dominante que seria o gênero”. Bernardet considerou tratar-se de uma questão importante para “tentar entender se o público da primeira década tinha ou não um conceito empírico ou uma vivência conscientizada de cinema brasileiro e, se tinha, que conceito era esse”.

¹⁰ Produção da Photo-Cinematographia Brasileira de Antônio Leal e Guisepe Labanca, o filme abordava o famoso crime cometido em São Paulo por Roca e Carleto, adaptando a peça teatral *A quadrilha da morte*, escrita pelo jornalista Figueiredo Pimentel e pelo jornalista e teatrólogo Rafael Pinheiro. *Os estranguladores* também se destacou na época por sua maior duração, totalizando aproximadamente 35 minutos de projeção (dois rolos).

Desse modo, Bernardet levantou em seu livro uma indagação fundamental para qualquer análise de gênero no cinema brasileiro, em qualquer época. Trazer suas colocações para o tema de interesse deste trabalho nos leva primeiramente a questionar, para fins de clareza, se nosso objeto de estudo é o *filme brasileiro policial* ou o *filme policial brasileiro*. A pergunta pode parecer banal, mas ao contrário da regra matemática, a ordem dos fatores aparentemente altera sim o resultado.

Trata-se fundamentalmente de aprofundar o questionamento de Bernardet: estaremos abordando filmes identificados a um determinado gênero supostamente transnacional (o filme policial), dentro do qual poderia haver uma diferenciação secundária de nacionalidade (o filme policial americano, o filme policial francês, o filme policial brasileiro), ou esses filmes seriam identificados primariamente como filmes brasileiros (nacionais) e apenas secundariamente como pertencentes a diferentes gêneros explorados pela nossa cinematografia (comédias brasileiras, policiais brasileiros, dramas brasileiros)? Nos próprios termos de Bernardet, trata-se de perguntar qual seria a categoria dominante, o gênero ou a nação? Ou, nos termos da metodologia de Rick Altman, questionar qual é o substantivo e qual é o adjetivo.

Nosso primeiro passo deve ser relativizar algumas das generalizações implicadas nas perguntas acima, começando por questionar quem é o sujeito do verbo “identificar”. São filmes identificados como nacionais ou policiais por quem, como e quando? Além disso, devemos indagar sobre o sentido no qual está se usando a palavra gênero.

Para responder a essa questão, revela-se proveitoso lançar mão da noção de “usuários” ou “agentes” de denominações genéricas – que podem ser produtores, distribuidores, exibidores, críticos, espectadores etc. –, além da definição de Rick Altman (1999, p. 14) para o que seriam os quatro significados básicos do gênero:

- Gênero como *modelo*, como uma fórmula que precede, programa e orienta a produção da indústria.
- Gênero como *estrutura*, como a moldura formal segundo a qual filmes individuais são estruturados.
- Gênero como *etiqueta*, como o nome de uma categoria fundamental para as decisões e comunicações entre os distribuidores e exibidores.
- Gênero como *contrato*, como a posição espectral exigida por cada filme de gênero de seu público.

Como contraponto à quarta categoria de Altman, Raphaëlle Moine indicou que ao assumir uma função comunicativa, os gêneros podem ser definidos como uma *promessa*: “Ao

invés de falar em contrato ou pacto que une firmemente as duas partes (o produtor e o espectador), pode-se aceitar a proposição de François Jost que encara o gênero audiovisual como ‘um promessa que traz junto expectativas para o espectador que a visão do programa [ou do filme] coloca em teste’ (1997, p. 16)” (MOINE, 2008, p. 91).

Voltando ao *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, além de constatar pela simples indicação da produção e exibição, por exemplo, de várias versões do famoso “crime da mala” a aparente presença de um *modelo*, Bernardet (1995, p. 78) questionava a existência do gênero criminal e brasileiro como uma possível *etiqueta* alardeada nos anúncios e reportagens na imprensa da época – o que dizia não ocorrer, por exemplo, no caso dos filmes cantantes do mesmo período, os quais raramente teriam sua nacionalidade informada nos anúncios.

Além disso, Bernardet se indagava sobre a presença de um suposto *contrato* implícito estabelecido entre a obra e seu público, ou melhor, como uma virtual *promessa* embutida em todos os indicadores genéricos associados aos filmes. Sob esse ponto de vista, a questão passava a ser investigar o gênero do ponto de vista da sua oferta e da sua recepção, o discurso genérico como utilizado por determinados agentes ou usuários, fossem os espectadores ou os exibidores brasileiros (que, nesse período específico, freqüentemente coincidiam com os produtores). Da mesma forma, o autor de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* questionava se o público das primeiras salas de cinema no Brasil e a incipiente “classe cinematográfica” da primeira década do século XX já estavam atentos ainda à categoria de cinema nacional e se a utilizavam conscientemente. Ou seja, se o descritivo de nacionalidade também já funcionava socialmente como uma *promessa*.

Trata-se de uma questão difícil, pois desloca a discussão de uma confortável definição essencialista, estanque e a-histórica sobre os textos – esses filmes *são* brasileiros? Esses filmes *são* criminais? – para uma indagação cultural e historicamente determinada sobre sua recepção. Afinal, esses filmes *foram* difundidos ou compreendidos por determinado grupo, em certo momento, como filmes brasileiros? Esses filmes *foram* anunciados e identificados por um grupo de indivíduos, num período específico, como filmes criminais? E indo mais longe, esse tipo de questionamento coloca em xeque uma definição totalizante sobre o significado dos próprios termos genérico e de nacionalidade, nos levando a pensar no que se entendia por “filme criminal” e “filme brasileiro” em diferentes épocas e para diferentes públicos. Essas indagações são ainda mais árduas por desafiar uma historiografia de caráter

nacionalista que, como o próprio Bernardet (ibid., p. 26) apontou de forma cristalina, privilegiou “a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público.”¹¹

Ou seja, se os gêneros quando compreendidos como etiqueta, contrato ou promessa não dependem apenas da produção, privilegiada pela historiografia clássica do cinema brasileiro, mas fundamentalmente da distribuição, exibição e recepção, e, se concordarmos com Raphaëlle Moine (2008, p. 63) de que “o gênero só existe quando é reconhecido por uma comunidade”, surgiria aí um dos primeiros motivos para a dificuldade de pensarmos o gênero no cinema brasileiro.

Desse modo, antes de avançarmos na discussão dos gêneros no cinema do Brasil, é necessário analisar o que se entende por *filme de gênero* em geral e especificamente no cinema brasileiro.

1.2. O FILME DE GÊNERO *VERSUS* O FILME DE ARTE

Em seu livro *Film/Genre*, Rick Altman (1999) comentou a evolução da crítica de gêneros literários, começando por Aristóteles e sua noção de que os gêneros compartilham “qualidades essenciais” que provocam efeitos semelhantes nas platéias; passando por Horácio e os neoclássicos, que definem os gêneros como padrões sancionados pela crítica, estabelecendo modelos a serem seguidos; a menção aos Românticos e seu desejo pela mistura de gêneros; até chegar ao modelo científico, que descreve os gêneros como espécies biológicas sujeitas tanto a um ciclo de vida quanto à possível evolução natural, mas que podem ser cientificamente identificadas e descritas.

Conforme Altman (ibid., p. 7), o ponto de inflexão seguinte nessa trajetória ocorreu no começo do século XX, quando o teórico e crítico italiano Benedetto Croce lançou um ataque frontal ao próprio conceito de gênero, numa crítica veemente à manutenção de regras continuamente derrotadas pelo impulso dos artistas de subverterem essas mesmas normas. Se todas as discussões anteriores a Croce se davam *no âmbito dos gêneros* (e.g. gêneros puros *versus* gêneros híbridos), suas colocações levaram a uma nova oposição dialética, mas desta vez entre categorias genéricas e textos individuais, em que o gênero aparece em um pólo e os inovadores modernistas em outro. Ou seja, uns textos passam a ser “genéricos” e outros não.

¹¹ Mais recentemente, Fernando Mascarello (2006) se dedicou a apontar insistentemente a hipertrofia de análises filmicas textualistas e a inexistência de trabalhos sobre recepção nos estudos sobre o cinema brasileiro, resultando na marginalização de diversas áreas e objetos, entre eles o estudo dos gêneros cinematográficos.

Steve Neale (2000, p. 22-3) também ressaltou essa mudança, percebendo que embora o conceito de gênero fosse muito mais antigo, ele ressurgiu no século XIX como um novo termo associado à nova cultura popular – a cultura de massa – que passou, ela própria, a ser definida como genérica:

Padrões repetitivos, ingredientes e fórmulas começam a ser percebidos por muitos comentaristas culturais não como a lei da cultura, mas como a lei do mercado. Desse modo, não é nem um pouco surpreendente que o gênero fosse – e ainda seja – associado a uma arte industrial, comercial e de base mecânica como o cinema.

Desse modo, percebemos ainda que a hoje comum idéia de “filme de gênero” como associada a alguns textos ou produtos culturais específicos é uma construção discursiva que pode ser pensada em relação aos diferentes e variados processos de legitimação artística ocorridos ao longo da história do cinema. Conhecendo sua expansão inicial sob a forma de entretenimento barato no circuito de atrações populares no final do século XIX, as formas de distinção do cinema, inevitavelmente inserido na emergente cultura de massa, ora podiam se dar por sua inclusão no lugar da tradição – associando-se às “belas-artes” (teatro, literatura, ópera) que ainda se apoiavam no modelo artesanal pré-industrial, baseado na unicidade e singularidade da obra de arte –, e ora numa posição de destaque no lugar da modernidade (como o rádio, o design gráfico, a fotografia, e fazendo uso de técnicas modernas e dos métodos de produção industrial) (cf. MANOVICH, 2001).

Podemos afirmar ainda que a definição do caráter artístico do cinema, fosse por um viés tradicionalista como nos *films d'art* realizados pela Pathé a partir de 1908 (o cinema se equivalendo às outras artes), fosse pelo antipassadismo da *avant-garde* francesa dos anos 1920 (o cinema como uma arte nova, moderna e autônoma), se estabeleceu inicialmente se não em oposição, pelo menos por graus diferentes de ressalvas e pela intenção de diferenciação em relação ao crescente poderio do cinema norte-americano. Tratava-se de uma tentativa de distinção do meio em relação aos produtos de uma “indústria de cinema” (logo simbolizada pelo nome emblemático de Hollywood), cuja superioridade sobre o cinema europeu em geral, e sobre o francês, em particular – superioridade não somente técnica e econômica, mas para muitos também artística, sobretudo com a migração de muitos artistas e profissionais da Europa para os EUA – parecia inegável após a Primeira Guerra Mundial (cf. XAVIER, 1978).

Entretanto, ainda que o cinema tenha sido um dos principais responsáveis pela própria corrosão das fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura – consagrando-se tanto como a “sétima

arte”, quanto como um dos principais emblemas da “indústria cultural” –, diante desse quadro brevemente esboçado, podemos simplesmente indicar o grande leque de oposições que se estabeleceu dentro do próprio cinema. Conforme Steve Neale (1981, p. 37), a categoria “cinema de arte”, por exemplo, seria fundamentalmente um *mecanismo de distinção*, produzindo e sustentando uma divisão econômica, ideológica e estética no campo do cinema de forma geral. Outras contraposições poderiam ainda assumir caráter essencialmente formalista, como na designação *cinema experimental* ou *cinema de vanguarda* que manifestam a “originalidade como valor estético fundamental” (XAVIER, 1978, p. 107) e afirmam a distinção em relação aquilo entendido como convencional. Os meios de distinção também podem ser associados a diferenciações político-ideológicas e/ou econômicas, como na etiqueta *cinema independente*, sempre dependente de um referencial do qual se assumiria distinto (o cinema *mainstream*, hollywoodiano, industrial, conservador, hegemônico etc.), ou ainda *cinema não-comercial*, que pretende ressaltar pela negação sua singularidade frente ao cinema como parte da indústria cultural.

Atravessando todas essas oposições estabelecidas no interior do próprio cinema e como consequência de seu estatuto inevitavelmente ambíguo – a “grande e insolúvel equação entre arte e indústria” (ROTHA apud NOWELL-SMITH, 1996, p. xix) –, foi recorrente o estabelecimento de uma dicotomia vaga, ambígua e ampla entre o que seriam *obras de um cinema de arte* e os *produtos do cinema industrial*, tendo os gêneros como um elemento fundamental nessa contraposição. Enquanto os primeiros estariam supostamente livres das restrições institucionais, econômicas e ideológicas dos gêneros, que os filmes evitariam, subverteriam ou dos quais apenas emprestariam elementos (MOINE, 2008, p.xiii), os segundos teriam justamente nos filmes de gênero sua principal expressão.

Não à toa também, uma das grandes surpresas da política dos autores proposta nos anos 1950 pelos então críticos François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, entre outros, foi ter como premissa básica localizar a “autoria cinematográfica” não no que já era visto como o respeitável e tradicional reino do *cinema de arte internacional* (como o “cinema de qualidade francês”) e nem mesmo nos projetos do *cinema independente norte-americano*, mas na produção corrente de filmes de gênero de Hollywood, especificamente nas obras de diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks ou Nicholas Ray. Como verdadeiros autores (e artistas modernos), mesmo submetidos às regras da indústria – e também dos gêneros – esses cineastas seriam capazes de, ainda assim, expressar sua personalidade criativa. Caberia aos críticos buscar a expressão pessoal do autor (o diretor) em terreno aparentemente adverso (o filme de produtor), assumindo como tarefa

“encontrar o *eu* lá onde aparentemente não está” [grifo do texto] (BERNARDET, 1994, p. 29).

Uma das principais heranças do autorismo foi a possibilidade de superação – *parcial*, apenas – da dicotomia “cinema de arte” e “cinema de gênero”, que havia sido reforçada no pós-guerra pelo apoio estatal em vários países aos “cinemas de arte nacionais”. No final de contas, tratava-se da valorização da figura do autor que mesmo trabalhando dentro dos limites do gênero (e, conseqüentemente, da indústria), poderia ainda assim inserir traços pessoais plenamente identificáveis e distintivos em suas obras.

Entretanto, todas essas “categorias de diferenciação” (como o *cinema de arte europeu*, *cinema de vanguarda soviético*, *cinema novo brasileiro*, *cinema independente americano* etc.) podem, de uma maneira ou de outra, vir a assumir funções genéricas através da definição de cânones de obras e cineastas mais significativos, da criação de etiquetas de *marketing* para esses tipos de filmes, do estabelecimento de público-alvo e espaços de circulação diferenciados, e até mesmo por meio da identificação de horizontes de expectativas comuns e atributos formais compartilhados nesses conjuntos de produção (cf. BORDWELL, [1979] 2009; NEALE, 1981).

1.3. CINEMA BRASILEIRO: A-GENERICIDADE DE UM CINEMA INEXISTENTE

Até a passagem para a década de 1950, a produção cinematográfica brasileira seria, de forma geral, condenada tanto sob os aspectos artísticos quanto técnicos, levando parcelas significativas da crítica cinematográfica a considerar o cinema nacional simplesmente inexistente. Ao abordar o cinema brasileiro em seu livro *Pequena introdução à história do cinema*, o crítico Octávio de Farias (1964, p. 107) escreveu: “Do início do falado a 1950, o vazio é quase absoluto. Atravessa-se uma fase de indisfarçável nulidade”. Ainda que sem o preconceito manifestado pelo ex-membro do *Chaplin Club*, o pesquisador Arthur Autran (2009, p. 45) também traçou um diagnóstico severo ao afirmar que no final dos anos 1940 os filmes brasileiros não tinham uma participação de vulto no mercado interno, sua reverberação artística era quase inexistente e havia um quase total afastamento em relação às elites econômicas e intelectuais do país.

Além de estarem longe dos padrões de qualidade artística da cultura erudita, para muitos críticos contemporâneos os filmes brasileiros ainda se ressentiriam em meados do

século XX de qualquer dignidade técnica ou lastro industrial. Não sendo nem arte e nem indústria, o cinema brasileiro parecia não ser nada – ou, pelo menos, nada de concreto –, justificando os recorrentes questionamentos sobre a própria *existência* do cinema brasileiro.¹²

Sob a ótica de parte dos comentaristas culturais brasileiros que atuavam na imprensa da época, os filmes nacionais seriam no máximo meras versões em celulóide de obras radiofônicas ou teatrais, apenas o prolongamento de espetáculos que o público brasileiro admirava nas ondas do rádio ou nos palcos dos teatros – que, por se ressentirem de “especificidade cinematográfica”, não seriam obras de cinema, apenas “novelas radiofônicas em imagens” ou “teatro filmado” –, ou ainda *subprodutos* feitos para competir no comércio cinematográfico, se constituindo, na melhor das hipóteses, em *artefatos artesanais* com algum grau de “acabamento”.

Desse modo, aqui devemos levantar uma indagação essencial a este trabalho: se no contexto do início dos anos 1950, para diversos grupos e pessoas o cinema brasileiro ainda não era sequer considerado cinema, como podemos falar de “gêneros cinematográficos” ou “filmes de gênero” no Brasil?

Nessa discussão cabe dizer que, em primeiro lugar, os gêneros também podem ser compreendidos como uma eficiente *ferramenta* à disposição dos produtores de filmes que colaboraria para a padronização de produtos “bem-feitos”, uma vez que já testados e aprovados pelo público, podendo, logo, se transformar em um *modelo* – para usar a terminologia de Altman – que, a princípio, qualquer produtor cinematográfico, em qualquer país, poderia lançar mão (MOINE, 2008, p. 64). Entretanto, para parcela significativa dos críticos da época, de tão “precários”, a maioria dos filmes brasileiros não chegava nem sequer a se constituir em cópias do modelo, mesmo quando não houvesse nenhum julgamento de valor no ato de “copiar” em si.

Mais frequentemente, os gêneros também foram encarados como um *efeito* da produção racionalizada do sistema de estúdios e, desse modo, como uma *conseqüência* da existência e do funcionamento de uma indústria cinematográfica nos moldes de Hollywood – algo que definitivamente não se teria conseguido criar no Brasil, mesmo com todos os esforços travados ao longo das décadas.

¹²Até então, no cinema nacional teria havido apenas tentativas e ensaios “de arte amadorizada [sic] e de indústria rudimentar”, conforme escreveu Alinor Azevedo no manifesto de fundação da Atlântida em 1941 (In: BARRO, 2007, p. 86), ou, ainda, esperançosas possibilidades futuras, um cinema de “tesouros latentes e insuspeitos”, como escreveu vinte anos depois Paulo Emílio Salles Gomes (1961, apud AUTRAN, 2004, p. 126). Em sua tese, Arthur Autran (2004, 11-14) abordou essa questão com propriedade, que será também aprofundada no capítulo 5.6 (*supra*).

Assim sendo, caso se interprete o filme de gênero como uma *característica* do cinema de estúdio organizado em esquema industrial – resultando numa produção em grande escala de produtos sempre idênticos já que obtidos através da lógica da linha de montagem –, o atraso ou a inexistência, durante o período do chamado cinema clássico, de uma “indústria cinematográfica brasileira” na visão dos críticos, historiadores e profissionais certamente colaborou para a impressão de *ausência* de um cinema de gênero no Brasil. A única exceção seria a “inqualificável” chanchada, entendida como resultado inevitavelmente medíocre de uma produção contínua, mas precária, em total oposição à vitalidade e excelência da tradição de Hollywood, à “genialidade do sistema”, conforme as palavras do crítico francês André Bazin (apud BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 4).

Ou seja, se o cinema de estúdios como consagrado pela Hollywood clássica – que Janet Staiger ([1997] 2003, p. 186) prefere chamar, significativamente, de *Hollywood Fordista*, em vigor de 1917 a 1960 – baseou-se num modo de produção que nunca se teria concretizado efetivamente no Brasil e se o filme de gênero for considerado um efeito, consequência ou característica de práticas cinematográficas específicas e responsáveis por um extraordinário volume de produções feitas “em série”, então, sob esse ângulo, o cinema de gênero teria parecido constituir-se efetivamente em um fenômeno inexistente no país.¹³

Porém, não concordo com essa dedução aparentemente lógica, uma vez que, como vimos, os gêneros tem muitos significados, mesmo quando relacionados apenas à produção e desprezando as formas de sentido conferidas pela recepção – a qual não é a abordagem desta tese.

Em artigo anterior ao seu livro *Film/Genre*, Rick Altman (1996, p. 285) sugeriu que “ao longo da era dos estúdios, os gêneros eram mais do que somente uma conveniência; eles eram por razões práticas uma *necessidade comercial*” [sem grifo no original]. Conforme Steve Neale (2000, p. 216-7), a natureza comercial e industrial de Hollywood é freqüentemente vista como responsável pela própria existência dos gêneros, que exerceriam importantes funções econômicas por sua rentabilidade, “minimizando os riscos inerentes à diferença e maximizando a possibilidade de lucro no investimento total.”¹⁴

¹³ A reflexão de Alfredo Suppia (2007, p.1) aponta na direção desse argumento: “Afinal, podemos falar de ficção científica no cinema brasileiro? Pode-se responder negativamente a essa pergunta argumentando que não há, no Brasil, uma indústria cinematográfica que *justifique* o mapeamento de um gênero, em especial um tão complexo como a ficção científica. O cinema nacional é muitas vezes pensado em ciclos, e abordagens de gênero não são muito freqüentes, até porque parecem mais adequadas à análise de um contexto cinematográfico industrial, o que não seria exatamente o caso brasileiro” [sem grifo no original].

¹⁴ Conforme Ryall (1998, p.328), para muitos críticos o gênero pareceu ser a forma mais apropriada de captar a realidade do regime de produção industrial fabril de Hollywood, marcado por uma economia de grande escala que demanda a produção de um alto número de filmes similares. Desse modo, atores, diretores e técnicos contratados sob longos regimes de exclusividades poderiam, de certa maneira, determinar uma estrutura

Por outro lado, o mesmo Steve Neale (2000, p. 233-42) se esforçou em demonstrar como mesmo os grandes estúdios da Hollywood clássica tinham uma produção muito mais variada do que se supõe geralmente. As companhias possuíam a necessidade não apenas de *expertise* em determinado gênero, em determinado época (como a Warner nos filmes de gangster, a Universal no filme de horror ou a MGM nos musicais, por exemplo), mas também de flexibilidade para investir em diversos ciclos ou “tendências de produção” (*production trends*), freqüentemente baseados em eventos específicos ou tópicos – como o ciclo de “histórias de seqüestro” realizadas na esteira da tragédia com o filho do aviador Charles Lindbergh em 1932. Assim como o investimento em gêneros era uma estratégia comercial, a diversidade na produção anual também se constituiria em uma forma necessária de reduzir riscos. A variedade, assim como os gêneros, também era, portanto, uma *necessidade comercial*.

De fato, ao contrário de uma imagem simplista que se consolidou na historiografia do cinema brasileiro, tanto os principais estúdios nacionais como a Cinédia, Atlântida ou Vera Cruz quanto outras empresas e produtoras menos lembradas pela historiografia também investiram em produções extremamente diversificadas, realizando obras que se apresentavam como comédias, filmes-revista, carnavalescos, dramas, romances, documentários, cinejornais, filmes caipiras, aventuras, musicais etc. Tanto a *expertise* num determinado gênero (fosse o musical, a comédia ou o drama) quanto a diversificação em ciclos (a partir do investimento em gêneros e temas menos explorados ou assuntos tópicos) eram necessidades para as quais as empresas estiveram atentas, ainda que quase sempre não tenham conseguido atendê-las de forma mais efetiva.¹⁵

Para Raphaëlle Moine (2008, p. 194), a ausência de um mercado estável para o filme nacional e uma estrutura sólida de produção na França seria a razão pela qual os gêneros no

genérica, assim como cenários grandiosos e figurinos numerosos (como os necessários, por exemplo, para filmar um *western* ou um épico), depois de constituídos, também reforçariam tendências genéricas na produção.

¹⁵Hernani Heffner (1991, p. 23-5 e 44) ponderou no artigo “Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização” sobre o que teria sido um “processo industrializante” ocorrido no Brasil dos anos 1930 e, antes disso, sobre a origem de um discurso industrializante nas revistas *Para Todos...* e *Cinearte*, destacando “que vários procedimentos industriais foram introduzidos e difundidos” pela Cinédia, criada em 1930, e “retomados por outras companhias surgidas após sua criação”. Desse modo, entendendo a produção de filmes de gênero como uma *necessidade comercial* do cinema industrial, a existência de um *processo industrializante no cinema brasileiro* (mesmo que talvez não chegando, no final de contas, à industrialização propriamente dita) nos permitiria pensar na difusão desde os anos 1930 do *procedimento industrial* de investimento pela produção tanto em ciclos quanto em gêneros. Comparando com a televisão brasileira, podemos citar o exemplo da Rede Globo, considerada por muitos como a “Hollywood dos trópicos”. Conforme relato de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, um dos primeiros diferenciais da TV Globo era que a emissora criada em 1968 não se especializou apenas em um gênero de programa. Enquanto seus concorrentes investiam fortemente em telenovelas, humorísticos ou musicais, a Globo teria investido e terminado por alcançar “hegemonia em todos os gêneros” (MOREIRA, 2000, p. 56-7).

cinema francês tendem a não se solidificar e se dividirem e diversificarem numa multiplicidade de subgêneros ou séries. Caso isso seja verdade, é importante afirmar não se tratar de um fenômeno *oposto* ao que acontece em Hollywood, pois estudos como os de Steve Neale revelam como a própria produção dos grandes estúdios norte-americanos também abrange um número extraordinário de séries, ciclos, e tendências que jamais chegam a se solidificar em gêneros estáveis.

Segundo Altman (1999, p. 84), “para um gênero existir, um grande número de textos deve ser produzido, amplamente distribuído, exibido para um largo público e recebido de uma forma razoavelmente homogênea”. Desse modo, a ausência de uma indústria cinematográfica brasileira consolidada resultaria teoricamente numa produção de filmes pequena, irregular e descontínua, sempre minoritária num mercado dominado pelo produto estrangeiro, e, portanto, aparentemente *a-genérica*. Entretanto, essa afirmação merece algumas ressalvas importantes.

Em primeiro lugar, um dos problemas de estudos trans-culturais de gênero se revela aqui, quando notamos que a noção do que representa um “*grande* número de textos”, “*amplamente* distribuído” e “*largo* público” varia de um contexto cinematográfico para outro, sendo necessária a análise dos diferentes regimes genéricos, como sugere Moine. Nesse caso, como indica ainda Jason Mittell (2004, p. 5), “ao invés de perguntarmos o que um gênero significa (a típica questão interpretativa), nós devemos perguntar o que um gênero significa *para grupos específicos em instâncias culturais particulares*” [grifo do texto].

Em segundo lugar, passando da análise da produção para o da recepção, pode-se questionar o que significaria os gêneros serem recebidos “de forma razoavelmente homogênea” por grupos específicos em instâncias culturais particulares, suscitando a indagação sobre uma suposta nacionalidade dos gêneros. Afinal, quando afirmada, essa nacionalidade quase sempre é definida pelo país de origem dos “filmes dos gêneros” (tradicionalmente os Estados Unidos) e não pelos diferentes espaços onde esses mesmos filmes circulam e suscitam a criação e o uso de categorias genéricas.

A meu ver, a ênfase na produção para a definição genérica é a principal responsável pela manutenção de uma oposição estanque e artificial entre o que seriam sólidos e tradicionais gêneros estrangeiros – quase sempre norte-americanos, mas tidos como universais – e poucos e instáveis gêneros nacionais. A abordagem desta tese propõe, na verdade, romper a tradição de análises genéricas textualistas exclusivamente centradas em filmes estrangeiros ou em filmes brasileiros, *investigando as particularidades dos discursos genéricos no Brasil*

a partir da circulação e recepção de obras de diferentes nacionalidades, tanto estrangeiras quanto nacionais.

Entretanto, é pertinente observar que pelo grande volume de filmes estrangeiros – majoritariamente norte-americanos –, continuamente distribuídos e exibidos para as platéias brasileiras e mediados pela crítica, somente estes teriam sido efetivamente capazes de provocar a consolidação de termos genéricos associados a essa produção, criando, portanto, *gêneros exclusivamente vinculados à produção hollywoodiana*. Em oposição, os filmes brasileiros – quando não alinhados a formas culturais nacionais não-cinematográficas (os programas de rádio, o teatro cômico e de revista, a literatura romântica etc.) – seriam, em sua maioria, definidos em oposição aos filmes estrangeiros, levando ao ponto de grande parte da produção vir a ser, inclusive, reunida num único gênero definido justamente por sua precariedade comparativa, a chanchada, havendo o encontro entre o conceito de cinema nacional e de gênero. Obviamente que existiram filmes brasileiros percebidos como “vitórias” contra as adversidades, mas esses seriam apenas exceções que confirmavam a regra e alimentariam um idealismo esperançoso que projetava para o futuro o nascimento do cinema nacional nos moldes desejados.

Acredito, porém, que a visão totalizante esboçada acima a respeito do período abordado nesta tese – 1915 a 1951 – é sobretudo retrospectiva, baseada numa perspectiva que se delinearía a partir do pós-guerra, conforme veremos nos capítulos 5.5, 5.6 e 5.7 (*infra*). No final das contas, um diagnóstico totalizante, mas de caráter essencialmente econômico-ideológico, também foi o esboçado por Paulo Emílio Salles Gomes ([1960] 1982, p. 286) em seu extremamente influente artigo – ou melhor, em sua tese-bomba – “Uma situação colonial?” Conforme escreveu, somente o cinema estrangeiro seria visto como cinema de fato (e logo poderia se expressar através de gêneros cinematográficos), enquanto todas as atividades relacionadas com cinema no Brasil seriam caracterizadas pela mediocridade, “marca cruel do subdesenvolvimento”.¹⁶

Nos anos 1950, o chamado “cinema independente” e, nos 1960, o Cinema Novo, mudariam esse panorama através de um conjunto de filmes, cineastas, textos e manifestos que, referenciados pelo nacional-popular e avalizados pela política dos autores, seriam consagrado no Brasil e no exterior, consolidando a noção da existência de um cinema de “qualidade” no Brasil, que finalmente passaria a fazer parte da “melhor” e mais “alta” cultura

¹⁶Coerentemente, Arthur Autran (2004, p. 121; 2007a, *passim*) apontou as convergências entre a “concepção desenvolvimentista de corte nitidamente nacionalista” de Paulo Emílio e a dos intelectuais ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). No debate sobre a obra de Paulo Emílio transcrito em *Filme Cultura*, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet já haviam questionado a definição totalizante de um “cinema subdesenvolvido” (GALVÃO, 1980, p. 2-20).

brasileira e a satisfazer seus representantes. Para invocar a expressão utilizada por Bernardet desde os anos 1970, finalmente ganharia consistência um “cinema culto brasileiro”.

É importante salientar como “cultura” é um termo importante para os cineastas e admiradores do Cinema Novo, estando seu uso associado tanto à conotação romântico-alemã da cultura (*kultur*) como essência e originalidade de um povo (um cinema representante da alma *brasileira*, dotado de *brasilidade*), mas também à noção elitista e criadora de distinção, afirmando a existência de níveis diferenciados de Cultura (um cinema *culto*, dotado de *erudição*, pertencente à “alta cultura”), que o diferenciariam tanto do cinema meramente industrial e universalista ou não-autêntico (e.g. o cosmopolitismo da Vera Cruz e seus sucessores), assim como do cinema talvez popular, mas definitivamente inculto (e.g. a mediocridade artística e intelectual da chanchada).

Podemos concluir que a inegável vitória do “cinema culto brasileiro” a partir da primeira metade dos anos 1960 colaboraria para a impressão de a-genericidade do cinema brasileiro na visão da crítica. Se o cinema brasileiro até o final da década de 1950, sobretudo em comparação com o cinema norte-americano, seria considerado a-genérico por suposta incompetência intelectual-artística ou atraso estético-industrial – ou um justificado pelo outro, se entendermos com Paulo Emílio a mediocridade como inevitável consequência do subdesenvolvimento –, na seqüência ele seria a-genérico por opção ideológica e estética, inserindo-se na “constelação do moderno” (XAVIER, 2001, p. 14) em sintonia com experiências contemporâneas, especialmente européias, asiáticas e latino-americanas.

1.4. CINEMA BRASILEIRO MODERNO: NACIONAL, POPULAR E A-GENÉRICO.

Um ponto importante sobre o qual devemos chamar atenção é o fato de que a visão da crítica cinematográfica brasileira sobre o cinema nacional como um cinema a-genérico (por incompetência ou atraso, como vimos) se perpetuou também na historiografia clássica do cinema brasileiro, cujo marco inicial, segundo Arthur Autran (2007b, p. 21), foi a publicação do seminal livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, em 1959.

Conforme Michele Lagny (1997, p. 135, 142), a historiografia clássica do cinema mundial tomou emprestados, inclusive como forma de legitimação artística, critérios de classificação e interpretação oriundos da literatura e da história da arte (da pintura, em particular), importando não apenas seus conceitos, mas sobretudo a tarefa de revelar a

importância das obras, tanto na descrição quanto na avaliação dos filmes. Logo, se consolidou na historiografia do cinema, e o Brasil não foi exceção, a tendência a se estabelecer uma *história panteão*, normativa e hierárquica, sustentada especialmente por critérios de suposta qualidade artística. Nesse sentido, antes do advento do Cinema Novo, e sem grandes filmes a se louvar, o cinema brasileiro seria a história de um cinema *por vir*. Já depois do Cinema Novo, seria uma história de grandes nomes, ou seja, de notáveis exceções.¹⁷

Ao falarmos de “grandes nomes”, não podemos deixar de apontar a influência da política dos autores como mais um dos prováveis motivos para a dificuldade de abordagem do cinema brasileiro através do conceito de gênero, seja por parte da crítica, seja por parte dos historiadores, igualmente influenciados pelo autorismo. Como podemos deduzir para o caso brasileiro a partir das observações de Steve Neale (2000, p. 11) a respeito de Hollywood, a base valorativa inerente ao autorismo – os autores são melhores do que os não-autores – e seu comprometimento com filmes individuais ou *corpus* de filmes individuais (sobretudo a filmografia de determinado diretor/autor) faz desse argumento algo muito pouco eficaz para lidar com a maior parte da produção cinematográfica brasileira.

Essa inadequação também pode ser notada nas observações sobre o cinema francês feitas por Raphaëlle Moine (2008, p.xiii, xv) que podem ser igualmente transpostas para o contexto brasileiro. A negligência da crítica brasileira, como a da francesa, para com as análises de gênero, preferindo “estudar autores ou se engajar na atividade mais estética de identificar movimentos, escolas, estilos ou tendências em seu próprio cinema nacional”, tem como uma de suas conseqüências a impressão de o cinema brasileiro como retratado pelos críticos e historiadores – que tem tantos filmes “populares” ou “comerciais” quanto filmes de autor – parecer constituir-se exatamente num “cinema a-genérico”.

Essa impressão contradiz a afirmação do pensador francês Jacques Derrida (apud NEALE, 2000, p. 27) de que “todos os textos participam de um ou de vários gêneros, não existe um texto a-genérico”, e, completamos, muito menos um cinema a-genérico. Rick Altman (1996, p. 277) apontou ainda que, “por definição, todos os filmes pertencem a algum(ns) gênero(s), pelo menos em termos de categorias de distribuição”. Não precisamos de mais subsídios para afirmar, portanto, que a impressão “a-genérica” do cinema nacional foi construída discursivamente em meio às circunstâncias já apontadas.

¹⁷ Nesse sentido, Paulo Emílio ([1959] 1982) escreveria numa coluna intitulada “Perplexidades brasileiras” que o melhor filme brasileiro que ele conheceu até então tinha sido o *roteiro* de *O Sertanejo*, escrito por Lima Barreto. Já no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha (1963, p. 80) apontaria que a obra-prima do “realismo-carioca” seria o *roteiro* de *Estouro na praça*, de Alex Viány e Alinor Azevedo. Ou seja, para dois dos mais influentes nomes do cinema no Brasil, parte do melhor do cinema brasileiro até o início dos anos 1960 teria ficado no papel.

Como sintetizou Andrew Higson ([1989] 2002, p. 53), uma das abordagens para o cinema nacional é a de caráter crítico, com tendência a reduzir esse cinema aos termos de um cinema de arte, de qualidade e culturalmente válido, calcado na herança modernista e/ou na alta cultura do Estado-Nação, “ao invés de um cinema nacional que apele aos desejos e fantasias das platéias populares”. Conforme Steve Neale (1981, p. 37), a natureza diferenciadora do que ele chamava de instituição do “cinema de arte nacional” (marcado pela ideologia do autorismo) teria a função de “cavar” um espaço para ser habitado por cineastas e indústrias cinematográficas nacionais cuja existência, de outra forma, seria ameaçada pela dominação hollywoodiana.

Ou seja, de um momento em que todo o cinema brasileiro era rejeitado por grande parte da crítica cinematográfica e das platéias elitizadas (se nem cinema era, quanto menos cinema de arte e nem ao menos cinema de gênero), segue-se um outro momento em que os filmes brasileiros passam a “existir” – após a Vera Cruz como produtos com acabamento industrial (conquistando, pelo menos, a técnica da indústria), com o Cinema Novo como obras da “alta cultura” – e em seguida *a constituir um cânone de filmes que, por serem nacionais, logo são a-genéricos*.

Como apontou José Mário Ortiz Ramos (1995, p. 117), os cinemanovistas e autores do Cinema Marginal não participariam, mas somente desconstruiriam criticamente os gêneros: “Para aqueles cineastas, ‘criatividade’ significava diferenciação dos gêneros instituídos pelo cinema americano, e a ‘autoria’ viria de uma combinação de liberdade total do realizador com propostas culturais mais abrangentes, como o nacionalismo ou sua crítica”.

A partir das idéias de Perry Anderson, autores como Renato Ortiz (1988) e Marcelo Ridenti (2000) passaram a considerar os anos 1950 e 1960 como o momento de um modernismo tardio ou temporão no Brasil. Sob o ponto de vista industrial, a modernização do cinema brasileiro – ou, ao menos, sua atualização tecnológica para aquele momento histórico – foi impulsionada pelos investimentos sem precedentes que acompanharam a criação dos estúdios paulistas nos anos 1950, com conseqüências diversas na especialização e formação profissional, nos métodos de trabalho, na importação de equipamentos, além de outras medidas associadas ao incremento da “cultura cinematográfica” (cf. capítulo 5.7, *infra*). Por outro lado, esse mesmo período presenciou tanto a difusão de novos modos de produção – “uma alternativa à Hollywood mais influente e amplamente disseminada que jamais havia existido antes” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 10) –, quanto um “repensar o cinema [...] em escala mundial” (XAVIER, 1978, p. 268), uma renovação do cinema por jovens que “queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral,

sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea” (XAVIER, 2003, p. 129).

Já sob o ponto de vista estético e político, a modernidade estava intrinsecamente ligada à construção da identidade nacional através da representação crítica da realidade do país, e, sendo o povo encarado como a essência da nacionalidade, o “cinema brasileiro moderno” teria conseqüentemente nascido com filmes como *Rio 40 graus* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1954-6) e sobretudo com o Cinema Novo, que, como Glauber Rocha se gabava, já em 1962 fizera mais coisas do que se podia imaginar “numa indústria falida e numa cultura inexistente” (apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 151).

Ciente ainda de que “cinema moderno até recentemente era sinônimo de cinema de arte” (ELSAESSER, 1994, p. 24), o que também surgia era um “cinema culto brasileiro”, expressão que preferimos à “cinema de arte” por esta guardar, no contexto do Brasil da época, conotações elitistas e cosmopolitas.

Além disso, por meio da dialética do autorismo que opõe o “cinema culto” (em geral alinhado a “cinema autoral”) ao que coincidiria geralmente com a idéia de *filme de gênero* – textos populares, aparentemente simples, criados em série e produzidos em massa –, grande parte da produção cinematográfica nacional (do presente, mas também do passado) passou a ser indefinidamente agrupada (e menosprezada) em algo precariamente definido como *cinema brasileiro comercial ou industrial*. Trata-se de uma idéia romântica, ingênua e elitista do mesmo modo que a separação vaga, hierárquica e dogmática entre “autores” (de obras artísticas) e “artesões” (de produtos com bom acabamento técnico), muito em voga na crítica cinematográfica dos anos 1960 e relativamente recorrente até os dias de hoje.

Observando ainda que raramente se fala em “cinema brasileiro de gênero”, a própria imprecisão do termo *cinema brasileiro comercial* e de suas fronteiras reflete o lugar secundário reservado pela crítica e historiografia a um amplo conjunto de filmes que constituem uma produção numericamente muito superior aos filmes “cultos” ou “autorais” como são consideradas as obras dos nomes ligados ao Cinema Independente, ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal. Essa expressão é, por si só, curiosa, pois nomeia o que possivelmente também poderia ser chamado de *cinema popular* – talvez a oposição mais adequada à igualmente arbitraria noção de cinema culto –, ou ainda *cinema popular de massa*, como utilizam Renato Ortiz (1988) e José Mário Ortiz Ramos (1995), se não fosse a acentuada conotação ideológica com a qual o termo *popular* foi envolvido, especialmente na área da cultura no Brasil do período em questão.

1.5. O CINEMA DE GÊNERO *VERSUS* O CINEMA NACIONAL

Como veremos mais detalhadamente na segunda parte desta tese, até os anos 1950 diversos elementos populares eram associados ao atraso e à imoralidade do país, sendo exigido pelos críticos um cinema que exaltasse o melhor do Brasil, “as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza”, como já sugeria a revista *Cinearte*, em edição de dezembro de 1929 (apud VIEIRA, J., 1987, p. 133).

Diante de “uma vaga acepção do popular qualificando o filme brasileiro, que se configura no decorrer dos anos 1920”, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p. 32) apontaram que o uso do termo ganharia força e generalidade nas décadas seguintes quando utilizado como sinônimo de “vulgar”, especialmente em relação às comédias nacionais.

Entretanto, a idéia de popular somente adquiriria relevo e importância fundamentais na década de 1950, embora até meados dessa década ainda houvesse, segundo Maria Rita Galvão (ibid., p. 138-9), o entendimento de que cultura popular era o que vinha do povo – advindo daí o problema de distinguir (e frequentemente julgar) o popular e o folclórico.

Mas logo o termo popular adquiriu caráter nitidamente político, passando a se tornar mais clara a “distinção entre um ‘cinema popular’, entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo, e o ‘cinema popular’ dos anos 1950 e 1960, que pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas” (ibid.). Como sintetizou Renato Ortiz ([1985] 1994, p. 72), nos anos 1960 “o conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular”. Ou seja, segundo um vocabulário em voga nesse período histórico, certos filmes de um cinema culto brasileiro passavam a ser considerados *verdadeiramente populares* em oposição ao que seriam filmes puramente comerciais e absolutamente alienantes.

Portanto, o termo popular deixaria de estar associado exclusivamente à origem do realizador (oriundo das classes populares), aos elementos presentes na obra (ambientes, personagens e histórias populares) ou até mesmo à recepção da obra (de apelo popular ou ao gosto do povo), passando a ser uma característica refletida no texto a partir das intenções do autor e seu posicionamento político-ideológico. Tendo ou não o povo como matéria-prima e destinatário, essas obras seriam caracterizadas primordialmente por serem “a favor do povo”. Ou seja, assim como o autor para a crítica autorista ou o gênero para os críticos que o

compreendem como instrumento analítico, o popular passava a ser entendido como uma *intenção* necessariamente refletida numa *estrutura* a ser identificada pelo crítico e pelo espectador politicamente engajado (pois não bastava apenas apresentar uma posição, devia se obrigar o público a tomar uma posição).

Obviamente que a conceituação de popular continuou a se modificar e no Brasil da segunda metade dos anos 1970, diante das contradições de um Estado capitalista, ditatorial e nacionalista e quando o consumo passou a ser valorizado – com as posições anti-industrialistas do Cinema Novo já sendo reconsideradas ainda em meados dos anos 1960 –, construiu-se para um produto de caráter industrial como o cinema um discurso no qual apelo popular passou a se igualar a sucesso comercial, assim como cultura ao mercado.¹⁸

Desse modo, atentos ainda à particular *politização da política de autores* no Brasil dos anos 1950 e 1960, devemos notar a acentuada presença nos estudos de cinema brasileiro de dois discursos hierarquizantes diferentes, mas imbricados, e que tenderiam a apagar a categoria genérica. O primeiro, já mencionado e mais tradicional, seria de caráter estético, oriundo da distinção entre alta cultura (filmes cultos) e produtos da cultura de massa (filmes de gênero), e que, de certa maneira, se perpetuaria através do autorismo. Este passaria a distinguir e hierarquizar, mesmo no interior da produção cinematográfica industrial, os filmes de autor (que recusariam ou se apropriariam criativamente das regras do gênero) e os de não-autor (que obedeceriam e se submeteriam cegamente às convenções do gênero). Além disso, particularmente no pós-guerra marcado pela crise dos estúdios hollywoodianos e pela popularização da televisão na Europa e Estados Unidos, para diversos críticos e cineastas brasileiros o futuro do cinema nacional seria vislumbrado no cinema artesanal, independente – no cinema como arte e não indústria.¹⁹

O segundo discurso hierarquizante, talvez mais específico do contexto brasileiro, resultaria da oposição valorativa entre um cinema considerado não apenas cultural e artisticamente relevante (culto ou autoral), mas também moralmente elevado (não apelativo),

¹⁸ Nesse sentido, o texto assinado pelo cineasta Cacá Diegues utilizado no material de divulgação do filme *Amor bandido* (dir. Bruno Barreto, 1978) é bastante significativo: “Bruno Barreto reconciliou o cinema brasileiro com seu público, reconciliou a nação cinematográfica. [...] Ele ensinou, a um cinema acostumado a celebrar fracassos, a gostar das vitórias. [...] Assim como não existe democracia sem povo, não pode existir cinema democrático sem público.” Citado também por Autran (2004, p. 55), essa passagem teria sido originalmente publicada em entrevista do cineasta ao jornal *O Estado de S. Paulo*, a 31 ago. 1978.

¹⁹ “O caráter de um verdadeiro diretor de cinema se mede, sobretudo, pela sua resistência diante das tentações da indústria” (ROCHA, 1966, p. 52). “O cinema, antes de ser indústria, é uma arte” (DAHL, 1961, apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 209). Para um quadro mais completo do radicalismo anti-industrialista no início do Cinema Novo, ver Autran (2004, p. 28-34). Conforme esse autor, “os cinemanovistas alteraram sua posição porque a extrema precariedade da economia cinematográfica brasileira simplesmente não permitia o idêntico anti-industrial tal como colocado, visto que levado às últimas consequências acarretaria o esfacelamento do movimento por motivos financeiros” (ibid., p. 102).

e principalmente *social e politicamente consciente* (empenhado ou mesmo revolucionário), frente a um cinema associado aos filmes de gênero, francamente comercial (não-autoral), tido como apelativo (e até mesmo imoral ou pornográfico), ou sobretudo *politicamente alienado e alienante* (acomodado e conformista), sendo cada um desses pólos alternadamente caracterizado como “popular” por diferentes agentes, em diferentes circunstâncias e sob diferentes justificativas.

Se já abordamos as razões para o filme de gênero ser condenado pelo discurso hierarquizante de caráter estético, é importante explorarmos os motivos de sua igual condenação pelo discurso valorativo de caráter político-ideológico, que identifica recorrentemente o gênero como um instrumento de imposição e repressão ideológica.

Nesse sentido, podemos dizer que a condenação do cinema de gênero no Brasil também viria por sua identificação como agente e representante não somente das classes dominantes no sistema capitalista, mas, principalmente, como agente e representante de Hollywood, encarado como ícone do imperialismo norte-americano no campo da cultura. Conforme Galvão e Bernardet (1983, p. 194), para a nova geração de cineastas e críticos dos anos 1960, “o autêntico cinema nacional é o que *não copia, não repete* fórmulas do cinema estrangeiro” [grifo do texto]. Desse modo, sob a influência do nacionalismo do pós-guerra, um cinema assumida e explicitamente a-genérico (recusando as fórmulas que constituiriam a essência dos gêneros cinematográficos) é que seria o cinema *verdadeiramente* nacional.

Obviamente que há uma grande contradição nesse discurso, pois como aponta Galvão (ibid., p. 204-5), ao lado da ênfase do Cinema Novo na criação de uma “linguagem cinematográfica brasileira” – simbolizada pela fotografia contrastada do nordeste de *Aruanda e Vidas secas*, em oposição ao que seria a fotografia do cinema norte-americano e europeu –, persistia a valorização da vinculação dessa linguagem a determinadas influências estrangeiras, sobretudo do construtivismo soviético (Eisenstein), do neo-realismo italiano (Rossellini) e da Nouvelle Vague francesa (Godard). Porém, tendo a originalidade como valor e diante do empenho nacionalista de “descolonizar-se”, a ambigüidade seria solucionada pela insistência “no fato de que a influência de determinada escola ou autores estrangeiros é um mero ponto de partida, que deve ser adaptado às exigências de uma linguagem nacional – à nossa realidade, à nossa inspiração artística e à nossa cultura” (ibid., p. 207).

Ainda que essa questão vá ser explorada no contexto da década de 1940 na segunda parte desta tese, cabe apontar que a dialética entre o cinema estrangeiro invasor e um cinema nacional invadido que resiste ou aceita a invasão – reformulada por Paulo Emílio Salles Gomes ([1973] 1996) em ocupado e ocupante, termos que permitem refletir que nem sempre

o ocupante é necessariamente estrangeiro – teria uma presença contínua na crítica e na historiografia do cinema brasileiro, sendo explicitada inclusive em termos bélicos, próprios ao contexto de luta por independência de colônias como a Algéria (1954-1962), da Revolução Socialista Cubana (1959) e da Guerra do Vietnã (1959-1975) (cf. HENEBELLE, 1978). A união em torno de uma proposta “nacionalista cultural” baseada na luta contra a penetração econômica americana, sempre tratada em termos de “colonização cultural”, serviria, inclusive, como álibi para o alinhamento entre cineastas de esquerda e a ditadura militar nos anos 1970, como apontou incisivamente José Mario Ortiz Ramos (1983, p. 144).

Por fim, essa oposição discursiva se constituiria em um motivo a mais para a condenação irrestrita do dito “filme de gênero” por parte de numerosos críticos, cineastas e historiadores brasileiros, fosse o filme de gênero hollywoodiano (a “arma” do colonizador), fosse o filme de gênero nacional, fruto de uma mentalidade colonizada que seria consequência da dominação cultural do primeiro e que, como mera reprodução do produto importado, operaria formalmente apenas ao nível da “cópia” ou do “mimetismo”. Desse modo, seriam comuns avaliações como a de um Alex Vianny ([1965] 1979) de que um filme nacional como o policial *Amei um bicheiro* não teria conseguido *escapar* “aos macetes dos filmes de gangsters de Hollywood”, como se houvesse uma forma de fuga ou sobrevivência a ser buscada e estimulada.

Obviamente que essa discussão tem muitas nuances, sendo necessário, ainda no contexto dos anos 1960, citar tanto a proposta antropofágica tropicalista de deglutição das influências estrangeiras que encontra um exemplo na absorção do filme policial norte-americano B pelo “cinema do lixo” de diretores como Rogério Sganzerla (mas, novamente, a influência apenas como ponto de partida); assim como a rejeição da influência do cinema de arte europeu notada, por exemplo, em filmes de Walter Hugo Khouri ou Gerson Tavares, por alguns críticos e cineastas brasileiros em prol do que seria uma outra via para os cinemas dos países do terceiro mundo, tal qual o “terceiro cinema” de Getino e Solanas, uma via verdadeiramente nacional e revolucionária.

Entretanto, por ora nos interessa apontar simplesmente que a dificuldade de definir ou analisar o que viria a ser um cinema de gênero no Brasil seria agravada, portanto, por essa dupla condenação – tanto estética, quanto político-ideológica, ambas irrevogavelmente imbricadas – por parte desses dois discursos que se tornaram hegemônicos nas análises críticas e históricas do cinema brasileiro a partir, pelo menos, dos anos 1960 até a atualidade. Essa “condenação” a qual nos referimos seria simultaneamente causa e consequência de sua falta de uso, uma vez que por se constituir também em uma categoria de interpretação, tanto

os críticos quanto os espectadores podem “escolher fazer uso ou não da mediação genérica para compreender um filme” (MOINE 2008, p. 115).

No pioneiro artigo “A questão do gênero no cinema brasileiro”, José Mário Ortiz Ramos (1993, p. 110) já havia se deparado com o que preferiu chamar de “preconceitos”, destacando inicialmente a necessidade de superação da contraposição usual entre o “filme de gênero” e o “filme de autor”:

Ocorre, então, a depreciação do primeiro, acusado de ser o reino do “sempre-igual” – para seguir uma formulação frankfurtiana – da repetição do estereótipo, produtos da avidez comercial. Já a “obra” de qualquer cineasta-autor é sempre valorada como um conquistado espaço mágico da criatividade, da expressão individual.

Em seguida, Ortiz Ramos mencionava o segundo preconceito ao comentar como “um gênero de forte apelo como o policial, [...] gerou o desinteresse analítico” dos pesquisadores e historiadores do cinema brasileiro, contornado, na produção, apenas pelo “artifício de aparecer embalado com o manto protetor de alguma ‘mensagem social’ para conseguir algum reconhecimento” (ibid., p. 111-2).

Os preconceitos apontados por Ortiz Ramos – ou as dificuldades associadas à hegemonia de determinados discursos hierarquizantes, como prefiro colocar – estão presentes em diversos agentes do discurso genérico, notadamente críticos, historiadores e cineastas (que atuam também como críticos e historiadores). Essas adversidades podem ser especialmente vislumbradas quando nos deparamos com algumas raras tentativas de se abordar o cinema brasileiro exclusivamente através de uma crítica genérica sistemática, como veremos nos casos a seguir.

1.6. O CINEMA BRASILEIRO ATRAVÉS DOS GÊNEROS

O primeiro exemplo a ser citado de uma classificação genérica sistemática do cinema brasileiro não é um livro ou estudo, mas o catálogo de títulos brasileiros disponíveis para aluguel em cópias 16 mm da distribuidora paulista Polifilmes, provavelmente datado do final da década de 1960.²⁰

²⁰ Este documento está disponível no Acervo Jean-Claude Bernardet (Cinemateca Brasileira), tendo sido utilizado em sua pesquisa “A comédia cinematográfica brasileira”, apresentada entre 1970-1971.

Para apresentar sucintamente as obras para seus clientes, além de enumerar os atores principais, era descrito no catálogo o gênero ao qual cada filme pertencia, fazendo uso, por exemplo, de termos supostamente “universais” como comédia, comédia musical, natural, verídico e até mesmo policial (e.g. *Dominó negro* ou *Quem matou Anabela?*). O termo “aventura” – menos utilizado atualmente, mas em voga na época – era desmembrado em diversos outros subgêneros (ou ciclos) como aventura esportiva, aventura na selva, aventura no cangaço, aventura de terror ou ainda aventura policial (e.g. *Assassinato em Copacabana* [dir. Eurídes Ramos, 1962], por exemplo). A mesma divisão se dava com “drama”, termo que aparecia sozinho ou acompanhado de adjetivo complementar, como drama social (e.g. *As cariocas* [dir. Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, 1966]) ou drama esportivo (e.g. *O preço da vitória* [dir. Oswaldo Sampaio, 1959]).

Por outro lado, no mesmo catálogo da Polifilmes títulos como *O pagador de promessas*, *São Paulo S.A.* ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* escapavam de qualquer denominação genérica. Ao contrário dos demais filmes, a apresentação dessas obras trazia principalmente o nome de seus diretores (“direção de Luis Sérgio Person” ou “um filme de Glauber Rocha”), além de avaliações críticas (“a obra máxima do cinema nacional” referindo-se ao filme de Anselmo Duarte ganhador da Palma de Ouro em Cannes).

As características dessa classificação não divergem radicalmente de nosso próximo exemplo: uma sessão do ambicioso livro *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*, no qual o autor Geraldo Santos Pereira (1973, p. 37) propôs agrupar a produção cinematográfica brasileira, “do ponto de vista temático”, em sete grupos principais: a comédia urbana e popular; o drama rural; o drama político, social e psicológico; o drama cosmopolita; a comédia-musical; o filme experimental e de pesquisa; e o filme de época.

Entretanto, na maior parte desses grupos foram simplesmente alinhados exemplos de filmes geralmente associados a gêneros ou movimentos conhecidos através de outros termos. Na comédia urbana e popular eram incluídos exemplares da chanchada e da “neo-chanchada”; no drama rural, o filme de cangaço; no drama político, social e psicológico, obras dos “cineastas das novas gerações, menos ou mais influenciados pelo Cinema Novo”; enquanto no “filme experimental ou de pesquisa”, os filmes do Cinema Marginal (ibid., p. 39).

No grupo filme de época – assim como no da comédia-musical –, unidos por um critério aparentemente mais objetivo, o autor alinhou justamente filmes das mais diferentes vertentes tais como *Ganga Zumba* (dir. Carlos Diegues, 1964), *Cristo de lama* (dir. Wilson Silva, 1968), *Pindorama* (dir. Arnaldo Jabor, 1971), *A moreninha* (dir. Glauco Mirko Laurelli, 1970), *Independência ou morte* (dir. Carlos Coimbra, 1972), entre outros.

Por fim, o autor definia ainda o grupo do drama cosmopolita:

Neste grupo incluem-se aquelas películas de temática internacional, testada no tempo e dispendo de audiência tradicional, como, por exemplo, o filme policial. Apesar de abordar entretos inspirados na crônica policial das grandes cidades, sua linha narrativa é convencional e calcada no modelo estrangeiro, *sem apresentar os traços característicos da personalidade nacional* [sem grifo no original] (ibid., p. 40)

Ou seja, como adiantava a própria expressão “cosmopolita”, tratava-se de um grupo de filmes falsamente nacionais uma vez que filiados a um gênero estrangeiro, o policial.

Um terceiro exemplo de um olhar sobre o cinema brasileiro através de terminologia exclusivamente genérica, aparentemente marcado, assim como o catálogo da Polifilmes, por um viés fundamentalmente classificatório, é o documento feito sob encomenda pelo cineasta e historiador Alex Viany para a I Cinex – Feira Internacional do Cinema Brasileiro, realizada em Brasília, em 1980.²¹

Uma vez que se tratava de uma apresentação da produção cinematográfica nacional para possíveis compradores internacionais, Viany tentou classificar todos os filmes brasileiros realizados entre 1960 e 1980 em diferentes gêneros supostamente “universais” – a saber, drama, erótico, esportivo/infantil, documentário, musical, policial, comédia, aventura e social – fugindo, da mesma forma que Geraldo Santos Pereira, de denominações genéricas estritamente locais, como filme de cangaço, filme caipira, chanchada ou pornochanchada. Do mesmo modo, Viany enfrentou também alguns dos diversos problemas da análise genérica quando a serviço de uma mera função classificatória, como o de categorias excessivamente amplas (drama) ou demasiadamente restritas (esportivo) e de obras que não se enquadram em somente um gênero.

De acordo com a tabela de Viany, um dos gêneros mais populares do cinema brasileiro ao longo de duas décadas – no qual incluiu obras como *Deus e o diabo na terra do Sol* (dir. Glauber Rocha, 1964), *A falecida* (dir. Leon Hirszman, 1966), *Macunaíma* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1968) e *A mulher de todos* (dir. Rogério Sganzerla, 1969) – foi o gênero “social”, provável tradução da tradicional categoria oriunda da crítica genérica norte-americana “filme de problemática social” (*social problem film*).²²

²¹ Agradeço a Luis Alberto Rocha Melo pela indicação deste documento pertencente ao acervo Alex Viany, depositado na Cinemateca do MAM, hoje disponível no site: <www.alexviany.com.br>.

²² Charles J. Maland (1988, p. 308) define o que seria o “filme de problemática social” como “um filme com um cenário contemporâneo cuja narrativa central foca uma condição negativa da sociedade que é percebida como um problema e no qual o retrato das vítimas ou dos que lutam contra os problemas sociais é enfatizado”. Conforme Steve Neale (2000, p.112-3), “o termo ‘filme de problemática social’ é essencialmente uma invenção

Na ampla maioria dos estudos sobre cinema brasileiro, essas mesmas obras teriam sido entendidas como pertencentes a “movimentos” ou “grupos” como o Cinema Novo (*Deus e o diabo na terra do Sol*, *A falecida*, *Macunaíma*) ou Cinema Marginal (*A mulher de todos*), ou analisadas ainda em relação à filmografia de seus diretores. Ainda assim, mesmo utilizando categorias genéricas, percebemos na classificação de Viany (1980) a presença do discurso hierarquizante político-ideológico equiparando o gênero social ao gênero “social de esquerda” e construindo, conseqüentemente, um gênero progressista e mais nobre em relação a gêneros conservadores que eram desvalorizados por comparação. Menos uma identidade genérica, o termo “social” (filmes dotados de “mensagem social”) funcionava para Viany como o que José Mário Ortiz Ramos chamou de “manto protetor”, que contraditoriamente retirava os filmes da esfera dos gêneros “comuns” ao incluí-los em um gênero diferenciado.

Divergindo da classificação de Viany ao traçar um breve histórico do filme policial brasileiro no artigo “Apontamentos para uma história do thriller tropical”, o jornalista Sérgio Augusto (1982) não hesitou em enquadrar como filmes policiais (ou “thrillers tropicais”) obras como *A grande cidade* (dir. Carlos Diegues, 1966), *O amuleto de Ogum* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1974) e *A lira do delírio* (dir. Walter Lima Júnior, 1978) – todos identificados como filmes sociais por Viany e que seriam costumeiramente discutidos à luz do Cinema Novo ou das características autorais de seus diretores.

A mesma classificação desses três filmes como policial feita por Sérgio Augusto foi repetida por Antônio Leão de Silva Neto (2002) em seu *Dicionário de filmes brasileiros (longa-metragem)*. Por outro lado, diferentemente de Viany (1980), o pesquisador enquadrou *Deus e o diabo na terra do Sol* e *A falecida* como dramas e *Macunaíma* e *A mulher de todos* como comédias. A aparente ausência dos preconceitos observados por José Mário Ortiz Ramos é um traço presente na classificação pretensamente mais objetiva de Silva Neto, embora notemos também uma igualmente notável superficialidade, pois a identidade genérica parece simplesmente baseada na classificação por temas ou por categorias demasiadamente amplas, resultando em definições extremamente vagas ou imprecisas. Obviamente, a simples troca do preconceituoso pelo arbitrário não parece muito vantajosa, mas isso talvez seja menos preocupante em trabalhos de catalogação do que em estudos acadêmicos.²³

crítica”. Também chamado pela indústria de “filme sociológico”, “filme de mensagem” ou “filme de idéias”, “os filmes em si têm sido agrupados e descritos de maneiras consistentes e reconhecíveis, mas também um tanto problemáticas” (ibid.). No Brasil até os anos 1950 foi comum a designação “filme de tese”.

²³ Na segunda edição, revista e ampliada, do *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem* (SILVA NETO, 2009), em busca de maior rigor histórico e legitimidade junto ao universo acadêmico e à classe cinematográfica, seu autor optou por diferenciar os filmes elencados apenas pelas categorias ficção, documentário e animação, certamente com o objetivo de evitar polêmicas e controvérsias.

Deve ser ressaltado que embora os gêneros venham sendo evitados ou negligenciados em grande parte das pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro, trabalhos de catalogação como o *Dicionário de filmes brasileiros* sempre demandam esse conceito, essencial como ferramenta de pesquisa e classificação, testemunhando a difícil tarefa de definir qual filme pertence a qual gênero. Em artigo publicado na revista oficial da Associação de Arquivistas Audiovisuais (*The Association of Moving Image Archivists*, AMIA), Brian Taves (2001, p. 135), coordenador do grupo responsável pela publicação de *The Moving Image Genre-Form Guide* da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, afirmou que a terminologia da indústria nem sempre seria consistente, levando o arquivista a buscar termos mais acurados – como *youth* (juvenil) ao invés de *teen* (adolescente) – ou sem o tom pejorativo associado a alguns termos genéricos – *historical* (histórico) ao invés de *docudrama*. Embora afirme que “os termos deve ser dados em relação ao seu significado moderno”, Taves (*ibid.*, p. 141) ressalta, contraditoriamente, a importância de se manter termos usados na época, por exemplo, do cinema silencioso, fazendo uso de expressões hoje absolutamente incomuns como *chase movies*, *trick movies* ou *actuality movies* (que na época foram geralmente denominados no Brasil como *scenas de perseguição*, *scenas de trucs* ou *actualidades*).²⁴

Na base de dados “Filmografia Brasileira” da Cinemateca Brasileira algumas dessas coordenadas parecem ter sido mantidas. Um termo que ainda carrega juízo de valor como “porno-chanchada” não é utilizado, e isso se repete mesmo com “chanchada”, expressão igualmente evitada. Aparentemente dotados da mesma preocupação expressa por Brian Taves (2001, p. 136) em satisfazer tanto a especialistas em cinema quanto pesquisadores de fora da área, os responsáveis pela base de dados da Cinemateca Brasileira utilizaram termos supostamente “universais” e “neutros”, descrevendo *A morte comanda o cangaço* (dir. Carlos Coimbra, 1960) como uma “aventura rural”, *Deus e o diabo na terra do sol* como “drama rural” e *Panca de valente* (dir. Luís Sérgio Person, 1968) como “faroeste”. Apesar da pretendida neutralidade e universalidade da classificação, é significativo das inevitáveis diferenças culturais que essa base de dados utilize sobretudo o abrangente termo “policia” para abarcar tanto filmes silenciosos – e entre eles as diversas versões do Crime da Mala – quanto longas-metragens como *O bandido da luz vermelha* (que traz também a designação “experimental”) ou *Barra pesada* (dir. Reginaldo Farias, 1977), enquanto o *The Moving*

²⁴*The Moving Image Genre-Form Guide* encontra-se disponível para acesso em:
<<http://www.loc.gov/tr/mopic/miggen.html>>

Image Genre-Form Guide faça uso da expressão *crime film*, indicando a presença ainda de categorias mais específicas como *caper*, *film noir*, *gangster*, *mystery*, *police* e *thriller*.²⁵

Como observado por Steve Neale e notado nos exemplos citados, os gêneros freqüentemente se sobrepõem e filmes específicos são algumas vezes considerados sob as mais diferentes denominações genéricas. Mesmo os filmes dos gêneros aparentemente mais sólidos e inquestionáveis, como o *western* ou o musical, jamais foram “puros” e a mistura de gêneros foi uma prática comum mesmo no cinema clássico hollywoodiano hoje equivocadamente visto como marcado exclusivamente por gêneros estáveis e estanques (ALTMAN, 1999, p.141, NEALE, 2000, p. 233-42; STAIGER, [1997] 2003, p. 185).

Mas afinal de contas, podemos questionar simplesmente por que *A grande cidade* não poder ser, ao mesmo tempo, um filme policial e um filme social? E *Deus e o diabo na terra do sol*, não pode ser encarado simultaneamente como um filme de Glauber Rocha, como um drama rural, como um filme de cangaço e como um filme do Cinema Novo? Essa operação não parece ser tão simples, pois, conforme Moine (2008, p. 104-8), ainda que um filme de autor, mesmo que ele expresse a personalidade do cineasta, seja também freqüentemente um filme genericamente marcado, leituras autoristas e leituras genéricas parecem mutuamente exclusivas. Nesse sentido, a partir do momento em que um cineasta é reconhecido como um autor, todos os seus filmes se tornam automaticamente filmes de autor, qualquer que possa ser sua fidelidade a um gênero em particular, cujos limites ele teoricamente ultrapassa, transgride ou transcende.

Se ambas as formas de mediação parecem “mutuamente exclusivas”, é importante afirmarmos que não estamos advogando uma simples substituição da análise autorista – já francamente criticada como potencialmente romântica, individualista e formalista, embora ainda relativamente hegemônica no discurso da crítica e da historiografia do cinema brasileiro –, por uma visão do gênero a-histórica, essencialista e textualista, além de meramente descritiva, classificatória e facilmente arbitrária que, como tentamos demonstrar, revela-se igualmente passível de críticas, mas que caracteriza a maioria dos estudos sobre o cinema de gênero brasileiro, inclusive o filme policial (AUGUSTO, 1982; ALMEIDA, M., 2002 e 2007).

Nesta tese, a opção consiste em recusar o caráter essencialista e trans-histórico geralmente associado aos gêneros, percebendo a polissemia dos termos genéricos, sua

²⁵A Filmografia Brasileira está disponível para consulta em: <<http://www.cinematoteca.gov.br>>. As observações desta tese foram feitas a partir de consultas realizadas ao longo de 2009 e diferem, em algumas ocasiões, das diretrizes do “Vocabulário controlado para artes do espetáculo”, documento elaborado pela Biblioteca Jenny Klabin Segall / Museu Lasar Segall e Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes / Cinematoteca Brasileira, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=35>>. Acesso em: 5 fev. 2011.

instabilidade e mutabilidade histórica e valorizando a multiplicidade de apropriações efetuadas por diferentes agentes de terminologias genéricas. Expandindo uma abordagem exclusivamente textualista dos gêneros, pretendemos ainda analisá-los como construções discursivas dependentes de amplas redes intertextuais nas quais os filmes se inserem em suas distintas formas de circulação. Por fim, evitando uma visão hierarquizante meramente retrospectiva, investigaremos a avaliação, interpretação e definição do gênero policial no contexto histórico específico do Brasil entre 1915 e 1951.

Mas além das já mencionadas dificuldades enfrentadas pelo estudo do gênero cinematográfico no cinema no Brasil, outras ressalvas surgem quando nos vemos diante da própria conceituação de um filme como brasileiro.

2. CINEMA NACIONAL

Embora Rick Altman tenha construído verdadeiramente uma teoria geral de significação que escapa às fronteiras do gênero, me parece significativo que em nenhuma passagem de *Film/Genre* (1999) seja discutida a questão dos gêneros em outras cinematografias além da norte-americana e quase nenhum filme não-americano seja citado.

Já Steve Neale (2000, p. 31), embora escreva sobre gênero e Hollywood como é o título de seu livro, ressaltou que sendo o gênero um fenômeno ubíquo e comum a todas as instâncias do discurso, Hollywood deixa de ser o único e até mesmo o principal espaço dos gêneros no cinema. “Ao invés disso, Hollywood se torna apenas um espaço em particular e seus gêneros, instâncias específicas – não necessariamente paradigmas – de um fenômeno muito mais geral”. Entretanto, por não ser esse o objeto de seu estudo, a questão também não foi aprofundada nesse sentido.

Particularmente atento à noção de multiculturalismo, Robert Stam (2003, p. 150) apontou, com razão, que uma parcela considerável da crítica genérica padece do que chamou de *hollywood-centrismo*, provincianismo que leva os analistas a restringirem sua atenção, por exemplo, ao musical hollywoodiano, “desprezando a chanchada brasileira, o musical de Bombaim (Bollywood), a *cabaretera* mexicana, o filme de tango argentino e os musicais egípcios com Leila Mourad.”

Da mesma forma que Stam, após concordar que o gênero não é um fenômeno exclusivo e nem sequer primariamente hollywoodiano, Barry Keith Grant (2007, p. 107-8) encerrava seu livro sobre gêneros com um capítulo de conclusão intitulado *Beyond Hollywood*, no qual afirmava que embora muitos trabalhos tenham sido feitos nos últimos anos sobre gêneros não-ingleses, como os que abordam os filmes de ação e melodramas asiáticos, “muito mais ainda precisa ser feito”.

Em meio a esse debate, Raphaëlle Moine (2008, p. 169-170) criticou a tendência de se identificar gêneros que cruzam a história do cinema como formas arquetípicas, cuja produção e exibição em contextos específicos apenas emprestariam uma cor local. Ao contestar uma dicotomia rígida entre o que seriam “gêneros locais” (como o *vaudeville militaire* francês, o *levita* espanhol, o *heimatfilme* alemão) e “gêneros transnacionais ou transculturais” (comédia, melodrama, filme de aventura), Moine vai apontar que embora a identidade cultural dos primeiros seja evidente, ela é freqüentemente escamoteada no caso do segundo.

Desse modo, além da crítica à trans-historicidade das análises genéricas tradicionais, alguns estudos recentes têm atentado também à importância de se superar uma arraigada transculturalidade que confunde “o gênero como categoria com gênero como um grupo de filmes”, levando a uma “forte impressão centrípeta” (MOINE, *ibid.*). Esse movimento estaria obviamente ligado ao que Shohat e Stam (2006) analisaram como Eurocentrismo, uma vez que, conforme Moine, os gêneros considerados trans-culturais são ligados a esquemas culturais muito gerais comuns à cultura ocidental, e somente um arraigado etnocentrismo faz com eles sejam utilizados como moldura interpretativa para entender, por exemplo, o cinema japonês ou indiano.

Se a pesquisadora francesa chamou atenção para as especificidades culturais na compreensão de distintas fórmulas genéricas e para a insuficiência do uso de termos genéricos únicos – como melodrama – para dar conta da codificação e significação, por exemplo, de melodramas em diferentes contextos, o modelo teórico de filiação semiótica e estruturalista proposto por Altman sugeria que mesmo pessoas geograficamente separadas ou desconhecidas entre si (e obviamente de diferentes nacionalidades, acrescento) podem vir a constituir *comunidades constelacionais* que definem ou redefinem os gêneros. Essa diferença talvez esteja no fato de Altman, como outros estudiosos, revelar-se implicitamente crítico, ou pelo menos suspeito, de uma idéia tradicionalmente essencialista de *cinema nacional*.²⁶

Essa posição torna-se clara em um instigante trecho de seu livro, no qual Altman (1999, p. 205-206) sugeria semelhanças entre os termos “gênero” e “nação”, uma vez que nenhum dos dois seriam conceitos únicos e coerentes e nem relacionados a um único referente estável. As próprias noções de gênero e de nação dependeriam de um conflito constante entre múltiplas noções rivais, embora relacionadas, baseado em necessidades de uso e parâmetros diversos. Devido ao interesse em desacelerar o processo de “regenerificação” aos quais as nações – como os gêneros – estão permanente e constantemente sujeitos, tanto os usuários de terminologias nacionais quanto genéricas ressaltariam mitos de origem distante, coerência contínua e permanente inviolabilidade de suas fronteiras como forma de manter a

²⁶ “Quando os gêneros são compreendidos como o fator primário na unificação de uma *comunidade constelacional*, o próprio processo de espectralidade se torna um método simbólico de comunicação com outros membros dessa comunidade. Ao obter prazer na visão de um tipo específico de filme eu me imagino conectado àqueles que obtêm um tipo semelhante de prazer em circunstâncias semelhantes. [...] Se a experiência direta de um filme envolve o que pode ser chamada de *comunicação frontal*, as trocas entre espectadores do mesmo filme ou entre fãs do mesmo gênero podem ser convenientemente denominadas *comunicação lateral*. [...] Comumente se considera que os gêneros surgem quando um grupo de textos compartilha um número de elementos semânticos e sintáticos. Essa *definição norteada pela produção* precisa ser correspondida por uma *definição norteada pela recepção*, reconhecendo que um gênero não existe até que ele se torne necessário para um processo de comunicação lateral, ou seja, até que ele sirva a uma comunidade constelacional” (ALTMAN, 1999, p. 161-2, grifos do texto).

estabilidade imaginária tanto da nação, quanto do gênero. Altman enumerava, então, exemplos de como símbolos da nação como o hino ou a bandeira nacional também sofrem desse mesmo processo de re-significação. Embora ele não tenha citado como exemplo, podemos falar o mesmo da noção de *cinema nacional*, freqüentemente analisado a partir da compreensão de que o “cinema fala o nacional e o nacional fala o cinema” (HAYWARD, 1993, p. x). A partir daí, seguindo Alan Williams (2002, p. 3), podemos pensar que a *brasileidade* identificada em diversos filmes nacionais não é algo meramente estabelecido, mas que deve ser mantido continuamente, revelando no “cinema brasileiro” uma arena privilegiada e permanente de conflitos sobre a definição de nação.

Ou seja, da mesma forma que os termos nação e gênero, o conceito de cinema nacional esconderia por trás de sua aparente estabilidade, por força de sua *naturalização*, fronteiras e definições nada estáveis ou fixas e que dependem dos usos que lhes sejam dados. Tomemos como exemplo o discurso específico de determinados agentes ou usuários da terminologia “cinema brasileiro” em diferentes momentos históricos conforme analisado em importantes estudos da área.

Se em *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, os autores Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p. 17) apontavam que na primeira década do século XX a nacionalidade do filme brasileiro apenas indicava um fato, mas não era uma questão de mérito e nem carregava consigo um quadro de valores, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, ao questionar veementemente o “tom nacionalista” conferido pela historiografia clássica aos filmes brasileiros dessa época, o mesmo Bernardet (1995, p. 72) chegou a sugerir que, diante da onda de cosmopolitismo que o Rio de Janeiro vivenciou durante a *Belle Époque* (com a voga do slogan “o Rio civiliza-se”), o atributo “nacional” associado ao cinema brasileiro na verdade provocasse o rechaço do público, e que, pelo contrário, houvesse a tentativa de aproximar a produção local da “civilização”, conferindo-lhe um caráter cosmopolita.²⁷

²⁷ Na introdução de um curso sobre História do Cinema Brasileiro, Hernani Heffner (2005) afirmou que a expressão cinema brasileiro “é uma construção ideológica que não existe desde os primórdios das atividades cinematográficas no Brasil e não surgiu concomitantemente aos primeiros filmes realizados no país. Muito pelo contrário, demorou quase duas décadas para que ela pudesse ser timidamente anunciada, e pudesse ser construída como uma grande categoria ideológica”. Nesse mesmo sentido, na introdução de um número especial da revista *Film History* sobre cinema e nação, Kristin Thompson (1996a, p. 259) apontou que o “conceito de cinema nacional emergiu na década seguinte a 1915 aproximadamente”, chamando atenção para o debate sobre a idéia de cinema internacional na Europa nos anos 1920 e apontando que uma produção alemã passada na época da Revolução Francesa como *Madame DuBarry* (dir. Ernst Lubisth, 1920) foi vista como representante de um estilo internacional – geralmente marcado por grandes orçamentos, temas históricos e elencos de diversas nacionalidades –, assim como obras como *Metropolis* (dir. Fritz Lang, 1927) ou *Napoleon* (dir. Abel Gance, 1927) (Thompson, 1996b). Embora a questão nacionalista tenha vida à tona após a Primeira Guerra e com as disputas pelo mercado internacional – os EUA assumindo o domínio anteriormente francês –, durante o período

A significação de cinema nacional pode variar inclusive no discurso de um mesmo agente histórico e Arthur Auran sugeriu duas fases distintas no pensamento do crítico, cineasta e historiador Alex Viány sobre o cinema brasileiro. Na primeira fase (1949-1951), preocupado em superar o atraso do desenvolvimento industrial do cinema nacional, o interesse de Viány residiria no *conteúdo brasileiro* dos filmes, com a atenção voltada para uma “ambientação” e “autenticidade” brasileira. Já numa segunda fase, dividida em dois períodos (1951-1954 e 1954-1959), Viány defenderia o Cinema Independente como a única forma de expressar conteúdos brasileiros e, em seguida, conferiria maior atenção às formas: “Não se reduz mais a ‘brasilidade’ da obra cinematográfica ao conteúdo, à história ou roteiro. Faz-se necessário um ‘tratamento brasileiro’ para que os ‘assuntos brasileiros’ cheguem a uma expressão nacional” (AUTRAN, 2003, p. 74).²⁸

Em relação ao contexto no qual o próprio Viány militou, José Mário Ortiz Ramos (1983), em seu livro *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*, cunhou os termos “nacionalistas” e “industrialista-universalista” para designar duas correntes distintas que, sob a mesma capa do nacionalismo, teriam existido e ganhado contornos mais nítidos no campo cinematográfico brasileiro na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Além das disputas entre diferentes estratégias políticas e econômicas, haveria uma nítida diferença entre os projetos estéticos e culturais de ambas as partes, uma defendendo filmes cosmopolitas e a outras buscando reforçar elementos de “autenticidade nacional”.²⁹

Nesse exemplo fica clara a diferença que a idéia de “cinema nacional” trazia para realizadores e críticos afinados com cada uma dessas tendências. Enquanto para o grupo “industrialista-universalista” esse conceito poderia ser considerado aprisionador e restritivo, uma vez que se desejava falar a “língua do cinema internacional”, para o grupo “nacionalista” o mesmo conceito representava um elemento distintivo a ser buscado e reforçado através de histórias, cenários e personagens característicos.³⁰

silencioso o cinema foi considerado em muitos países, inclusive o Brasil, como um meio de expressão universal dotado de uma linguagem internacional. O advento do som e as turbulências políticas que viriam a resultar na segunda Guerra Mundial marcariam a retomada de um acirrado nacionalismo nos anos 1930, especialmente nos países fascistas.

²⁸ Conforme Galvão e Bernardet (1983, p. 157), o Cinema Novo também teria essa mesma concepção, identificando não apenas o conteúdo, mas também a forma como definidora do caráter nacional e/ou popular do filme.

²⁹ A respeito das propostas econômicas destes dois grupos, Randal Johnson (1987) propôs relativizar a rígida divisão sugerida por José Mário Ortiz Ramos, que teria superestimado suas diferenças (na verdade fluidas e instáveis), pois representariam apenas duas das muitas tendências na indústria e, no final das contas, concordariam em muitos dos temas colocados em discussão.

³⁰ Como explicou Maria Rita Galvão (1983, p. 117), a Vera Cruz, símbolo-mor de um cinema industrialista-universalista, tinha o desejo de realizar filmes que, segundo Franco Zampari, “por sua qualidade técnica tenham expressão internacional, e em seu conteúdo, atendendo à vocação cultural do povo brasileiro, atinjam um interesse universal.”

Se como apontou Rick Altman, o desejo dos críticos por um objeto de análise estável e facilmente identificável os leva normalmente a reduzir a noção de gênero a um *corpus* de textos ou estruturas textuais, a ambição em se analisar de forma totalizante e essencialista o que viria a ser o “cinema brasileiro” também leva freqüentemente os estudiosos a desconsiderarem a inevitável instabilidade histórica da própria noção do cinema nacional, que não se resume absolutamente a um grupo preciso, invariável e definitivo de filmes ou de características.

Diante dessa advertência, para fins didáticos vamos sugerir e examinar a hipótese de mais do que designar “qualidades essenciais” (nos termos de Aristóteles), a nacionalidade de um filme consistiria numa *construção discursiva* consolidada em certo momento histórico e compartilhada por determinados agentes ou usuários, como o Estado, os cineastas, os historiadores, os críticos etc. Ou seja, fazendo uso da metodologia mais comum nos estudos de gêneros no cinema brasileiro, que na expressão “filme brasileiro”, o “brasileiro” seja encarado a seguir, a título de experiência, como o que ele inicialmente se apresenta: um adjetivo.

2.1. BRASILEIRO COMO ADJETIVO

No livro *Film/Genre*, Altman (1999, p. 49-68) indicou um padrão de formação dos gêneros através de sua alternância com ciclos, correspondendo também a processos de “substantificação” de adjetivos antes puramente descritivos. Desse modo, a partir, por exemplo, do advento do som, que permitiu a adição de novos elementos (músicas e canções) a filmes dos mais diversos gêneros então já estabelecidos – sendo produzidos “comédias musicais”, “aventuras musicais”, “romances musicais”, “faroestes musicais”, “melodramas musicais” etc. –, se iniciou um processo que se completou com a “generalização” total, quando o *gênero adjetivo* (... musical) se tornou um *gênero substantivo* (o musical), e o que antes era um dentre vários ciclos (e.g. comédias românticas musicais), se tornou um gênero reconhecível. Por meio desse mesmo processo, através da adição de um novo adjetivo, qualquer gênero pode vir a possivelmente frutificar em um novo ciclo e, logo, em um novo gênero, quando finalmente o adjetivo se consolida em um substantivo.

A observação do coerente modelo descrito por Altman nos levaria, conseqüentemente, a pensar na possibilidade de entendermos o adjetivo “brasileiro” como um mero descritivo de

nacionalidade que pode ser prontamente adicionado a todo e qualquer gênero. Ou seja, caso o filme nacional seja definido pela presença de certos elementos – a filmagem em cenários brasileiros, o emprego de equipe e/ou elenco de nacionalidade brasileira, o recurso a histórias e personagens nacionais (retirados da literatura, do teatro, do folclore etc.), o uso da língua brasileira –, qualquer gênero pode, conseqüentemente, se tornar brasileiro.

Ou seja, voltando ao questionamento levantado no capítulo 1 (*supra*) sobre a diferença entre o que seria o “filme brasileiro *policia*l” e o “filme policial *brasileiro*”, trata-se aqui de examinarmos a segunda opção, quando um gênero supostamente pré-existente, estrangeiro e substantivo (o “filme policial”) passa ser dotado de um adjetivo de nacionalidade (“brasileiro”) funcionando como o que freqüentemente se chama de “cor local”.

Esse raciocínio poderia ser corroborado pela constatação da existência em nossa filmografia, por exemplo, de “filmes de horror *brasileiros*” ou de “filmes de ficção científica *brasileiros*”. Mas a presença de um *corpus* de filmes equivaleria à existência de um gênero? Alfredo Suppia (2007, p. 375) parece se desviar retoricamente dessa questão, afirmando:

Se não existe um cinema brasileiro de ficção científica – no sentido de um *gênero genuíno*, que pressuponha uma semântica, uma sintaxe e um modo de produção, nos moldes da ficção científica nos EUA, ou da chanchada no Brasil – certamente há ficção científica no cinema brasileiro [sem grifo no original].

Seguindo essa lógica em sua tese de doutorado sobre a *sci-fi* nacional, Suppia (*ibid.*, p. 373) opta por falar em *manifestações* do gênero no cinema brasileiro. O mesmo caminho é seguido por Laura Cánepa (2008, p. 430) no caso do filme de horror *no* cinema nacional:

Se nunca tivemos uma indústria de cinema suficientemente sólida para manter por longo tempo uma organização da produção por gêneros, certamente nunca tivemos o que se poderia chamar de um *cinema de horror* brasileiro constituído como tendência industrial e comercial de longo prazo. Isso, porém, não significa que *filmes de horror* não tenham sido feitos, ou que o horror não tenha estado presente no cinema nacional.

A latente contradição notada no discurso desses pesquisadores face à inegável *presença* do que eles identificaram como exemplares de “gêneros tradicionais” no cinema brasileiro que, em si, não teria desenvolvido um cinema de *gêneros genuínos*, pode encontrar uma aparente resposta na abordagem semântico-sintática de Altman, assim como no processo de generificação apontado anteriormente. Afinal, o que está se considerando como elementos constituintes da nacionalidade que justifiquem o adjetivo *brasileiro* (a presença de membros

da equipe técnica e elenco brasileiros, a língua, cenário e iconografia visual, de forma geral, ligada ao Brasil) poderia ser classificado como elementos semânticos. Conforme Altman (1999, p. 89), uma abordagem puramente semântica seria mais inclusiva – adequada a estudos panorâmicos, amplos, abrangentes e de caráter descritivo ou enciclopédico – e servindo “à importante função social de proporcionar um vocabulário facilmente partilhável e consistentemente aplicável”.

Sob esse prisma, assim como não seria sequer necessário assistir a um filme todo para saber se ele é um *western* (pois poucos elementos básicos já seriam suficientes para determinar sua filiação genérica), bastaria a um pesquisador de cinema nacional ler o título e a descrição da sinopse de um filme silencioso mencionado no livro *A bela época do cinema brasileiro* (ARAÚJO, 1976) ou de um longa-metragem listado no *Dicionário de filmes brasileiros* (SILVA NETO, 2002) para poder considerá-la fundamentalmente um filme de horror, policial ou ficção científica e incluí-lo na filmografia nacional do gênero. Entretanto, se os “gêneros baseados somente em elementos semânticos se ressentem da coerência necessária para longevidade” (ALTMAN, 1999, p. 108), não é de espantar o usual diagnóstico de que os conjuntos de filmes de ficção científica ou de horror falados em português, filmados por brasileiros no Brasil sofram justamente de falta de coerência, continuidade e coesão.

Além disso, ainda no domínio de uma crítica genérica textualista, se pensarmos em “brasileiro” como um adjetivo, somos levados à óbvia conclusão de que qualquer gênero pode dar origem a um *ciclo nacional* (baseado apenas em elementos semânticos). Embora não sigam essa linha de raciocínio, os estudos de Cánepa e Suppia parecem sugerir essa direção, ao identificarem o que parecem ser, por exemplo, *ciclos* de filmes nacionais influenciados pelo sucesso de obras estrangeiras como *Rebecca: a mulher inesquecível* (*Rebecca* [dir. Alfred Hitchcock, 1940]) vinculados a uma tradição do horror gótico e a “filmes de mulheres paranóicas” (CÁNEPA, 2010), ou ciclos alimentados pela repercussão de *O exorcista* (*The Exorcist* [dir. William Friedkin, 1973]) com a profusão de produções sobre possessões demoníacas acompanhados de efeitos (ou “defeitos”) especiais. A idéia de ciclos pareceria ainda mais adequada à presença “esporádica” da ficção científica no cinema nacional apontada por Suppia (2007, p. 86).

O caso do filme de cangaço também é interessante de ser mencionado, tendo sido geralmente visto como um *ciclo* do cinema brasileiro dos anos 1960 iniciado pelo extraordinário sucesso do longa-metragem *O cangaceiro* (dir. Lima Barreto, 1954), cujos filmes, em sua maioria, apenas importariam a estrutura do *western*, passando a simplesmente

substituir temas, personagens, cenários e a iconografia típicos do gênero hollywoodiano (elementos semânticos) por aqueles do cangaço e do nordeste brasileiro.³¹

Confirmando o caráter “cíclico” do gênero brasileiro, o pesquisador Willis Leal (1982, p. 89-90) descreveu “cinco etapas ou fases” do filme de cangaço: 1) o ciclo que abrange os filmes realizados nos anos 1920 e 1930; 2) o “ciclo moderno” iniciado com *O cangaceiro* e prosseguido nos filmes “seriados”; 3) o que inclui os filmes com personagens cangaceiros, mas de temas diversos; 4) o que abarca os filmes de cangaço com preocupações culturais (e.g. Glauber Rocha); e 5) o ciclo chanchadista.

Ou seja, a partir das aproximações ao esquema de substantivação/generificação de Rick Altman, parece ser possível indicar que um ciclo nacional só evoluiria para um *gênero nacional* quando ele adquirisse uma estrutura própria, uma sintaxe característica que o diferenciasse do gênero do qual o ciclo emergiu, ganhando um estatuto independente. Ou seja, quando o ciclo nacional se *singularizasse*, o que, neste caso, equivaleria a dizer quando o gênero se *nacionalizasse*. Entretanto, o autor de *Film/Genre* já ressaltava que não há nada de automático nesse processo e que nem todo ciclo se desdobra em um gênero, mas que, pelo contrário, apenas alguns gêneros emergem e muito poucos duram.

Em outras palavras, um gênero nacional nasceria quando o adjetivo “brasileiro” se substantivasse ou possibilitasse a origem de um novo substantivo por meio de um neologismo. Desse modo, assim como o *biographical picture* se tornou o *biopic*, o *musical drama*, o *melodrama*, e o *documentary drama*, o *docudrama*, o “*western* nordestino” – que se tornaria o mais frequente e bem-sucedido em meio ao outras apropriações da matriz de hollywood, como o “*western* gaúcho” ou o “*western* paulista” – teria vindo a constituir o “*nordestern*”, conforme batizou o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva no início dos anos 1960, criando a expressão que veio a intitular o livro organizado por Maria do Rosário Caetano (2005). Em meio a diferentes apropriações regionais, a nordestina veio a assumir o caráter de principal versão nacional do *western*, marginalizando singularidades dentro da diversidade do próprio Brasil e reprimindo suas diferenças e possíveis contradições internas.³²

³¹A alegada presença da estrutura (sintaxe) de um gênero estrangeiro no filme de cangaço seria severamente criticada não somente como “alienígena”, mas também por ser “mal traduzida” segundo alguns críticos autoristas, como, por exemplo, Glauber Rocha (1963, p. 92), que censurou *O cangaceiro* pela presença das convenções do *western*, mas sem a grandeza humana e a pureza de um John Ford, e dos elementos dos épicos mexicanos, mas sem a autenticidade de um Emilio Fernandez. A crítica de Rocha se estenderia ainda a elementos brasileiros historicamente imprecisos ou incorretos (cangaceiros andando a cavalo, sotaque gaúcho dos personagens nordestinos e paisagens paulistas representando o sertão), colaborando fundamentalmente para a avaliação do filme de cangaço como “importado” e “inautêntico”. No mesmo contexto dos anos 1960, Jean-Claude Bernardet (1966, p. 40) falava dos filmes de cangaço como mera “filial do *western* norte-americano”.

³² Em crítica ao filme *O capanga* (dir. Alberto Severi, 1957), Alex Viany fez um histórico da influência do *western* no cinema brasileiro até então, indicando, por exemplo, dois *western* gaúchos, *Caminhos do sul* (dir. Fernando de Barros, 1949) e *Paixão de gaúcho* (dir. Walter George Durst, 1957). Já o *western* paulista teria

Obviamente, outras críticas podem e devem ser feitas à hipótese que acabamos de esboçar do adjetivo de nacionalidade como formador de ciclos nacionais e, posterior e possivelmente, de gêneros nacionais. Organizamos os principais questionamentos em três eixos cruciais.

a) Unificação e homogeneização.

Segundo Altman (1998, p. 25; 1999, p. 71), diferentemente dos produtores e da indústria que buscam acentuar a singularidade de seus filmes e a diferenciação de sua produção através da criação de ciclos dos quais são proprietários, os críticos estão regularmente tentando *anular as diferenças cíclicas em um único gênero*, logo autorizando o uso contínuo de termos familiares, universalizantes, sancionados e, conseqüentemente, poderosos. Apesar de reconhecer as diferenças dos cinco ciclos do filme de cangaço que ele próprio descreveu, Willis Leal (1982), por exemplo, seguiu essa tendência de unificar estes diferentes “fases ou etapas” num gênero amplo e totalizante, hoje considerado por autores como Marcelo Dídimo Vieira (2007, p. 65) como “um gênero tipicamente brasileiro”.

Essa tendência unificadora perseguida por vários críticos e pesquisadores não representa somente visões possivelmente inconsistentes ou anacrônicas, por identificarem, por exemplo, como pertencentes à ficção científica ou ao horror, filmes brasileiros que não foram necessariamente identificados dessa maneira em sua época, como *O jovem tataravô* (dir. Luiz de Barros, 1936) ou *Uma aventura aos 40* (dir. Silveira Sampaio, 1947) e que outros críticos podem perfeitamente interpretar sob outra identidade genérica diferente. Mais além, esse tipo de abordagem genérica consiste em “tentativas de capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão” (ALTMAN, 1998, p. 38).

Trata-se exatamente de uma tentativa de redefinição, pois, como aponta Moine (2008, p. 50), esse *corpus* agora unificado e homogêneo de filmes (o horror nacional ou a ficção científica brasileira) só passa a existir em função do método de análise e seu postulado. Ou, como indicou Bernardet (1995, p. 110) ao discutir recortes de pesquisas, trata-se de um construto que “não é um dado da realidade, mas fruto de uma operação metodológica”. Por fim, como aponta Mittell (2004, p. 4), constitui-se num tipo de abordagem definidora mais preocupada em identificar a “essência teórica abstrata de um gênero numa forma idealizada”.

ganhado vigor em 1954, com o filme *Da terra nasce o ódio* (dir. Antoninho Hossri, 1954). Conforme Viany, “daí para cá, os exemplos têm sido comuns: *Homens sem lei*, *Paixão de bruto*, *A lei do sertão*, *Armas da vingança*, *Fugitivos da vida*, *Dioguinho*. O interior de São Paulo mais parece que foi transferido para o Arizona, ou vice-versa. Naturalmente, não se pode saudar como positiva essa tendência, que propositadamente copia os chavões de um gênero nacional pertencente a outro país, e que quase nada tem a ver com os nossos costumes e o comportamento de nossa gente” (VIANY, Alex. O capanga. *Shopping News*, 20 jul. 1958. Acervo Alex Viany).

b) Idealização do gênero como construto teórico

Ao discutirmos a tendência dos críticos pela unificação e homogeneização das diferenças (ciclos) num construto idealizado e coerente (gênero), poderíamos mencionar a divisão entre “gêneros teóricos” em oposição aos “gêneros históricos” sugerida pelo crítico literário Tzvetan Todorov (cf. FEUER, [1987] 1992, p. 140; MITTELL, 2005, p. 17). Esses dois termos diferenciariam *grosso modo* os gêneros definidos pelos teóricos daqueles reconhecidos pela cultura. Entretanto, devemos estar atentos à pertinente reflexão de Altman (1999, p. 9) sobre o papel do crítico na cultura quando afirma que

todos os tipos ou gêneros históricos já foram alguma vez gêneros teóricos, definidos por críticos de uma cultura anterior [...] segundo uma teoria então corrente. [...] Não há espaço fora da história no qual definições puramente “teóricas” dos gêneros possa ser feita. [...] “Teórico”, quando contraposto à “histórico”, define um espaço utópico, um “não-lugar” de onde os críticos parecem justificar a cegueira para sua própria historicidade.

Conforme Steve Neale, embora diversos estudiosos – inclusive o próprio Rick Altman em seu livro sobre o gênero musical – tenham proposto identificar termos genéricos “nativos” (históricos) apenas como um primeiro passo para a construção de gêneros “analíticos” (teóricos), o mesmo Todorov contradisse esse argumento que ele mesmo havia defendido anteriormente: “É sempre possível identificar uma propriedade comum a dois textos e logo colocá-los juntos numa classe. Existe algum mérito em chamar essa combinação de ‘gênero’?” Como alternativa, o crítico literário defendia chamar de gênero apenas “as classes de textos que foram historicamente percebidas como tal”, que teriam existido como “instituição”, servindo de horizonte de expectativas para os leitores e modelo de escrita para os autores (TODOROV, 1990, apud NEALE, 2000, p. 42).

Diante dessa colocação, surgem vários problemas quando Laura Cánepa (2008, p. 3) questiona a ignorância sobre o filme de horror brasileiro a despeito de sua popularidade, afirmando que

o que se verifica é que sua *ausência é mais historiográfica do que histórica*. Afinal, num exame dos filmes brasileiros a partir de suas sinopses, encontram-se, no mesmo dicionário já citado de Silva Neto [2002], dezenas de títulos *claramente ligados ao horror* que não foram identificados dessa maneira, e *também nunca foram reunidos e examinados sob esta perspectiva* [sem grifo no original].

Em primeiro lugar, não há aqui, como no caso dos estudos de Steve Neale (1993, 2000) ou mesmo desta tese, uma pesquisa rigorosa de uma *história genérica* que compare e confronte os termos contemporâneos à realização e exibição dos filmes (conforme utilizados pela imprensa, público ou indústria) aos termos crítico-teóricos utilizados retrospectivamente, mas simplesmente uma menção à identificação genérica conferida pelo autor do *Dicionário de filmes brasileiros* numa presunção de sua natureza histórica. Se Neale e Altman, entre outros, questionaram termos referendados, prestigiados e poderosos como melodrama e *film noir* utilizando, dentre outros argumentos, os resultados de uma arqueologia dos termos utilizados originalmente (e posteriormente esquecidos e abandonados pelos estudiosos), Cánepa também recusa termos consagrados pela historiografia clássica do cinema brasileiro utilizados para identificar ou marginalizar certos filmes (chanchada, cinema marginal, pornochanchada), mas, por sua vez, simplesmente opta por outro termo (horror) já consagrado pela bibliografia estrangeira, porém simplesmente ausente dos estudos nacionais.

Desse modo, o que a autora brasileira propõe não é uma investigação sobre a conformação de um suposto gênero histórico, nativo ou institucional – fazendo uso, por exemplo, das possibilidades analíticas de uma abordagem cultural do gênero conforme defendidas por Jason Mittell –, mas uma redefinição, um novo recorte, a tentativa de substituição de termos historiográficos (“teóricos” ou não) por outro aparentemente histórico, mas decididamente teórico ou analítico. Enfim, trata-se da proposição de uma nova *verdade* sobre certos filmes (“claramente ligados ao horror”) a partir de uma posição de poder conferido pelo lugar de fala (autora de uma tese de doutorado numa respeitada universidade brasileira) e principalmente pelo uso de um termo (horror) tradicional, poderoso e já associado a uma bibliografia internacional consagrada. Afinal, como ironizou Rick Altman (1999, p. 93), se alguém como Leonard Maltin – conhecido crítico responsável pelo mais popular e tradicional guia de filmes e vídeos dos EUA – diz que determinado filme pertence a tal gênero, quem somos nós para discordar?

Em segundo lugar, se nos recordarmos das observações de Altman em relação à diferenciação teórico *versus* histórico de Todorov, a própria oposição histórico *versus* historiográfico como posta por Cánepa torna-se irrelevante, pois não atentaria para o fato de que a produção da “historiografia” (ou seja, a produção crítica e acadêmica sobre cinema brasileiro) não ocupa um espaço fora da história, “mas *já é (sempre já era) histórica*” [grifo do texto] (ALTMAN, 1999, p. 9). A forma como uma construção supostamente “teórica” (ou historiográfica) pode vir a ser identificada plenamente como histórica retrospectivamente será

examinada a partir do capítulo 3 (*supra*), quando demonstraremos como a conhecida chanchada – o gênero cinematográfico brasileiro por excelência – é um exemplo absolutamente cristalino desse processo de redefinição.

Ainda seguindo Altman (*ibid.*, p. 93), “um único crítico pode ser incapaz de criar ou reviver um gênero, mas a comunidade crítica e seus leitores podem”. Desse modo, a divulgação de um novo mapa genérico sugerido pela tese *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros* junto aos estudiosos da área por meio de publicações e encontros acadêmicos constitui claramente passos dados nesse processo de regenerificação. Esse processo se amplia com a popularização desses novos limites e fronteiras do gênero junto ao público mais amplo através, por exemplo, da realização no Centro Cultural Banco do Brasil da mostra de filmes “Horror no cinema brasileiro” – e sua divulgação através de catálogo, programas e informes enviados para a imprensa –, encabeçada por outros nomes, como Eugênio Puppo e Carlos Primatti, que transportam o “filme de horror brasileiro” do suposto “não-espaço” da teoria para a realidade concreta da história e da cultura, no caminho para a construção de uma nova *verdade*.³³

É importante afirmar ainda que os problemas levantados obviamente não são restritos à tese de Laura Cánepa ou de Alfredo Suppia – pesquisas particularmente sérias e detentoras do inegável mérito de conceder espaço e atenção a obras e nomes relegados ao ostracismo e ao esquecimento na historiografia clássica do cinema brasileiro –, mas são tomados como sintomáticos de um problema mais amplo no campo da teorização genérica no Brasil.

c) A transculturalidade do modelo

Além dos problemas já apontados acima, devemos atentar ainda ao fato de que o esquema *gênero-substantivo-internacional / ciclo-adjetivo-nacional* retoma a tradicional concepção de uma linguagem e técnica cinematográficas universais aliadas a uma temática nacional sob a forma de uma visão universalista e a-histórica do gênero hollywoodiano pelos críticos brasileiros. Desse modo, não se leva em conta o fato de que a própria recepção dos gêneros fora de seu contexto de produção já implica em diferenças e até num processo de aculturação dos gêneros supostamente universais, uma vez que “recepção é sempre reformulação” (EAGLETON, 2005, p. 171).

³³ Essa questão fica clara no texto de apresentação do folder e do catálogo da mostra realizada no CCBB do Rio de Janeiro, em janeiro de 2010, assinado pelo patrocinador, mas que geralmente é escrito pelo curador do evento: “Talvez pelo fato de nunca ter sido catalogada *de forma correta*, o cinema de horror nacional é pouco conhecido. Muitos dos filmes do gênero realizados no país foram inseridos em outras categorias, dando a *impressão equivocada* de que a produção de terror no Brasil é incipiente ou pouco significativa” [sem grifo no original] (PUPPO, 2010).

Desse modo, Moine (2008, p. 145) faz uma advertência precisa:

Enquanto esse modelo de formação de categorias genéricas através de “substantivação” é relevante no contexto de produção e recepção de Hollywood, ele é questionável quando se deixa o contexto norte-americano de recepção e se observa a consciência de determinado país a respeito de gêneros estrangeiros.

Moine mostra ainda que os filmes musicais de Hollywood (*musicals*), na França recebem o nome de comédias musicais (*comédies musicales*) em função de particularidades culturais do país. Nada é mais revelador do processo de aculturação do que o “abrasileiramento” dos filmes de *cow-boys* passados no *far-west* (oeste distante) em filmes que passaram a ser chamados de *faroeste*. Laura Cánepa (2008, p. 135) aponta – apenas em nota de rodapé e sem explorar suas implicações – que terror é o “termo mais usado, popularmente, no Brasil, para identificar filmes do gênero horror”. Como abordaremos posteriormente neste trabalho, diversos gêneros ou subgêneros hollywoodianos como o filme de “underworld” (*underworld pictures*), o filme de mistério (*mystery movies*), o filme de detetive (*detective film*) e o filme de gangster (*gangster film*) passaram a ser agrupados no Brasil, a partir de meados dos anos 1930, no amplo gênero “filme policial”, termo também utilizado em Portugal e mais próximo, por exemplo, do igualmente inclusivo *film policier* (“*polar*”) francês ou *policíaca* espanhol, do que do menos freqüente e mais restrito *police film* ou *cop movies* norte-americano.³⁴

A desatenção à inevitável diferença processada em cada “tradição cinematográfica” implica numa postura submissa que se reflete na concepção a-histórica e transcultural de que determinados filmes brasileiro *pertencem* ou se *filiam* a um gênero hollywoodiano por estudiosos brasileiros que se apropriam acriticamente de definições e nomenclaturas de trabalhos já canônicos sobre os gêneros do cinema norte-americano. Na ampla e detalhada tese de Laura Cánepa (2008, p. 430) sobre o horror no cinema brasileiro, a autora aponta em sua conclusão para a “construção de um gênero até hoje inacabado” que tem “grande potencial de desenvolvimento estético, cultural e industrial”, adotando um discurso que se aproxima da fala de críticos brasileiros que, em meados do século XX, repetiam chavões sobre um cinema brasileiro ainda a nascer ou a ser criado, seguindo uma concepção que via o

³⁴ O *police film* costuma ser mais associado nos EUA a filmes realizados no conturbado período do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, marcado por produções como *Bullit* (dir. Peter Yates, 1968), *Perseguidor implacável* (*Dirty Harry* [dir. Don Siegel, 1971]) e *Operação França* (*French Connection* [dir. William Friedkin, 1971]), ou a populares séries policiais televisivas como *Kojak* (produzida entre 1973 e 1978) e *CHiPs* (1977 a 1983) (cf. LEITCH, 2002, p. 215-240)

cinema estrangeiro – e Hollywood em particular – como o modelo, objetivo ou destino, e os filmes brasileiros até então realizados como um esboço, erro ou fracasso.

Além disso, a visão universalista, textualista e trans-cultural dos gêneros que informa esse modelo de ciclos nacionais que esboçamos, também expressa uma via de mão única, partindo dos gêneros hollywoodianos (centro) na direção dos cinemas nacionais (margens, periferias ou “bordas”), sem dar conta ainda da talvez menos apontada, mas nem por isso inexistente influência dos ditos cinemas nacionais sobre o cinema hegemônico – como podemos verificar a partir do recente sucesso internacional de *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002) dando origem ao que seria o gênero *favela movie* ou *favela film* (cf. VIEIRA, 2010) –, e a relação entre os diversos cinemas nacionais entre si, como indicam os inúmeros intercâmbios que podem ser apontados entre o cinema brasileiro e o cinema alemão, argentino, francês, italiano, mexicano, português ou japonês.³⁵

Essa questão encontra eco no artigo de Charles Tesson (1996) que aborda a influência de inúmeros cinemas nacionais sobre outros, citando o caso do cinema soviético sobre o cinema chinês após a ascensão do Partido Comunista Chinês em 1949, do cinema musical indiano sobre o cinema egípcio, e do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa junto a cineastas dos mais diferentes países.

Através de questionamentos ainda mais incisivos, estudos recentes de caráter multiculturalista vêm tentando escapar do rígido binarismo que opõe Hollywood (sempre descrito como “o” cinema) aos demais cinemas nacionais (hoje enquadrados pela etiqueta “*world cinema*”) e leva todas as cinematografias a serem definidas pela diferenciação ou oposição ao cinema hollywoodiano (cf. NAGIB, 2006) –, ou ainda, estarem simplesmente presas entre “o desejo de com ele se parecer e a vontade de dele se diferenciar” (TESSON, 1996, p. 251). Os estudos dos gêneros cinematográficos – muito marcados pelo rígido binarismo entre gêneros universais ou transnacionais (hollywoodianos) e gêneros locais ou nacionais – talvez representem simultaneamente os maiores desafios e as grandes oportunidades para análises policêntricas e polissêmicas.

³⁵ Grant (2007, p. 105) cita outros exemplos de cineastas de diversas partes do mundo que revelaram habilidade em revigorar “gêneros hollywoodianos” com novas idéias, como o alemão Rainer Werner Fassbinder em relação ao melodrama, ou o australiano George Miller e o chinês John Woo no caso do filme de ação. Saindo dos gêneros cinematográficos e indo para os gêneros televisivos, a própria telenovela brasileira foi vista como um caso exemplar de inversão da direção usual dos fluxos transnacionais da mídia, transformando-se em um bem-sucedido produto de exportação do Brasil para os cinco continentes a partir da segunda metade dos anos 1970 (cf. HAMBURGUER, 2005, p. 22-3). Por outro lado, no início da telenovela brasileira houve um grande intercâmbio de textos, roteiristas e diretores com a Argentina, Venezuela, Colômbia e Cuba e a pioneira autora e diretora de TV Aparecida Menezes chegou a falar em “febre do autor estrangeiro” na telenovela brasileira dos anos 1960 (In: KLAGSBRUNN *et al.* 1991). Para além do campo audiovisual, mas com reverberações nesse, podem ser citadas ainda a influência no Brasil das radionovelas latino-americanas (sobretudo cubanas, mexicanas e argentinas) e das fotonovelas italianas.

No artigo *The Difficult of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order*, Mitsuhiro Yoshimoto ([1991] 2009, p. 874) apontou um possível caminho para essa relação:

Um cinema nacional, como a indústria cultural, existe numa complexa rede de relações econômicas, ideológicas e sociais, e o cinema clássico de Hollywood constitui apenas um dos elementos dessas relações [...] Ninguém pode questionar a dominação do cinema hollywoodiano no mercado cinematográfico mundial. Entretanto, isso não significa automaticamente que o cinema de Hollywood tenha sido dominante trans-historicamente e nem trans-culturalmente. Nós precisamos colocar o cinema hollywoodiano em contextos históricos específicos; ao invés de falar de Hollywood como a norma, nós devemos examinar as relações específicas e historicamente variáveis entre o cinema de Hollywood e os outros cinemas nacionais.

Além disso, discutindo a própria hegemonia de Hollywood, inúmeros estudiosos apontam que uma das principais razões para sua contínua dominação desde meados da década de 1910 foi seu zelo em angariar (ou mesmo “vampirizar”) talentos internacionais – como Carmen Miranda, para dar um exemplo brasileiro –, além de sua extrema abertura para incorporar influências externas. Thomas Elsaesser (1987, p. 166), por exemplo, apontou que Hollywood dificilmente pode ser considerada como o *outro* no contexto de cinemas nacionais, uma vez que muito da cultura cinematográfica de qualquer nação é implicitamente “Hollywood”. No caso do Brasil, Paulo Emílio Salles Gomes (1973, p. 59) já apontara que o cinema americano se consolidara no país de tal forma “que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro pois tudo o é”. Além disso, a própria Hollywood está longe de ser monolítica.

Para Marc Silberman (1996, p. 299), “o cinema hollywoodiano (ou Americano) é em larga medida o produto de talentos internacionais no que se refere à pessoal e à tecnologia”. Logo, Hollywood não representaria tanto o outro, “mas uma bem sucedida integração de seus próprios ‘outros’ culturais em um novo amálgama”, da mesma forma que cada cinema nacional também teria algo de Hollywood em si.

Ao abordar a questão do que seria o suposto “caráter imitativo” da cultura brasileira, Roberto Schwarz (1987, p. 110) ressaltou ainda que a idéia da cópia que opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado (ou seja, nós e o outro) constitui “oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado”. Ou seja, desconsidera a “dialética rarefeita” apontada por Paulo Emílio ([1973] 1996, p. 90) e que pressupunha, como indicou Antonio Candido,

que “nós somos o outro e que o outro é necessário para a identidade do mesmo” (GALVÃO, 1980).

Por fim, além de parecer tolo pensar que um filme brasileiro baseia-se apenas na adição de uma “cor local” ou “elementos semânticos” – seja a língua, cenário ou nacionalidade de seus realizadores –, existe a forte impressão de que há algo mais que faça um filme ser um filme brasileiro. Ou melhor, algo que faça com que determinados grupos percebam determinado filme como brasileiro, que “cinema nacional” seja mais do que uma mera rubrica e “brasileiro” mais do que um simples adjetivo. Esse elemento, geralmente pensado como relacionado a características culturais e ao sentimento de pertença e associação – mesmo que a uma “comunidade imaginada” marcada pelo sentimento de “solidariedade”, de uma “profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34) –, pode ser chamado de *brasilidade*, algo associado a uma suposta especificidade da identidade nacional. Entretanto, como já colocou Bernardet (1995, p. 71) em relação ao cinema, “não é fácil determinar o sentido que se deve atribuir ao adjetivo ‘nacional’: apenas designação de nacionalidade ou ir além”.

Desse modo, descartando a hipótese de encarar brasileiro ou nacional como um mero adjetivo a ser simplesmente adicionado a gêneros estrangeiros pré-existentes, automaticamente dando origem a novos ciclos e simplesmente subordinando hierárquica e mecanicamente ciclos nacionais a gêneros hollywoodianos supostamente universais, aventaremos uma segunda hipótese: a de se pensar em “nacional” como um gênero. Vamos examinar, portanto, o que seria um “cinema brasileiro *policia*l”.

2.2. BRASILEIRO COMO GÊNERO

É muito comum dizermos que o cinema brasileiro é um gênero a partir sobretudo da experiência cotidiana de, em qualquer locadora de filmes, encontrarmos as fitas de vídeo ou os discos de DVD organizados em estantes por gêneros como ação, comédia, drama, romance, suspense, terror ou *nacional*. Aos filmes brasileiros é reservada uma estante exclusiva, como se eles funcionassem num universo paralelo aos dos gêneros ou como se eles constituíssem um gênero em si mesmo.

Uma visita a uma locadora pode nos revelar muitas coisas a respeito das teorias de gênero, como percebermos que, muito freqüentemente, as categorias genéricas se sobrepõem e torna-se difícil incluir um filme num único gênero. Entretanto, mesmo que por necessidades

físicas ou demandas práticas, as locadoras, assim como inúmeros livros e estudos sobre gêneros – além de trabalhos de catalogação como a listagem de Viany (1980) ou o dicionário de Silva Neto (2002) –, expressam a dupla compulsão em “usar um número suficiente de categorias para garantir que todos os filmes sejam incluídos, ao mesmo tempo limitando as etiquetas ao menor número possível. Para o benefício da clareza e simplicidade, cada filme é rotineiramente classificado sob uma única rubrica” (ALTMAN, 1999, p.125).

Entretanto, não são poucos os filmes que desafiam essas compulsões e as identidades genéricas únicas aos quais são rotineiramente associados. Podemos questionar, por exemplo, quando e quais filmes brasileiros escapam da estante “nacional” nas locadoras. Com frequência, filmes brasileiros também estão dispostos nas estantes dedicadas aos filmes documentários, aos filmes infantis e/ou animações, e aos filmes pornográficos. Assim, muitas vezes *Santiago* (dir. João Moreira Salles, 2006) encontra-se ao lado de *Caminho para Guantánamo* (*The Road to Guantanamo* [dir. Michael Winterbottom, 2006]), *Garoto Cósmico* (dir. Alê Abreu, 2007) pode estar junto com *Ratatouille* (dir. Brad Bird, 2007), e *A primeira vez de Rita Cadillac* (dir. J. Gaspar, 2006) divide democraticamente o espaço com *Deep in Latin Cheeks 3* (dir. Alexander DeVoe, 2009) num espaço geralmente mais discreto e reservado da loja. Entretanto, esse procedimento sugere a diferenciação do documentário, da animação e do pornô de um “super-gênero” que é entendido como o próprio sinônimo de cinema: o filme-narrativo-ficcional-de-live-action-não-pornográfico. Nesse sentido, os filmes brasileiros aparentemente participariam somente dos gêneros que não são cinema “de verdade”.³⁶

Mas nem todas as locadoras são organizadas exclusivamente pelo critério de gênero e algumas – sobretudo as que têm um número maior de “filmes de arte” – mantêm espaços demarcados pelo nome do diretor, especialmente quando não-americano. Desse modo, são agrupados pelo nome do cineasta/autor fitas e discos de cineastas alemães (Wenders), britânicos (Lean), franceses (Truffaut), italianos (Fellini), japoneses (Kurosawa) e até brasileiros. No caso dos filmes nacionais, novamente são obras de cineastas identificados

³⁶ O documentário, apesar de como etiqueta e contrato ser evidentemente identificado como um gênero cinematográfico (geralmente ele é divulgado, criticado e apreendido como tal), para alguns estudiosos como Bordwell e Thompson (2008), pode ser considerado um *modo de realização* (que se opõe ao filme de ficção) – assim como o filme de animação (contraposto ao filmes com ação real [*live-action films*]) e o filme experimental (distinguindo-se do filme clássico narrativo) –, pois dependeriam da forma como o filme é realizado e as intenções dos realizadores. Por outro lado, Lev Manovich (2001, p. 293-300), teórico das novas mídias digitais, é um dos que questionam essa aparentemente natural identificação do cinema com o “super-gênero” do filme ficcional narrativo de *live-action*, que teria resultado historicamente na marginalização das técnicas de animação e dos efeitos especiais, tradicionalmente relegados à sombra de um gênero periférico.

especialmente com o Cinema Novo, tais como Glauber Rocha ou Arnaldo Jabor, que mais uma vez escapam às garras do gênero.

Além desses, há outros casos em que filmes brasileiros deslizam das estantes dedicadas ao cinema nacional em algumas locadoras, e isso pode ser notado, por exemplo, com filmes como *Tropa de elite* (dir. José Padilha, 2007) disposto na sessão “ação” ou “policial”. Isso não é exclusividade do cinema brasileiro, pois mesmo em locadoras que possuem sessões denominadas “cinema europeu” ou “cult” (esta também quase exclusivamente compostas de filmes não-americanos), também se pode notar o caso de filmes europeus – além de raros exemplos asiáticos ou latino-americanos – que conseguem extrapolar a categoria determinada pela nacionalidade e penetrar no reino dos gêneros.

Entretanto, mesmo as locadoras contestam a fixidez genérica e, significativamente, notei que na loja da minha esquina filmes como *Rastros de ódio* ou *O segredo das jóias* ora estavam na estante de “autor”, ressaltando o nome dos cineastas Jonh Ford e John Huston, ora apareciam na estante de “clássicos” (de grandes filmes do passado, mas dirigidos por “não-autores”) e até mesmo na estante daqueles que seriam seus respectivos gêneros, *western* e policial. As locadoras revelam explicitamente a instabilidade do status autoral do cinema norte-americano, dividido entre a ênfase genérica e a ênfase na obra individual do cineasta com seu alinhamento ao “cinema de arte” (geralmente associado ao cinema europeu). No caso da definição como “clássico”, ela geralmente é estabelecida pela oposição à condição efêmera, embora prestigiada comercialmente, de “lançamento”, revelando um critério de identidade e valoração por novidade em detrimento da antiguidade.³⁷

O mesmo se dá com o cinema brasileiro, que ora tem filmes classificados pelo seu diretor (Glauber ou Jabor), ora por categorias genéricas supostamente “objetivas” (documentário, animação, pornográfico) ou, ainda por sua nacionalidade transformada em gênero (cinema nacional), sem falar na distinção entre os “lançamentos” e os “clássicos”. O que fica claro nessa discussão é que diferentes locadoras muito freqüentemente apelam para distintas formas de *mediação* entre seu acervo de filmes e seus clientes.

Mas quais são as características da identidade genérica “cinema nacional” ou “cinema brasileiro” como utilizada pelas locadoras de vídeo? Quais são os critérios que fazem com que

³⁷ Muitas vezes tenho a impressão de que qualquer filme produzido há pelo menos trinta ou quarenta anos é naturalmente encaminhado para a estante de clássicos, ainda que esse termo geralmente seja associado a um critério avaliativo, relacionando, por exemplo, os melhores filmes da história do cinema. Entretanto, não se pode ignorar a seleção de caráter avaliativo *prévia*, uma vez que para um filme realizado vinte ou trinta anos antes ter sido lançado em VHS nos anos 1980 e 1990 ou ser lançado em DVD ou Blu-ray atualmente, as distribuidoras do mercado de vídeo certamente identificaram nele um potencial de venda provavelmente associado à consagração crítica ou ao sucesso de bilheteria.

seus funcionários agrupem um conjunto de filmes diferentes sob a etiqueta “nacional”? Por que alguns filmes são incluídos nessa categoria, enquanto outros escapam para outras denominações genéricas? O que leva um filme a ser identificado, acima de tudo, como um “filme nacional”?³⁸

Podem existir respostas objetivas à conceituação de filme nacional, como presente, por exemplo, na linguagem jurídica que deve, para fins legais, definir detalhada e objetivamente – mas não sem um largo histórico de conflitos e discussões – o que é uma “obra cinematográfica brasileira.”³⁹

Obviamente, a maioria das pessoas dificilmente tem em mente os critérios estabelecidos pela legislação quando pensam no que entendem por filme brasileiro, mas geralmente invocam sua experiência pessoal sobre o que seria esse cinema nacional. A imprecisão e discordância se tornam óbvias ao nos referirmos sobre características subjetivas que diferentes usuários dessa terminologia, como críticos ou espectadores, podem ter em diferentes momentos da história. Desse modo, apesar da diversidade da produção cinematográfica nacional em todas as épocas, o cinema brasileiro muito frequentemente foi definido nos anos 1940 como sinônimo de filmes medíocres ou divertidos; nos anos 1960 de filmes inventivos ou chatos, nos anos 1970 de filmes maliciosos ou pornográficos, e nos anos 1990 de filmes bem-feitos ou caretas.

Portanto, é comum que quando um filme vá contra o que um determinado grupo acredita ser as *convenções* do cinema brasileiro – por exemplo, o filme nacional como sinônimo de palavrão e mulher pelada –, um membro dessa comunidade diga a clássica frase “nem parece filme brasileiro”, resultado do filme não obedecer ao que ele considera o horizonte de expectativas do gênero. É nesse sentido que Michael Walsh (1996, p. 13) faz a seguinte observação:

Não é para se dizer que os cinemas nacionais serão apenas diferença e diversidade e que uma pessoa não poderá mais falar sobre identidade nacional. Descrições de identidade nacional são generalizações e, dependendo de seu objetivo, é

³⁸ Ao abordar o gerente de uma filial nos EUA da rede Blockbuster sobre os critérios para a organização dos filmes em cada estante na locadora, Tom Gunning ouviu como resposta do funcionário que ele havia assinado um papel se comprometendo a não falar sobre isso. De um modo geral, os filmes eram divididos nas seguintes categorias na rede norte-americana: Aventura, drama, infantil, horror/suspense, musical/artes performáticas, religioso, ficção científica, fantasia, western, filme estrangeiro, esporte/recreação, educacional/interesses gerais, adulto (GUNNING, 1995, p. 55).

³⁹ Sobre os debates a respeito dessa questão nos Congressos de Cinema organizados entre 1952 e 1954, conferir Autran (2004, p. 96-8). Segundo a legislação atual, o filme – ou “conteúdo audiovisual brasileiro” – é assim legalmente designado quando produzido por produtora brasileira devidamente registrada na Ancine, dirigido por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no país há mais de três, e que utilize, para sua produção, no mínimo dois terços de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de cinco anos.

freqüentemente útil generalizar ou investigar a generalização de terceiros. [...] Esses conjuntos de generalizações ligadas ao nacional podem assumir a força de convenções em obras de arte. Essas convenções podem dizer respeito a conhecimentos referenciais os quais se espera que platéias nacionais façam uso, assim como convenções relativas a personagens, narrativas, cenários, ou mesmo padrões representacionais formais.

Além disso, em contextos internacionais como o dos principais festivais de cinema – que hoje coincidem com feiras e mercados para venda e compra de conteúdos audiovisuais –, a categoria de cinema nacional costuma assumir ainda mais acentuadamente uma função genérica, definindo um horizonte de expectativas para as platéias estrangeiras e transformando-se numa etiqueta para marketing (cf. ELSAESSER, 1987, p. 167). Mas aqui também a avaliação, interpretação e definição desse “gênero nacional” variam constantemente. Assim como um filme sueco ou francês era associado a determinadas expectativas nos anos 1960, o mesmo aconteceu com o cinema iraniano nos anos 1990 ou se dá atualmente com o cinema taiwanês ou filipino. O que era geralmente esperado do cinema brasileiro nos anos 1960 no circuito de festivais internacionais, sobretudo europeus, quando filmes como *Vidas secas*, *Terra em transe* ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* receberam prêmios e elogios em Cannes, é marcadamente diferente do que se espera agora, após os êxitos de *Central do Brasil* e *Tropa de elite* em Berlim, por exemplo.⁴⁰

Como forma de percebermos a multiplicidade de sentidos que “filme brasileiro” pode ter assumido para o “senso comum” em épocas distintas, basta nos questionarmos a respeito das diferentes visões que circulam hoje do típico filme nacional. Esse “exemplar do gênero” estaria representado por aqueles títulos exibidos no circuito de salas do Grupo Estação ou Unibanco Arteplex, muitos deles documentários, geralmente acompanhados de filmes independentes norte-americanos ou produções européias, latino-americanas e asiáticas? Ou estaria dentre aqueles lançados nos mesmos multiplexes onde são exibidos os filmes hollywoodianos, invariavelmente contando com participação da Globo Filmes e dos atores desta emissora, e desfrutando de mídia comparável a das superproduções estrangeiras? Qual é a lógica de tentar identificar qual desses tipos de filme seria *mais brasileiro*?

Da mesma forma que ocorre com o uso da linguagem de uma forma geral, também no caso do gênero cinematográfico – e de categorias de cinema nacional – pessoas diferentes

⁴⁰ Sobre esse aspecto, é significativo o artigo escrito pelo cineasta Murilo Salles: “O *Nunca fomos tão felizes* me ensinou isto: quando fui convidado a participar da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes 84 me bateu um ‘Oba, Legal!’ Pobre Murilo. Fui escorraçado. A Europa branca rejeitou completamente o filme de um ‘latino-americano branco, urbano, angustiado’! Para nós resta a miséria, o misticismo e agora a violência ecológica. Esse é o nosso espaço *cult* internacional” (*Folha de São Paulo*, 13 ago. 1989, apud RAMOS, J., 1995, p. 110)

podem perfeitamente usar o mesmo termo para se referir a coisas que eles entendem de forma totalmente distinta. Porém, segundo Rick Altman (1999, p. 177), “mesmo numa atmosfera de total imprecisão, diferença e contradição, níveis variados de concordância entre os espectadores é possível”. Ainda que pensem em coisas diferentes, os mais diferentes usuários da expressão “cinema brasileiro” se referem atualmente a algo de certa maneira parecido, assim como existe hoje um nível mínimo de concordância quando qualquer pessoa menciona faroeste, melodrama ou musical. Entretanto, essa concordância geralmente é baseada em noções populares de gênero que se sustentam em um ou dois elementos característicos e facilmente identificáveis, estando ainda inevitavelmente inseridas em um contexto histórico específico.

Podemos sugerir que no caso do cinema nacional, essa aparente concordância pode se sustentar basicamente a partir da presença de língua, de diretor, de atores ou de cenários brasileiros, por exemplo. Entretanto, mesmo essas definições “elementares” de filme brasileiro já foram aceitas ou desafiadas em diferentes épocas, bastando lembrar de *filmes brasileiros* dos anos 1940 e 1950 dirigidos por cineastas portugueses, americanos e italianos recém-chegados ao país; de *filmes brasileiros* dos anos 1970 e 1980 que buscaram entrar em sintonia com a modernidade audiovisual brasileira realizando parte de suas filmagens em locações no exterior; além de *filmes brasileiros* dos anos 1990 e 2000 parcialmente falados em inglês ou em outras línguas e exibidos com legendas em português.

Para Jason Mittell (2004, p. 17), essa aparente concordância sobre o significado de um gênero, esse nível mínimo de concordância, representa sua “estabilidade em fluxo”. Entendidos como “conjuntos discursivos” (*discursive clusters*), os gêneros aparentariam clareza e coerência apenas na aparência, mas seu núcleo, na verdade oco, seria sempre contingente e transitório como o de outros discursos mais superficiais. Ao pensarmos no “cinema nacional” como gênero, essas mesmas observações podem ser aplicadas à suposta clareza, estabilidade e coerência da definição “óbvia” e “natural” de filme brasileiro.

Ainda assim, como aponta Grant (2007, p. 103), as “discussões sobre os cinemas nacionais têm tendido, assim como as voltadas para o gênero, a identificar padrões narrativos, visuais e temáticos distintivos, e então a ler, de alguma maneira, esses padrões como reflexos de traços especificamente identificáveis do ‘caráter nacional’ do país”. Mesmo que venham sendo desconstruídas teoricamente a partir sobretudo do confronto com exemplos recentes que revelam claramente os efeitos da globalização – qual é a nacionalidade, afinal, de filmes como *Brincando nos campos do senhor* (dir. Hector Babenco, 1991), *Diários de motocicleta* (dir. Walter Salles, 2004) ou *Ensaio sobre a cegueira* (dir. Fernando Meirelles, 2008)? –, as

categorias de cinema nacional ainda permanecem em vigor e em pleno uso por críticos e estudiosos, sobretudo no Brasil, mesmo com a popularidade de termos como “transnacional”.

Se Gledhill (2008) define o gênero como um “conceito fronteiro” (*boundary concept*) – proposta radicalmente distinta de se pensar o gênero como “um fenômeno transfronteiro” (SUPPIA, 2007, p. 4) –, sendo marcado pela delimitação de limites e fronteiras, a maior parte das definições sobre cinemas nacionais também se baseia no pressuposto de produzir significado e identidade a partir da diferença, essencialmente de Hollywood, mas também de todos os outros cinemas nacionais. O cinema brasileiro seria definido a partir de traços e características que o diferenciariam do cinema alemão, argentino, mexicano, norte-americano, francês, japonês etc. Ou então, o brasileiro seria o que não é estrangeiro, o nacional definido pela subtração (SCHWARZ, 1987), na tradição de uma identidade desde sempre marcada pela “falta” – “nem bem colonos, nem bem colonizados; nem portugueses, nem escravos” (SCHWARCZ, 1998, p. 178).

Mas se pensarmos com Elsaesser (1994, p. 25-6) que a idéia de cinema nacional faz sentido somente como uma relação, não como uma essência, a tal dialética rarefeita entre “o não o ser e o ser outro” de que falava Paulo Emílio deixaria de ser motivo de angústia e passaria a ser uma condição inevitável e inescapável a ser discutida em outras bases.

Desse modo, ao invés de considerarmos a categoria de cinema nacional como sujeita a uma noção meramente classificatória, essencialista e totalizante de gênero, incorrendo nas mesmas limitações da análise genérica tradicional, parece muito mais produtivo pensar gênero e cinema nacional como dois tipos de relações que buscam assinalar diferentes tipos de fronteiras. Para isso é preciso repensar o conceito de cinema nacional no cinema brasileiro, fugindo do arraigado essencialismo que resulta em indefensáveis hierarquizações. Como apontou Renato Ortiz (1988, p. 183), “a discussão sobre a ‘autenticidade’ do nacional, e, portanto, da identidade, é uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas. Na verdade, não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram”. Desse modo, o discurso histórico ideologicamente determinado que acompanha a definição de cinema nacional também precisa ser sempre levado em conta quando se pensa o “brasileiro” de qualquer gênero ou filme de gênero.

Pensar o cinema nacional como uma construção discursiva ou simbólica torna muito mais fácil aproximá-lo de uma visão igualmente mais dinâmica a respeito de gênero. Obviamente que conjugar essas abordagens, embora seja necessário, revela inúmeras dificuldades. Vamos a elas.

2.3. O NACIONAL NO CINEMA BRASILEIRO

Na introdução do recente livro *Brazilian National Cinema* – incluído na coleção da editora britânica Routledge com publicações sobre diferentes cinemas nacionais alinhadas sob o rótulo *World Cinemas* –, as autoras Lisa Shaw e Stephanie Dennison (2007, p. 1-2) sugeriram que o termo cinema nacional parece muito menos problemático para o caso brasileiro do que para outros contextos nacionais. Entre outros fatores, poderia ser citada a presença de uma única língua oficial (caso distinto de uma nação oficialmente bilíngüe como o Canadá), cuja singularidade seria exacerbada pelo português diferenciar-se do inglês de Hollywood (ao contrário da Austrália ou da Grã-Bretanha) e do espanhol dos vizinhos da América Latina.

Além disso, seriam observadas as características, desde pelo menos o surgimento do cinema no final do século XIX, da estabilidade das fronteiras do Brasil (diferentemente, por exemplo, da Alemanha ou dos países do Balcãs) e da permanência de sua autonomia e centralidade política (ao contrário de muitas nações africanas ou da antiga União Soviética). Uma situação bastante diferente ainda da atual produção cinematográfica da China, ou melhor, daquela que engloba os filmes da República Popular da China, de Hong Kong, de Taiwan e da Diáspora Chinesa, o que levou à consolidação do uso, hoje corrente, da expressão “Cinemas Chineses” (no plural) e “Cinemas Chineses transnacionais” (HIGBEE; LIM, 2010, p. 14).⁴¹

Entretanto, ainda que se reconheça a estabilidade *apenas* imaginária do conceito de cinema nacional ligado a um Estado-Nação – por mais forte que ele possa aparentar ser, como no caso do Brasil, conforme Shaw e Dennison –, a maior parte dos estudiosos contemporâneos insiste nesse enfoque pelas *vantagens* que essa abordagem pode oferecer, ao permitir a identificação de elementos específicos nos textos dos filmes que constituam traços nacionais. Ou seja, homogeniza-se um conjunto de filmes (os filmes brasileiros) por conta de um critério (representarem o cinema nacional) com o objetivo de pensar um objeto que é, dessa maneira, igualmente unificado (a nação). Trata-se, desse modo, de uma construção crítico-teórico totalizante justificada pelos seus resultados analíticos.

⁴¹ Por outro lado, o primeiro número da nova série da revista *Filme Cultura* – retomada em 2010 depois de um intervalo de praticamente 22 anos – trazia o tema “o cinema brasileiro agora” e buscava indagar “que país é este?” apresentando artigos sobre o “cinema cearense”, “cinema pernambucano”, “cinema baiano”, “cinema mineiro”, “cinema carioca”, “cinema paulista” e “cinema gaúcho”, evidenciando (também ufanisticamente) a variedade dos diferentes cinemas brasileiros (igualmente no plural).

Curiosamente, esse mesmo procedimento é levado a cabo por estudiosos de gênero, incluindo trabalhos mais recentes que abordam o filme policial. No livro *Crime Film*, Thomas Leitch (2002 p. 17), por exemplo, sugeriu que a questão mais importante não é definir se determinado filme pertence ou não a um gênero em particular, mas o quão *recompensador* pode ser discuti-lo como se fosse. Na mesma linha seguiu Nicole Rafter (2006, p. 7) em *Shots in the Mirror: Crime Film and Society*, no qual assinalou como mais importante do que chegar a uma etiqueta definidora dos filmes criminais, é fazer uso do gênero como forma de compreender as complexas relações entre filme e sociedade, mantendo seus limites abertos “para que possamos juntar filmes, justapondo e reagrupando-os para identificar tendências, detectar preocupações não notadas anteriormente, e descobrir novos significados”. Ou seja, grande parte dos estudiosos de gênero e de cinema nacional utiliza – e legitima – esses termos justificando-os como instrumentos conceituais. Gênero e cinema nacional funcionam como *recortes* – o cinema brasileiro, em particular, como um “recorte não confessado que pretende passar por uma totalidade” (BERNARDET, 1995, p. 116) – sendo seus limites e abrangências estabelecidos a partir de critérios definidos, em última instância, pelos próprios autores desses recortes.

Nesse ponto, é importante assinalar a necessidade de diferenciação, como apontada por Maria Tortajada (2008, p. 11-2) a partir de suas reflexões sobre o cinema suíço, entre *identidade nacional* e *cinema nacional*. Um cinema nacional é geralmente definido basicamente através da delimitação de um *corpus* de filmes (ou seja, o recorte de um conjunto de obras) e da atribuição de nacionalidade a esse mesmo *corpus*. Entretanto, uma vez que a identidade se constrói a partir da relação que une indivíduo ao coletivo, exigindo unidade no conjunto e o reconhecimento em cada indivíduo da reprodução do coletivo, a atribuição de uma *identidade nacional ao cinema nacional* exigiria que cada filme brasileiro trouxesse em si a marca da brasilidade, sendo essa brasilidade do cinema brasileiro formada justamente pelas características de cada um dos filmes.

Porém, o problema surge com o fato de que nenhum filme traz em si próprio uma inscrição dizendo sua identidade genérica, assim como, a rigor, não há igualmente nenhuma identificação permanente, definitiva e universal de sua nacionalidade. Afinal, nem mesmo as pessoas as têm e a nacionalidade, embora possa ser intuída pela aparência física e comportamento cultural – sobretudo pela língua –, só é comprovada através, por exemplo, de convenções como os documentos de identidade (que, por sua vez, podem ser falsificados).

O importante é ressaltarmos que essa definição de *brasilidade*, como a de gênero, não existe fora da História e, no campo do cinema Alan Williams (2002, p. 2) já assinalou

corretamente que *qualquer* estudo do nacionalismo em *qualquer* área deve ser profundamente histórico, o que implica um esforço muito mais amplo do que geralmente costuma-se empreender, além do reconhecimento pelo próprio crítico da subjetividade de seu recorte e de sua definição de identidade nacional. Caso possamos dizer que os “gêneros não são categorias inertes, compartilhadas por todos (embora em alguns momentos eles certamente pareçam ser), mas afirmações discursivas feitas por falantes reais para fins particulares em situações específicas” (ALTMAN, 1999, p.101), devemos ressaltar também que, acompanhando Renato Ortiz ([1985] 1994, p. 138), “a essência da brasilidade [...] é uma *construção*, e como tal não pode ser encontrada como realidade primeira da vida social” [sem grifo no original]. Afinal, como indicou Benedict Anderson ([1983, 1991] 2008, p. 30), o próprio nacionalismo e a condição nacional (*nation-ness*) são produtos culturais específicos.

Provavelmente, a dificuldade de historicizarmos a definição do cinema brasileiro se deve à importância que o termo nacional teve para o projeto de criação do cinema brasileiro moderno nos anos 1950 e 1960 e seu peso e influência para toda a construção historiográfica do nosso cinema que ele ajudou a forjar. Conforme Robert Stam e Ismail Xavier ([1990] 1997, p. 297), por seu caráter de intelectuais de um país do Terceiro Mundo, a questão do nacional não podia ser ignorada e nem tomada por garantida pelos cineastas desse período específico. Pelo contrário, ela gerava um desafio constante:

O cineasta brasileiro é assombrado pelo espectro do colonialismo cultural, de ser muito imitativo, muito servil ao modelo dominante. (Que esse espectro tenha vindo a assombrar praticamente todos os cineastas brasileiros constituiu uma vitória do Cinema Novo, uma vez que ao longo das primeiras quatro ou cinco décadas do cinema brasileiro copiar o modelo estrangeiro não implicava nenhuma vergonha). Dada a dominação estrangeira do mercado e os imensos obstáculos para a realização de filmes, o cinema, para bem ou mal, tem sido avaliado por sua contribuição ao “desenvolvimento” e à “libertação nacional”. Os cineastas expressam suas personalidades coletivas, mas eles também se vêem como parte um grande projeto coletivo: a consolidação de um cinema nacional (STAM; XAVIER, *ibid.*).⁴²

Seguindo a conclusão de Tortajada (2008), podemos apontar que um discurso de identidade nacional no cinema seria utilizado para permitir a própria “existência” de um determinado cinema nacional. Afinal, o historiador Eric Hobsbawn (apud VIANNA, 1995, p. 160) já afirmou que “o nacionalismo vem antes das Nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto”. Assim, pode-se pensar na criação simbólica

⁴²Entretanto, Renato Ortiz (1988, p. 184), por exemplo, assinalou que “não se deve pensar que essa necessidade de se construir uma identidade nacional seja exclusiva ao Brasil; ela é, na verdade, uma imposição estrutural aos países que ocupam uma posição periférica dentro da organização mundial das nações”.

(discursiva) de um cinema nacional (refletindo a identidade nacional) antes dele poder existir concretamente, por exemplo, como instituição. Afinal, como as nações, um cinema nacional é, acima de tudo, desejado, projetado e imaginado.

Assim sendo, não se trata somente de uma “vitória do Cinema Novo” (embora indubitavelmente o seja também), mas a necessidade de singularização do cinema nacional é um projeto abarcado e compartilhado por toda a comunidade crítica e acadêmica, “intelectuais do terceiro mundo” como os cineastas. Entretanto, utilizar as ameaças dessa “assombração” para analisar e compreender (quando não avaliar) todos os momentos e experiências do cinema brasileiro, inclusive anteriores ao Cinema Novo, é sem dúvida transcorrer numa análise no mínimo trans-histórica.

De fato, a busca por certo tipo de cinema alinhado a supostos pressupostos da identidade nacional – conforme almejados pelos diretores, críticos e filmes na época de consolidação do Cinema Novo nos anos 1960 – constituiu em dado momento uma forma inegavelmente legítima de resistência à opressão do modo de produção e representação institucionalizado por Hollywood, algo próximo ao que Terry Eagleton (2005, p. 95), por exemplo, chamou de “nacionalismo revolucionário”, quando “a cultura podia se tornar uma força política transformadora”. Entretanto, dada sua ampla assimilação pela elite intelectual brasileira, esse discurso nacionalista veio a se tornar, ele próprio, o modelo culturalmente hegemônico (e por vezes opressor) no Brasil com reflexos até a atualidade. Como afirma o mesmo Eagleton (ibid., p. 173), as políticas de identidade não são nem inatas nem eternamente políticas: “Elas se tornam políticas apenas quando são apanhadas num processo de dominação e resistência – quando essas questões, de outra forma inócuas, são transformadas por uma razão ou outra em terrenos de disputa”. Afinal, o próprio samba, oriundo da música tocada por negros e pobres e inicialmente reprimida pela polícia, seria alçada a “ritmo nacional” como produto do relacionamento de diferentes grupos sociais, vindo a se transformar posteriormente “em agente ‘colonizador’ interno [...] em possibilidade única de ser brasileiro. O indefinido tornou-se regra de definição” (VIANNA, 1995, p. 158).

Um dos primeiros estudos no campo do cinema brasileiro a questionar essa hegemonia cultural e política – a “assombração” de que falam Stam e Xavier, ou ainda a obsessão pela originalidade nacional, por “se criar uma imagem na contraposição com o outro” (ORTIZ, R., 1988, p. 183) – foi *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. Nesse livro, Jean-Claude Bernardet (1979a, p. 60) já indagava sobre o que chamava de “essência nacional”, esse “algo de difícil definição” que “uniria o conjunto da sociedade, que seria um denominador comum, marca de uma originalidade que diferenciaria esta sociedade das outras [...] e que] produziria

uma ‘cultura brasileira’, ou mesmo uma ‘civilização brasileira’, e portanto um ‘cinema brasileiro’. Bernardet enxergava a possibilidade da construção desta “essência nacional” servir a projetos de “união nacional” que seriam formulados e serviriam ao interesse de fragmentos das classes dirigentes – como os grupos de artistas e intelectuais das classes médias – de conquistar a hegemonia ideológica, abafando ou negando as demais contradições da sociedade. Ou ainda, essa “união cinematográfica” ser baseada numa luta economicista de justificação nacionalista e caráter anti-imperialista cujo objetivo seria a tão almejada conquista do mercado nacional (ibid., p. 61-2) e que, mais uma vez, sublimaria as contradições internas do próprio Brasil.

Num encontro realizado em 1977 e transcrito na revista *Filme Cultura* em 1980, Antonio Cândido chamou atenção para a insistência na discussão sobre o que seria a identidade nacional do cinema brasileiro, um debate que já teria sido superado, por exemplo, na música e na literatura brasileiras, e também não ocorreria em outros países como a França: “nós ainda não conseguimos acertar as contas com o que é a nossa cultura. É a dos outros; mas na medida em que ela é dos outros, você precisa afirmar que ela é sua” (GALVÃO, 1980, p. 17). Entretanto, em sua observação *a posteriori* sobre a transcrição do debate, Jean-Claude Bernardet indagou se o não-questionamento sobre a identidade de uma obra ou de um processo cultural não poderia ser também expressão do bom funcionamento do esquema de dominação cultural (ibid., p. 20).

Alguns anos mais tarde, no livro *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p. 16) empreenderam o esforço de “problematizar a expressão ‘cinema nacional’, ou o caráter ‘nacional’ do cinema brasileiro”, percebendo como na bibliografia então existente relativa à história do cinema brasileiro este problema não era colocado, sendo uma questão tomada como óbvia pelos historiadores “porque a postura nacionalista lhes parecia como algo de espontâneo e necessário por parte dos defensores do cinema brasileiro.”

Ou seja, como o mesmo Bernardet (1995, p. 64) veio reforçar posteriormente, seria uma historiografia de inspiração nacionalista (e em 1979 ele falava em “nacionalismo autoritário”!) que buscava construir uma totalidade da categoria “cinema brasileiro”. Esta totalidade revelaria não apenas sua *estabilidade imaginária*, mas de forma mais enfática também sua *unidade imaginária* ao excluir de sua história, por exemplo, os documentários e curtas-metragens numericamente superiores à produção ficcional de longa-metragem em diversos períodos da história e responsáveis por manter a continuidade de produção de diversas companhias em diferentes localidades do país.

2.4. O QUE É O NACIONAL FRENTE AO ESTRANGEIRO: GÊNERO E NAÇÃO

Para discutir essa questão, vou me ater principalmente a dois textos de Jean-Claude Bernardet escritos em épocas distintas e de conclusões igualmente distintas. O primeiro é o capítulo “Mimetismo, cachoeira, paródias” do já citado livro *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (1979a, p. 69-83), e o segundo é novamente o livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995).

No primeiro texto ao qual nos referimos, seu autor distinguiu dois modelos de produção de filmes nacionais: “o mimetismo e a diferenciação nacionalista; e uma terceira via que seria o esforço de síntese entre os dois”. O mimetismo simplesmente reproduziria no Brasil o produto importado (um filme de gênero dito hollywoodiano como o policial, por exemplo), enquanto a diferenciação nacionalista, ou regionalismo, tentaria apresentar algo que o estrangeiro não poderia, “algo que seja *especificamente brasileiro*” [sem grifo no original].

Ao argumentar que a oposição ao regionalismo de filmes passados no Nordeste ou no interior de São Paulo – em busca da mais óbvia e clara “diferenciação nacionalista” – não seria simplesmente o artificial “universalismo” de filmes urbanos como os de Walter Hugo Khouri, Bernardet (ibid., p. 76) sustentava a idéia de que a superação se daria com filmes como o do Cinema Novo em que são indagados, “através de temas particulares e históricos focalizados, os aspectos básicos da sociedade em que trabalham os cineastas”. Ou seja, a superação da contradição regionalismo / universalismo não se daria ao nível dos temas, mas “o decisivo é o *tratamento ideológico-estético* que a temática receberá” [sem grifo no original].

Uma segunda forma de fugir dessa contradição seria a síntese colocada em prática, por exemplo, pela Vera Cruz, de unir a temática brasileira com a linguagem e a técnica internacional – o que, para Bernardet, seria, na verdade, a linguagem da burguesia dos países industrializados. Para o autor, que considerava essa proposta contraditória e problemática, seu resultado seriam filmes que, por adotar formas estrangeiras, terminariam por transformar o elemento nacional em “simples pano de fundo, numa cor local”. Em oposição a essa idéia, Bernardet apontava a importância da proposta de assumir as limitações técnicas do cinema brasileiro e transformá-las num elemento de linguagem, como teria sido feito em filmes como *Aruanda* (dir. Linduarte Noronha, 1960) ou *O bandido da luz vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968). A importância dessa proposta para Bernardet estaria no fato da própria

impossibilidade de um verdadeiro mimetismo, dada nossa “incompetência criativa de copiar”, se apoiando na frase – e nos argumentos – de Paulo Emílio Salles Gomes.⁴³

Até esse ponto deste capítulo de seu livro, Bernardet não se afasta do discurso ideológico-estético hierarquizante então hegemônico na crítica e na historiografia do cinema brasileiro – e provavelmente também em grande parte do mundo – nos anos 1970. A vertente nacionalista desse discurso, como já revelamos, oporia, de forma simplista, o mimetismo das “formas estrangeiras”, com ou sem traços semânticos da brasilidade (universalismo ou a cor local), a obras que seriam valorizadas por revelarem determinado posicionamento político, expressando em sua linguagem (estética) uma visão crítica da realidade brasileira (ideologia).

Como apontou Tom O’Regan (1996, p. 118), “todo cinema nacional procura em algum ponto transformar sua distinção nacional em uma vantagem, e não em um ponto fraco”. Devido ao espaço marginal que ocupam no horizonte nacional e internacional dos espectadores, para os cinemas nacionais “buscar o local em algum ponto é uma forma de garantir os recursos com os quais você pode competir em casa e no exterior”. Desse modo, se a precariedade é inevitável e a cópia inviável (por uma incompetência, criativa ou não, inerente ao subdesenvolvimento ou à ausência de uma cultural “original”), assumir essa mesma precariedade na própria linguagem – ao invés de disfarçar a escassez numa falsa fartura, criar uma estética da fome – é desenvolver definitivamente um traço distintivo para o cinema culto brasileiro.⁴⁴

Entretanto, nas últimas páginas do capítulo de seu livro, Bernardet (1979a, p. 79-80) fez algumas ressalvas que poderiam trazer novas nuances à discussão, admitindo relutantemente a presença de um “fenômeno de ‘aculturação’ na transposição de modelos estrangeiros ao país”, mas, ainda assim, afirmando:

⁴³ Aqui vale a observação de que em *Propostas para uma história*, Bernardet transcreveu fielmente a frase de efeito de Paulo Emílio – “incompetência criativa em copiar” (GOMES, 1973, p. 58) – que, numa visão rasteira, parece indicar uma mera ausência de *know-how* que é simplesmente contornada precariamente, mesmo que com doses de inventividade. Mais interessante seria pensar em “incapacidade criativa em copiar”, que sugere uma impossibilidade aliada a uma inerente potencialidade. O sentido controverso da frase foi refletido, por exemplo, no debate organizado sobre o texto em 1977, quando todos os participantes usaram a palavra “incapacidade” ao invés de “incompetência”. Nesse debate surgiu também o questionamento e a discordância sobre o significado da então já clássica expressão pauloemiliana e Ismail Xavier, por exemplo, era um dos que não concordavam com a abrangência totalitária de toda a produção por essa suposta incapacidade, “de que seja fatal que copiemos” como se fosse uma “característica nacional *ad aeternum*” (GALVÃO, 1980, p. 14-5).

⁴⁴ Obviamente que há um projeto político-cultural progressista associado à criação, por exemplo, da “estética da fome” dos filmes de Glauber Rocha e de outros diretores do Cinema Novo, não sendo meu objetivo reduzi-los apenas à busca interesseira de um diferencial para que seu cinema competisse no mercado nacional e internacional. Por outro lado, não atentar para essa questão é incorrer romanticamente num outro tipo de reducionismo.

O que acaba então sendo imitado, não são os elementos básicos da estrutura dramática, mas sim elementos de ambientação, gestos, *happy end*, perseguições etc. O mesmo poderia ser dito do policial brasileiro: por mais que nele apareçam perseguições de carro, tiroteios, ambientes urbanos debaixo de chuva, central de policial, só superficialmente o modelo americano é imitado.

Desse modo, essas “formas epidérmicas” do gênero que seriam incorporadas por filmes brasileiros como *O amuleto de Ogum*, constituiriam apenas o que podemos chamar de elementos semânticos, enquanto a sintaxe do filme continuaria sendo outra, simplesmente imperfeita na visão de críticos menos atentos que Bernardet. Ou seja, sem uma interpretação crítica da realidade nacional (que existiria no policial de Nelson Pereira dos Santos, mas não nos policiais produzidos na Boca do Lixo), o mimetismo – com ou sem a diferenciação nacionalista – resultaria no que podemos provocativamente chamar de filmes *superficialmente brasileiros e superficialmente policiais*. A condenação de grande parte da produção cinematográfica brasileira por esse discurso se dá tanto pelo tom hierarquizante nacionalista (a desvalorização pela ausência de certo “tratamento ideológico-estético” na abordagem das contradições nacionais), quanto pela inescapável subdesenvolvimento do cinema brasileiro, que quando não fosse assumido esteticamente, não poderia ser superado formalmente.

Vale aqui apontar que é essa perspectiva que informa também o influente ensaio de Sérgio Augusto (1982), “Apontamentos para uma história do *thriller* tropical”, no qual era separado um passado/presente imitativo do gênero – “O que passou, passou”, abarcando os filmes de Watson Macedo, Jorge Ileli, Jece Valadão ou Carlos Mossy – de um presente/futuro promissor de nacionalização das convenções (“O que virá, virá”), citando filmes de Antonio Carlos Fontoura, Walter Lima Júnior ou Andrea Tonacci. Ao falar do que seria “uma imitação canhestra” do policial *Bullit* (dir. Peter Yates, 1968) no final do brasileiro *Missão: matar!* (dir. Alberto Pieralisi, 1972) o crítico detectava o “supremo atestado de pobreza” ao se fazer “despencar abismo abaixo um carro sem motor!” (ibid., p. 60). Desse modo, Sérgio Augusto fazia questão de ressaltar o que seria a indisfarçável incompetência – ou, nos termos de Bernardet, sua superficialidade (afinal, do carro só havia a carcaça) – da cópia brasileira.

Voltando à reflexão sobre a transposição de modelos estrangeiros, o autor de *Cinema brasileiro: propostas para uma história* discutia ainda duas respostas “dadas tanto pelo cinema ‘culto’ como pelo ‘comercial’: a ‘paródia’ e a ‘linguagem brasileira’”. No caso da paródia, Bernardet (1979a, p. 80-1) fazia a diferenciação valorativa entre imitação e paródia, ressaltando esta última por engendrar “uma desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização” – ou seja, filmes críticos ao cinema estrangeiro e

reflexivos sobre a situação do cinema nacional. Como veremos adiante, essa estratégia vai estar presente numa revalorização e redefinição da chanchada como um gênero nacional.

Sobre a segunda resposta, Bernardet (ibid., p. 82-3) confessava: “a idéia de uma ‘linguagem brasileira’ é confusa para mim – a começar pelo fato que não vejo como definir uma linguagem por sua nacionalidade”. Entretanto, naquele momento o autor não investiu na discussão dessa problemática que parecia apontar para uma contradição em seu próprio discurso – e ia na contramão da mentalidade dominante na crítica cinematográfica brasileira da época –, afirmando apenas que essa questão “ainda precisa ser estudada”.

Nesse texto, apesar de seu inestimável mérito em levantar questões cruciais e possíveis alternativas, Bernardet se atinha fundamentalmente ao papel de *crítico* cujo discurso dominado pela hierarquização político-ideológica de caráter nacionalista o levava a uma definição contraditória e depreciativa do que poderia ser definido como o filme brasileiro de gênero. Adotando uma utilização freqüente para a categoria cinema nacional, podemos dizer que no trecho referente ao gênero no capítulo “Mimetismo, cachoeira, paródias” Bernardet empregava o termo cinema brasileiro de forma prescritiva, ao invés de descritiva (HIGSON, 2002, p. 53), ainda que questionasse a “essência nacional” em capítulo anterior do mesmo livro, como vimos anteriormente. Reafirmamos, porém, que apesar de nossas ressalvas, as contradições assinaladas neste livro pioneiro devem ser encaradas como resultados naturais de uma pesquisa questionadora como a de Bernardet e de sua saudável característica acadêmica de busca pelo conflito, como escreveu Arthur Autran no prefácio à nova edição do livro (BERNARDET, 2009).

Dezesseis anos depois da publicação de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, ao assumir em plena crise pós-Collor o papel de *historiador*, Bernardet revelava uma posição essencialmente diferente. Seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) se alinhava à “nova história do cinema” que emergiu na década de 1980 nos Estados Unidos e Europa. Desse modo, se aproximava a estudos contemporâneos sobre o gênero como os de Altman (1995, 1998, 1999) e Neale (2000), pela adoção de uma postura de valorização do rigor e da precisão histórica, questionando justamente definições ideologicamente orientadas e historicamente imprecisas de críticos (e dublês de historiadores) a respeito, respectivamente, do conceito de cinema brasileiro e de determinados gêneros. Em ambos os casos, o recurso ao cinema silencioso e a atenção conferida à recepção – e não apenas à produção – revelava-se a estratégia mais eficiente para desmontar noções aparentemente naturalizadas, fosse a do nascimento do *western* ou da existência de uma “bela época do cinema brasileiro”, título do livro clássico de Vicente de Paula Araújo publicado em 1976.

Assim como Rick Altman e Steve Neale, a partir de estudos anteriores de Charles Musser e Jean-Louis Leurat, contestaram a idéia do nascimento do *western* com o sucesso de *The Great Train Robbery* (dir. Edwin S. Porter, 1903), uma vez que “visto retrospectivamente como um exemplo pioneiro de *western*, ele dificilmente foi percebido como *western* na época em que ele foi feito” (NEALE, 2000, p. 44), Bernardet (1995, p. 79) intuiu que “o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período [1908-1911] tem sua origem não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século”. Desse modo, assim como *western*, a categoria “cinema brasileiro” passava a ser entendida menos como uma definição estanque e essencialista e mais como uma *construção crítico-ideológica retrospectiva*, ou ainda, como uma *prática discursiva* historicamente determinada e, por isso, a necessidade de também serem analisados os formuladores desses discursos.

Assim como ocorre com os gêneros, a instabilidade da categoria cinema nacional igualmente vêm se tornando objeto de novos estudos diante da percepção de que embora ambos os conceitos sejam amplamente utilizados, suas definições são igualmente complexas. Na introdução de seu livro *French National Cinema*, Susan Hayward (1993, p. 8) afirmou que a definição tradicional de cinema nacional baseada na afirmação de diferença em relação aos cinemas de outras nações, sobretudo dos EUA, é reducionista e limitada, sendo movida sobretudo pelo mesmo nacionalismo que confere às pessoas um sentimento seguro de identidade, status e (freqüentemente) orgulho. Num sentido similar, Wimal Dissanayake (1998, p. 529) apontava que o conceito de cinema nacional freqüentemente implica em mitificações e produções ideológicas nacionais que “servem para delinear o outro e legitimar a identidade individual”.

Se Bernardet já criticava esse essencialismo do nacional ao afirmar, em 1979, que a oposição ao cinema estrangeiro serviria para arrefecer as contradições internas do cinema brasileiro, em 1991 Robert Stam e Ismail Xavier reafirmavam esse ponto:

a visão do nacional como um sujeito unitário tem o efeito de camuflar a “polifonia” de vozes sociais e étnicas características de uma cultura marcada pela heteroglossia [...] A natureza precisa de uma “essência” nacional a ser recuperada é extremamente elusiva e quimérica [...] Qualquer definição de nacionalidade brasileira, então, deve ser seletiva, deve levar classe social em consideração, deve abranger a diferença racial e heterogeneidade cultural, e deve ser dinâmica, vendo a “nação” como uma construção imaginária em evolução ao invés de uma essência originária.

Além de dinâmicas, as interpretações sobre os cinemas nacionais devem ser mais amplas e, assim com vem ocorrendo com os gêneros, Hayward defende expandir a idéia do cinema nacional identificado simplesmente como um *corpus* de filmes, passando a defini-los partir de seus filmes (análise textual), de seus discursos (análise discursiva) e de sua exibição (análise da recepção). Andrew Higson ([1989] 2002, p. 60) segue raciocínio similar, sugerindo explorar a idéia de cinema nacional não apenas na produção, mas também em relação a questões de distribuição e exibição, além de audiência e consumo em cada Estado-Nação.

Nesse ponto, parece importante lembrar uma observação de Raphaëlle Moine (2008, p. 127-8) a respeito dos filmes paródicos. Segundo a autora, ao transpor traços semânticos e sintáticos de outro gênero (alvo da paródia) para um registro cômico, talvez os filmes paródicos pudessem ser visto como constituintes de um gênero à parte. Entretanto, Moine contesta essa hipótese ao afirmar que a paródia é simultaneamente um modo de escrita, um modo de enunciação e um modo de leitura: “A paródia é logo incapaz de constituir um gênero, uma vez que opera no mesmo nível que o gênero. Paródias e pastiches competem e perturbam a identidade genérica dos filmes”.

Talvez o mesmo possa ser dito do cinema nacional. Ao invés de considerarmos o cinema brasileiro um gênero em si, podemos pensar que a descrição de “brasilidade” funciona não apenas como uma forma de *mediação* diferente da operada pelos gêneros e que *compita e perturbe* uma possível identidade genérica dos filmes, mas como um fenômeno tão disperso, amplo e multidimensional como o próprio gênero.

Essa também parece ser a concepção de Tom O’Regan (1996, p. 10) ao abordar o cinema Australiano, definindo cinema nacional como um “container” que abarca uma categoria crítica, uma realidade industrial, um espaço de produção cinematográfica e uma categoria de divulgação, análise e consumo, enfim, “um fato social, uma figura de discurso, um espaço para um espectro de ações e o domínio de inúmeras problematizações”. Apesar de ser produzido discursivamente, mais do que apenas uma mediação, o discurso de “cinema nacional” funcionaria dentro um campo estratégico, institucional e social, ganhando uma vida relativamente independente (ibid., p. 29-30).

Nesse ponto, devemos rejeitar qualquer tentativa de hierarquizar obras de um cinema nacional a partir da maior ou menor “brasilidade” de seus temas e, menos ainda de sua linguagem. Afinal, a brasilidade é (re)inventada todos os dias. Nesse sentido, a intuição de Bernardet estava absolutamente correta, pois não faz sentido definir uma linguagem por qualquer nacionalidade, sobretudo no caso do cinema. Conforme O’Regan (1996, p. 95):

Como os cinemas e os mercados televisivos locais são dominados por importações, o produto local é moldado por essas importações. Os estilos, técnicas, tecnologias, conceitos de programação e sensibilidades internacionais prevalentes são utilizadas, ajustadas e transformadas em sua interpretação local na crítica e produção nacional. Nessas circunstâncias de “internacionalização” e “hibridização”, é frequentemente difícil precisar onde o local termina e o outro nacional ou internacional começa.

Na verdade, conclui o autor, “o local e o internacional estão definitivamente misturados na constituição do projeto de cinema nacional” (ibid. p. 111).

Entretanto, diante da confusão entre um termo que tradicionalmente convoca à participação no cinema internacional (o gênero) e outro que restringe e diferencia o local (cinema nacional), a dificuldade de se conjugar ambos os conceitos também foi assinalada por Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* ao se referir às periodizações das primeiras décadas do cinema silencioso. Ao questionar a periodização efetuada por Paulo Emílio Salles Gomes ([1966] 1996, p. 19-50) que definiu uma 1ª época (1896-1911) e uma 2ª época (1912-1922) do cinema brasileiro balizada por aumentos e quedas na produção, colocando em épocas distintas filmes brasileiros criminais produzidos em 1908-1909 (na “bela época”, portanto) e outros realizados em 1913 e 1919-1921 (período de “marasmo” e “atividades mínimas”), Bernardet (1995, p. 58) verificou que “um gênero ou este gênero não se enquadra em tal periodização, e talvez precise de uma periodização própria” [grifo do texto]. Mais além, o autor concluiu que “o mesmo material, dependendo dos fatores que se privilegia, é suscetível de periodizações diferentes – se periodização queremos” (ibid., p. 62), se aproximando aí da dimensão *pragmática*, nos termos de Rick Altman, para o descritivo de nacionalidade.

Por fim, Bernardet (ibid., p. 63) indicou que essas sutilezas foram “abafadas pela periodização maior, geral, do cinema brasileiro como uma totalidade”. Respondendo à pergunta colocada no início do capítulo, a dominação da categoria nacionalidade sobre o gênero passa a ser compreendida como uma construção da historiografia clássica do cinema brasileiro decorrente de seu tom nacionalista totalizante e, desse modo, pode ser definida como uma *dominação discursiva retrospectiva* – a “assombração” de que nos fala Stam e Xavier – que não necessariamente se verificaria ao nível da produção ou da recepção naquele determinado momento histórico.

Talvez seja essa dominação da nacionalidade sobre o gênero no discurso da historiografia do cinema brasileiro, além do caráter hierarquizante presente nesse mesmo discurso, que explique a dificuldade de abordarmos filmes brasileiros de gênero supostamente

não-locais, mas não os filmes dos gêneros legitimados como autenticamente brasileiros que encontram na chanchada seu maior exemplo. Ou seja, o gênero só poderia existir num discurso nacionalista do cinema brasileiro se o próprio gênero for nacional, no qual o dito mimetismo se travestiria de brasilidade, ou, ainda melhor, se esse mimetismo for visto como paródia – sobretudo crítica – do cinema estrangeiro. Nesse sentido, a análise do discurso de construção da chanchada como um gênero por críticos e historiadores do cinema brasileiro – legitimando ainda um cânone específico de filmes como representativo deste mesmo gênero nacional – se revelará bastante elucidativa, pois, como afirma Jason Mittell (2001, p. 9, 2004, p. 13), “já que os gêneros são formados através de relações intertextuais entre os textos, então as enunciações discursivas que ligam esses textos sob uma categoria se tornam o local e a matéria para a análise genérica”.

3. *CHANCHADA*: O GÊNERO NACIONAL POR EXCELÊNCIA.

“As palavras tem uma história e, de certa maneira também, as palavras fazem a história.” (CUCHE, 2002, p. 17)

“O aparentemente inócuo processo de nomeação é na verdade uma das mais poderosas formas de apropriação cultural. Uma vez nomeado, um objeto ou tecnologia parece estar *naturalmente* associado a esse nome.” (ALTMAN, 2004, p. 16)

Observando frases presentes em estudos acadêmicos recentes como “a chanchada é, pois, um gênero popular da filmografia nacional e recuperá-la é mergulhar na história do cinema, com suas promessas inacabadas, beleza e contradições” (prefácio de Renato Ortiz, In: BASTOS, 2001, p. 10); “a chanchada nos oferece um riso tipicamente brasileiro” (DUMARESQ, 2003, p. 345); ou “na condição de gênero, muito mais de que na de qualquer outra coisa, a chanchada foi um importante veículo de realização do cinema brasileiro” (LYRA, 2004, p. 183); podemos dizer que hoje a chanchada é o principal *gênero cinematográfico brasileiro* ampla e consensualmente reconhecido como tal por críticos, pesquisadores, historiadores e também por grande parte do público de cinema brasileiro. Por esse motivo, a chanchada se constitui inclusive num paradigma de gênero local, sendo freqüentemente utilizado como objeto de comparação no estudo de filmes brasileiros de gêneros supostamente transnacionais como o horror, o policial ou a ficção científica. Afinal de contas, se Lisa Shaw e Stephanie Dennison (2007, p. 70) intitulam o capítulo de seu livro *Brazilian National Cinema* sobre esse tema com uma pergunta – “A *chanchada*, o único gênero brasileiro?” –, a resposta afirmativa vem logo no primeiro parágrafo, quando as autoras confirmam o estatuto da chanchada como “o único gênero *verdadeiramente* brasileiro” [sem grifo no original].

Inicialmente um adjetivo pejorativo utilizado para caracterizar filmes considerados “mal-feitos” segundo uma particular concepção de qualidade, demonstraremos como o termo *chanchada* passou entre os anos 1940 e 1960 por um processo de substantivação que, posteriormente, ao longo dos anos 1970 e 1980, o livrou de seu juízo de valor e o habilitou a ser utilizado para descrever de uma forma mais objetiva (e simplista) o que seria um gênero de comédias – freqüentemente musicais – especificamente nacional.⁴⁵

⁴⁵ Sobre a etimologia da palavra chanchada, cf. Vieira (2003, p. 46).

Antes desse processo de *generificação* que pretendemos descrever neste capítulo, chanchada era um adjetivo utilizado para caracterizar (negativamente) filmes identificados com vários outros gêneros, como comédias, musicais, revistas ou carnavalescos, tendo função semelhante a de outros termos pejorativos hoje esquecidos que foram igualmente utilizados nessa função ao longo dos anos, como “borracheira”, “pochade” e, principalmente, “abacaxi”. Assim como a fruta é difícil de descascar (ou, pior, de engolir com espinhos e tudo mais), os filmes seriam ruins de serem vistos.

A percepção da existência de um conjunto de filmes brasileiros com traços semelhantes – a constante má qualidade técnica, sobretudo em relação à fotografia, montagem e som, além de falhas ao nível do argumento, direção e interpretação a partir de critérios comparativos com certo modelo de cinema estrangeiro – é perfeitamente capaz de levar a consolidação de um gênero. Afinal, como afirmou Altman (1999, p. 33), “os filmes freqüentemente adquirem identidade genérica por conta de defeitos e fracassos semelhantes, e não somente por qualidades e triunfos compartilhados”. Entretanto, de forma ligeiramente diferente do processo descrito pelo teórico norte-americano, o adjetivo chanchada – que não *descrevia* um ciclo de filmes, mas *qualificava* um conjunto de produções (aliás, grande parte da produção nacional) – só veio a se substantivar definitivamente quando passou a abarcar um conjunto específico de filmes, vindo, em seguida, a perder sua carga pejorativa num processo levado a cabo não apenas pela crítica, mas também pela historiografia do cinema brasileiro. Além disso, outras observações podem ser feitas quanto à categorização da chanchada como gênero.

No livro *Film/Genre*, analisando a publicidade de diversos filmes norte-americanos, tanto clássicos quanto contemporâneos, seu autor mostrou que Hollywood não tem interesse algum em “identificar explicitamente um filme com um único gênero” (ALTMAN, 1999, p. 57), mas que, pelo contrário, os estúdios freqüentemente seguem a estratégia de maximizar as chances de sucesso construindo uma trama multigenérica que ofereça todas as oportunidades possíveis para que o público responda positivamente (ibid., p. 139).

O mesmo também se dava com os produtores dos filmes que hoje chamamos de chanchadas, que não eram geralmente definidos simplesmente como comédias ou musicais (e muito menos como romances ou aventuras), mas como tudo isso ao mesmo tempo, oferecendo algo que crianças, adultos e idosos pudessem gostar – como “atrações musicais e humorísticas”, conforme ilustrava o cartaz de *Trabalhou bem... Genival!* (dir. Luiz de Barros, 1955) –, mas sem deixar de endereçar atrativos específicos para as platéias masculinas (aventura) e femininas (romance).

Desse modo, *Carioca maravilhosa* (dir. Luiz de Barros, 1935) foi divulgado como um “romance pontilhado de saborosos episódios cômicos”, *Anastácio* (dir. João de Barro, 1939) apresentaria “lágrimas e sorrisos, festas e tristezas, a vida, enfim; em toda a sua complexidade e pujança”; *Pega ladrão* (dir. Ruy Costa, 1941) seria “um policial repleto de situações cômicas e românticas”; enquanto *Com a mão na massa* (dir. Luiz de Barros, 1958) era anunciado como “as aventuras de um falso milionário e suas conquistas amorosas numa comédia cem por cento divertida”.⁴⁶

Mesmo no que veio a ser considerada a “chanchada clássica” da Atlântida, *Carnaval no fogo* (dir. Watson Macedo, 1950), é possível perceber claramente a tentativa de atingir o maior público possível ao proporcionar elementos de humor (através dos cômicos Oscarito e Grande Otelo), de música (com as participações especiais de Francisco Carlos, Jorge Goulart, entre outros), de romance (do galã, Anselmo Duarte, com a mocinha, Eliana) e de aventura (pelo embate entre o galã, ajudado pela mocinha e pelo cômico, e o vilão José Lewgoy).

Outro ponto que é preciso ressaltar é a constatação de que a palavra chanchada jamais funcionou como um gênero no sentido de *etiqueta*. É mais do que óbvio que nenhum filme dos anos 1930, 1940 ou 1950 jamais foi lançado se autodenominando uma chanchada, embora Wallace Downey tenha ironicamente dado ao seu filme carnavalesco de 1944 o título de *Abacaxi azul*, o que evidencia a popularidade dessa expressão nessa época.

Nos cartazes dos filmes hoje chamados de chanchadas o principal elemento anunciado era o nome dos grandes astros – como Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Ankito, Zé Trindade, Celso Guimarães, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Eliana, entre outros –, dos cantores e músicos que faziam participações especiais e, menos freqüentemente, também o dos diretores (como Watson Macedo), sendo esses os mais importantes atrativos para o público. As comédias que desejavam se distinguir como filmes mais respeitáveis podiam indicar ainda o nome do autor das histórias adaptadas para a tela.

Entretanto, o mais comum era o apelo dos filmes a mais conhecida festa popular do país.

⁴⁶*Gazeta do Povo*, 7 nov. 1939, p. 40 (apud ALVETTI, 1989, p. 220); *O Estado de São Paulo*, 27 set. 1940, p. 17 (apud SOUZA, 1987, p. 237); e cartazes dos filmes disponíveis na Filmografia Brasileira e em Piper (s.d. [1975]).

3.1. DO FILME DE CARNAVAL AO CARNAVALESCO.

Uma observação importante sobre o gênero chanchada diz respeito à expressão “carnavalesco”, que funcionou entre os anos 1930 e 1950 como um termo genérico para descrever grande parte dos filmes sonoros hoje nomeados como chanchadas, se referindo simultaneamente a:

1) um *modelo*: filmes musicais com canções carnavalescas produzidos para serem lançados próximos desta celebração anual sobretudo nos cinemas do Rio e São Paulo;

2) um *contrato* aceito pelo público que anualmente já esperava por esse tipo desse filme em certa época do ano;

3) uma *estrutura* percebida pelos críticos, que os descreviam como “filme carnavalesco”, “comédia carnavalesca” ou “revista musical carnavalesca.”⁴⁷

4) uma *etiqueta* utilizada tanto no anúncio dos filmes, quanto na presença dessa palavra nos próprios títulos – *Alô, alô, carnaval* (1936), *Carnaval no fogo* (1949), *Carnaval em Caxias* (1953), *Carnaval em Marte* (1954), *Carnaval em lá maior* (1955), entre outros.

Podem ser citadas ainda frases de divulgação de vários outros títulos, como “o maior filme carnavalesco de todos os tempos” (*Laranja da China*, 1940) e “o melhor filme de carnaval do ano” (*Carnaval Atlântida*, 1952), entre outros (Fig. 1 e 2).⁴⁸



Fig. 1 e 2: *Vamos Cantar*, “o film do carnaval de 1941”, e *Samba em Berlim* (1944), “a mais sonora e bonita comédia carnavalesca de todos os tempos!..”

⁴⁷ *Tira a mão daí* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo, 1956) segundo *Tribuna da Imprensa*, 7 fev. 1956; *Está tudo aí* (dir. Mesquitinha, 1939) segundo *O Globo*, 1º mar. 1939 (apud GONZAGA, 1987, p. 77); *Caidos do céu* (dir. Luiz de Barros, 1946) segundo *O momento*, mar. 1946 (apud GONZAGA, 1987, p. 111); *Pif-Paf* (dir. Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945) segundo *Folha Carioca*, fev. 1945 (apud GONZAGA, 1987, p. 107).

⁴⁸ Anúncio de *Laranja da China* no jornal *O Estado de São Paulo*, 14 jan. 1940, p. 28 (apud SOUZA, 1987, p. 158); *É com este que eu vou*, Programa do Cinema Império, Rio de Janeiro, 16 fev. 1948 (Acervo Cinemateca do MAM); *Pra lá de boa*, *ibid.*, 3 jan. 1949 (Acervo Cinemateca do MAM); *Carnaval Atlântida*, Programa s. i., Rio de Janeiro, 22 dez. 1952 (Acervo Cinemateca do MAM)



Fig. 3 e 4: *É com este que eu vou*, “sucesso carnavalesco de 1948”; *Prá lá de boa*, “o filme carnavalesco de 49”.

O uso isolado da designação “carnavalesco” é um exemplo claro da substantivação – e conseqüente generificação a partir da identificação de uma sintaxe coerente – do que antes seria simplesmente um adjetivo a designar elementos semânticos do carnaval (trilha sonora com sambas e marchinhas carnavalescas, cenários de bailes de carnaval, cenas de desfile de blocos e escolas de samba, personagens de foliões etc.) presentes em diversos filmes de diferentes gêneros, como nos *filmes naturais* sobre carnaval no período silencioso ou nos primeiros documentários sonoros. Antes e durante os dias da festa de Momo, quando não apenas estreavam lançamentos que tinham o carnaval como tema, pano de fundo ou trilha musical, mas quando passaram a ser também reprisados filmes antigos como *Alô! Alô! Carnaval!* (1936), exibido em São Paulo, em fevereiro de 1952, e no Rio de Janeiro, em janeiro de 1953, ou *Berlim na batucada* (1944), relançado no Cinema Pathé, no Rio, em 1952 e anunciado como “uma comédia bem brasileira evocando o carnaval de outrora”, a identificação pela crítica de diversos elementos em comum (comercialismo, precariedade, rapidez nas filmagens, submissão ao teatro ou rádio etc.) certamente levou à consolidação do carnavalesco como um gênero substantivo a englobar filmes novos e antigos.⁴⁹

Podemos comprovar a nítida percepção da existência do gênero carnavalesco em críticas e resenhas quando se enquadrava *Céu azul* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo, 1941)

⁴⁹Informações retiradas de: BARRO, 2007, p. 218; *Cinelândia*, v. 1, n. 9, fev. 1953, p. 16; Programa do Cinema Pathé, Rio de Janeiro, s.d. [1952] (Acervo Cinemateca do MAM).

às expectativas já consolidadas pelos demais filmes do gênero: “o público cinematográfico deve esperar *Céu azul* como esperou as outras fitas de carnaval”; quando se alinhava *Pif-Paf* (dir. Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945) ao que seria o gosto de fãs do gênero: “se quiserem sambas e marchas em quantidade dêem um pulo até o Plaza, na Cinelândia”; quando se reclamava da “genericidade” de *Todos por um* (dir. Cajado Filho, 1950): “na forma e na essência, todos os filmes carnavalescos são iguais”; quando se elogiava a possibilidade de renovação do gênero ao imaginar que “*Carnaval em Caxias* [dir. Paulo Vanderley, 1953] será qualquer coisa de carnaval, mas diferente do que costumam ser nossos filmes carnavalescos”; ou, por fim, quando se lamentava a contínua eficácia e popularidade do gênero apesar da precariedade de *Tira a mão daí* (dir. Ruy Costa, 1956): “filme carnavalesco é dinheiro em caixa”.⁵⁰

Além disso, pela elogiosa resenha de Anatol Rosenfeld ao filme *Tudo azul* (dir. Moacyr Fenelon, 1951), publicada na revista *Íris*, podemos perceber, pela exceção, o que seria a regra do gênero para o crítico: “Esta realização de Moacyr Fenelon é um dos mais curiosos filmes de Carnaval já vistos – um filme de Carnaval amargo; amargo e irônico e, contudo, não derrotista. Enfim, um filme de Carnaval inteligente, o que não deixa de uma façanha extraordinária” (ROSENFELD, 2002, p.168).

Por outro lado, essas “regras” poderiam aparecer também de forma até elogiosa como um gênero que se adequava à precariedade do cinema nacional, como na resenha à *Céu azul*: “uma ‘revista’ onde o aparecimento de certos ‘cartazes’ do ‘broadcasting’ supra possíveis falhas técnicas; um filme leve sem grandes pretensões, onde as músicas da época façam esquecer os defeitos de luz e os ângulos mal delineados; um enredo simples, enfim, despido de outros requisitos, mas que faça o espectador esquecer uma hora e pouco da labuta cotidiana.”⁵¹

Mais frequentemente, porém, era a reprovação total do gênero, como expresso na resenha a *Caídos do céu* (dir. Luis de Barros, com pseudônimo, 1946), que o crítico de *O Globo* dizia tratar-se de filme de carnaval, “gênero inventado pelo cinema brasileiro, que se baseia na tolice rasgada” (apud GONZAGA, 1987, p. 111). Ainda mais detalhado fora o artigo de Pinheiro Lemos na prestigiada revista *Cultura Política*, em 1942:

⁵⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 133, 23 jan. 1941, p. 3; *Folha Carioca*, 8 fev. 1945 (apud GONZAGA, 1987, p. 108); *Correio Paulistano*, 8 fev. 1950 (apud GONZAGA, 1987, p. 151); *Cinelândia*, v. 2, n. 26, dez. 1953, p. 48-9; *Tribuna da Imprensa*, 7 fev. 1956.

⁵¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 133, 23 jan. 1941, p. 3.

Ninguém discutirá que é nos chamados filmes de Carnaval que o cinema brasileiro atinge o seu nível mais baixo, sob todos os aspectos, da indigência técnica à mais desconsolada falta de imaginação. Em geral, esses filmes se resumem numa reunião mal arrumada de canções, marchas e sambas em voga no momento, ligadas por um fio causal de enredo jocoso e ridículo. Neles nada há que fale à sensibilidade ou à inteligência, na sua negação sistemática e cuidadosa do bom gosto e do bom senso.⁵²

A voga do termo genérico carnavalesco ainda era claramente percebida em 1953, quando o troféu Índio, criado à semelhança do Oscar para premiar os melhores do cinema brasileiro do ano anterior, foi entregue em cerimônia de gala no Teatro Municipal do Rio de Janeiro ao “melhor filme do ano” (*Tico-tico no fubá*, de Adolfo Celi) e ao “melhor carnavalesco do ano” (*É fogo na roupa*, de Watson Macedo), merecendo o gênero uma categoria à parte.⁵³

Uma ilustração muito interessante não apenas para o processo de realização do filme carnavalesco, mas até mesmo para o que é geralmente considerado o filme de gênero de forma geral, pode ser apreendida do comentário na revista *A Cena Muda*, em 1946, sobre as dificuldades dos diretores e artistas de realizarem os inevitáveis shows carnavalescos nos cassinos, que deviam apresentar “a cada ano, um espetáculo totalmente diferente, para uma festa sempre igual”.⁵⁴

Entretanto, deixando de lado o “carnavalesco”, pretendemos analisar o processo de generificação da chanchada, uma operação discursiva retrospectiva tardia e totalizante – como costumam ser todos os processos de regenerificação – efetuada por críticos, cineastas e historiadores que colocou sob essa categoria de absoluta precariedade e inépcia até mesmo realizações relativamente ambiciosas para o contexto cinematográfico carioca da época e para a produção tradicional da Atlântida, como *Nem Sansão nem Dalila* (dir. Carlos Manga, 1954) ou principalmente o maneirista *Matar ou correr* (dir. Carlos Manga, 1954). Essa produção em particular, que já fez uso dos modernos equipamentos que a Atlântida comprara da falida companhia paulista Multifilmes (HEFFNER, 2006), demonstrava um significativo investimento na direção de arte (nos cenários e figurinos do velho oeste) e a ausência completa de estrelas do rádio e do disco e seus números musicais, além de um trabalho bem mais sofisticado de fotografia (cenas noturnas em externas, mudança de foco no mesmo plano, exploração da profundidade de campo), de montagem (edição ritmada, rimas visuais nos cortes) e de decupagem (enquadramentos mais dinâmicos, variação do plano e contra-plano) que distinguem radicalmente *Matar ou correr* de filmes efetivamente realizados com

⁵² *Cultura Política*, v. 2, n. 13, fev. 1942, p. 267.

⁵³ Programa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 6 jul. 1953 (Acervo Cinemateca do MAM).

⁵⁴ *A Cena Muda*, v. 26, n. 6, 5 fev. 1946, p. 4.

recursos materiais mínimos e preocupações formais mais modestas, tanto antes (por exemplo, *Abacaxi Azul*, de 1944), quanto depois (como *Samba da vila*, dirigido por Luiz de Barros em 1957).

Conforme o processo explicado anteriormente, diversos filmes foram unificados e homogeneizados com um novo “mapa genérico” traçado a partir da consolidação do amplo e vago espectro de significação da chanchada. Como se deu esse processo de “remapeamento” é o que pretendemos descrever sumariamente.

3.2. CHANCHADA, UM TERMO MULTIMIDIÁTICO.

A partir da pesquisa realizada para esta tese, podemos afirmar que até meados dos anos 1940 a expressão pejorativa mais utilizada em relação às comédias, musicais ou não, carnavalescas ou não, era certamente *abacaxi* – o público e os críticos, coitados, chegavam a se ver obrigados a “ruminar abacaxis ‘óleo de rícino’ com casca e tudo.”⁵⁵

Tratava-se de um termo utilizado amplamente pelos críticos, mas também pelos espectadores, sendo, portanto, largamente compartilhado. Afinal, entre 1940 e 1942, dezenas de cartas de leitores de *Cine-Rádio Jornal* endereçadas à sessão “Fala o amigo fan” exibiam títulos como “Em prol do ‘abacaxi’ nacional” ou “Chega de ‘abacaxis!’” Mesmo em 1948, um editorial raivoso de Fred Lee em *A Cena Muda* adotava o já tradicional título “Chega de abacaxis!...”, enquanto em 1955 Alex Viany publicava no jornal *Shopping News* uma série de verbetes de personalidades do cinema brasileiro intitulada “Pequena enciclopédia brasileira de filmes, projetos e abacaxis” [sem grifo no original].⁵⁶

Acima de tudo, “abacaxi” era uma gíria popular e o permaneceu sendo por muito tempo, bastando lembrar do “troféu abacaxi” distribuídos em programas de calouros, como naqueles apresentados por Chacrinha no rádio e posteriormente na televisão.

Na emblemática imagem abaixo (Fig. 5), publicada numa reportagem de 5 de dezembro de 1959 sobre o sucesso do humorista Zé Trindade – merecidamente destacado por Sérgio Augusto (1989) como uma das maiores estrelas cômicas das chanchadas – pode-se ler no canto da página: “Os filmes nacionais são ‘abacaxis’? Pela foto se vê bem que, ‘abacaxis’ ou não, Zé Trindade está satisfeitíssimo com eles.” Essa reportagem, porém, era publicada

⁵⁵ *A Cena Muda*, v. 20, n. 1019, 1 out. 1940.

⁵⁶ Pequena enciclopédia brasileira de filmes, projetos e abacaxis. *Shopping News*, 23 jan. 1955. Disponível em: <www.alexviany.com.br>

num momento em que a expressão chanchada começaria a ganhar definitivamente o lugar dos abacaxis.



Fig. 5: Zé Trindade e uma prova visual da popularidade dos abacaxis cinematográficos.

O começo da utilização da palavra chanchada na avaliação de filmes nacionais provavelmente se deu na passagem para a década de 1940 quando, como será visto no capítulo 5, havia uma grande insatisfação com a produção cinematográfica brasileira composta em grande parte de comédias ou revistas carnavalescas estreladas por astros do rádio e do teatro. É sintomático, portanto, que uma das primeiras aparições da palavra chanchada que encontrei foi em reportagem de *A Scena Muda* sobre os problemas que impediam o desenvolvimento do cinema brasileiro, publicada justamente em 1940 e na qual se comentava que “Luiz de Barros é acusado de só fabricar *chanchadas* carnavalescas” [grifo do texto].⁵⁷

Dois anos antes, porém, na resenha de *Maridinho de Luxo* (dir. Luiz de Barros, 1938) em *Cine-Rádio Jornal*, a expressão já era usada ao ser criticado o “mau aproveitamento de Mesquitinha, se bem que devolvido ao seu gênero mais apropriado, o de galã de farsas *que se apelidaram ‘chanchada’*” [sem grifo no original] – uma pista interessante sobre o que parece ter sido a época de criação ou do início de popularização da expressão.⁵⁸

Indo mais além, podemos inclusive sugerir que o uso mais recorrente da palavra chanchada no campo da crítica teatral parece ter precedido e, sobretudo, suscitado a utilização

⁵⁷ *A Scena Muda*, v. 20, n. 1020, 8 out. 1940.

⁵⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 2, n. 2, 18 ago. 1938, p. 7.

do mesmo termo pelos críticos de cinema. Esta é uma hipótese que ainda precisaria ser aprofundada, mas é perceptível que o termo se tornou mais freqüente nas resenhas de filmes quando aumentaram as adaptações para as telas das comédias da Praça Tiradentes no final dos anos 1930, como o próprio *Maridinho de luxo*, versão cinematográfica de *Compra-se um marido*, de José Wanderley.

A crescente influência (para muitos, perniciososa) do teatro cômico e musical no cinema nacional é evidente na resenha à “cine-revista carnavalesca” *Banana da terra* (dir. Ruy Costa, 1939) no jornal paulista *Folha da Manhã*, que apontava que o principal defeito do filme “é devido à influência do teatro carioca de revista: o sentido dúbio dos diálogos demasiadamente livres. É preciso que se diga que os responsáveis pela produção não abusaram desse meio fácil de provocar o riso”. Precedendo esse cenário, um exemplo desse mesmo tipo de temor por uma influência perniciososa podia ser localizado já nos primórdios do cinema sonoro brasileiro, quando Octávio de Faria, na revista *O Fan*, em janeiro de 1930, frente ao filme *Acabaram-se os otários* (dir. Luiz de Barros, 1929), escrevia que “cinema brasileiro igual ao teatro brasileiro seria uma lástima” (apud XAVIER, 1978, p. 216).⁵⁹

Esse alerta persistiria numa crítica ao segundo filme carnavalesco da Sonofilms após *Banana da terra*, intitulado *Laranja da China* (dir. Ruy Costa, 1940), que já utilizava o termo chanchada: “esse é um ponto que deve ser longamente meditado pelos produtores brasileiros, que devem evitar as ‘chanchadas’, próprias para os teatros da Praça Tiradentes, encarando com mais cuidado o grande auxílio que o cinema poderá oferecer à educação do povo. Precisamos fazer filmes mais elevados, com material literário mais apropriado.”⁶⁰

No final daquele mesmo ano de 1940, ao reclamar do estado do teatro brasileiro, o escritor Marques Rebelo dizia que o cinema nacional estava no mesmo nível: “Que é que ele tem sido até agora senão a fotografia de más peças teatrais, de ‘chanchadas’ da Praça Tiradentes?” No mesmo contexto de “fracasso” do cinema nacional, na opinião do crítico Pinheiro Lemos enquanto o cinema brasileiro não se tornasse uma indústria, ele não perderia “este aspecto de ‘chanchada’ e ‘revista’ do [Teatro] Recreio.”⁶¹

A comparação aparece novamente na crítica ao execrado *E o circo chegou* (dir. Luiz de Barros, 1941), sendo aquilo que viria a ser definido como “chanchada” então visto como uma conseqüência inevitável das condições nas quais eram feitas as comédias cinematográficas no Brasil:

⁵⁹ *Folha da Manhã*, 14 fev. 1939, p. 7.

⁶⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 78, 18 jan. 1940, p. 15.

⁶¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 125, 28 nov. 1940, p. 5; *Diretrizes*, v. 4, n. 38, 13 mar. 1941, p. 7.

Ora, uma fita para fazer rir, só pode ser, ou uma comédia fina, onde haja arte e humor, ou *uma dessas nossas palhaçadas de teatrinhos da Praça Tiradentes*. Luiz de Barros de forma alguma poderia produzir ou dirigir uma peça ao estilo da primeira hipótese, uma vez que não dispõe de elementos materiais e humanos, teve, pois, que recorrer à graça que faz rir as platéias populares. E nos apresentou uma comédia fundamentada em história de circo. Até agora, ainda não li uma crítica benévola acerca desse filme de Luiz de Barros [sem grifo no original].⁶²

Portanto, discordamos de Rudof Piper (s.d. [1975], p. 18) quando ele assinala que o filme *Vamos cantar*, dirigido por Léo Marten e lançado no carnaval de 1941, teria sido o marco do “início do definitivo afastamento da crítica em relação à chanchada”. Como será aprofundado na segunda parte da tese, trata-se de um quadro mais amplo e complexo que não se resume ao fracasso ou repúdio a um filme em particular. Havia no início da década de 1940 um contexto maior de crise do cinema brasileiro exemplificado pela indisfarçável revolta expressa por Moacyr Fenelon em uma palestra proferida ao Clube de Fãs Cinematográficos em 1941: “Ficaremos a vida toda alegando que o que dá para fazer de verdade na bilheteria é a chanchada. E o que o público é muito acessível à chanchada. Bom material, bons técnicos, capitalistas, estúdios e artistas – todos trabalhando para um fim só: a chanchada.”⁶³

Ainda assim, é preciso ressaltar que na primeira metade dos anos 1940 “chanchada” não era um termo restrito ao universo cinematográfico, mas, pelo contrário, era uma expressão definitivamente multimidiática, assim como “abacaxi”, sendo igualmente utilizada para (des)qualificar peças teatrais e programas radiofônicos.⁶⁴

Por outro lado, Rudolf Piper (s.d. [1975], p. 76) parece ter razão quando afirma que foi apenas no final dos anos 1940 que “se popularizou o termo chanchada, inicialmente destinado apenas aos filmes de péssima qualidade”.

⁶² *A Cena Muda*, v. 20, n. 1033, 7 jan. 1941, p. 23.

⁶³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 155, 25 jun. 1941, p. 4.

⁶⁴ Numa entrevista, em 1941, o astro Procópio Ferreira afirmava: “o cinema já me atraiu [...mas] não tive tempo para continuar minha carreira cinematográfica. [...] Trabalho muito [no teatro]. E tenho lotações esgotadas. E se apresento uma *chanchada*, temos que contar com os bilhetes vendidos com uma antecedência de 3 a 4 dias...” [grifo do texto] (*A Cena Muda*, v. 20, n. 1072, 7 out. 1941, p. 21). Já em 1942, em meio à voga de peças que tematizavam a Segunda Guerra Mundial e a espionagem, a reclamação era que o quinto-colunismo estava sendo aproveitado no teatro “só para chanchadas” (*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 199, 29 abr. 1942). Ainda em relação ao rádio, o ator Mafra Filho contava sobre sua experiência em “Ribalta do Espaço”, “um programa de rádio-teatro elevado [...] com rádio-peças escolhidas, bem feitas e adaptadas”, cuja substituição por outro rádio-teatro “*chanchada* cem por cento”, o levou a abandonar o rádio naquele momento [grifo do texto] (*A Cena Muda*, v. 24, n. 27, 4 jul. 1944, p. 11). Em outra matéria da mesma revista publicada no ano seguinte a respeito do novo programa humorístico da Rádio Cruzeiro do Sul intitulado *Tristezas não pagam dívidas* (o mesmo nome do filme carnavalesco da Atlântida do ano anterior), o crítico A. M. dizia que, com a avalanche de humoristas baratos, o público de rádio “está saturado de tanta baboseira, não tolerando mais *chanchadas*, embora alguns persistam em afirmar o contrário” (*A Cena Muda*, v. 25, n. 37, 11 set. 1945, p. 6).

De fato, uma voga nova – e dessa vez ainda mais intensa – da palavra chanchada na imprensa parece ter se dado somente no pós-guerra e novamente com primazia no noticiário teatral. Em 1946, comentando a renovação do nosso teatro, o crítico João José dizia em *A Cena Muda*:

A platéia carioca está se refinando, elevando o seu gosto, tornando-se exigente. [...] De tal maneira recebeu o público essas novas tendências de nosso teatro, que as peças de gênero ultra-populares, as comediinhas suburbanas, com os eternos tipos domésticos, as criadas espevitadas e os sujeitos “golpistas”, passaram a se tornar insuportáveis, indesejáveis, incapazes de se manter nos teatros da Cinelândia com êxito pouco maior que medíocres. [...] O ator Darcy Cazarré [...] ao sair [do teatro Rival] proclamou a falência da “chanchada”.⁶⁵

No mês seguinte, o mesmo João José elogiava as excelentes montagens por grupos amadores como o Teatro da UNE e Os Comediantes, de textos de Ibsen, Eurípides, Pirandello e Shakespeare, entre outros:

Passou o tempo do amadorismo bisonho, que se limitava a encenar as detestáveis comédias do chanchadeiro-mor Paulo de Magalhães, vazias e rotineiras, ou a reincidir na representação de velhas farsas como O tio Padre, O meu bebê e As mulheres nervosas [... o] gosto do público se modificou e [...] as platéias preferem, hoje, peças que lhe falem à sensibilidade, que lhes despertem emoções, às velhas “chanchadas” que provocam barrigadas de riso. [...] Passou a época das farças [sic] imbecis e começou a época do teatro de idéias, de sentimento e de emoção.

Nessa mesma coluna, uma nota que praticamente corroborava seu prognóstico comunicava que “Alda Garrido, em entrevista dada à *Noite*, disse que vai se dedicar a um gênero de teatro mais sério, pondo de parte a ‘chanchada’”.⁶⁶

Na série de entrevistas feitas pelo jornalista Daniel Caetano para o *Diário de Notícias* entre maio e junho de 1946 sobre a situação do teatro brasileiro (In: PEREIRA, V., 1998), a expressão chanchada é abundantemente utilizada por atores, empresários e críticos teatrais para se referir a um gênero “imbecilizado” de “teatro para rir” (distinto do teatro de comédia ou de *boulevard*). Qualquer peça que resvalasse para a gratuidade, fosse do humor ou da pornografia, era considerada “achanchadada”.

Entretanto, mais do que um adjetivo (“achanchadado”), a expressão consolidou o significado de um gênero substantivo, referindo-se a certo tipo de espetáculo humorístico popular conforme o uso que vinha se consolidando desde início da década. Em 1941 o

⁶⁵ *A Cena Muda*, v. 26, n. 48, 26 nov. 1946, p. 4, 48.

⁶⁶ *A Cena Muda*, v. 26, n. 52, 24 dez. 1946, p. 4.

popular ator e empresário teatral Procópio Ferreira já falava que a “chanchada” era o repertório que mais atraía seu público ao teatro, enquanto o teatrólogo e compositor Mário Lago questionava “se só se representa chanchadas porque o povo o exige, ou se o povo exige chanchada porque só lhe dão isso. [...] Eis a questão.” A avaliação e interpretação do gênero teatral se perpetuou pois em 1946 o escritor Ernani Fornari ainda confessava – secretamente e não sem uma dose de vergonha – ao jornalista que o entrevistava: “Sabe de uma coisa? Sou louco por ‘chanchada’!” (apud PEREIRA, V., 1998, p. 149).⁶⁷

Nesse mesmo ano, a chanchada era vista ainda como uma influência negativa também no rádio brasileiro: “A *chanchada*, assim como as novelas intermináveis, continuam sendo o prato favorito da maioria de nossas estações, que [...] vivem a contratar elementos do teatro de revista para armar certos programas de auditório [...] Acabando com a *chanchada*, estamos trabalhando pelo bom nome do rádio brasileiro e zelando pela moral” [grifo do texto].⁶⁸

Ou seja, se em 1946 a expressão (mesmo que ainda utilizada com aspas) estava definitivamente consolidada no vocabulário teatral – sendo usada por extensão para julgar programas radiofônicos e filmes – naquele momento e, sobretudo, posteriormente, ela vai se tornar amplamente corrente também no meio cinematográfico.

Entretanto, antes da expressão passar a se restringir às comédias, carnavalescos e musicais brasileiros, mesmo filmes estrangeiros começaram a ser chamados de chanchadas. Foi o caso de *Aventura* (*Adventure* [dir. Victor Fleming, 1945/1946br]), filme estrelado por Greer Garson e Clark Gable, marcando o retorno do astro de *...E o vento levou* às telas após três anos servindo ao exército durante a Guerra. Demolido pelos críticos brasileiros que enxergavam apenas a exploração comercial da fama do casal de protagonistas – o filme foi um enorme fracasso também nos Estados Unidos –, a revista *Cine Repórter* colocou como “assunto” do filme (o que geralmente correspondia ao seu gênero) a palavra “chanchada”, pois a produção seria uma “perfeita lição de como não fazer uma fita”, recebendo cotação zero.⁶⁹

Algo semelhante se deu com o terceiro filme estrelado pelo comediante mexicano Cantinflas lançado no Brasil, *Ai é que está a coisa* (*Ahí está el detalle* [dir. Juan Bustillo Oro, 1940/ 1947br]). O crítico de *A Cena Muda* escreveu: “É uma autêntica chanchada, inferior aos antigos filmes de Genésio Arruda na infância dos *talkies* indígenas. Sim, o famoso *O Babão*,

⁶⁷ *Diretrizes*, v. 4, n. 44, 24 abr. 1941, p. 18.

⁶⁸ *A Cena Muda*, v. 26, n. 41, 8 out. 1946, p. 5.

⁶⁹ *Cine Repórter*, v. 13, n. 563, 2 nov. 1946, p. 2.

de Luiz de Barros, comparado com a produção da Grovas-Films, foi uma obra-prima, no gênero...”⁷⁰

A expressão já estava naturalizada ao ponto de, em sua resenha ao drama musical *Poeira de estrelas* (dir. Moacyr Fenelon, 1948), o crítico Moniz Vianna poder usar o termo sem deixar nenhuma dúvida sobre o que ela significava: “Não é uma chanchada, sem sombra de dúvidas, mas um filme popular, com boas e más qualidades.”⁷¹

Não cabe nos limites deste capítulo mapear exaustivamente a utilização do termo chanchada na imprensa diária ou na crítica jornalística brasileira, apenas apontar como a partir do final dos anos 1940 seu uso se tornou cada vez mais freqüente e corriqueiro. Desse modo, passamos a abordar sua utilização também nos primeiros estudos históricos sobre o cinema nacional realizados nos anos 1950. Veremos, porém, que a menção à chanchada em obras pioneiras do que Arthur Autran chamou de proto-historiografia e de historiografia clássica do cinema brasileiro nos revela algumas surpresas.

3.3. A CHANCHADA ENTRA PARA A HISTÓRIA.

Esta análise começa com o pouco lembrado livro *Romance do gato preto: história breve do cinema*, do crítico Carlos Ortiz, publicado em 1952. Embora esse trabalho, conforme Afrânio Catani (2007, p. 298), não difira muito dos livros clássicos sobre a história do cinema que circulavam nos anos 1940, nos interessa discutir alguns aspectos presentes no capítulo “Balanço histórico-crítico do cinema brasileiro” (ORTIZ, 1952, p. 171-91).

Primeiramente, Ortiz (ibid., p. 177-8) reconhece no filme silencioso *Lábios sem beijos* (dir. Humberto Mauro, 1930) um marco do cinema brasileiro em busca do que seria a “comédia cinematográfica nacional”, cuja existência é afirmada a partir do reconhecimento pelo autor de um “modo brasileiro de rir e fazer rir”.

Pode-se deduzir da argumentação de Ortiz a existência de duas modalidades de comédias nacionais, a primeira delas tendo como marco o filme de Mauro e exemplares que iam de *Uma aventura aos 40* (dir. Silveira Sampaio, 1947) a *Simão, o caolho* (dir. Alberto Cavalcanti, 1952): “É a chamada sátira de tipos e costumes a que preside uma intenção, quando não uma idéia clara de crítica individual ou social” (ibid., p. 178).

⁷⁰ *A Cena Muda*, v. 20, 20 mai. 1947, p. 33.

⁷¹ *Correio da manhã*, 16 dez. 1948 (apud GONZAGA, 1987, p. 148).

Por outro lado, a partir de 1935, com o grande sucesso de *Alô, alô Brasil*, teria se iniciado “a tradição de nossa comédia carnavalesca, mesclada de piadas, de situações cômicas ou tragicômicas com músicas de carnaval”. Essa tradição – ou segunda modalidade de comédia nacional – teria prosseguimento com vários filmes nos anos seguintes (ibid., p. 180). Assim, embora Ortiz critique implicitamente o ataque que o “gênero carnavalesco” sofreu de alguns “estetas esnobes” durante o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, ele também reconhece que a “nossa comédia ou revista carnavalesca ainda pode e deve progredir muito” (ibid., p. 182).

Ou seja, mesmo que não fique muito clara a definição de Ortiz para o gênero carnavalesco como uma possível modalidade da comédia nacional, é importante notar que o autor não utiliza em momento algum a palavra chanchada. Essa ausência significativa também pode ser notada no livreto de Francisco Silva Nobre, *Pequena história do cinema brasileiro* (1955).

Além de fornecer informações sobre legislação, censura e crítica, ao elencar pequenos comentários sobre os filmes brasileiros lançados entre 1941 e 1955 Nobre utiliza termos como comédia (*Falta alguém no manicômio*), musical (*...E o mundo se diverte*), comédia musical (*Está com tudo!*), carnavalesco (*Aviso aos navegantes*) e comédia carnavalesca (*O petróleo é nosso*), mas jamais a palavra chanchada, que talvez por ser então encarada ainda como gíria, não fosse considerada apropriada para ser utilizada num livro ou estudo.

Não parece surpresa, portanto, que o mais ambicioso *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany (1959), tampouco se revele muito diferente. Nesse livro, ao abordar o início do cinema sonoro no Brasil, o autor vai considerar o filme *Coisas nossas* (dir. Wallace Downey, 1931) como o “primeiro film musical” do nosso cinema, e *A voz do carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933) como inaugurador do “ciclo musicarnavalesco”. De forma pouco rigorosa, apesar de chamado inicialmente de ciclo, Viany vai tratar o carnavalesco como um gênero, seja apontando em *Alô, alô, carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga e Wallace Downey, 1936) “um dos melhores representantes do gênero” ou comentando que “o ‘gênero’ [com aspas] sempre apressado e desleixado, faria a fortuna do ianque Wallace Downey” (VIANY, 1959, p. 99 e 106).

Ao longo do livro, Viany vai usar ainda as expressões “produções pré-carnavalescas”, “musicais carnavalescos” e principalmente seu célebre neologismo “musicarnavalescos”, geralmente criticando a produção apressada e desleixada desses filmes e o fato de que o “carnaval mesmo, que é bom, só vem no título”, não havendo um retrato verdadeiro da essência e das características dessa festa popular (ibid., p. 107). Desse modo, nota-se a

desvalorização do gênero quando o elogiado filme *João Ninguém* (dir. Mesquitinha, 1936) é descrito como “uma comédia dramática não-carnavalesca” (ibid., p. 117), enquanto o promissor *Tudo azul* apresentaria defeitos que fizeram com que resultasse “apenas um simpático musicarnavalesco, quando o roteiro prometia uma comédia musical carioca” (ibid., p. 166).⁷²

Curiosamente, a palavra chanchada só aparece pela primeira vez na página 165 de *Introdução ao cinema brasileiro*, e ainda em itálico:

Tomemos o exemplo da *chanchada*. De uns tempos para cá, os produtores verificaram que o filmusical por si só era uma atração de bilheteria, independentemente de compromissos com as músicas de sucesso do carnaval, os cartazes do rádio, ou mesmo os poucos nomes cinematográficos de bilheteria (ibid., p. 165).

Em suma, a chanchada seria uma etapa posterior do “filmusical”, mantendo a pressa e o desleixo, mas prescindindo dos cantores de rádio (do gênero *show* ou revista), das canções de carnaval (do gênero “musicarnavalesco”) e até mesmo da música (com a diferenciação que Viany vai fazer em seguida entre chanchada e chanchada musical).

Finalmente, o crítico, cineasta e historiador carioca escreve a frase que será utilizada repetidamente por todos que escreveram sobre a chanchada depois dele:

De qualquer forma, não será demais dizer que mesmo nos mais despreziosos e desleixados filmusicais e chanchadas musicais poderão ser encontrados elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro capaz de agradar tanto aqui como no estrangeiro.

Igualmente curioso é o fato da palavra chanchada só aparecer novamente no livro de Viany na descrição do filme *Rio 40 graus* como uma “mistura de drama, comédia, melodrama e chanchada, com interpolações musicais” (ibid., p. 166).

Além de compartilhar a quase completa ausência do termo chanchada em Ortiz (1952) e Nobre (1955), um dado importante de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) é a sinalização de uma revalorização das produções populares genericamente descritas como chanchadas, ainda que houvesse uma insegurança na utilização do termo e uma indefinição do

⁷² Viany seguia o raciocínio do já citado artigo de Pinheiro Lemos sobre o filme de carnaval no qual o autor havia afirmado: “Como seria fácil, entretanto, realizar bons filmes de carnaval, de teor mais elevado que, de modo algum, poderá significar chulice ou imbecilidade. Acreditamos mesmo que poucos temas proporcionarão maiores oportunidades para a realização de um bom filme brasileiro do que a nossa famosa e popular festa dos três dias” (*Cultura Política*, v. 2, n. 13, fev. 1942, p. 268). Viany, aliás, citava esse artigo em seu livro, elogiando o “argumento muito bem pesado e pensado” de Lemos (VIANY, 1959, p. 101; 105-6).

critério sobre quais filmes pertenceriam a essa categoria. Como escreveu Arthur Autran (2007b, p. 23), o livro de Viany marcou o início da historiografia clássica do cinema brasileiro, caracterizada pela idéia de que “a ‘maturidade triunfante’ do cinema brasileiro ainda irá acontecer, pois a industrialização não se consolidou nem há um núcleo de filmes artisticamente representativos ao nível mundial”. Ou seja, a chanchada somente no futuro poderia revelar algum valor.

Essa constatação é fundamental, pois foi provavelmente na passagem para os anos 1960 e ao longo da primeira metade dessa década que o termo chanchada, com seu caráter pejorativo, se substantivou, se consolidou e se popularizou definitivamente no vocabulário cinematográfico, sobretudo em oposição a um novo cinema brasileiro que se anunciava como uma ruptura radical com o passado. Ainda que chanchada permanecesse sendo um adjetivo utilizado para conferir um caráter negativo a todo e qualquer tipo de filme – sendo apropriado com as mais diferentes finalidades e pelas mais diferentes pessoas, fosse um Glauber Rocha ou um Antonio Moniz Vianna, fosse para defender ou atacar o Cinema Novo –, ela passou também a ser largamente utilizada no sentido de um substantivo a englobar *genericamente* as produções populares, sobretudo comédias e musicais, anteriores ao Cinema Novo. Chanchada passou a representar os filmes ditos vulgares, desonestos e comerciais que representariam até um perigo para um cinema nacional “autêntico”, que deveria ser tudo que a chanchada não o era. Como escrevia o próprio Glauber Rocha (1963, p. 12): “a partir de 1962, o que não era chanchada virou ‘cinema novo’”.

Portanto, voltando ao processo de generificação descrito por Rick Altman, inicialmente um adjetivo acrescido a uma variedade de gêneros (comédias, musicais, filmes-revista, filmes caipiras, filmes carnavalescos), pela ênfase em seu significado como fator de diferença (a mediocridade como nos abacaxis, e não mais o carnaval como nos carnavalescos), a chanchada teria se transformado num gênero substantivo, através dos processos básicos descritos por Jason Mittell de avaliação, interpretação e definição.

Essa questão anda precisa ser aprofundada em outro contexto, mas é perceptível que chanchada passou a ser largamente utilizada com um substantivo em diversas críticas e artigos publicados na imprensa diária paralelamente ao surgimento do Cinema Novo, assim como em textos mais acabados, como pode se notar, por exemplo, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha (1963), no livro coletivo *Cinema Moderno, Cinema Novo*, organizado por Flávio Moreira da Costa (1966), ou no livreto de David Neves, *Cinema Novo no Brasil* (1966).

Neste último, o capítulo “Da chanchada ao Cinema Novo” é explícito ao apontar que os “vícios” da chanchada (verbalismo, mediocridade, artificialismo, iluminação “expressionista”, rigidez no enquadramento) teriam sido “transportados para os novos temas e gêneros em produção [...] Os defeitos se transferiram da chanchada para outros filmes ditos sérios”, chegando a estar presentes em *Boca de ouro* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963), obra que seria “uma encruzilhada, um ponto de convergência”.

Para usar o vocabulário de Rick Altman, David Neves apontava em 1966 que a semântica da chanchada infestava a sintaxe de outros gêneros, como a tragédia carioca de Nelson Rodrigues produzida e estrelada por Jece Valadão. Por outro lado, ao romper com os elementos típicos do “cinema tradicional ou industrial”, um filme como o cinema-novista *Porto das caixas* (dir. Paulo Cezar Saraceni, 1962), segundo Neves iria contra tudo que vinha antes dele. E esse *tudo* passava a ser encarado gradativamente por ele e muitos outros sob o guarda-chuva cada vez mais amplo da chanchada.

Alex Viany também utilizou a palavra chanchada em diversos artigos dessa época – como os depois reunidos em *O processo do cinema novo* (1999) –, e também em suas críticas no jornal *Shopping News*, nas quais empreendeu, ao longo de 1960, a “Operação Chanchada”, clamando os leitores a enviarem críticas sobre os filmes que ele não tinha conseguido assistir: “A operação chanchada só terminará no dia em que o cinema brasileiro tomar vergonha e produzir comédias dignas das tradições de humor do nosso povo.”⁷³

O mesmo Alex Viany, ao retomar o panorama histórico de seu primeiro livro no rigoroso ensaio *O velho e o novo*, escrito em 1965, utilizou com muito mais frequência a palavra chanchada do que em *Introdução ao cinema brasileiro*, inclusive como subtítulo do trecho sobre a produção da época da Cinédia à Atlântida. Nesse texto de 1965 Viany passava a considerar a “comédia carnavalesca” um subgênero da comédia (criado em 1933 com *A voz do carnaval*), que viria a dar origem à “chanchada carnavalesca” (com *Alô, alô, Brasil!*), mas que logo prescindira do tema do Carnaval: “A partir de 1944, a chanchada deixou de ser exclusivamente carnavalesca, e, como o público aceitava tudo o que se fazia no gênero, ela proliferou assustadoramente” [sem grifo no original] (VIANY, [1965] 1979, p. 63). O próprio Viany passava a considerar a maior parte da história do cinema sonoro popular brasileiro abarcada pela *chanchada* (pós 1944), já que o *ciclo* da “comédia carnavalesca” teria durado apenas de 1933 a 1935, e a “*chanchada carnavalesca*” menos de uma década (1935 a 1944).⁷⁴

⁷³ *Shopping News*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1960. Disponível em: <www.alexviany.com.br>.

⁷⁴ Este ensaio de Alex Viany, republicado em *Arte em revista*, em 1979, teria circulado no Brasil apenas em cópias mimeografadas pela Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC), sendo publicado na época somente em revistas estrangeiras. Em 1999 ele foi republicado no livro de coletânea *O processo do cinema novo* (VIANY, 1999, p. 125-156) como um texto “inédito” sob o título “O cinema e a cultura brasileira”. Neste livro inclui-se

Mas ainda que Viany continuasse a reconhecer algum valor (mesmo que histórico) no que ele passava a chamar com mais segurança de chanchada – embora, segundo Melo (2006) o que estivesse em jogo fosse o esboço da categoria “cinema carioca” como antecessor do cinema independente dos anos 1950 e do próprio Cinema Novo –, talvez a figura-chave para uma mudança de perspectiva a respeito do cinema popular brasileiro seja Paulo Emílio Salles Gomes ([1966] 1996, p. 73) que, em seu ensaio *Panorama do cinema brasileiro: 1986/1966* escreveu:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”.

Como Viany, Paulo Emílio inicialmente diferenciava o filme carnavalesco da chanchada, ambos configurando modalidades (ou subgêneros) do amplo gênero comédia musical, porém logo passava a utilizar a palavra chanchada para descrever o que ele chamava mais amplamente de um “fenômeno”. Menos interessado nos elementos formais ou temáticos da chanchada (o gênero como *estrutura*), Paulo Emílio (ibid, p. 74-6) passou a valorizá-la ao entendê-la – nos termos de Rick Altman – como um *contrato* estabelecido entre o cinema nacional e o público brasileiro e como um *modelo* que garantiu a mesma “harmonia entre produção e comércio exibidor” que teria ocorrido na bela época do cinema brasileiro. Desse modo, ao invés de ver nela um problema presente ou apenas uma possibilidade futura, Paulo Emílio definia a chanchada como o que teria havido “de mais estimulante e vivo no cinema nacional”.

É interessante notar que o texto de Paulo Emílio foi originalmente publicado no livro *70 anos de cinema brasileiro*, realizado em parceria com Adhemar Gonzaga, responsável pela organização da parte iconográfica e pela redação das legendas das fotos. Numa dessas legendas, a que acompanhava uma imagem do filme *Aviso aos navegantes* (dir. Watson Macedo, 1950), o criador da Cinédia escreveu: “O nosso cinema não é, foi ou tem sido constituído de ‘chanchada’. Chegou a ser um ‘tabu’, mas não é verdade. O assunto não está aqui em discussão, mas o caso é que não é fácil realizá-la e com agrado” (GONZAGA, GOMES, 1966, p. 126).

também o texto “Cinema no Brasil: o velho e o novo”, comunicação de Viany para o *Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña Del Mar*, no Chile, em 1967.

Ou seja, numa clara contradição do livro que resultou em mal-estar entre os dois autores, Paulo Emílio, por um lado, promovia o início do “resgate” da palavra chanchada, enquanto Gonzaga repudiava veementemente o uso do termo pela carga pejorativa que ele inapelavelmente ainda carregava para o cineasta e produtor veterano.⁷⁵

Sete anos mais tarde, no clássico ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, já tendo se convertido definitivamente ao cinema nacional, Paulo Emílio iria novamente ressaltar o “fenômeno” da produção de “filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos”. Aqui ele vai literalmente usar a palavra “acordo” ao falar da relação dos filmes com o público, definindo-o como representativo de um “fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano” (GOMES, [1973] 1996, p. 95).

Afirmando que a chanchada, junto com a bela época e o Cinema Novo, foram “os acontecimentos globais de importância na história do nosso cinema” (ibid., p. 99), deve ser ressaltado como as palavras de Paulo Emílio foram fundamentais para revigorar a atenção ao que ele chamou de “fenômeno” das chanchadas – mas que logo passou a ser amplamente compreendido como um gênero – e reforçar o interesse de outros pesquisadores ao longo dos anos 1960 e 1970, notadamente de Jean-Claude Bernardet.⁷⁶

Além disso, deixando de lado as convenções formais que também marcariam esse fenômeno, num momento de ampla discussão a respeito dos caminhos econômicos do cinema brasileiro – quando alguns elementos do Cinema Novo já haviam revisto suas posições iniciais anti-industrialistas remanescentes de debates dos anos 1950, havendo então um “salto qualitativo do pensamento sobre industrialização [do cinema brasileiro] a partir principalmente das reflexões de Gustavo Dahl” (AUTRAN, 2004, p. 106) –, passava a ocorrer o resgate de um heterogêneo grupo de filmes essencialmente lembrados pelo grande sucesso de público e excelentes resultados de bilheteria. Isto é, a partir da revalorização do seu apelo junto às platéias populares – assim como de sua continuidade de produção –, teve lugar a

⁷⁵Esse mesmo repúdio à palavra chanchada poderia ser verificado ainda no livro *Minhas memórias de cineasta*, publicado em 1978 e escrito pelo também veterano Luiz de Barros, que sublinhava reiteradamente em seus filmes a diferença entre suas chanchadas (*Tereré não resolve*, *Entra na farra*, *Berlim na batucada* etc.) e comédias (*Maridinho de luxo*, *Samba da vida*, *E o circo chegou* etc.). As chanchadas seriam marcadas pelo “nonsense”, palhaçada e exagero, tendo como única finalidade provocar gargalhadas e dar lucro, sendo por esse motivo geralmente produzidas para o carnaval (as “chanchadas carnavalescas”), pois nessa época do ano “elas davam mais dinheiro” (BARROS, 1978, p. 53, 139 e 144).

⁷⁶ Em carta a Alex Viany datada de 25 de fevereiro de 1966, Bernardet escreve que pensa em preparar algo sobre chanchada: “Não sei que cara terá a coisa: um pequeno artigo, um ensaio, sei lá. Mas estou cada vez mais interessado pelo assunto. Acho da maior importância”. Disponível em: <www.alexviany.com.br>. Em 1969, Bernardet finalizou uma pesquisa sobre a comédia cinematográfica paulista financiada pela Comissão Estadual de Cinema, e, em 1971, expandiu o foco para a “comédia cinematográfica brasileira”, em pesquisa realizada com bolsa da CEBRAP.

partir do final dos anos 1960 e, sobretudo, ao longo da década seguinte uma “recuperação póstuma do gênero”, na expressão de Sérgio Augusto (1989, p. 28), tanto por textos de estudiosos e críticos, quanto também através da reapropriação de elementos diretamente associados às chanchadas (certos temas, canções, atores, estúdios e cenários) por filmes de diretores como Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues e Julio Bressane. Através desse processo, um conjunto amplo e diverso de filmes passou a ser agrupado sob a chancela de chanchada, finalmente utilizado como um “rótulo sem timbre pejorativo” (AUGUSTO, 1989, p. 17).⁷⁷

Obviamente que esse processo não foi simples, nem linear. A ambígua mensagem revelada no cartaz de um protesto organizado por artistas e intelectuais no Rio de Janeiro no final dos anos 1960 – no qual a única figura facilmente identificável é a do ator e produtor Jece Valadão – trazia uma frase bastante significativa que, sem dúvidas, revelava um início de reavaliação da chanchada, que passava a ser entendida como parte da cultura brasileira e produto de técnicos e artistas brasileiros e que, portanto, deveria ser defendida e valorizada (Fig. 6). Mas, por outro lado, a mesma frase atestava claramente, pela negação, como a chanchada ainda era até então considerada pela elite intelectual um produto tão inferior e medíocre ao ponto de ser motivo da vergonha que se pretendia eliminar.



Fig. 6: Passeata de artistas e intelectuais em defesa da cultura nacional nos anos 1960.

⁷⁷ Alex Viány foi, sem dúvidas, o precursor dessa visão objetiva sobre a chanchada, cuja ausência de timbre pejorativo já se insinuava na primeira frase sedutoramente contraditória de seu artigo “Brasileiros no bom caminho”, publicado na revista *Leitura*, em dezembro de 1958: “Depois de uma longa e escabrosa dieta de chanchadas – ruins não por serem chanchadas, mas ruins mesmo como chanchadas” (VIANY, 1999, p. 17). Na visão idealista do crítico, o gênero não seria inerentemente ruim (ou seja, o pertencimento ao gênero não seria a razão da má qualidade dos filmes do gênero), mas os filmes efetivamente realizados é que aproveitariam especialmente mal as suas fórmulas e, sobretudo, suas potencialidades.

Podemos indicar que essa reavaliação das chanchadas foi vista nos anos 1970 por dois ângulos. Sob um primeiro ponto-de-vista ela foi encarada – e criticada – como um revisionismo meramente saudosista, nostálgico, populista e nacionalista como o que envolvia o documentário exaltatório *Assim era a Atlântida* (dir. Carlos Manga, 1975), realizado nos moldes de *Era uma vez em Hollywood (That's Entertainment)* [dir. Jack Haley Jr, 1974]), filme-colagem de cenas de musicais clássicos americanos da MGM divulgado como “mais que um filme, uma celebração”.⁷⁸

É nesse sentido de reabilitação da chanchada que podemos incluir artigos como “A chanchada é nossa”, publicado no *Jornal do Brasil* em 6 de janeiro de 1971 ou o assinado por Carlos Heitor Cony, “Era uma vez a chanchada”, publicado na revista *Manchete*, em agosto de 1975, assim como o livro *Cinema e humanismo*, lançado no mesmo ano pelo crítico Alberto Silva que reunia artigos de sua autoria anteriormente publicados na imprensa. Dentre eles, estava o texto intitulado “(re)visão da chanchada”, no qual o autor comentava a então recente revalorização do gênero pelo seu papel histórico de fixar a língua brasileira no cinema e acostumar as platéias com o filme nacional. Segundo Silva (1975, p. 54), as chanchadas por vezes abordavam até mesmo problemas sociais de seu tempo, ainda que os cultores do gênero não tivessem sabido “levá-la até a comédia de costumes”, afirmava o autor seguindo os argumentos de Alex Vianny.

Na mesma direção, ainda que enveredando por um viés mais acentuadamente celebratório, encontra-se o esquecido, mas importante livro de Rudolf Piper, *Filmusical brasileiro e chanchada*, publicado também em 1975.⁷⁹

A primeira frase do livro já dava seu recado: “Na esteira da onda de nostalgia, revalorizou-se, por fim, algo de profundamente brasileiro: a chanchada”. Sua argumentação prosseguia ao afirmar que se os americanos e europeus passaram a identificar a década de 1950 como o paraíso perdido, os brasileiros também teriam muito do que sentir saudade: “superficialmente isto aqui era um país maravilhoso há vinte anos atrás. Eram tempos inocentes, de alegria inconseqüente, de liberdade, de esplendor, de muito carnaval, de teatro-rebolado, de luxo, de galãs e... de chanchadas!” (PIPER, s.d. [1975], p. 3-9).

⁷⁸ A esse respeito, ver artigo de Sérgio Augusto (1975) no qual o jornalista criticava a reavaliação das chanchadas segundo a qual “os musicais da Atlântida eram exaltados como o néctar dos deuses e as aventuras do Cinema Novo como o fel de belzebu”. Augusto considerava que esse revisionismo estava sendo encaminhado por pessoas que nunca tinham visto os filmes – que há muito não eram exibidos no cinema e raramente passavam na televisão e geralmente em horários ingratos – e que, em sua opinião, na maior parte dos casos não eram nada mais do que de meras imitações passivas do cinema norte-americano.

⁷⁹ A primeira edição do livro publicada pela editora L. Oren não contém data, mas em 1977 o livro recebeu uma segunda edição, dessa vez pela editora Global, com mudanças apenas no visual da capa e sem alterações em seu conteúdo.

No livro de Piper, inclusive pelo destaque à palavra em sua capa, pode-se notar a crescente dominação discursiva da chanchada, que passava a ser entendida como uma expressão totalizante, tendo inclusive precursores no cinema silencioso, com a produção *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) sendo considerada “a primeira chanchada nacional” ou, pelo menos, a “predecessora do gênero” (ibid., p. 11). Com o advento do som, seria na trilogia *Acabaram-se otários* (dir. Luiz de Barros, 1929), *Lua de mel* (dir. Luiz de Barros, 1930) e *O babão* (dir. Luiz de Barros, 1930) que se encontrariam as “verdadeiras bases do fenômeno chanchada” [sem grifo no original] (ibid. p 13), notando aqui o uso do termo de Paulo Emílio pelo autor.

Como os cinema-novistas na década anterior, mas num sentido valorativo oposto, Piper vai utilizar a expressão chanchada como um grande guarda-chuva e, assim, boa parte da história do cinema brasileiro será encarada – e abarcada – a partir desse olhar totalizante. Num contexto marcado pela opressão da ditadura militar, pelo alarmismo voltado à suposta grossura das comédias eróticas, e pelo discurso de luta contra Hollywood pela conquista do mercado interno, a chanchada ressurgia como um gênero caracterizado pela alegria, liberdade, ingenuidade e principalmente sucesso popular, mesmo que à custa de comparações completamente arbitrárias, como a feita por Carlos Manga – e, a partir de então, repetida inúmeras vezes por críticos e jornalistas – entre a bilheteria de seu filme *Colégio de brotos*, em 1956, com a do campeão de bilheterias de 1973, a superprodução hollywoodiana *O exorcista*.

Assim como a expressão *noir* se consolidava nos EUA na década de 1970 a partir da recepção a filmes de diretores como Roman Polanski, Robert Altman e Martin Scorsese que foram chamados de “*neo-noir*”, a chanchada se afirmava definitivamente na mesma época conjuntamente com a recepção a um conjunto de filmes que viriam a ser alcunhados de neo-chanchadas ou, principalmente, de pornochanchadas (cf. FREIRE, R., 2010a).

Conforme a avaliação feita na época por José Inácio de Melo Souza, o livro *Filmusical brasileiro e chanchada* teria tido pouco impacto, interessando mais pela “somatória de informações filmicas coletadas” e pela reprodução de fotos e cartazes. Nas palavras do pesquisador, “o autor não deixa de dar sua contribuição também, à inútil e idealista diatribe entre a crítica e a chanchada, ficando é claro ao lado da última. Os conceitos e afirmações mais complexos colocados por Piper, jogados sem a necessária base explicativa, tornam-se focos de confusão na ordem linear geral” (SOUZA, J., 1976, p. 26-7).

Independente das críticas específicas ao livro de Piper, é preciso ressaltar que pelo combate ao elitismo ainda muito intenso nos anos 1970, a mudança de conotação da palavra

chanchada pode ser aproximada, em sua devida proporção, de uma atitude eminentemente política de revalorização de filmes populares destinados a platéias populares. Desse modo, a redefinição da chanchada pode ser alinhada ainda a processos semelhantes igualmente retrospectivos que também ocorreram no contexto da década de 1970, como o estabelecimento do gênero *queer movie* (“filme de bicha”) – igualmente se re-apropriando de uma expressão anteriormente pejorativa – e, sobretudo, do gênero *woman’s film* (“filme feminino”). Num momento de atenção aos processos de recepção e de afirmação de identidades, tanto a chanchada quanto o *queer movie* e o *woman’s film* vão encontrar seu ponto de unificação último como gênero no fato de se endereçarem ao mesmo tipo de público, respectivamente as igualmente oprimidas platéias populares brasileiras, as platéias homossexuais e as femininas. Assim como ocorreu com os militantes gays e feministas conforme apontou Moine (2008, p. 114), os estudiosos brasileiros da chanchada retiraram do termo toda a conotação negativa e estenderam seu campo de aplicação bem além de seu uso original, incorporando outros filmes anteriormente relacionados a outros gêneros numa nova identidade genérica compartilhada.

Além de sua revalorização a partir de um discurso nacionalista (tanto de cunho populista e nostálgico quanto anti-elitista e progressista), a chanchada também terminou por ser redescoberta pelo discurso hierarquizante político-ideológico. Desse modo, numa influente entrevista concedida em 1974 à revista *Cinema* – publicada por alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP e voluntários da Cinemateca Brasileira – Jean-Claude Bernardet (1974, p. 46) destacaria as chanchadas como filmes “críticos”, fazendo a declaração profundamente elogiosa e quase bombástica à época de que a chanchada *Nem Sansão nem Dalila* era “um dos melhores filmes políticos brasileiros”. Entretanto, mesmo diante da objetiva pergunta “O que é chanchada?”, Bernardet se esquivou de dar uma resposta definitiva sobre aquilo que vinha sendo encarado com cada vez menos hesitações como um gênero, preferindo traçar um quadro ainda mais abrangente para os filmes que a chanchada abarcaria. Para ele, a definição do gênero ainda não estava clara: “Algumas chanchadas têm mais música, outras têm menos, mas todas têm música. Existem algumas fitas, poucas, uma ou outra, fitas que eu nem sei se são chanchadas, como *O ladrão que chegou da chuva* (sic) [*Ladrão em noite de chuva*, Armando Couto, 1959]” (ibid., p. 49).⁸⁰

⁸⁰ “Acho que chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias, e comédias musicais, de ‘apelo’ popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960, mais ou menos, em que apareciam astros tipo Oscarito. Mas nunca houve uma definição de chanchada” (BERNARDET, 1974, p. 41). Apesar de sumamente esnobada por outros autores (cf. AUGUSTO, 1989), a resposta de Bernardet parece muito mais astuta, apesar de vaga, do que as dadas por aqueles que se apressaram em conferir uma definição clara e objetiva para o gênero chanchada.

Essa revalorização das chanchadas também se daria sob o viés cultural e artístico e um artigo de José Alberto Nobre Porto, então um jovem mestrando da Escola de Comunicação da UFRJ – formado pelo curso de cinema da UFF do qual se tornaria professor posteriormente – é ilustrativo desse processo. Tratando do “gênero cinematográfico que se convencionou chamar de chanchada”, Zeca Porto, como viria a ser conhecido, apontava inicialmente o preconceito ainda existente contra esses filmes, mas que vinha “diminuindo na medida em que este período se torna mais distante no tempo e, conseqüentemente, começa-se a ter uma visão histórica dos fatos”. A revalorização seria conseqüência de se compreender a contribuição da chanchada como “o cinema que mais se aproximou do ideal modernista, não como movimento, mas como resultado”. Desse modo, tendo explorando o carnaval tropicalista e entronizando o marginalizado cinema nacional, a produção da Atlântida era elogiada por ter conseguido tirar público do “dominador alienígena: o cinema americano” (PORTO, 1978, p. 17-9).

Na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, o renovado interesse pelas chanchadas também se relacionava, como assinalou Maria Rita Galvão (1983, p. 254), à situação econômica do cinema brasileiro frente aos novos *blockbusters* hollywoodianos e à passagem das tímidas pornochanchadas para o filme semi-pornográfico, com a definitivamente finada chanchada sendo revista cada vez mais como “um modelo de integração entre o povo e o cinema brasileiro – um ‘cinema popular’”. Diante desse processo de revalorização, um dos maiores símbolos das chanchadas, o diretor Luiz de Barros, recebeu em 1973 o prêmio do INCE “Coruja de Ouro”, enquanto a Embrafilme financiou a produção de seu filme *Ele, ela, quem?* (1977) – o último que havia dirigido fora lançado quinze anos antes –, além da publicação de seu livro de memórias (BARROS, 1978). O interesse pela carreira de um veterano “chanchadeiro” era reflexo também da expansão da pesquisa histórica sobre o passado do cinema e pelo crescente interesse das universidades pela história do cinema brasileiro.

3.4. A CHANCHADA CHEGA À ACADEMIA

Foi também no final dos anos 1970 que surgiram os primeiros trabalhos acadêmicos que tentaram definir, avaliar e interpretar consistente e rigorosamente o que teria sido a chanchada e, entre eles, podemos citar duas dissertação de mestrado, uma de São Paulo e outra do Rio de Janeiro: a de Miguel Wady Chaia, *O tostão furado: um estudo sobre a*

chanchada, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1981, e a de João Luiz Vieira, *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “star system” no Brasil*, da Escola de Comunicação da UFRJ, de 1977, ambas incluindo a palavra “chanchada” em seus títulos ou subtítulos.

Em nosso caso, estamos mais interessados na dissertação de João Luiz Vieira (1977, p. 20), que definiu a chanchada em seu trabalho como:

Um tipo de cinema produzido no Brasil, onde, além da comédia popular, tínhamos uma outra comédia que geralmente era intercalada de números musicais, em sua maioria de origens carnavalescas, [e que] conheceu seus maiores êxitos e sua própria consagração como gênero específico, na produção dos estúdios cariocas da Atlântida, entre os anos 1942 e 1962.

Diferentemente do Viany de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) que via a chanchada como uma identidade *posterior* à do “musicarnavalesco”, e de Paulo Emílio ([1966] [1973] 1996) que definiu a chanchada como um fenômeno e como uma modalidade de comédia musical *distinta* do carnavalesco, na dissertação de João Luiz Vieira (1977) – como na entrevista de Bernardet (1974), no livro de Piper (s.d. [1975]) e em grande parte dos artigos e críticas dos anos 1960 e 1970 –, a chanchada já passava a *abarc*ar o carnavalesco. A partir desse e de outros trabalhos dessa época, se consolidaria definitivamente a *dominação discursiva* da chanchada frente a outros termos de identificação genérica (film-revista, comédia musical, film musical, carnavalesco, musicarnavalesco etc.), num claro processo de regenerificação.

Ainda nesta dissertação de mestrado e seguindo sugestão de Bernardet, João Luiz Vieira apontou *Carnaval no fogo* como “o filme clássico das chanchadas”, investigando a formação do estrelismo cinematográfico nacional baseado em tipos como o galã, a mocinha, o vilão e o cômico. Era justamente na figura do cômico, como Oscarito e Grande Otelo, que o autor encontrava com mais precisão “os mais diferentes signos de uma latente brasilidade” (VIEIRA, J., 1977, p. 39), enquanto os demais tipos seriam meras importações do estrelismo hollywoodiano:

A “salvação cultural” ficou mesmo por conta de nossos cômicos e do carnaval, a mola mestra da maioria das chanchadas, a forma encontrada para o filme brasileiro se diferenciar do americano. Exatamente no ponto em que eles, os americanos, não poderiam competir conosco (ibid., p. 49).

Ou seja, em meio ao discurso nacionalista da crítica e da historiografia cinematográfica brasileira, a consolidação do gênero (com a definição de um *corpus* de filmes e a descrição de suas convenções) estaria intimamente associada à afirmação de sua brasilidade, de sua especificidade brasileira, inicialmente expressada através de um humor dotado de crítica social “autenticamente nacional”.⁸¹

Vieira dedicou ainda às chanchadas sua tese de doutorado na Universidade de Nova York – *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema* (1984) – e publicou dois textos em português que se tornaram referências obrigatórias na bibliografia do gênero: o artigo “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro” (VIEIRA, J., 1983) e o capítulo do livro *História do Cinema Brasileiro* “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)” (VIEIRA, J., 1987).⁸²

No artigo citado, publicado na revista *Filme Cultura* como parte de um dossiê sobre a chanchada que incluía uma entrevista com Carlos Manga e um artigo sobre Watson Macedo (“o rei da chanchada”) assinado pelo jornalista Sérgio Augusto, Vieira abordou detalhadamente o fenômeno da paródia no cinema brasileiro. Como vimos no capítulo anterior, em *Cinema Brasileiro: propostas para uma História* Bernardet (1979a, p. 80-1) já indicava uma valorização da paródia como forma de resposta do cinema brasileiro à dominação cultural do filme norte-americano, sendo um “fenômeno usual no cinema popular brasileiro, na chanchada”. Percebendo que a chanchada também teria “fortes matizes americanas”, Bernardet diferenciava as chanchadas que apenas imitavam (através do pastiche) daquelas que parodiavam o modelo americano, citando *Carnaval Atlântida*, *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*.

Utilizando a conceituação teórica de Mikhail Bakhtin, Vieira vai apontar a relação entre o fenômeno da paródia e a função do riso, e sua importância em espetáculos cômicos, assim como em festividades carnavalescas desde a Antiguidade, notando ainda a presença das

⁸¹Diferentemente de Bernardet e João Luiz Vieira, no panorama histórico “A fascinante aventura do cinema brasileiro”, Carlos Roberto de Souza e Francisco Luiz de Almeida Salles ([1975] 1976) apontam *Tererê não resolve* (dir. Luiz de Barros, 1938), por seu apelo irrestrito à comédia e por sua produção apressada, como marco do gênero: “Delineia-se assim o gênero cinematográfico mais vivo que o nosso cinema conhecerá durante muito tempo: a chanchada”. Entretanto, ao abordarem a *Atlântida*, os autores fazem distinções, diferenciando *dentro do gênero* o musical carnavalesco e a comédia: “na chanchada o samba e o cinema não se misturavam. Às vezes o carnavalesco era quase só isso: uma coleção de números musicais que pareciam não ter pretensão nenhuma de heterogeneidade [...] Às vezes a chanchada era só comédia e podia enveredar até pelos loucos caminhos da sátira”. Esse texto foi publicado originalmente no Suplemento do Centenário do jornal *O Estado de São Paulo*, n. 43-4, São Paulo, 25 out. 1975, mas cito a partir de sua transcrição como livreto publicado pelo Departamento de Assuntos Culturais – Secretaria Estadual de Cultura da Paraíba, durante o I Festival de Verão de Areia, em 1976.

⁸² Além disso, seu capítulo “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema” do livro *Brazilian Cinema*, organizado por Randal Johnson e Robert Stam, cuja primeira edição data de 1982, foi o grande responsável por colocar a chanchada no mapa da comunidade crítica internacional.

inversões estruturais – com seu potencial de crítica social – no carnaval contemporâneo, especificamente no Brasil. Como resumia Vieira (1983, p. 22), “é essa linguagem do carnaval que alimenta a produção da maior parte das chanchadas no cinema brasileiro”. Ou seja, a chanchada passou a ser inserida no universo maior do carnaval, sendo o gênero definido por seu “espírito carnavalesco”.⁸³

Entretanto, Vieira acertadamente advertia que a paródia não se resumia à chanchada, inclusive citando exemplos de filmes como *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976), *A\$untina das Américas* (dir. Luiz Rozemberg Filho, 1976), *Jeca contra o capeta* (dir. Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi, 1976), *Costinha e o King Mong* (dir. Alcino Diniz, 1977) e *O segredo da múmia* (dir. Ivan Cardoso, 1982), entre outros. Em suas palavras: “Como um *subgênero* da chanchada, a paródia está imersa no universo carnavalesco, que sempre permitiu críticas dirigidas à estrutura social” [sem grifo no original] (ibid., p. 26).

Essa observação parece correta, embora tenha vindo a se estabelecer, obviamente que à revelia do autor, a equivocada percepção de que toda chanchada é paródica. É interessante notar que em 1953, numa reportagem anunciando o início das filmagens de *Nem Sansão nem Dalila*, o repórter da revista *Cinelândia* descrevia o filme como “uma comédia parodista”, comentando a impressão de novidade causada por essa “*original* comédia em que a Atlântida se lança arrojadamente em um *novo gênero*” [sem grifo no original]. Aliás, um novo gênero (ou subgênero) que talvez tivesse como antecedente distante o filme *O pagão*, nos primórdios do cinema sonoro (cf. VIANY, 1959, p. 115). A título de curiosidade, vale comentar que a mesma distinção feita por Bernardet em 1979 já tinha sido assinalada em matéria dessa mesma revista 25 anos antes, quando era ressaltado que em *Matar ou correr* “não há, pois imitação, mas sim paródia, dos filmes do Oeste”.⁸⁴

Apesar da influência do artigo de João Luiz Vieira na revista *Filme Cultura*, o texto que talvez tenha colaborado definitivamente para a consolidação da chanchada como gênero, inclusive pela ampla difusão do livro organizado por Fernão Ramos, seja “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)” (VIEIRA, J., 1987). Além de fornecer diversos dados e informações históricas, seu autor buscou nesse capítulo definir com muito mais rigor quais

⁸³ “A paródia dos filmes americanos nos três exemplos citados acima [*Carnaval Atlântida*, *Matar ou correr* e *Nem Sansão nem Dalila*], bem como na maioria dos filmes brasileiros produzidos entre os anos 30 e o início dos anos 60, é geralmente identificada pelo público e crítica como filmes carnavalescos. Na verdade, um número considerável de chanchadas da Atlântida foi feito para divulgar as canções carnavalescas inseridas arbitrariamente na narrativa dos filmes. Embora não ocorram canções em *Matar ou correr* ou em *Nem Sansão nem Dalila*, a classificação da chanchada, por definição, os insere no universo maior do carnaval o que permite encontrar traços da dinâmica de inversões próprias do carnaval que indicam também a existência de aspectos críticos do funcionamento da estrutura social. É como se a crítica efetuada nas chanchadas só fosse permitida dentro dos limites circunscritos pelo universo carnavalesco” (VIEIRA, J., 1983, p. 25).

⁸⁴ *Cinelândia*, v. 2, n.21, set. 1953, p. 44; *Cinelândia*, v. 3, n. 45, set. 1954.

seriam exatamente as convenções básicas do gênero – os temas, personagens, cenários, objetos e ações recorrentes, assim como as principais estruturas narrativas, num esquema que corresponderia justamente às formas interiores e exteriores ou à semântica e sintaxe do gênero.

Mais recentemente, Vieira publicou o artigo “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência” (2003), versão ampliada de seu verbete “chanchada” da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000, p. 117-119), no qual aprofundou a descrição deste “gênero de comédia musical” que possuiria antecedentes no cinema silencioso, mas que teria surgido e se dividido em duas fases a partir do advento do som. Desse modo, a fórmula básica do gênero seria esboçada já no primeiro filme falado brasileiro, *Acabaram-se os otários*, sendo fundamentais a influência do teatro e, principalmente, do rádio, num período em que “mais que uma forte presença cultural, o discurso carnavalesco informa, define, estrutura e nomeia chanchadas no período sonoro” (VIEIRA, J., 2003, p. 47). Já na segunda fase do gênero, marcada pela produção da *Atlântida*, por estrelas como Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Eliana Macedo ou Anselmo Duarte, e por diretores como José Carlos Burle, Watson Macedo ou Carlos Manga, as chanchadas teriam desenvolvido um espectro de conteúdos que ultrapassava o universo carnavalesco.

Porém, ainda nos anos 1980, outros autores também abordaram as chanchadas, e Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza (1983, p. 65-66) sugeriram uma interessante periodização em “quatro fases” para o gênero na introdução de sua publicação pioneira *A chanchada no cinema brasileiro*. Entretanto, no corpo do livreto os autores acabavam por apontar simplesmente “duas fases distintas na evolução dos filmes musicais ou de chanchadas”, sendo a segunda fase, a partir dos anos 1940, marcada por argumentos, situações e enredos mais complexos. Em seu texto marcado pelo viés sociológico, os autores destacavam ainda a “concepção de mundo das classes subalternas” expressa pelos personagens dos filmes (ibid., p. 72).

Outra fonte igualmente fundamental sobre o assunto e também amplamente responsável pela consolidação da chanchada como gênero foi a pesquisa do jornalista Sérgio Augusto – iniciada ainda no final dos anos 1970, mas somente em 1989 transformada no livro *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*.⁸⁵

⁸⁵ Conforme Carlos Roberto de Souza (2009, p. 201), o livro de Sérgio Augusto, prometido há anos por seu autor, só foi publicado devido à insistência de Carlos Augusto Calil, então diretor-executivo da Cinemateca Brasileira, tendo sido editado por ocasião de uma retrospectiva sobre a chanchada na Sala Cinemateca. A primeira filmografia específica sobre o gênero, que ocupa a parte final da obra, foi consolidada pelo funcionário da Cinemateca José Francisco de Oliveira Mattos.

O título da publicação fora emprestado da “proto-chanchada” *Este mundo é um pandeiro* que o autor considerava como a obra na qual foram esboçados alguns traços definitivos da chanchada (AUGUSTO, 1989, p. 116). Entretanto, concordando com Bernardet e Vieira, Sérgio Augusto também considerou *Carnaval no fogo* a “chanchada modelo” que conferiu o “figurino definitivo do gênero” (ibid., p. 14-15).

Revelando sua vasta pesquisa na imprensa da época, Sérgio Augusto identificava o que seriam equivalentes de Getúlio Vargas, de Oscarito e de Watson Macedo e da própria chanchada no cinema alemão, soviético, italiano, português, argentino e mexicano, sem esquecer, obviamente, do cinema americano, respondendo à sua própria pergunta: “Sim, as chanchadas parecem cópias, naturalmente inferiores, de modelos importados de Hollywood. [...] De qualquer modo, as chanchadas transpiram brasilidade por todos os fotogramas” (ibid., p. 16).

Porém, apesar de tentar esboçar quais filmes seriam ou não chanchadas, Sérgio Augusto (ibid., p. 16-17) não esclarecia exatamente o que na chanchada era esse “algo [que] lhes traía a inconfundível nacionalidade”. Seguindo a argumentação de João Luiz Vieira, um elemento cultural era novamente invocado como diferencial nacional do gênero: tratava-se não apenas do espírito carnavalesco, mas do próprio carnaval, com todo o seu potencial de subversão apontado nos estudos de Bakhtin. Curiosamente, se assinalamos que o gênero chanchada passou a abarcar o filme carnavalesco, o carnaval passou a ser invocado como o elemento definidor da brasilidade da própria chanchada, apesar da “assombração” do modelo estrangeiro. Independente dessas contradições, a construção do *gênero nacional* por um viés nacionalista revela sua clara fragilidade e deixa a impressão de que a chanchada é definida como um gênero legitimamente brasileiro cuja brasilidade é tão óbvia que nem é preciso se dar ao trabalho de explicá-la aos leitores.

A indefinição sobre seu status genérico encontra conseqüências mais óbvias na dificuldade de se definir o escopo da chanchada – às vezes anacronicamente ampliado até abarcar o cinema silencioso, ou arbitrariamente reduzido aos filmes dirigidos na Atlântida por Watson Macedo (falecido em 1981), José Carlos Burle (falecido em 1984) e principalmente Carlos Manga, cujas obras circularam com muito mais freqüência desde os anos 1960, permitindo ao cineasta ter sua carreira reavaliada mais facilmente. Por outro lado, cineastas como Luiz de Barros, Leo Marten, Moacyr Fenelon, Victor Lima ou J. B. Tanko, entre outros, permanecem esquecidos no limbo da historiografia do cinema brasileiro ou ainda reféns de análises insuficientes e frequentemente rasteiras.

Nesse alargamento das fronteiras da chanchada, Vieira (2003), por exemplo, incluiu dentro do gênero *Alô, alô, carnaval*, que em sua época foi visto como pertencente ao gênero “revista”. Mais recentemente, Hernani Heffner (2006b, p. 7), no artigo de apresentação ao catálogo de mostra em homenagem aos 75 anos da Cinédia, procurou indicar diferenças fundamentais dentro deste amplo e vasto gênero:

Analisando os filmes que sobreviveram [...], percebe-se que esta produção [da Cinédia] guarda traços de constituição do que viria a ser conhecido como chanchada. No entanto, os pontos de contato são mais superficiais que profundos. A chanchada em sua plenitude evidencia o estilo clássico narrativo, em detrimento do enredo e sua coesão interna. Basta pensar em exercícios de realização como *Matar ou correr*. Mais do que isso, encena justamente a dissolução da matriz nacionalista frente a uma nova onda de cosmopolitismo, como pode ser percebido em filmes como *De vento em popa* [dir. Carlos Manga, 1957] e *Alegria de viver* [dir. Watson Macedo, 1958].

Por outro lado, Sérgio Augusto, embora sem delimitar rigorosamente quais seriam as fronteiras, parece diferenciar os musicarnavalescos da chanchada, e esta de comédias não pertencentes ao “gênero nosso”. O autor valorizava, por exemplo, *Este mundo é um pandeiro* – que “já dava mostras de que um novo gênero de comédias musicadas, com uma integração maior entre as suas partes, estava prestes a florescer” (AUGUSTO, 1989, p. 111) – e consagra *Carnaval no fogo*, onde, conforme uma crítica do jornal *O Globo*, de 8 de fevereiro de 1950 (apud ibid, p. 52), “pela primeira vez temos um filme em que a história supera a parte musical”.⁸⁶

Ou seja, nota-se no texto de Augusto tanto a tendência freqüente, sobretudo nos estudos do filme musical hollywoodiano, de valorização do “musical idealmente integrado” – no qual músicas, canções e danças estão perfeitamente integradas e geralmente a serviço da narrativa –, quanto a propensão simultânea e contraditória de excluir do cânone do gênero algumas chanchadas não-musicais. Desse modo, Augusto escreve que a hilária paródia de filme de horror sem números musicais *Aí vem o Barão* (dir. Watson Macedo, 1951) “não era uma chanchada legítima” (ibid., p. 118), e, ao mesmo tempo, afirma que “na medida em que seu humor busca em demasia o recato e nenhum número musical interrompe as pirações de Gastão e família, *Falta alguém no manicômio* (dir. José Carlos Burle, 1948) não suporta, em princípio, o rótulo de chanchada” (ibid., p. 115).

⁸⁶ Esse comentário sobre *Carnaval no fogo* deve ser inserido no contexto da passagem para os anos 1950 de tentativa de sofisticação das comédias carnavalescas brasileiras, pois antes ainda, o filme *Poeira de estrelas* (dir. Moacyr Fenelon, 1948) destacava em sua publicidade: “Pela primeira vez o cinema brasileiro faz uma comédia musicada em que os números são parte da própria história” (Acervo Cinemateca do MAM).

Algumas questões ficam claras nas leituras genéricas clássicas da chanchada, entre elas a influência de um modelo biológico evolucionista – típico não apenas da teoria genérica tradicional, como também da própria historiografia clássica do cinema brasileiro –, estabelecendo uma origem distante para o gênero (no cinema silencioso ou nos primórdios do sonoro, geralmente filmes perdidos), que se desenvolve para uma idade de ouro (a Atlântida) e, finalmente, para a morte exatamente na mesma época em que “nasce” o Cinema Novo.

Aliás, um dos poucos consensos absolutos a respeito das chanchadas parece ser o de que o gênero desapareceu no começo dos anos 1960, quando suas fórmulas teriam se esgotado e teria ocorrido a migração de suas convenções, técnicos e artistas para a cada vez mais popular televisão. Se o gênero é tradicionalmente definido por sua textualidade – suas características formais, ou seja, sua *estrutura*, conforme os termos de Altman –, o fim das chanchadas é quase sempre determinado pelos historiadores como consequência do esgotamento das condições de produção que permitiram sua existência e continuidade como *modelo* e de seu apelo junto ao público como *contrato*.

Além desta contradição, essa abordagem marcada por um inevitável determinismo histórico (e pelo conforto em se reavaliar um gênero definitivamente distante, morto e sepultado) impede análises que percebam a continuidade da estrutura e do modelo das chanchadas, por exemplo, nas pornochanchadas dos anos 1970 (inicialmente chamadas justamente de “neo-chanchadas” ou “chanchadas eróticas”) ou ainda nos filmes infanto-juvenis dos Trapalhões, marcados pelo humor, pelo freqüente apelo à paródia e por constantes interpolações musicais de convidados especiais. Isso tudo sem falar nos próprios programas musicais e humorísticos televisivos.⁸⁷

Além disso, a identificação da “idade de ouro” da chanchada corresponde igualmente à redescoberta de filmes de maior “consciência política”, como no caso de *Nem Sansão nem Dalila*, cuja importância pioneiramente apontada por Bernardet (1974, 1979a) garantiu ao filme uma extensa e detalhada análise de João Luiz Vieira (1983, p. 26), mas principalmente de Sérgio Augusto (1989, p. 154-161), conquistando, com esse filme, um pioneiro espaço para as chanchadas no panteão das mais importantes obras da história do cinema brasileiro.⁸⁸

⁸⁷ Como exceção à regra, Rodrigo Bouillet (2005, p. 10-1), por exemplo, sugeria a “possível continuidade de uma certa ‘tradição chanchadesca’ ao longo da década de 1960 [...que] não seria de todo surpreendente ao se considerar a sobrevida das atividades de vários diretores ligados ao ‘gênero’ neste período” [grifo do texto]. A miopia quanto ao fim da chanchada também é questionada por pesquisadores da televisão brasileira que apontam que “o humorismo televisivo é herdeiro direto da chanchada”, indicando, porém, a ausência de estudos sobre como se deu essa continuidade (MOREIRA, 2000, p. 52)

⁸⁸ É significativo que o filme de Carlos Manga tenha sido a única chanchada listada dentre os trinta melhores filmes brasileiros da história na enquete realizada em 1988, em comemoração aos noventa anos do cinema brasileiro. Nessa listagem composta sobretudo de títulos do Cinema Novo e Cinema Marginal, *Nem Sansão nem Dalila* aparece apenas em trigésimo lugar – a última colocação (cf. SOUZA, C., 2009, p. 197). Ainda assim,

Por fim, essa mesma visão teleológica assume uma evolução progressiva do gênero na direção da reflexividade, como se o caminho natural (e o único possível) do gênero fosse tornar-se consciente de si próprio, transgredindo sua pureza clássica e enveredando com frequência e intensidade cada vez maior para a auto-referenciação, ou seja, num caminho “natural” da transparência à opacidade.

Assim como inúmeros estudiosos identificaram nos “musicais reflexivos” da MGM produzidos por Arthur Freed na década de 1950 ou em “super-westerns” do mesmo período, como *Matar ou morrer* (*High Noon* [dir. Fred Zinnemann, 1952]) e *Os brutos também amam* (*Shane* [dir. George Stevens, 1953]) a “evolução” de seus respectivos gêneros, o filme *Carnaval Atlântida* passou a ser visto não apenas como “filme-manifesto” (VIEIRA, J., 1987, p. 165) ou verdadeira “chanchada reflexiva” (CALIL, 2002, p. 15), mas também como o ponto culminante do gênero. Se mais recentemente o mesmo *Carnaval Atlântida* vem sendo reconhecido ainda como importante “filme político” (AUTRAN, 2004, p. 144-5), não surpreende que o filme de José Carlos Burle venha substituindo o de Carlos Manga no posto de mais importante chanchada da história do cinema brasileiro.⁸⁹

Raphaëlle Moine (2008, p. 137-139) fez várias críticas a esse modelo determinista, que seria, em primeiro lugar, historicamente impreciso. Realmente, o que pode ser mais reflexivo do que o anúncio de *Fazendo fita* (dir. Vittorio Capellaro, 1935) – “fotografia de um cego, argumento de um doido varrido! Som de um surdo” –, filme produzido por uma empresa chamada S.O.S.; um “abacaxi” intitulado *Abacaxi azul* (dir. Wallace Downey, 1944); o carnavalesco *Tristezas não pagam dívidas* (dir. Ruy Costa, 1944) feito para saldar os prejuízos da Atlântida; ou a comédia *Não adianta chorar* (dir. Watson Macedo, 1945)

tratava-se de um avanço significativo, pois numa listagem semelhante, realizada pela *Filme Cultura*, em 1968, nenhuma chanchada foi indicada dentre os dez filmes mais importantes do cinema brasileiro na lista de nenhum dos 22 críticos participantes (*Filme Cultura*, v. 2, n. 8, 6 mar. 1968, p. 504-525). Doze anos depois, em 1980, a revista de Cultura Vozes realizou uma enquete semelhante para selecionar os 12 mais importantes filmes brasileiros e a mesma ausência se repetiu. Dentre as 49 pessoas ouvidas, somente indicaram chanchadas em sua listas a cineasta Ana Carolina (*Carnaval no fogo*), Sérgio Santeiro e o Cineclube Macunaíma (*Alô, alô, Carnaval*), e o jornalista Sérgio Augusto (*Nem Sansão nem Dalila*) (*Revista de cultura Vozes*, v. 74, n. 6, ago. 1980, p. 471-484).

⁸⁹Em comparação com as enquetes realizadas nos anos 1980 citadas acima, na listagem organizada pela revista virtual *Contracampo*, em 2001, sobre os melhores filmes brasileiros de todos os tempos, *Carnaval Atlântida* foi a chanchada melhor colocada, sendo citada 7 vezes (equivalendo a 20ª posição, atrás de 36 outros filmes), *O homem do Sputnik*, 6 vezes (21ª, 41) e *Nem Sansão, Nem Dalila*, 5 vezes (22ª, 48). Ainda mais recentemente, na “lista mais queridos do cinema” promovida pela revista *Filme Cultura* junto a mais de 100 pessoas, a chanchada melhor colocada foi mais uma vez *Carnaval Atlântida*, em 12º lugar, com 11 menções (*Filme Cultura*, n. 53, jan. 2011, p. 98). Em relação ao contexto de realização do filme de Burle, pode-se pensar em sua inserção numa “moda” reflexiva no início dos anos 1950, mencionando que Luiz Carlos Bresser-Pereira criticou severamente *Carnaval Atlântida* em seu lançamento, pois o filme não passaria de “um vulgar plágio, de uma imitação barata de *Cantando na chuva* e mais alguns outros filmes” (*O Tempo*, São Paulo, 20 fev. 1953).

dirigida por um cineasta que abominava as comédias cinematográficas e inutilmente ambicionava dirigir filmes dramáticos?

Além disso, esse modelo insistiria também na pureza clássica do gênero – no caso deste “gênero nacional”, puro também em relação ao cinema estrangeiro –, sem atentar para sua inevitável transitoriedade. Rick Altman (1999, p. 22) afirmou ainda se tratar de um modelo teleológico antropomórfico que subordina a História à continuidade e segundo o qual aos gêneros só seria permitido um ir e vir entre experimentação e reflexividade. Entretanto, “este antropomorfismo genérico sempre proporcionaria um eficaz modelo retórico de variação dentro de um contexto fundamentalmente de fixidez” (ibid., p. 21), o que explicaria o apego a ele por uma crítica genérica textualista.

Como sintetizou Adam Knee (1995, p. 31), falar em evolução do gênero implica sempre investir numa analogia biológica, freqüentemente darwinista, e que geralmente assume um “amadurecimento” do gênero num sentido valorativo. Como ele, Steve Neale (2000, p. 211-2) associou essa característica à influência da teoria do “desenvolvimento genérico” de Thomas Schatz (1981), um dos mais importantes estudiosos dos gêneros cinematográficos nos anos 1980. Em contraponto a essa teoria, Neale corroborou as palavras do enfático artigo de Tag Gallagher ([1986] 2003, p. 268) que atacava veementemente a tese evolucionista dos gêneros no caso específico do *western*, apontando que “um olhar superficial sobre a história do cinema sugere uma trajetória cíclica ao invés de evolutiva”. Mais recentemente e já sem fazer nenhuma ressalva, Christine Gledhill (2008, p. 221) afirmou vigorosamente que gênero é um conceito cíclico.

A conexão da chanchada com a filmografia internacional é outra questão que ainda precisa ser mais bem estudada, tentando repensar e superar, como sugere Moine, uma oposição simplista e redutora entre gêneros locais (como a chanchada) e gêneros transnacionais e trans-culturais (a comédia musical, por exemplo). Porém, a par de já terem sido apontadas por diversos estudiosos as ligações dos nossos primeiros musicais com exemplares de outras cinematografias – dos filmes de fado portugueses aos filmes de tango argentinos (VIEIRA, 1987, p. 180; COSTA, 2008, p. 126-131), sem falar nos musicais hollywoodianos, influência recorrente e principal modelo conforme Sérgio Augusto (1989) –, a distinção da chanchada como um gênero singularmente nacional sobrevive. Talvez isso ocorra por parecer se constituir na única alternativa encontrada para não se falar, como o mesmo Sérgio Augusto (ibid.) não se furta a fazer em seu livro, da chanchada como mera imitação servil do imperialismo cultural norte-americano. Dentre algumas das características invocadas na singularização desse gênero nacional encontra-se a língua brasileira conforme

falada e cantada nos filmes ou um tipo particular de humor autodepreciativo (SHAW; DENNISON, 2007, p. 77). Entretanto, um dos argumentos mais fortes continua sendo a influência ou a própria inserção do gênero no universo cultural do carnaval, uma vez que, como aponta Vieira (2000, p. 118), a linguagem carnavalesca sempre permaneceria “como uma espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado”.

Por fim, ainda que possam ser feitas justificadas restrições à definição corrente de chanchada como gênero – sobretudo a redução do gênero a um cânone de filmes que geralmente coincide com o caso particular do sistema verticalizado da Atlântida a partir de 1947 –, fato agravado pela perda de muitos dos filmes que precisariam ser vistos e estudados, não se pretende aqui afirmar ou negar o status de gênero da chanchada. Em nosso caso, o objetivo principal foi analisar *como* a chanchada foi definitivamente estabelecida como um *gênero nacional* por críticos e historiadores do cinema através de um processo que não representa um caso isolado e nem especificamente brasileiro.

Como mostrou Altman (1999, p. 72-7), o processo de generificação do “filme feminino” (*woman's film*) teve início num contexto de ascensão e busca de legitimação da crítica feminista nos estudos de cinema, com o livro pioneiro de Molly Haskell (*From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 1974) e diversos outros que se seguiram na década seguinte, nos quais o gênero ainda era acompanhado de aspas e de hesitação quanto ao seu estatuto genérico. Entretanto, já no livro de Mary Ann Doane de 1987 (*The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*), o gênero finalmente aparecia no título, sem aspas e “sem nenhum resquício de dúvida quanto ao direito da categoria a uma existência independente”, seguindo uma tendência já perseguida por outras estudiosas e que seria colocada em prática por virtualmente toda a comunidade crítica.

O caso do filme *noir* também se presta à comparação, tendo sido uma expressão criada e consolidada por críticos franceses no contexto particular deste país no pós-guerra, mas que só se popularizou nos Estados Unidos e Reino Unido nos anos 1970, ganhando a partir daí ampla circulação (cf. capítulo 5.4, *infra*). Ainda que Steve Neale (2000, p. 3 e 174) – como antes dele Marc Vernet (1993) e James Naremore (1998), entre outros –, aponte a incoerência, imprecisão e inconsistência na definição de critérios, na construção de um *corpus* de filmes e em quase todas as interpretações de sua significação sócio-cultural na forma de gênero, “como resultado da crescente ubiquidade do termo, e como o resultado da tendência de se produzir filmes baseados em sua imagem, também é argumentado que o filme *noir* agora tem um status genérico que não possuía no passado”.

Ou seja, da mesma forma que o “filme feminino” ou o filme *noir*, podemos dizer que a partir do uso reticente e em itálico da palavra chanchada na imprensa dos anos 1940 e posteriormente no livro de Alex Vianny (1959), e da difusão de seu uso nos anos 1960 (como desvalorização) e 1970 (para reabilitação), foram estudos consagrados como os de João Luiz Vieira e Sérgio Augusto que consolidaram a generificação definitiva da chanchada ao longo dos anos 1980, reinterpretando, redefinindo e reavaliando o gênero e, finalmente, lhe consagrando um status hoje absoluto e indiscutível não apenas de gênero, mas sobretudo de *gênero nacional*. Obviamente que esse processo só se consumou com o reconhecimento geral e a ampla adoção pela comunidade de críticos, acadêmicos e comentaristas culturais dos limites e fronteiras estabelecidos por esse novo mapa genérico.

Ainda que tenhamos afirmado neste mesmo capítulo que o termo “filme carnavalesco” talvez possa ser encarado como “historicamente mais apropriado” por ter sido o termo usado por críticos e pelos produtores na época em que muitos dos filmes foram realizados (quando chanchada ainda era uma expressão pouco comum), devemos dar a palavra à feroz crítica de Gledhill (2008, p. 239) a uma nova historicidade que “procura autenticidade empírica na indústria cinematográfica e questiona construções críticas intervencionistas como tentativas de conquistar prestígio cultural ou promoção acadêmica – como se os historiadores também não estivessem na folha de pagamento.”

Porém, concordamos com Altman (1995, p. 29) que o tipo de processo de generificação como o ocorrido com a chanchada não é uma usurpação de um supostamente exclusivo poder dos produtores e diretores em definirem um gênero; pelo contrário, é um perfeito exemplo do poder igualmente produtor da crítica, que ela pode exercer no momento da produção dos filmes ou muito posteriormente e que, portanto, também devem ser obviamente objeto de estudos dos historiadores.

Por fim, ao analisarmos os discursos genéricos sobre a chanchada, o objetivo não foi chegar a uma inexistente definição *correta* do gênero (seja o carnavalesco, seja a chanchada), algo indesejável e inviável diante de mapas genéricos que se sobrepõem um após o outro, mas, como sugere Jason Mittell (2001, p.9, 2004, p. 14), explorar as formas concretas através das quais o gênero foi culturalmente consolidado.

Desse modo, como conclusão a este capítulo, é importante assinalarmos que análises históricas mais rigorosas sobre as chanchadas e também sobre os discursos ao redor dos textos fílmicos são colaborações imprescindíveis à necessária ampliação do conhecimento e compreensão sobre o gênero, mas não devem ter como objetivo simplesmente desconstruir o

valioso e imprescindível trabalho já conquistado na crítica e teorização da textualidade genérica, particularmente da chanchada, ao longo principalmente das três últimas décadas.

Entretanto, ainda que este trabalho não tenha a pretensão ilusória de “destituir” a chanchada de seu estatuto genérico, pela opção metodológica desta tese, nos capítulos seguintes cujo recorte se estende até o final da década de 1940 o termo chanchada praticamente não será utilizado.

4. O FILME POLICIAL NO BRASIL

O embate entre o caráter expansivo do gênero – algo que atravessa as fronteiras, se modifica em diferentes territórios e abrange diferentes cinematografias – e uma definição necessariamente restritiva e freqüentemente essencialista de cinema nacional que exige a afirmação da diferença e da singularidade de uma suposta identidade nacional, não é de fácil resolução. Geralmente essa relação assume o caráter de um jogo de cabo de guerra: quanto mais um filme se aproximaria de um gênero considerado trans-nacional, menos brasileiro ele seria; quanto mais brasileiro ele fosse, mais distante dos gêneros supostamente universais (“na verdade”, hollywoodianos) ele deveria estar.

Entretanto, a adoção de visões mais dinâmicas sobre ambos os conceitos pode nos permitir análises mais nuançadas, estando particularmente atentos à dimensão histórica desses termos e ao contexto cultural que determina a interpretação, definição e avaliação dos gêneros.

Nesse sentido, se o conceito de cinema nacional passar a abarcar mais do que apenas um cânone de filmes realizados em determinado país, sendo não somente o “container” que abrange outras esferas (discursivas, econômicas, políticas, sociais, culturais), mas também o processo de apropriação das práticas de produção e de recepção dos produtos de outras cinematografias, o gênero policial no Brasil também passaria a ser tudo que é inevitavelmente reconfigurado por uma leitura específica.

Assim, os termos “brasileiro” ou “policial” deixariam de se referir a alguma essência ou traço distinguível e invariável. Se eles se tornam relativos e circunstanciais, sua ordenação hierárquica – nosso dilema entre *filmes policiais brasileiros* ou *filmes brasileiros policiais* – também resulta relativa e circunstancial. Não há justificativas para o historiador tentar diferenciar rigidamente gêneros locais e gêneros internacionais. Qualquer filme brasileiro pode participar de um gênero que atravessa diversas fronteiras como o policial, mas todo gênero é definitivamente reformulado em sua recepção, quando passa a ser distinguido pelos espectadores, críticos e produtores brasileiros.

Assim como todo filme muda e se transforma num filme diferente quando ingressa em outro território, sendo então apreendido de forma distinta por um novo público, o mesmo ocorre com os gêneros, sobretudo se eles não são entendidos como *componentes* dos filmes (logo, como elementos textuais invariáveis e independentes de sua circulação), mas como a

categoria que agrupa esses textos, inevitavelmente reformulada em cada instância cultural e contexto social e histórico específico.

A visão do gênero como um espaço, como aponta Raphaele Moine (2008), revela-se útil, pois não implica em um pertencimento definitivo, mas uma circunstância que informa sua leitura. Do mesmo modo, o entendimento dos gêneros como mapas que se sobrepõem, como sugerido por Rick Altman (1999), nos encaminha menos, como historiadores do cinema, a tentativas ilusórias, artificiais e subjetivas de se determinar fronteiras rígidas e fixas aos gêneros, e mais à tarefa não menos difícil de atentarmos às mudanças, invasões e sobreposições levadas a cabo pelos mais variados agentes de identidades genéricas ao longo do tempo. Mas é o caso de se pensar um mapa não como um traçado já conhecido e normatizado de certa geografia, mas com um desenho vivo de um terreno móvel, movediço e permanentemente em mutação, tensão e disputa.

Remetendo-nos às ciências sociais, a partir de sua concepção estrutural de cultura John B. Thompson (2000, p. 181) definiu *análise cultural* como “o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas”. O sociólogo inglês ressaltou ainda que:

o processo de recepção não é um processo passivo de assimilação; ao contrário, é um processo criativo de interpretação e avaliação no qual o significado das formas simbólicas é ativamente constituído e reconstituído. Os indivíduos não absorvem passivamente formas simbólicas, mas, ativa e criativamente, *dão-lhes um sentido* e, por isso, produzem um significado no próprio processo de recepção (ibid, p. 201) [grifo do texto].

Desse modo, pesquisar o que é o gênero policial no Brasil entre 1915 e 1951 é captar os percursos e passagens por um espaço sempre em (re)construção em determinado momento, e, ainda, identificar a produção de sentido conferida por *mapas genéricos* que surgem, se modificam e desaparecem ao longo do tempo. Um espaço e um mapa conformado tanto por filmes estrangeiros em sua origem, quanto por produtos locais.

Desse modo, se a primeira parte desta tese discutiu a questão do gênero e do cinema nacional em relação especialmente à produção de filmes brasileiros, nesta segunda parte o foco se voltará primordialmente para a recepção. Nesse sentido, retomamos a sugestão de Jason Mittell (2004) em sua abordagem cultural dos gêneros, de *descentrar* os textos como

foco exclusivo de análise. Essa metodologia foi exemplificada pelo autor através do caso específico do gênero “animação”.

Nos anos 1930 e 1940, a produção de desenhos animados nos EUA por estúdios verticalizados como a Warner Brothers e a MGM, ou por estúdios independentes como o de Walter Lantz e Walt Disney, era destinada a compor os programas das salas de cinema que contavam geralmente com um cinejornal ou um curta documentário, um desenho animado, e um *short* ficcional de drama ou comédia, todos antecedendo e “complementando” o longa-metragem. Essas animações eram, portanto, entendidas como atrações para “toda a família”, seguindo a diretriz de Hollywood à época de tentar criar filmes atraentes para todos as faixas de públicos.⁹⁰

Essa produção, porém, foi interrompida nos anos 1950 devido, entre outros motivos, à promulgação da lei anti-truste que, dissociando os estúdios das cadeias exibidoras, não mais justificava economicamente o investimento naquele dispendioso tipo de complemento. Quando passaram a ser exibidos na televisão e, nos EUA, sobretudo ao serem isoladas na programação televisiva matutina dos sábados ao longo dos anos 1960 – sendo vários *cartoons* independentes de seis a sete minutos exibidos juntos, compondo o bloco televisivo de trinta minutos –, esses desenhos animados vieram a ser compreendidos como pertencentes a um gênero próprio e exclusivamente infantil. A partir da visão das crianças como um público com baixo grau de exigência, se desenvolveu ainda a produção de desenhos animados diretamente para a televisão (exemplificada pelos personagens saídos do estúdio Hanna-Barbera como *Zé Colméia* ou *Os Flintstones*), fazendo uso de técnicas de animações mais simples que permitiam menor custo de produção.

Esse baixo status que passou a estar associado ao gênero somente se alteraria nos anos 1990, com o renascimento do longa de animação da Disney (alimentado pelo sucesso de *A pequena Sereia* [1989] e *A Bela e a Fera* [1991] e posteriormente ampliado ainda mais pelo prestígio dos filmes da Pixar); com novas animações feitas para televisão, mas exibidas em horário nobre e veiculadas como atrações também para adultos como *Os Simpsons* [1990-]; e ainda com o surgimento de canais à cabo exclusivamente alimentados por animações, como o Cartoon Network, em 1992, que permitiam diferenciações, inclusive etárias, dentro do próprio canal/gênero.

⁹⁰No “Inquérito Cinematográfico” promovido entre os leitores da revista *A Scena Muda*, em 1940, uma das perguntas era: “Gosta de desenhos animados?”. A contabilidade do resultado final (respostas: Sim, 2040; Não, 4; Nem sempre, 64) sugere a ampla aceitação desse tipo de complemento no Brasil mesmo dentre o público majoritariamente adulto da revista (*A Scena Muda*, v. 20, n. 993, 2 abr. 1940, p. 17).

Como apontou Mittell (ibid., p. 93), um desenho animado do Pernalonga ou do Pato Donald não mudou ao longo dos últimos cinquenta ou sessenta anos, mas o gênero ao qual ele é associado sofreu transformações cruciais que são vitais para o nosso entendimento de como esses filmes operam culturalmente. Sua análise reforça ainda o papel da indústria na constituição dos gêneros através das diferentes formas de circulação dos discursos genéricos e não apenas por meio da produção dos textos (ibid., p. 56). Por fim, o autor chama atenção ainda para o papel fundamental do contexto cultural para a avaliação, definição e interpretação dos gêneros.

Dessa forma, no caso do Brasil, excluídas as análises textualistas sobre o “cinema de animação brasileiro”, qualquer estudo sobre o gênero “desenho animado” (*cartoon*) ou “animação” (*animation*) em nosso país – cujos nomes em português já apontam para diferenças cruciais de status numa categoria essencialmente definida por sua técnica – não pode jamais deixar de levar em consideração os inúmeros e específicos fatores contextuais.⁹¹

Em qualquer estudo genérico, a análise textual não pode e nem deve ser ignorada, pois é um instrumento importante, embora, como bem observou Richard Maltby (1984, p. 50), “sua utilidade seja paradoxalmente elevada caso suas limitações sejam reconhecidas”. Desse modo, como proposto e demonstrado por Jason Mittell (2004, p.14-5), o fundamental não é descartar, mas descentrar a análise textual como espaço único e primordial de análise genérica, evitando construir toda a discussão do gênero em torno dos textos, como se o gênero fosse uma qualidade latente dos filmes pronta a ser descoberta pelos críticos ou, ainda, como se um texto isolado comportasse o gênero em si próprio.

Sob esse viés, ainda que minha perspectiva tenha sido favorecida por um conhecimento prévio dos filmes brasileiros citados e por pesquisas anteriores em cópias de arquivo, o foco primário desta tese se concentrou em documentos impressos, apelando-se ao máximo possível para fontes documentais primárias que permitissem resgatar a multiplicidade

⁹¹Dentre esses fatores poderíamos citar a restrição do mercado de trabalho dos animadores brasileiros à publicidade desde as décadas de 1960 e 1970; o impulso ao desenvolvimento da animação no Brasil dado pelo acordo de cooperação técnica entre o National Film Board (NFB), do Canadá, e a Embrafilme, que deu origem ao Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), em 1985; o longo e extraordinário sucesso dos personagens infantis das histórias em quadrinhos criadas por Maurício de Souza, principal responsável pelas raras experiências de longas-metragens de animação distribuídos no cinema e de animações brasileiras veiculadas na televisão nos anos 1980 e 1990; a associação da animação brasileira adulta ao formato do curta-metragem veiculado nas salas de cinema, da época da Lei do Curta nos anos 1970 e 1980 até o atual circuito de mostras e festivais – de *Meow* (dir. Marcos Magalhães, 1981) a *Deus é pai* (dir. Allan Sieber, 2000); a persistência dos programas infantis com apresentadores na televisão brasileira – com a hegemonia da apresentadora Xuxa ao longo dos anos 1980 e 1990 – nos quais os desenhos animados (invariavelmente estrangeiros, fossem americanos ou japoneses) eram apenas uma das atrações ou ainda a forma de outros canais rivalizarem a liderança da Rede Globo; o surgimento do Festival Anima Mundi, em 1993, colaborando para popularizar e regenerificar a animação no país como um gênero “sério” e ensinando uma série de outras ações e produtos.

de vozes de diferentes agentes de terminologias genéricas. Ao invés de anularmos as diferenças na direção de uma definição artificialmente estável e coerente do gênero “policial”, o objetivo foi ressaltar justamente sua diversidade e mutabilidade, expressa inclusive no apelo muitas vezes contraditório a diferentes termos genéricos ao longo do recorte histórico estabelecido.

Portanto, esta pesquisa foi baseada na maior quantidade e variedade possível de fontes – inclusive documentos geralmente menosprezados, como programas de salas de cinema e diferentes materiais publicitários –, mas fez uso principalmente de jornais e periódicos brasileiros de cinema. Nessa categoria estão incluídas as populares revistas dedicadas aos fãs como *A Scena Muda* (que em 1941 atualizou seu título para *A Cena Muda*), *Cinearte*, *Cine-Rádio Jornal* ou *Cinelândia*, leituras fundamentais não somente pelo acesso à opinião da crítica cinematográfica, mas também por permitirem em raras ocasiões vislumbrar indícios do discurso genérico conforme utilizado por certa parcela do público de cinema (primordialmente aquele que lia essas revistas), através, por exemplo, da publicação de cartas dos leitores e das respostas aos questionários e enquetes.⁹²

Outra categoria de periódicos de cinema também amplamente utilizada – apesar de largamente ignorada pelos pesquisadores brasileiros – foi a das revistas “profissionais”, aquelas dedicadas essencialmente aos distribuidores e exibidores, como *Cine Magazine*, *Jornal do Exibidor* ou *Cine-Repórter*, e que frequentemente exibiam diferentes usos para a mesma terminologia genérica.⁹³

Para o acesso ao material da imprensa da época, além de consultas à hemeroteca da Biblioteca Nacional, foram muito utilizadas importantes fontes secundárias – entre as quais ALVETTI, 1989; AUGUSTO, 1989; BERNARDET, 1969 e 1970-1971; GONZAGA, 1987 e 1996; PIPER, s.d. [1975]; QUEIROZ, 1981; SOUZA, J., 1987 e 1995 –, além de bancos de dados digitais e acervos pessoais de personalidades ligadas ao cinema e relacionados ao final desta tese.

⁹² De *Cinearte* e *A Scena Muda* foram consultadas as coleções encadernadas do acervo da Cinemateca do MAM, assim como as coleções digitalizadas acessadas através da Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo; de *Cine-Rádio Jornal* foi consultada a coleção incompleta do jornal, de 1938 a 1942, disponível no acervo da Cinemateca do MAM; de *Cinelândia* foram consultados os números iniciais da coleção encadernada completa do acervo da Cinemateca do MAM. Revistas de caráter mais geral que mantinham noticiário cinematográfico regular também foram consultadas, como *Fon-Fon!*, *Carioca*, *Diretrizes*, *Cultura Política*, *Panfleto*, entre outras.

⁹³ De *Jornal do Exibidor* foram consultados os poucos exemplares existentes, relativos ao ano de 1939, no acervo da Cinemateca do MAM; de *Cine Magazine* foi consultada a coleção quase completa da revista, de 1933 a 1938, disponível no acervo da Biblioteca Nacional, assim como excelentes encadernações dos primeiros números existentes no acervo da Fundação Joaquim Nabuco; de *Cine Repórter*, apesar de a revista ter sido publicada desde os anos 1930, só foram localizados os exemplares de 1944 em diante (pertencentes à coleção Biblioteca Mário de Andrade), microfilmados e consultados na Biblioteca Nacional.

É preciso ressaltar ainda que o foco desta pesquisa se concentrou primordialmente na exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, então capital federal. Mesmo não ignorando diferenças regionais, essa opção metodológica pode ser justificada pela posição de destaque da cidade à época em relação à produção cinematográfica nacional (e também teatral e radiofônica), pela sua primazia como principal mercado exibidor do país (superado apenas por São Paulo ao longo desse período) e o seu indiscutível papel de centro social, político e cultural do país na época em questão.

Uma pesquisa ampla e extensa é uma necessidade inescapável da proposta de analisar o gênero policial no Brasil entre as décadas de 1910 e 1950 tomando como critério a recepção dos filmes no Brasil e não sua produção, abarcando, assim, a produção estrangeira e nacional. Entretanto, ao sustentar que o gênero é re-significado em sua recepção, o objetivo não é tapar os olhos para a presença massiva do filme norte-americano no mercado exibidor brasileiro, com todas as conseqüências econômicas, culturais, sociais e políticas que ela acarreta. De certo modo, esse ponto já havia sido transversalmente tratado por Jean-Claude Bernardet (1979a, p. 91):

É de notar que, com exclusão do início do século [...], foi somente a comédia, musical, carnavalesca, erótica, que teve uma produção regular e obteve boa receptividade de público. Nenhum outro gênero, dramático, de aventura, seja lá o que for, com exceção do relativamente escasso surto de filmes de cangaço, conheceram uma produção sistemática. O que não exclui o grande sucesso de um ou outro melodrama, por exemplo *O ébrio*: sucesso de um filme, não de um gênero. Quer dizer que o relacionamento do público com os gêneros dramáticos e “nobres” continuou a se fazer através do cinema estrangeiro.

Do ponto de vista atual, depois dos inúmeros avanços recentes no campo da pesquisa histórica do cinema brasileiro, várias restrições poderiam ser feitas a esse trecho citado, como a idealização de uma suposta bela época do cinema brasileiro no “início do século”; a desatenção à significativa produção de filmes brasileiros de outros gêneros além dos citados pelo autor; ou à insinuação de uma diferença entre gêneros “universais” (comédia, aventura, melodrama) e “nacionais” (filme de cangaço, subgêneros da comédia etc).

Entretanto, num país como o Brasil em que a produção cinematográfica nacional sempre foi, em toda a sua história, marginal em seu próprio mercado, pareceria inevitável como apontou Bernardet que os discursos genéricos – não apenas dos gêneros “nobres”, mas também da comédia – fossem formulados essencialmente em relação ao cinema estrangeiro, ainda que envoltos num circuito intertextual que fundamentalmente envolveria manifestações locais da imprensa, rádio, literatura popular, teatro, circo etc.

Mas se Bernardet afirmou que o *relacionamento* do público brasileiro com todos os gêneros cinematográficos, com exceção da comédia, se fez e se faz através de filmes estrangeiros, mais recentemente José Inácio de Melo Souza, um dos principais estudiosos do cinema brasileiro silencioso, afirmou enfaticamente, nesse mesmo sentido, que nosso mercado “sempre foi dominado pelo filme estrangeiro. Os espectadores tiveram desde o início *o seu imaginário* moldado pela imagem vinda de fora” [sem grifo no original].

Nosso objetivo nesta tese é justamente perceber *como* se moldou esse “imaginário” dos espectadores brasileiros a respeito do gênero policial, sem dúvida através de determinadas “relações” estabelecidas com as imagens vindas de fora, mas também com as imagens em movimento e sons produzidos no próprio Brasil. Além disso, buscamos, acima de tudo, evitar dicotomias e oposições rígidas e maniqueístas entre gêneros estrangeiros e gêneros locais, recusando ainda a insinuação de uma relação meramente passiva e automática de dominação simbólica de “nós” pelo “outro”.

De forma similar a uma contraposição simplista entre estrangeiro (dominador) e nacional (dominado), Stuart Hall (2003) questionou uma classificação cultural baseada em oposições binárias rígidas entre classes sociais antagônicas, segunda a qual, subordinando o simbólico e cultural ao social e econômico, a “visão de mundo” das classes dominantes (“alta” cultura) simplesmente monopolizaria as “idéias” das classes dominadas (“baixa” cultura), pelo menos até o advento de uma revolução em que uma poderia finalmente tomar o lugar da outra – o que, transportando para o caso do cinema, ocorreria quando os filmes nacionais finalmente ocupassem o “nosso mercado”.

Conforme Hall (ibid., p. 226), a *metáfora de transformação* do “carnaval” de Mikhail Bakhtin teria se mostrado mais dinâmica e complexa do que, por exemplo, a *metáfora de inversão* da revolução, colaborando não apenas para uma compreensão e valorização do que seria uma “baixa cultura” – a cultura popular (e não à toa o uso desse conceito na redescoberta da “nossa chanchada”) –, mas, sobretudo, transgredindo a “pureza dessa distinção binária” entre alto e baixo, essa “imposição de ordem hierárquica” simplista e excludente que não atentaria o suficiente para os inevitáveis diálogos e hibridismos culturais.

Em afinidade com a influência de Bakhtin, os estudos culturais também buscaram saídas para “os binarismos rígidos do debate” – tanto o de um elitismo cultural quanto o de “uma celebração populista acrítica” –, “repensando o ‘popular’ não em termos de qualidades ou conteúdos fixos, mas *relacionalmente* – como aquelas formas e práticas excluídas do ‘valorizado’ ou do ‘cânone’, ou opostas a estes, pelo funcionamento das práticas simbólicas de exclusão e fechamento” (ibid., p. 227-8).

Cientes de que não há significados fixos nos signos (por exemplo, nos filmes) e sem ignorar os antagonismos concretos (mantendo-nos atentos à luta e conquista por *hegemonia*), a atenção se voltaria para o jogo de poder no campo das práticas culturais, para a “luta contínua necessariamente irregular e desigual, de resistência e aceitação, de recusa e de capitulação” (ibid., p. 255).

Dessa forma, percebendo o gênero cinematográfico policial não como algo inteiro e coerente e muito menos como um conjunto de elementos fixo e imutável – puramente nacional e autêntico ou essencialmente estrangeiro e manipulador –, este tese pretende investigar justamente o que Hall identificou como o ponto crucial de análise que são as relações culturais travadas em determinado contexto e momento histórico específico, primordialmente baseadas em discurso e poder.

Por ter como objeto primordial de discussão nos próximos capítulos um gênero ao qual foram tradicionalmente alinhados filmes, revistas, livros, peças teatrais, programas radiofônicos e histórias em quadrinhos rotineiramente tratados como “baixa cultura”, como obras simplesmente “vulgares”, restritas ao público menos culto e sofisticado artística e intelectualmente ou àqueles indivíduos passivamente dominados pela indústria cultural aviltante, manipuladora e frequentemente imperialista, essas observações tornam-se extremamente pertinentes como introdução.

4.1. AS ORIGENS DE UM GÊNERO *MYSTERIOSO*: SERIADOS, IMPRENSA E FOLHETIM.

Um documento interessante e que nos possibilita uma indicação sobre quais eram os gêneros mais populares junto ao público e crítica brasileira no início da década de 1930 é o questionário promovido pela revista *Cinearte* junto aos seus leitores, em novembro de 1932, no qual a primeira pergunta era: “Que espécie de filme gosta mais?”. As opções disponíveis eram mistério, melodrama, comédia, história, drama de sexo, romance, educativo, *far west*, filmes cômicos, dramático, ou “outro gênero que não está na lista”.⁹⁴

O gênero “mistério” (na grafia da época, *mysterio*, mais próximo ao inglês *mystery*), que viria a conquistar o quinto lugar na preferência do público segundo a apuração das cartas dos leitores publicada na mesma revista mais de um ano depois, se insinua aparentemente como uma categoria plenamente estabelecida, muito explorada pelo cinema silencioso, e

⁹⁴*Cinearte*, v. 7, n. 349, 2 nov. 1932, p. 3. Nesta e nas demais citações a grafia da época foi atualizada, mas sem alteração do sentido do texto.

ainda em voga naqueles anos em que o cinema sonoro se impunha lenta e turbulentamente no mercado brasileiro. Afinal, nos primeiros anos da década de 1930 os filmes silenciosos circulavam conjuntamente e até em maior quantidade em grande parte do Brasil do que os chamados *talkies* (de *talking pictures*). Além disso, num panorama internacional em que muitos sucessos do cinema silencioso eram refilmados com a novidade dos ruídos, músicas e diálogos sincrônicos, os misteriosos casos policiais pareciam ainda atrair a atenção do público, sendo assim identificados pelos críticos e espectadores brasileiros.⁹⁵

A origem e popularidade do termo de identidade genérica “mysterio” no campo do cinema remontavam, pelo menos, a meados da década de 1910, quando no Brasil os circuitos de salas fixas (isto é, locais destinados exclusiva ou primordialmente à projeção de filmes cinematográficos) já haviam se constituído e os espectadores se transformavam em fãs, para os quais logo se desenvolveriam as críticas regulares de jornais e as revistas especializadas. Nesse período, o cinema europeu – particularmente o francês –, até então dominante nas telas e na preferência do público, começou a sentir os efeitos do início da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), que agravou ainda as dificuldades para o transporte marítimo dos filmes para o Brasil.

No início da Guerra, o Brasil passava também por uma grave crise financeira que dificultava ainda mais a importação de cópias para o país, com reflexos em eventuais quedas do público de cinema. Ainda assim, o circuito de salas em cidades como Rio e São Paulo mantiveram-se em franca expansão num processo que culminou na criação da “primeira grande empresa exibidora e distribuidora nacional”, a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), de Francisco Serrador. Esse desenvolvimento do circuito exibidor, porém, exigia um número cada vez maior de títulos para suprir as constantes mudanças de programação que eram prática na época.

Em 1915, dentre os inúmeros filmes que ocupavam as muitas sessões diárias dos cinemas cariocas, vários deles eram alinhados a um amplo e vago gênero policial, sendo descritos como “grandioso drama policial”, “drama de aventuras policiais” ou “drama puramente policial”. Pela descrição das histórias, esses filmes policiais mostravam-se bastante ecléticos, como o “tragi-cômico policial” *Nick Winter: A gruta misteriosa* (*Nick Winter et la grotte mystérieuse* [dir. Paul Garbagni, 1915]), da companhia francesa Pathé, no qual o “rei dos detetives” se encontrava no *far west* e se via às voltas com os “temíveis *cow boys*”. As sensações espetaculares também eram ressaltadas pelo “drama policial” *A conquista do*

⁹⁵*Cinearte*, v. 8, n. 381, 15 dez. 1933, p. 5. O resultado da enquete foi: romance 30%, dramático 15%, comédia 10%, histórico 9%, mistério 7%, drama de sexo 7%, melodrama 6%, films cômicos 6%, educativo 6%, “far-west” 4%.

diamante (*La conquista dei diamanti* [dir. Augusto Genina, 1914/ 1915br]), com “todos os trucs imagináveis! Em plena neve!! Trenós, skis e cavalos precipitados no abismo”. No caso da produção italiana *Tigris* (dir. Vincenzo Denizot, 1913/ 1915br) era enfatizada a modernidade das aventuras em uma trama multigenérica: “Aqui há o enredo de amor, aqui há o roubo misterioso, aparece o *detective* moderno, o Sherlock Holmes da atualidade, as suas pesquisas são lógicas; as façanhas dos criminosos aparecem em toda a sua rudez; nós vamos às tabernas escusas [...], corremos por subterrâneos para assistir, em final, a coroação do trabalho do *detective*” [grifo do texto].⁹⁶

Dentre esses dramas e aventuras policiais, estavam incluídos vários *filmes em série* estrelados por personagens de criminosos ou detetives já conhecidos do público como Nick Winter e Rocambole da francesa Pathé (o estúdio cujos filmes dominavam a preferência dos espectadores brasileiros), Fantômas da concorrente Gaumont, ou Za-la Mort da italiana Tiber. A metragem desses filmes ainda era bastante variada, girando em torno de 900 a 1200 metros (ou seja, de 50 a 70 minutos de projeção), sendo descritos como produções em “três extensas partes” ou “quatro longos atos”. Os personagens eram de tal forma conhecidos dos espectadores que no anúncio do filme *O bando negro: terrível quadrilha* (dir. Paul Gabargni, 1915br), era feita uma comparação com os concorrentes: “Mais forte do que Rocambole e do que Fantomas, deixando longe os aventureiros de baixa estirpe, senhor de todos os recursos e ousando o inatingível.”⁹⁷

Conforme Tom Gunning (2005, p. 257), os “filmes em série” (*series*) consistiam de filmes curtos e individuais com tramas autônomas, mas com um personagem recorrente. Já os “seriados” (*serials*), que se tornariam um sucesso no Brasil justamente em 1915, eram episódios interligados que possuíam não apenas personagens recorrentes, mas também uma linha narrativa dominante. Entretanto, quando um detetive enfrentava sempre o mesmo vilão, essa diferença talvez se tornasse menos perceptível. Desse modo, Gunning afirmou que a distinção entre os “filmes em série” e os “seriados” pode ser mais bem definida em termos de arranjos de produção e distribuição: diferentemente dos filmes em série, os seriados eram produzidos como uma única produção de vários rolos, sendo cada episódio exibido em intervalos regulares e próximos (e.g. dois a cada semana), enfatizando a necessidade de assistir aos filmes de maneira seguida.

⁹⁶*Correio da Manhã*, 4 fev. 1915, p. 12; *A Noite*, 11 mai. 1915, p. 4; *Correio da Manhã*, 18 fev. 1915, p. 15.

⁹⁷*Correio da Manhã*, 1 abr. 1915, p. 12. Cada parte de um filme (que eram divididos no que hoje chamamos de “rolos simples”) tinha aproximadamente 300 metros ou 1000 pés de comprimento. Chegamos à duração mencionada a partir de cálculo segundo valores da *35 mm Conversion Chart for Projection Speed* (Disponível em: <http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/18_99_20.htm>), baseando-nos na velocidade de projeção mais comum nesse período de 16 fotogramas por segundo.

Esse seria o caso do célebre *Os perigos de Paulina* (*The Perils of Pauline* [dir. Louis Gasner, 1914]), produzido pelos estúdios americanos da Pathé – em associação com o magnata das comunicações William Randolph Hearst, a inspiração para o protagonista de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* [dir. Orson Welles, 1941]) – e que levou ao estrelato a atriz americana Pearl White, uma das mais famosas “rainhas dos seriados” (*serial queens*). Em novembro de 1914, Charles Pathé escrevia de New Jersey para Marc Ferrez, seu representante no Brasil, oferecendo *Perles de Pauline*, “propriedade do Sindicato Hearst e da Ecletic”, dividido em 20 episódios, sendo lançado um por semana. Os dois primeiros episódios tinham 900 metros (50 minutos de duração) e os demais 600 (35 minutos). Entretanto, os Ferrez parecem não ter aceitado de imediato a oferta, pois *Os perigos de Paulina* não foi exibido no Rio de Janeiro em 1915.⁹⁸

A popularização dos seriados em nosso país parece ter sido fruto da iniciativa da primeira agência distribuidora de um estúdio norte-americano instalada no Brasil. Em sua introdução ao mercado brasileiro em 1915, a Universal Film Manufacturing Company – que Luciano Ferrez descreveu na época como uma “espécie de sindicato que reúne cinco ou seis fábricas americanas” – lançou com estardalhaço o primeiro seriado produzido por esse estúdio norte-americano, *A rapariga misteriosa* (*Lucille Love, the Girl of Mystery* [dir. Francis Ford, 1914/ 1915br]).⁹⁹

Acompanhando esse lançamento, a Universal criou um concurso que distribuía mais de 200 mil réis em prêmios para quem descobrisse o final do seriado, incentivando o interesse constante dos fãs pelo desenrolar da trama. Assim dizia um anúncio de *A rapariga misteriosa* no *Correio da Manhã* em 8 de junho de 1915:

Esse bellissimo drama se compõe de 15 séries que nós exhibiremos cada semana. Os episódios se desenrolam e cada série se encadeia às anteriores e às que se lhe seguem. O drama tem um fim na 15ª série. Que fim é esse? Aí está o problema. Quem der resposta certa receberá o prêmio [...]. Quem quer se divertir e ainda ganhar dinheiro? É enviar em pequena narração, o final do drama, isto até a ocasião da exibição da 12ª série.

⁹⁸Carta de Charles Pathé a Marc Ferrez, 2 nov. 1914 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

⁹⁹Entretanto, *A rapariga misteriosa* não teria sido o primeiro seriado norte-americano exibido no Brasil, pois Luciano Ferrez comentava que *Aventuras de Katalin* (*The Adventures of Kathlyn* [dir. Francis J. Grandon, 1913-4]), produção da Selig estrelada por Kathlyn Williams e que alguns estudiosos acreditam ser o primeiro seriado norte-americano “de verdade”, já havia sido apresentado antes no Teatro Lyrico cerca de “dois anos atrás” (por volta de 1913), mas sem sucesso algum (carta de Luciano Ferrez, 2 mai 1915, Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional). Por outro lado, encontramos um anúncio da exibição (estréia ou reprise?) de *Aventuras de Katalin* em maio de 1915, ou seja, apenas um mês antes da estréia de *A rapariga misteriosa*. (*A Noite*, 4 mai. 1915, p. 4).

Conforme publicado discretamente no mesmo jornal dois meses depois, ninguém acertou o final do filme nem ganhou o prêmio principal de 100 mil réis, mas certamente o concurso ajudou na divulgação do seriado.¹⁰⁰

Como apontou Ben Singer (1996), os seriados foram muito importantes também na história da propaganda dos filmes. Se até então os cinemas mudavam suas atrações muito rapidamente (cada programa era exibido por poucos dias), os seriados permitiram o investimento mais acentuado em publicidade, uma vez que os diversos episódios mantinham a série em cartaz por muitas semanas justificando o mais vultoso investimento. De fato, o impacto de *A rapariga misteriosa* no público brasileiro parece ter sido grande. O crítico e cineasta Alex Viany, recordando suas primeiras idas à sala escura levado por sua mãe Elisabeta – fã de filmes que chegou a tocar piano nos cinemas na década de 1920 –, contou que seu pai a chamava de Rapariga Misteriosa, “nome de um seriado muito popular naquela época. Eles devem ter namorado vendo esse filme” (VIANY, 1986, p. 50, MELO, 2008, p. 16).¹⁰¹

Seriados como *A rapariga misteriosa* com episódios de dois rolos de duração (cerca de 35 minutos) representaram um passo importante na transição do filme curto para narrativas mais longas, surgindo no mesmo momento em que se consolidava o formato de longa-metragem. Além de um desdobramento dos filmes em série, segundo Ben Singer (1996) os seriados também serviram de alternativa para produtores com dificuldades para se encaminharem imediatamente para a produção de filmes com uma única história narrada coerentemente ao longo de cinco a seis rolos de duração.

Mas além dos seriados, a Universal também teve um papel fundamental na popularização justamente do longa-metragem no Brasil – isto é, da sessão composta por um filme de 90 a 120 minutos como atração principal –, lembrando que nos EUA o filme *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation* [dir. D. W. Griffith, 1915]) alcançava um estrondoso sucesso, ajudando a consolidar esse formato. Em maio de 1915, a agência brasileira da Universal apresentou para a imprensa o filme *A filha de Netuno* (*Neptune's Daughter* [dir. Herber Brenon, 1914/ 1915br]), com a deslumbrante nadadora Annette

¹⁰⁰Conforme se divulgou na imprensa, dentre as 844 cartas enviadas, “nenhuma atingiu à verdade do fim do drama célebre – *A rapariga misteriosa*”. A Universal distribuiu então os menores prêmios a alguns dos participantes – um no valor de 20 mil réis e quatro de 10 mil – e destinou o restante do dinheiro, 140 mil, aos “flagelados do norte”, por meio da diretoria da “Liga Pró-Flagelados” (*Correio da Manhã*, 13 ago. 1915).

¹⁰¹Também relatando suas lembranças cinematográficas, mas em Belo Horizonte e para a revista *A Cena Muda*, em 1941, João Antonio Lima apontou ter sido no mesmo ano de 1915 que a “fábrica” norte-americana Gold Seal (distribuída no Brasil pela Universal) lançou nessa cidade *Rapariga misteriosa*, em 15 episódios, como tentativa de “sobrepular as fábricas italianas e francesas”, exibindo ainda “naquele ano o filme de aventuras policiais *Estudo num escarlate* (*A Study in Scarlet* [dir. Francis Ford, 1914/ 1915br]), em três partes, com Francis Ford”, irmão de John Ford, no papel de Sherlock Holmes.

Kellerman no papel de uma sensual sereia, que, com 3000 metros (cerca de 2 horas e 40 minutos) era considerado “longuíssimo” por Luciano Ferrez.¹⁰²

Ainda assim, a CCB adquiriu por um “preço fabuloso” esse filme composto de sete partes que ficou em cartaz no mês seguinte com grande sucesso nos cinemas Avenida e Odeon – ambos na Avenida Rio Branco, ex-Avenida Central (não confundir com o ainda existente Odeon, inaugurado somente em 1925) –, tendo sido exibido com ingressos mais caros durante quase uma semana e alcançando um público anunciado em mais de 25 mil espectadores.¹⁰³

Apesar da exibição de *A filha de Netuno* no circuito da CCB, inicialmente a Universal lançou seus filmes no Rio de Janeiro no Cinema Íris (onde foi exibido *A rapariga misteriosa*), que destacava em anúncios essa novidade: “O público compreendeu os nossos esforços e encheu os nossos salões, sendo convencido de que os novos filmes AMERICANOS que somos os únicos a exhibir no Rio, constituem o maior sucesso em cinematografia” [grifo do texto].¹⁰⁴

Em 1915, em meio a *Rapariga misteriosa* e *A filha de Netuno*, o mercado exibidor brasileiro passava por grandes mudanças. Com a crise na Europa afetando gravemente os estúdios franceses, aumentaram o número de filmes italianos e dinamarqueses em cartaz, assim como norte-americanos, que neste ano já teriam ocupado 12,8% do mercado brasileiro (STEYER, 2001, p. 112). De fato, o cinema europeu permanecia não apenas dominante no mercado, como na preferência do público. Afinal, nesse mesmo ano, na enquete promovida pelo *Correio da Manhã* sobre “qual das heroínas do cinema prefere a leitora”, a vencedora foi a italiana Francesca Bertini, seguida da dinamarquesa Asta Nielsen. No caso da eleição do “artista dramático” preferido, a ordem das nacionalidades se inverteu, pois o primeiro lugar

¹⁰²A visão de Luciano Ferrez sobre o filme é bastante significativa de uma mentalidade que considerava o cinema europeu muito superior artisticamente ao americano, afirmando que *A filha de Netuno* não tinha uma fotografia notável, que os artistas eram ruins, a direção era pobre e que qualquer filme italiano de Francesca Bertini ou qualquer filme histórico da Pathé era muito melhor. Em sua opinião, os cenários das festas e dos palácios eram mais pobres do que os de qualquer filme do estúdio italiano Ambrosio. “*C’est du cinéma commercial*”, resumia, elogiando apenas as cenas de dança e principalmente a “plástica” da atriz Annette Kellerman (carta de Luciano Ferrez, 2 mai 1915, Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional). Esse foi realmente o aspecto mais explorado pela publicidade do filme no Brasil, que destacava a atriz de “formas esculturais” como a “rival de Vênus de Milo”, a “perfeição das perfeições”, e chegou a estampar em anúncio as medidas do corpo de Kellerman em comparação com “belezas clássicas” das estátuas de Vênus, de Milo, e Diana, de Houdon (*Gazeta de Notícias*, 4 jun. 1915, p. 4; *Gazeta de Notícias*, 6 jun. 1915, p. 4).

¹⁰³*Correio da Manhã*, 14 jun. 1915, p. 4, 12; *Correio da Manhã*, 17 jun. 1915, p. 14. Em novembro de 1915, estrearia no Rio de Janeiro *Cabíria* (dir. Giovanni Pastrone, 1914/ 1915br), no Odeon e Pathé, com sessões de duas horas de duração e provavelmente numa cópia reduzida. Conforme José Inácio de Melo Souza (2004, p. 333), já em 1916 a Fox, igualmente inaugurando sua agência no Brasil, também apresentou no Brasil filmes de oito a dez partes – ou seja, que ocupavam, na prática, toda uma sessão – numa nova composição que, “em breve espaço de tempo, passou a predominar nos cinemas de primeira classe”.

¹⁰⁴*Correio da Manhã*, 1 jun. 1915, p. 14.

ficou com o dinamarquês Waldemar Psilander, seguido do italiano Emilio Ghione. Foi apenas no concurso do melhor cômico cinematográfico que um americano levou vantagem: o hoje esquecido Billie Ritchie derrotou o francês Max Linder na preferência dos leitores. O então novato Carlito de Charles Chaplin – que Ritchie acusaria posteriormente de imitá-lo – ficaria bem atrás na classificação final.¹⁰⁵

De qualquer forma, com o lançamento de *A rapariga misteriosa*, outros cinemas seguiram no rastro de seu sucesso. Enquanto o Pathé lançava seu “primeiro grandioso programa de filmes americanos” no qual estava incluído o seriado *A caixa negra* (*The Black Box* [dir. Otis Turner, 1915]) composto de 15 séries em 30 partes – “uma novidade em cada ‘truc’! Uma surpresa em cada cena! Um arrepio em cada passo!” –, o Íris iniciava a exibição de um “monumental drama policial e de aventura em 15 séries”, *A chave mestra* (*The Master Key* [dir. Robert Z. Leonard, 1914/ 1915br]). Como o Cinema Íris era localizado quase defronte ao Cinema Ideal (que exibia os mesmos filmes do Cinema Pathé), o crítico Pedro Lima (1986, p. 38) recordou que nessa época “a Rua da Carioca ficava intransitável na hora de abertura dos cinemas”.¹⁰⁶

A concorrência se acirrou no primeiro semestre de 1916, quando o Íris estreou o seriado *Moeda partida* (*The Broken Coin* [dir. Francis Ford, 1915/ 1916br]), da Universal, com Francis Ford e Grace Cunard, os mesmos atores de *Rapariga misteriosa*. A CCB respondeu com o seriado *Vampiros* (*Les Vampires* [dir. Louis Feuillade, 1915-6/1916-7br]), da Gaumont, exibido nos cinemas Avenida e Odeon. Estrelando a “fascinadora” [sic] Mlle. Musidora numa sensual roupa colante preta, *Vampiros* era divulgado como um seriado mais realista – “o romance de um malfeitor, tal qual ele é” – provavelmente como forma de atrair o público pelo diferencial: “Nada de *trucs*; nada de situações impossíveis, nada de alçapões em todos os cantos, nem automóveis que esperam sempre...”¹⁰⁷

Também em 1916 o cinema Pathé aparentemente re-adaptou o filme em série – ou o “filme policial em capítulos *destacados*” – para o formato de exibição contínua dos seriados, pois com a justificativa de “relembrar” as aventuras do célebre bandido Zigomar antes da estréia da “quarta série inédita”, o cinema reprisou “o primeiro capítulo” *Zigomar contra Paulino Broquet* (*Zigomar* [dir. Victorin-Hippolyte Jasset, 1911]), “um episódio já conhecido há sete [sic] anos atrás”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Correio da Manhã*, 18 out. 1915, p. 15; *Correio da Manhã*, 1 nov. 1915, p. 5; *Correio da Manhã*, 10 mar. 1916, p. 5.

¹⁰⁶ *Correio da Manhã*, 7 out. 1915, p. 14; *Correio da Manhã*, 18 out. 1915, p. 14.

¹⁰⁷ *Correio da Manhã*, 31 mar. 1916, p. 5; *A Noite*, 26 abr. 1916, p. 5.

¹⁰⁸ *Correio da Manhã*, 31 mar. 1916, p. 5; *A Noite*, 26 abr. 1916, p. 5. O filme havia sido exibido no Rio de Janeiro pela primeira vez em 1911.

O maior sucesso, porém, foi o dos cinemas Pathé e Ideal com o seriado realizado nos estúdios americanos da companhia francesa Pathé, *Os misterios de Nova York*. Depois de romper com a CCB em meados de 1915, a empresa Marc Ferrez & Filhos havia decidido competir na importação de filmes da Europa diretamente para o cinema da Avenida Rio Branco que arrendara por um preço altíssimo. Nesse mesmo ano o patriarca da família estava na França e escrevia sobre o “imenso sucesso” nos cinemas parisiense de *Les mystères de New-York*. Acompanhando os episódios lançados semanalmente, Marc Ferrez os destacava em cartas aos filhos Luciano e Júlio como “interessantes”, com “boa fotografia” e apresentando “tudo que a ciência inventou”. Dizia ainda que o “bom é que cada série termina em uma sequência emocionante com uma ? [interrogação] e a gente fica com vontade de ver a próxima”. Em Paris, a concorrente da Pathé, a Gaumont, exibia *Les Vampires*, no “mesmo gênero”, mas “menos interessante” do que o outro seriado, segundo Marc Ferrez.¹⁰⁹

Os mistérios de Nova York, estrelando Pearl White, foi consequência do enorme sucesso internacional de *Perigos de Paulina*, superior ainda que no mercado norte-americano. Desse modo, a Pathé logo produziu o seriado *The Exploits of Elaine* (dir. Louis Gasner, codir. George Seitz, 1914-1915) e *The Romance of Elaine* (dir. George B. Seitz, 1915) que foram relançados na Europa e no Brasil num pacote de 22 episódios renomeados como *Les mystères de New-York*.

Marc Ferrez não demorou a adquirir, traduzir os letreiros e enviar os primeiros capítulos de *Os mistérios de New-York* para o Brasil. O seriado foi exibido no Rio nos cinemas Pathé e Ideal entre março e agosto de 1916, com dois episódios por sessão (totalizando uma hora de duração) ao longo de três dias a cada semana. O sucesso foi retumbante e obrigou os Ferrez a comprarem todos os episódios e os enviarem sem atrasos para o Brasil. Conforme o livro-caixa do Cinema Pathé, os dias de estréia dos novos capítulos geravam rendas até três vezes acima da média diária da sala, que girava em torno de 700 mil réis a um conto de réis. A estréia do seriado em 16 de março de 1916 rendeu 2,700 contos, por exemplo, enquanto no dia 22 de junho, quando passaram pela primeira vez os 15º e 16º capítulos, a renda chegou a extraordinários 3,115 contos de réis.¹¹⁰

O impacto de *Os mistérios de New-York* foi tal que marcou a memória do escritor Pedro Nava ([1974] 1999, p. 215):

¹⁰⁹Cartas de Marc Ferrez aos seus filhos, Paris, 1915 e 1916 (Acervo Família Ferrez).

¹¹⁰Livro-caixa do cinema Pathé, 1916 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

Esse fantástico filme que fez vibrar as multidões na segunda década do século, fora rodado em 1914. Esse clássico chegou ao Rio em 1916 e teve a honra de vê-lo no Cinema Velo. A estrela bem amada das multidões era Pearl White, no papel de Elaine, filha do milionário Dodge – perseguido pela astúcia de um bandido misterioso que acabou sendo desmascarado pelo “detetive científico” francês Justino Clarel.

Em *Os mistérios de New-York* as peripécias sensacionais andavam lado a lado com os surpreendentes recursos da ciência no embate entre Justino e Elaine contra a temível quadrilha da “Mão do Diabo” que vitimava Taylor Dodge no primeiro episódio através de descargas elétricas enviadas através do telefone! Como era anunciado, o seriado ultrapassava “todas as baixas concepções policiais de aventuras entre bandidos e policiais”, apresentando, em cada episódio, “uma ou duas aplicações práticas da ciência moderna”, como “eletricidade”, “ar líquido”, “metais raros”, “hipnotismo” etc. O anúncio prometia ainda: “A cada aplicação enigmática e misteriosa segue-se a explicação clara e convincente; porém a cada uma sereis desafiados para novo enigma e assim, supremo árbitro de curiosidade, a *Mão do Diabo* empolga Nova York, Paris, Londres e Rio de Janeiro” [grifo do texto].¹¹¹

Conforme Kozarski (1990, p. 272-3), o antecessor de *Os mistérios*, o seriado *Os perigos de Paulina* foi produzido por Hearst com o objetivo de aumentar as vendas de seus jornais, prática comum na época, sendo os filmes acompanhados de uma versão impressa da trama publicada na imprensa. O mesmo procedimento também foi posto em prática no Brasil na exibição do novo seriado da Pathé como lembrou Pedro Nava ([1974] 1999, p. 215): “Leia na *Noite* e depois venha ver no cinema *Os mistérios de Nova York*. Saía em folhetim diariamente e os de cada sete dias correspondiam à série cinematográfica semanal”. De fato, os jornais assim anunciaram na época: “Leia o folhetim no *A Noite*. Veja o filme no Pathé e Ideal” ou “Prazer de ler – Satisfação de ver”.¹¹²

Além de marcar a memória de tantos espectadores, o sucesso de *Os mistérios de Nova York* incentivou a exibição de novos seriados – como sua continuação, *As aventuras de Elaine* (*The New Exploits of Elaine* [dir. Louis J. Gasnier, 1915]), em novembro de 1916 –, muitos deles acompanhados de versões impressas. No ano seguinte, o jornal carioca *A Noite* anunciava um novo “folhetim-cinema” com já célebres atores americanos, incluindo a estrela Pearl White. No dia 26 de julho de 1917 começou a ser publicado no periódico carioca *O enigma da máscara* ou *O paladino moderno* (*The Iron Claw* [dir. Edward José e George Seitz, 1916/ 1917br]), da Pathé-Fox Film. “Cada episódio, que pode ser lido destacadamente,

¹¹¹*A Noite*, 15 mar. 1916, p. 5.

¹¹²*A Noite*, 9 mar. 1916, p. 5; *A Noite*, 15 mar. 1916, p. 5. O folhetim começou a ser publicado no dia 9 de março e o primeiro episódio entrou em cartaz na semana seguinte.

constitui um filme, a ser exibido nos cinemas Pathé e Ideal”, era explicado aos leitores. Os espectadores também eram tranquilizados a respeito da compreensão da história, pois uma nota ao pé de um anúncio esclarecia: “No início de cada espetáculo, um prefácio explica em resumo os acontecimentos anteriores, de modo a tornar bem claro o tema do romance e compreensíveis os capítulos na exibição que logo se segue”.¹¹³

Obviamente, não deixou de haver concorrência – por parte dos distribuidores, das salas de cinema e dos jornais – com *O telephone da morte* ou *A voz funesta (The Voice on the Wire* [dir. Stuart Paton, 1917]) “drama policial misterioso em 15 séries. Enredo policial – drama de aventuras – assunto sensacional”, conforme escrito em seu anúncio. Os episódios dessa série, produzidos pela “fábrica até hoje inimitável no gênero, a UNIVERSAL” (a mesma de *Rapariga misteriosa*), eram exibidos no Cine Íris e lidos no jornal *Correio da Manhã*.¹¹⁴

Os seriados permaneceram uma verdadeira febre no Rio de Janeiro em 1917, tanto nos prestigiados cinemas do centro da cidade quanto nos “cineminhas de bairro”, podendo ser mencionado ainda o sucesso de *Os estranguladores de New-York* ou *Mysterio da mancha vermelha (The Crimson Stain Mystery* [dir. T. Hayes Hunter, 1916/ 1917br]), o “mais estupendo film policial até hoje conhecido”, grande sucesso no cinema Pátria, em São Cristovão, “templo” do futuro crítico Pedro Lima. Se o resumo das tramas era publicado nos programas das salas que exibiam os episódios – sendo conseqüentemente colecionados pelos fãs –, esse “romance estupendo” também era publicado no jornal *A Rua*. As cenas “empolgantes” com os jovens noivos Florência (Ethel Grandim) e Harold (Maurice Costello) ameaçados pelo misterioso estrangulador com uma marca púrpura nos olhos se desenrolavam em 16 episódios e 32 partes, sendo destacado no programa do Cinema Pátria, como o “film que atraiu mais de 2.000 pessoas ao Guarany” – cinema na Rua Frei Caneca de 388 lugares (GONZAGA, 1996, p. 290) –, tendo sido exibido ainda no mais luxuoso Parisiense, cinema do exibidor J. R. Staffa localizado na Avenida Central.¹¹⁵

Entretanto, é importante salientar o alerta dado por José Inácio de Melo Souza (2004, p. 332) de que o fenômeno de público dos seriados foi um fenômeno “puramente carioca”: “Em São Paulo, *A rapariga misteriosa* foi exibida sem nenhum destaque, omitindo-se até mesmo o nome da produtora/distribuidora Universal [...]. Os seriados *Os mistérios de Nova*

¹¹³Livro de recortes de jornal do cinema Pathé, 1917 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

¹¹⁴*A Noite*, 27 jul. 1917.

¹¹⁵ Programa do Cinema Pátria, Rio de Janeiro [1917]; Programa do Cinema Parisiense, Rio de Janeiro [1917] (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

York e *Os vampiros* tiveram destaque maior, mas sem igualar o êxito popular acontecido no Rio”.

De fato, no capital da República, o sucesso, por exemplo, do ator Francis Ford como detetive de seriados parece ter sido enorme, ao ponto de, em janeiro de 1918, o cronista da revista *A platéia* lamentar a moda carioca de se copiar a aparência e o jeito dos astros do cinema norte-americano, revelando que após o seriado da Universal *A moeda quebrada* (também chamado de *Moeda partida*) – que deixou na memória de muitos o vilão Rolleaux interpretado por Eddie Polo –, “começam a aparecer os imitadores de Francis Ford. Chegam a usar boné de casimira xadrez!” (apud GONZAGA, 1996, p. 114). Na sessão “Chronica de Rio de Janeiro” da revista *Cine-Mundial*, em outubro de 1919, a febre também era comentada: “Os filmes em série estão tendo cada vez mais, maior número de admiradores e o ator Francis Ford, um dos artistas mais competentes em dirigir e produzir esta classe de películas, está novamente trabalhando n’uma série de grande espetáculo, denominada *O mysterio no.13*” (*The Mistery of 13* [1919]).¹¹⁶

Mais de 25 anos depois, numa crônica radiofônica sobre a antiga Avenida Central, a “sala de visitas da cidade”, o jornalista Celestino Silveira também recordou a popularidade dos seriados de mistério pelo público carioca, inclusive junto de sua parcela mais “selecionada”:

O cinema imperou sempre na Avenida Central. Se não foi ali que ele apareceu, foi sem dúvida em plena Avenida que mais se impôs aos fãs e às fanzinhas contemporâneas de Pearl White e William Farnum... Os filmes em série eram a “coqueluche” carioca. *Os mysterios de Nova York* arrastavam ao Pathézinho multidões e multidões que se encontravam, sempre as mesmas caras, em cada segunda-feira, com a aparição de um novo episódio, prosseguindo o fio da meada cada vez mais embaraçada e confusa... Depois os filmes em série ficaram relegados para os cineminhas de bairro, mas a princípio, eram obrigatoriamente assistidos pelo creme da sociedade carioca. E todos sabem que mestre Rui Barbosa era um incansável frequentador dessa classe de películas, como também dos romances policiais em fascículos...¹¹⁷

Os seriados também ficaram na memória do crítico Octávio de Farias (1978, p. 107), que décadas mais tarde ainda se lembrou com saudade do “tempo do Pathé com seus ‘seriados’ famosos (*Os perigos de Paulina*, *Os mistérios de Helena*)”, além dos Cine Íris e Ideal “afamados pelos seus seriados que seguíamos com devoção (Rollaux etc)”. O mesmo

¹¹⁶ *Cine-Mundial*, [1919] (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

¹¹⁷ “Antigamente era assim: Um passeio pela Avenida Central”, crônica lida por César Ladeira, irradiada pela Rádio Mayrink Veiga e publicada em *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 50.

pode ser dito do crítico Pedro Lima, que, respondendo a uma enquete feita em 1967 sobre as vinte maiores obras do cinema, escalou *Os mistérios de Nova York* na 11ª posição.¹¹⁸

Conforme Ben Singer (2005), se por volta de 1917 praticamente todo seriado lançado nos EUA era acompanhado de uma versão escrita publicada em jornais ou revistas, ambos podiam ser considerados duas partes de uma mesma unidade textual ampla e multimidiática. Assim, através do folhetim-cinema, ocorria uma continuidade do papel econômico fundamental que o folhetim-romance, desde meados do século XIX, passou a desempenhar para a imprensa européia. Essa prática particular também se repetiu nos jornais brasileiros e prosseguiria vigorosamente nas décadas seguintes através das indispensáveis novelizações das tramas dos filmes de longa-metragem em revistas ilustradas como *Selecta*, *Fon-Fon* ou *A Scena Muda* (cujos resumos eram frequentemente divididos em duas e até três edições).¹¹⁹

O benefício econômico para os jornais cariocas da aliança com os seriados de dramas de mistério e aventuras policiais parece ser comprovado ainda pelo fato de, em 1917, o mesmo jornal *A Noite* ter dedicado grande campanha publicitária – com anúncios de destaque e intensa cobertura jornalística – ao lançamento de dois filmes brasileiros no Rio de Janeiro: *Os misterios do Rio de Janeiro* e *A quadrilha do esqueleto*, ambos estreados no dia 25 de outubro de 1917, quinta-feira, o primeiro no Cine-Palais e o segundo nos cinemas Ideal e Avenida.

Alex Viany, num verbete inédito sobre *Os misterios do Rio de Janeiro*, identificou essa iniciativa como uma tentativa de explorar a febre dos seriados nos cinemas da capital: “Numa época dominada pelos seriados norte-americanos (com Pearl White à frente) e europeus (*Fantômas*, *Za-la-Mort*, etc.), era apenas natural que o cinema brasileiro, não obstante a precariedade de seus recursos, também tentasse uma produção aventureosa em episódios.”¹²⁰

¹¹⁸ *Filme Cultura*, v. 1, n. 7, out-nov. 1967, p. 461.

¹¹⁹ Paulo Emilio Salles Gomes (1957 apud QUEIROZ, 1981, p. 30) escreveu a esse respeito: “Para os frequentadores das salas de cinema, a leitura da revista servia de primeiro contacto com a história que seria vista, ou para reavivar na memória o prazer causado pelas fitas já assistidas. A fórmula das revistas, porém, não previa uma relação estrita entre a leitura e a ida ao cinema. As pessoas que por qualquer razão frequentassem pouco o cinema poderiam encontrar numa certa autonomia da revista uma satisfação para seus desejos de fantasia. O tom procurado não era o de quem conta uma fita, mas, sim, uma história ilustrada no fim [ou no início] da qual a redação acrescentava discretamente: esse conto (ou romance) foi cinematografado pela companhia tal, tendo como protagonistas fulano e sicrano”. Ressaltando como a leitura do folhetim podia substituir a perda do filme, Pedro Nava ([1974] 1999, p. 216) relatou isso em suas lembranças de infância: “Só perdi uma série do filme formidável [*Os mistérios de Nova York*]. Foi quando chegou de Belo Horizonte a notícia da morte do Júlio Pinto. Tia Alice obrigou-me a ficar em casa. Menino! pois você acha mesmo que pode ir ao cinema? na semana da morte dum tio-avô? [...] Desforrei lendo na *Noite*”.

¹²⁰ *Mistérios do Rio de Janeiro (Os)*. [Verbete] (Acervo Alex Viany, disponível em: <www.alexviany.com.br>. Acessado em: 9 jul. 2010). Verbetes provavelmente escritos para a Grande Enciclopédia Delta-Larousse, Rio de Janeiro.

Planejado como uma série em seis partes, *Os misterios do Rio de Janeiro* ficou apenas no primeiro episódio intitulado “O tesouro do Viking”, mas que em diversos jornais foi anunciado como “O tesouro dos navios alemães”. Era a história de “um pseudo príncipe, um aventureiro estrangeiro” (Carlos Machado), que se apresenta ao Cônsul (João Barbosa), no Rio de Janeiro, como Djalmo de Khéper, príncipe de Tanis que possui poderes “sobrenaturais”, mas “não é mais do que um audacioso ladrão filiado a uma quadrilha internacional, organizada para operar nas grandes capitais, durante a guerra”. Acompanhado de sua amante veronesa Fiammeta (Fernande Briand), com quem se instala num palacete no Cosme Velho, ele desperta o amor da “pobre criança” Hilda (Margot), doce e ingênua filha do Cônsul. Através dele, “Djalmo faz-se do mundo elegante, frequenta clubes, salões”, e descobre que seu amigo diplomata tem sob a sua guarda diversos navios, inclusive o maior deles, o *Viking*, que mantém um milhão em ouro.

Com a ajuda de Bracco, galês evadido das prisões de Florença que arregimenta outros bandidos, Djalmo forma uma quadrilha para se apoderar do tesouro. Contando com o auxílio de Fiammeta, é posto em prática o plano sinistro: ele narcotiza o chá de Hilda e a cerveja do Cônsul para roubar as chaves do cofre do consulado e capturar o *Viking*. A pobre menina é ainda raptada para uma ilha, despertando o ciúme da amante veronesa, que convence Bracco, apaixonado por ela, de que Djalmo pretende traí-lo na divisão do ouro. O falso príncipe é então assassinado.

Logo um grupo de soldados descobre os criminosos e os enfrentam com “bombas asfixiantes”, conseguindo resgatar Hilda. Bracco foge com Fiammeta desmaiada em seus braços, que, ao acordar, o apunhá-la pelas costas, deixando-o como morto. Logo depois, ela recebe uma mensagem de Djalmo. Sua morte foi falsa e o príncipe fajuto ainda vive.

Enquanto isso, apesar de descobrir a verdadeira identidade do príncipe, a entristecida Hilda ainda sofre por Djalmo e sai ao parque para pedir pelo seu amado. Confundida com Fiammeta, o vilão Bracco (que também não morreu) a seqüestra. A veronesa, ao descobrir jogada no chão “a mantilha da donzela”, avisa a todos do rapto, para o desespero de seu pai, o Cônsul, que “caí como fulminado aos pés do Cristo.”¹²¹

¹²¹ O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *Fon-Fon*, s.d. [1917]; *Selecta*, 17 mar. 1917; Recorte sem identificação; e *Correio da manhã*, 26 out. 1917, p. 5. A maioria desses documentos está reunida na pasta “Os mistérios do Rio de Janeiro” pertencente ao Arquivo Cinédia, reunido e organizado por Alice Gonzaga.

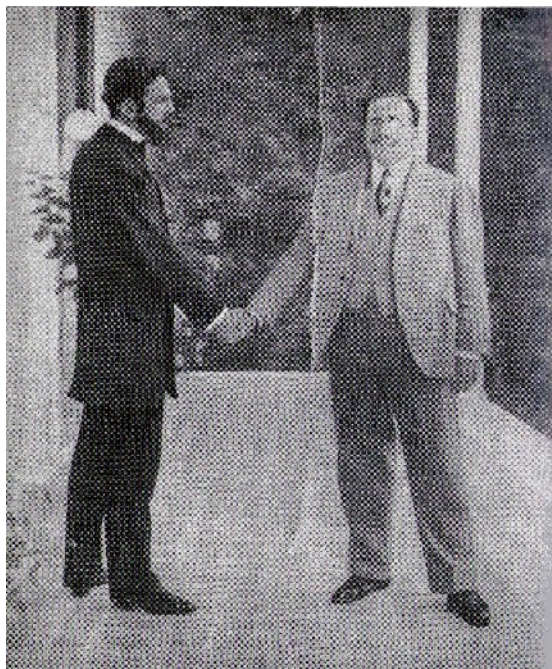


Fig. 7 e 8: Carlos Machado e João Barbosa em *Os mistérios do Rio de Janeiro* e anúncio do filme na imprensa destacando a imagem do escritor Coelho Neto.

O filme contou com a “direção intelectual” do popular jornalista, romancista e dramaturgo Coelho Neto, membro da Academia Brasileira de Letras e o escritor mais lido do país naqueles anos, ficando a fotografia a cargo de Guido Panela – que teria sido o “verdadeiro diretor do filme” – substituindo na função de “operador” (da câmera) o conhecido fotógrafo Alfredo Musso, através da empresa de atualidades Rio-Film. A direção (dos atores) teria sido de Eduardo Arouca, segundo Pedro Lima. A coluna social “Binóculo” de *Gazeta de Notícias*, porém, fazia questão de destacar que “Coelho Neto, em pessoa, acompanhou todos os ensaios”.¹²²

¹²² A indicação de Guido Panela como “verdadeiro diretor do filme” está em anotação manuscrita de Adhemar Gonzaga citando depoimento pessoal de Carlos Machado (documento do Arquivo Cinédia). Anotações de Pedro Lima indicam que Panela substituiu Musso e que Arouca foi o diretor (Acervo Pedro Lima, AGCRJ). Em *Fon-Fon*, informou-se que a parte técnica do filme teria sido “confiada ao operador Sr. Guido Pauella” [sic] (*Fon-Fon*, n. 13, 31 mar. 1917). Para subsidiar essa afirmação, cito ainda entrevista concedida por Humberto Mauro em 1975, na qual o cineasta relatou seu encontro com Coelho Neto, então “professor na Faculdade e Escola de Teatro”, que ele procurara para lhe ajudar a redigir as cartelas de seu filme *Braza Dormida* (1928), uma vez que o escritor já havia escrito legendas de filmes estrangeiros: “Paramos e ficamos [Humberto e seu irmão, Haroldo] conversando com ele quase uma hora sobre cinema. Cheguei à conclusão de que ele não entendia ‘patavinas’ de cinema” (In: WERNECK, 2009, p. 217). Sobre Alfredo Musso, por sua vez, pode ser citada a referência a ele feita por Luiz de Barros em relação a um episódio sobre as filmagens encomendadas pela comemoração do Centenário da Independência em 1922: “era fotógrafo de nomeada, mas não entendia nada de cinema” (BARROS, 1978, p. 68). Outra referência desbonadora é a do Tentente Luiz Tomás Reis que relatou o fracasso da Casa Musso nas primeiras tentativas de filmar as expedições da Comissão Rondon entre 1907 e 1910 (*Pelos Sertões do Brasil*, de Amílcar A. Botelho de Magalhães, 1941 – Agradeço a William Condé a informação).

Os mistérios do Rio de Janeiro teria sido uma produção modesta, pois segundo carta de Paulo Coelho Neto, filho do célebre literato, à revista *Manchete*, em 1973, “não dispondo de recursos para financiar seu filme, o escritor usou a natureza e a solidariedade de amigos. Assim é que quase todas as cenas foram colhidas em jardins públicos, mansões particulares e no próprio gabinete de trabalho de Coelho Neto.”¹²³

O filme foi apresentado para a imprensa e convidados no Cine-Palais, em 26 de março de 1917, quando um jornalista de *A Noite* reconheceu que “um pouco à distância está ainda do filme desejado por aqueles que o ‘puseram de pé’. Mas, com sinceridade, o que vale essa fita já é muito do que possamos dar, em breve, na indústria, ou na arte, ou no que seja afinal o cinematógrafo.”¹²⁴

Definido em reportagens e críticas como uma série de mistério que seria composta por “seis grandiosos dramas policiais”, *Os mistérios do Rio de Janeiro* foi descrito em anúncio em *A Noite* às vésperas de seu lançamento comercial em outubro de 1917 como “um grande filme de ação local”, destacando “usos e costumes nacionais surpreendidos *d’après nature* na vida das diversas camadas da população”, exemplificado pela cena do “autêntico” Botequim do Revira. O mesmo destaque era dado à beleza dos bairros e cenários do Rio de Janeiro retratados no filme, como “Tijuca, Pão de Açúcar, Gávea, Furnas, Santa Tereza, Baía de Guanabara, Leme, Copacabana, Ipanema, Fluminense Football Clube, Prado do Jockey Clube”, além dos “lugares mais pitorescos e tipos e costumes mais característicos” da cidade.¹²⁵

No *Jornal do Commercio*, *Os mistérios do Rio de Janeiro* foi descrito como “grandioso filme policial” e como “filme de costumes e aventuras nacionais”, sob a forma de um “drama em séries”, cada um trazendo “um drama de assunto distinto e de atualidade”, destacando que “o segundo episódio refletirá sempre os últimos sensacionais acontecimentos da vida brasileira”. Era ressaltado no filme ainda o “entrecho empolgante pelos elementos de interesse e fantasia que reúne”, mostrando “o trabalho da sapa da espionagem em nosso país, e particularmente no Rio de Janeiro”. Nesse sentido, é importante ressaltar que a Primeira Guerra Mundial estava em curso desde 1914 e que justamente no dia 26 de outubro de 1917 o Brasil entrou oficialmente no conflito, embora o clima de espionagem, o sentimento anti-germânico e os ataques à costa brasileira já fizessem parte da rotina do país.¹²⁶

¹²³ *Manchete*, s.d. [1973] (Arquivo Cinédia).

¹²⁴ *A Noite*, 26 mar. 1917, p. 2.

¹²⁵ *A Noite*, 23 out. 1917, p. 5.

¹²⁶ *Jornal do Commercio*, 23 out. 1917, p. 5; *Jornal do Commercio*, 25 out. 1917, p. 20.

Conforme Alex Viany, o filme tinha seis rolos de duração – cerca de 100 minutos –, tendo, portanto, a duração de um longa-metragem (em série) e não de um episódio de seriado. Seu lançamento desfrutou de grande sucesso de público, embora o comentarista da sessão “Pelos cinemas”, do *Jornal do Commercio*, ao ver tantas mocinhas na fila do cinema, tenha brincado “que valia mais a pena ver as *Belezas do Rio* do que seus Mistérios”. *Os mistérios do Rio de Janeiro* foi exibido de 25 a 28 de outubro de 1917, quinta a domingo, saindo de cartaz “no meio de pleno êxito, e tudo por causa de uma francesa”: a atriz Madeleine Céliat, estrela do filme italiano *Monna Vanna* (dir. Mario Caserini, 1915/ 1917br), que o substituiu no cartaz do Cine-Palais. Nos anúncios publicados no *Correio da Manhã* foram ressaltados os números de espectadores que haviam assistido ao filme: 5.834 pessoas na estréia, 11.000 em dois dias de exibição, e 13.964 em três.¹²⁷

A quadrilha do esqueleto, o outro filme promovido por *A Noite* e lançado conjuntamente com *Os mistérios do Rio de Janeiro* era a fita de “estréia de uma fábrica nova”, a Veritas, do jornalista Irineu Marinho, sócio justamente desse jornal, e recebeu muito mais publicidade em suas páginas na semana que antecedeu sua primeira exibição. A produção foi fartamente divulgada como um “filme policial” ou, de forma mais completa, como “aventuras policiais altamente sensacionais, que descrevem com grande verdade alguns tipos da nossa malandragem!”. A ênfase na presença genuína do aspecto local era sempre acentuada, intitulado-se “o primeiro e único filme nacional até hoje apresentado que estuda os nossos meios, os costumes e uso cariocas”, sendo o “meio criminal do Rio de Janeiro, estudado por quem o conhece a fundo” e tratando dos “criminosos de profissão que infestam o Rio de Janeiro.”¹²⁸



Fig. 9: Anúncio do filme no jornal *A Noite* na semana de sua estréia

¹²⁷ *Jornal do Commercio*, 26 out. 1917, p. 5; *Jornal do Commercio*, 29 out. 1917, p. 7; *Correio da manhã*, 26 out. 1917, p. 10; *Correio da manhã*, 27 out. 1917, p. 10; *Correio da manhã*, 28 out. 1917, p. 10. Sabendo que o Cine-Palais provavelmente não comportava mais do que 500 espectadores, presume-se que o cinema deve ter realmente ficado lotado.

¹²⁸ *A Noite*, 24 out. 1917, p. 5; *A Noite*, 24 out. 1917, p. 2; *Correio da manhã*, 25 out. 1917, p. 10.

A ação do filme passava-se no Rio de Janeiro “da época atual”, relatando a trama sinistra que vitimou o “infeliz negociante Peixoto” (Antero Vieira). Esta havia sido tramada pelo cínico Rodrigo (Alvaro Fonseca), que se passava por amigo do capitalista, mas mantinha a idéia fixa de lhe roubar a esposa e a fortuna. Seus planos esbarravam, porém, nas virtudes de Emília (Nella Berti), mulher “incapaz de uma traição”. Ainda assim, decidido a levar a cabo o seu intuito, Rodrigo procurava a temível Quadrilha do Esqueleto e encomendava o assassinato do capitalista, pagando com o dinheiro que extorquia de uma amante (Tassea Permescone) – presa a ele pelo “medo do escândalo” – e fornecendo ao criminoso uma planta da casa da vítima.

Mas Rodrigo não contava com o Anão (Antenor de Andrade) que vivia na casa de Peixoto entretendo sua filha Henriqueta (a menina Iracema), apesar da antipatia do pai da criança. Na última vez em que Rodrigo tentava em vão convencer Emília a ceder aos seus desejos, o Anão ouvia a conversa no jardim da casa e seguia o traiçoeiro amigo até o local de encontro com os bandidos, numa hospedaria na Rua da Misericórdia. Porém, recentemente castigado injustamente pelo capitalista, ao invés de denunciar o plano sinistro, o Anão “preferiu acompanhar o crime, gozando a vingança”.

À noite, depois de render com uma “gravata” um guarda noturno, o temível Esqueleto (Albino Maia) entrava pela janela da casa de Peixoto e revistava toda a sala. Por descuido, derrubava uma estatueta e acordava o capitalista. “Emilia fica a espreita. Espera a volta do esposo. Eis, porém, que ouve um estampido e corre para o gabinete. Aí, estendido no solo, acha-se seu desgraçado marido!”

Chegam os agentes da policia Carlos (Carlo Comelli), Júlio (Castello Branco) e Luiz (Gervásio Guimarães) que imediatamente entram em ação na busca do assassino. O Anão denuncia o falso amigo da vítima e os dois agentes partem em busca dos criminosos. Enquanto Carlos se ocupa de Rodrigo, Julio busca prender Esqueleto, seu auxiliar Peludo (Eduardo Arouca) e os demais membros da quadrilha.¹²⁹

A partir daí seguiam-se as peripécias da polícia para prender a perigosa quadrilha, incluindo uma “perseguição no caminho aéreo do Pão de Açúcar”. Esse foi indicado em inúmeras reportagens como o momento de grande emoção no filme, quando um dos bondinhos parava e um policial que seguia o bandido “desce à linha dupla e caminha lateralmente sobre os dois cabos de aço, numa viagem perigosíssima até alcançar o carro que

¹²⁹O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *Correio da manhã*, 26 out. 1917, p. 5; *A Noite*, 24 out. 1917, p. 5; e Recorte sem identificação (Acervo Cinédia).

conduz o fugitivo”. A cena se encerrava com a queda de um dos personagens, simulada com um boneco. Um dos diretores da Companhia Caminho Aéreo Pão de Açúcar, o Comendador Fridolino Cardoso, facilitou o acesso aos bondinhos (inaugurados apenas cinco anos antes) para a realização das filmagens que impressionaram o filho do proprietário de *A Noite* e financiador do filme Irineu Marinho, o então jovem Roberto Marinho, com 12 anos de idade, que fez até figuração na roda de curiosos que cercava o corpo estendido no chão (BIAL, 2004, p. 60).¹³⁰



Fig. 10 e 11: O temível esqueleto em ação e anúncio do filme com imagem da “perseguição no caminho aéreo do Pão de Açúcar”.

Os anúncios e reportagens sobre *A quadrilha do esqueleto* o destacaram como o resultado “de observação muito demorada e inteligente do BAS FOND DO RIO DE JANEIRO” [grifo do texto]. Foi ressaltada ainda a autenticidade na reprodução fiel de um “botequim de última classe” e de parte do elenco cujas figuras secundárias eram compostas por “freqüentadores do botequim do Corcunda (autênticos), repórteres (um autêntico), guardas civis (autênticos)”.¹³¹

A quadrilha do esqueleto parece ter sido um sucesso de público, pois o *Jornal do Commercio* declarou que o cinema “regurgitava” público. Assim como *Os mistérios do Rio*

¹³⁰ *Correio da manhã*, 23 out. 1917, p. 10; *Jornal do Commercio*, 27 out. 1917, p. 8.

¹³¹ *A Noite*, 24 out. 1917, p. 5, grifo do texto; *Correio da manhã*, 21 out. 1917, p. 4.

de *Janeiro*, esse filme também teria, segundo pesquisa de Adhemar Gonzaga, cerca de 100 minutos de duração, embora tenha sido acompanhado nas sessões no Cinema Ideal do complemento português “Corrida de touros a antiga portuguesa na praça do campo pequeno em Lisboa.”¹³²

Nesse momento, quando a principal dificuldade para os produtores brasileiros era encontrar um exibidor que aceitasse lançar um filme nacional em sua sala, não era comum dois cinemas exibirem um mesmo filme brasileiro como ocorreu com *A quadrilha do esqueleto*, em cartaz no Cinema Avenida, na prestigiada Avenida Rio Branco, e no Cinema Ideal, na Rua da Carioca, do dia 25 a 28 de outubro, em nove sessões diárias. Na segunda-feira o Avenida voltou a exibir o filme norte-americano *A alma de Kura-San* (*The Soul of Kura San* [dir. Edward LeSaint, 1916]) – com o astro japonês Sessue Hayakawa no papel do vilão, filme que havia sido “interrompido em pleno sucesso” para atender aos pedidos da Veritas –, enquanto o Ideal estreava *Seu grande amor* (*Her Greatest Love* [dir. J. Gordon Edwards, 1917]), com a famosa Theda Bara fugindo de seu papel habitual de “vamp”.

A quadrilha do esqueleto passou a ser exibido então no Cinema Mattoso, na Praça da Bandeira, e no Cinema Haddock Lobo, na Tijuca, onde ficou em cartaz do dia 29 ao dia 31 de outubro, sendo visto por seus “habitués, que são muitos, como por pessoas residentes em outros bairros que não puderam apreciar *A quadrilha do esqueleto* no Avenida e no Ideal”. O jornal anunciou ainda que a partir do dia 1º de novembro o filme passaria para as telas do Cinema Modelo, no Riachuelo.¹³³

Ainda que as peripécias sensacionais lembrassem os seriados americanos – era anunciado inclusive que seus “processos de pose” foram, em grande parte, os mesmos seguidos pela Fox –, a publicidade em torno de *A quadrilha do esqueleto* se aproximava daquela utilizada nos dramas policiais, de amor e sociais passados no submundo de Paris: por exemplo, o filme italiano *Za-La Mort ou La Gigolette* (*Nelly la Gigolette* [dir. Emilio Ghione, 1914/ 1915br]), com Francesca Bertini, um “flagrante estudo do ‘*bas-fond*’ parisiense”, ou o norte-americano *Garota de Paris* (*A Child of the Paris Street* [dir. Lloyd Ingraham, 1916/ 1917br]), com Mae Marsh, anunciado como “um pungente drama do ‘*bas-fond*’ parisiense”. Entretanto, a novidade dos cenários e personagens pertencerem ao *bas-fond carioca* provavelmente era o elemento responsável pela atração singular da produção brasileira.¹³⁴

¹³²A partir das informações reunidas através de entrevistas, Adhemar Gonzaga indicou que *A quadrilha do esqueleto* teria 1800 metros, ou seja, seis rolos (Arquivo Cinédia); *Jornal do Commercio*, 27 out. 1917, p. 8.

¹³³*Correio da manhã*, 29 out. 1917, p. 10; *A Noite*, 30 out. 1917, p. 2, conforme transcrito em documento manuscrito (Arquivo Cinédia).

¹³⁴*Correio da manhã*, 21 fev. 1915, p. 14; *A Noite*, 10 nov. 1917, p. 5. *A quadrilha do esqueleto* também teria marcado a estréia no cinema do ator Procópio Ferreira, como seria lembrado em matéria de *Cinearte* mais de

Através da pesquisa para esta tese, pudemos concluir que somente *A quadrilha do esqueleto* foi realmente produzido pela Veritas, enquanto *Os mistérios do Rio de Janeiro*, realizado com poucos recursos pela Rio-Film e exibido em sessão fechada sete meses antes de sua estréia conjunta, provavelmente teve o apoio do jornal apenas para ser lançado comercialmente com o outro filme, em outubro de 1917, “*secundando a nobre iniciativa D'A Noite*” [sem grifo no original].¹³⁵

Além disso, a quantidade muito superior de anúncios para *A quadrilha do esqueleto* denuncia a prioridade do jornal *A Noite* para essa produção financiada pelos seus mesmos donos. Conforme pesquisa de Jean-Claude Bernardet (1979b), *A quadrilha do esqueleto* foi exibido seguidamente em diversas salas da capital paulista entre janeiro e fevereiro de 1918, enquanto *Os mysterios do Rio de Janeiro* passou por apenas dois cinemas em São Paulo em abril de 1918.

Após o “grande triunfo” de *A quadrilha do esqueleto*, o jornal *A Noite* passou a dar destaque às duas novas produções da Veritas, a “comédia de costumes carioca” *Um senhor de posição* e o “drama patriótico” *Ambição castigada*, especialmente escrito pelo escritor e jornalista Medeiros e Albuquerque, amigo de Irineu Marinho, e “imitado de um conto de Lucio de Mendonça”. Os dois filmes compunham um único programa (*Um senhor de posição* tinha cerca de 45 minutos e *Ambição castigada* devia ter duração próxima) e estrearam no Cinema Parisiense em 13 de dezembro de 1917.¹³⁶

Conforme Paulo Emílio Salles Gomes ([1966] 2001, p. 43), se não tivesse abandonado definitivamente o cinema após essas primeiras produções, o dono da Veritas, o jornalista Irineu Marinho, “poderia ter sido o [Guilherme] Auler do novo período que se iniciava”, fazendo referência ao dono do cinema Cine-Theatro Rio Branco, o responsável pelos mais bem-sucedidos filmes brasileiros da década anterior. De fato, *A quadrilha do esqueleto* foi financiado por Irineu Marinho, cabendo a direção de produção ao jornalista Vasco de Lima, mas é difícil apresentar conclusões definitivas sobre quem foi o diretor do filme, ainda que essa função não fosse tão claramente distinguida na época. As pesquisas de Adhemar Gonzaga indicam o nome dos atores Eduardo Arouca (segundo depoimento de Pedro Lima) e

duas décadas depois: “O primeiro trabalho de Procópio no cinema brasileiro foi no papel de um repórter, num filme policial produzido durante a outra guerra européia, por Irineu Marinho, da série de filmes que o saudoso jornalista produziu quando na *A Noite*” (*Cinearte*, v. 16, n.552, out. 1941, p.1). Segundo anotações de Adhemar Gonzaga, Procópio aparecia como um repórter de barba e chapéu de palha numa imitação do jornalista Castellar de Carvalho, companheiro de Irineu em *A Noite* (Arquivo Cinédia).

¹³⁵ *Jornal do Commercio*, 25 out. 1917, p. 20.

¹³⁶ Segundo anotações de Adhemar Gonzaga, *Um senhor de posição* teria 800 metros de comprimento, cerca de dois rolos e meio (Arquivo Cinédia). *A Noite*, 8 out. 1917, p. 2; *A Noite*, 9 out. 1917, p. 5; *A Noite*, 27 nov. 1917, p. 5; *A Noite*, 14 dez. 1917, p. 4; *A Noite*, 15 dez. 1917, p. 5.

Carlos Comelli (como ensaiador), sendo este último também dado como diretor do filme em reportagem da revista gaúcha *A Tela*, de 1927.¹³⁷

Também há controvérsias sobre quem fotografou o filme: Adhemar Gonzaga escreveu que o responsável foi J. Sampaio (GONZAGA, GOMES, 1966, p. 67), mas nos depoimentos coletados por ele e disponíveis no acervo da Cinédia também foram indicados os nomes de Antonio Leal e de Guido Panela (o mesmo de *Os mistérios do Rio de Janeiro*), relatando que Sampaio teria abandonado o filme no meio. Gonzaga informava ainda que para revelar e copiar o filme teriam sido gastas 84 horas seguidas no laboratório por Otávio Costa e Antônio Leal.

É importante salientar que *A quadrilha do esqueleto* não foi a primeira experiência dos donos do jornal *A Noite* no cinema. Afinal, tanto Irineu Marinho quanto o jornalista Joaquim Marques da Silva – seu sócio na firma Marques, Marinho e Cia., proprietária de *A Noite* – já seriam sócios do cinegrafista português Antônio Leal na firma Leal-Film.¹³⁸

Um dos personagens mais importantes do cinema silencioso brasileiro, o português Antônio Leal foi fotógrafo de vários jornais e revistas, entre elas *O Malho* e *Kosmos*, e havia estabelecido anteriormente sociedade com o italiano Guiseppe Labanca na Photo-Cinematographia Brasileira (Labanca, Leal e Cia.) para a realização de filmes para exibição no Cinema Palace, na Rua do Ouvidor. Dentre os filmes produzidos pela empresa figuram o bem-sucedido filme criminal *Os estranguladores* (1908) e o cantante *A viúva alegre* (1909) – nesse caso, não confundir com a mais famosa versão do Cinema Rio Branco de Auler. Conforme José Inácio de Melo Souza (2004, p. 286), “Labanca, Leal e Cia. durou seis meses, dissolvendo-se quando o português descobriu os ‘negócios pouco lícitos explorados’ pelo italiano (Labanca era banqueiro do bicho com uma fachada legal composta por três ou quatro casas lotéricas; não se sabe se ele tentou fazer do cinema um outro ponto de jogo [...])”.¹³⁹

Na década de 1910, o cinegrafista português constituiu a Leal-film e se dedicou aos filmes de atualidades e jornais cinematográficos. Ainda assim, construiu na Rua Uruguai, na Tijuca, um estúdio todo de ferro e vidro – como o de George Meliès em Montreuil – onde

¹³⁷Carlos Comelli era um ator de teatro e cinema italiano que se fixou no Rio de Janeiro atendendo o convite de Irineu Marinho para dirigir *A quadrilha do esqueleto* e *Rosa que se desfolha*. Com o fim da Veritas, mudou-se para Salvador, tendo dirigido *História em poucas palavras* e *Por um beijo*. Posteriormente, transferiu-se para Porto-Alegre, onde montou um estúdio e filmou *Viva o carnaval* (1923) e dirigiu filmes oficiais para a Exposição de 1922. Mais tarde, assumiu a direção-geral da Pampa-Film e lançou a “superprodução regional” *Um drama nos pampas* (1927) (*A Tela*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, 15 set. 1927).

¹³⁸Informações cedidas pelo Memória Globo/TV Globo. É preciso não confundir o cinegrafista Antonio Leal com o jornalista Leal da Costa, companheiro de Irineu Marinho em *A Noite*.

¹³⁹Paulo Emilio Salles Gomes ([1966] 2001, p. 30) fala numa parceria de dois anos entre Leal e Labanca no Photo-Cinematographia Brasileira.

produziu, dirigiu e fotografou a ficção *A moreninha* (1915) e fotografou *Lucíola* (1916). Teria sido realizado em seus estúdios ainda o próprio *A quadrilha do esqueleto* (1917).¹⁴⁰

No início de 1917 a sociedade na Leal-Film se encerrou devido à insistência de Joaquim Marques da Silva, que argumentava que a empresa estava prejudicando financeiramente *A Noite*. Sem Antônio Leal na sociedade, Marques da Silva e Irineu Marinho constituíram uma nova firma, Irineu e Cia., sob a denominação de Veritas Film (nome dado pelo jornalista Vasco de Lima), através dos quais foram lançados *A quadrilha do esqueleto*, *Um senhor de posição* e *Ambição castigada* entre outubro e dezembro de 1917. Em fevereiro de 1918, foi a vez de Joaquim e Irineu romperem a sociedade e interromperem a produção, novamente motivados, de acordo com correspondência de Marques da Silva, pelos supostos prejuízos financeiros.¹⁴¹

Resta a dúvida se o último filme da Veritas, *Rosa que se desfolha*, foi filmado antes, durante ou depois dos demais, embora provavelmente o tenha sido ainda em 1917. Os dados levantados indicam que o filme foi dirigido por Carlos Comelli e fotografado por Leal. De fato, *Rosa que se desfolha* trazia no elenco atores dos demais filmes da Veritas e da Leal-Film, como a estrela Aurora Fúlgida, protagonista de *Lucíola*. Possivelmente devido ao fim da empresa, o filme permaneceu inédito (ou inacabado) até 1920, quando Irineu Marinho o vendeu ao cinegrafista Aníbal Pinto de Paiva, exigindo que seu título fosse trocado para *Dominó misterioso*.¹⁴²

Na época de exibição de *A quadrilha do esqueleto* os filmes sobre crimes – assim como a própria cobertura jornalística desses mesmos crimes – continuavam em grande evidência. Na primeira semana de 1917, por exemplo, o jornal *A Noite* deu intensa cobertura

¹⁴⁰Luiz de Barros (1978, p. 75) se refere a esse estúdio em suas memórias, mas o localiza na Rua dos Inválidos, no centro da cidade. Entretanto, anotações de Adhemar Gonzaga indicam que a atriz Aurora Fúlgida almoçava na casa de Irineu nos intervalos de filmagem de uma das produções da Veritas, pois o jornalista também morava na Tijuca, mais precisamente na Rua Haddock Lobo (Acervo Cinédia).

¹⁴¹Informações cedidas pelo Memória Globo/TV Globo. Com o fim da Veritas, Antonio Leal, por sua vez, se associou a Simões Coelho, sendo ambos descritos como diretores artístico e técnico de “uma nova fábrica de filmes nacionais, a Brasil-Film” pela revista *Palco e Telas*. Provavelmente semelhante ao tema de *Ambição castigada*, o primeiro filme da empresa foi o “drama patriótico-militar” em sete partes, *Pátria e Bandeira*, escrito por Claudio de Souza e exibido para a imprensa no dia 11 de maio de 1918. Com uma trama sobre “um caso de espionagem alemã” – semelhante ainda a *Os misterios do Rio de Janeiro*, mas já se relacionando com a entrada do Brasil na Guerra –, a produção contou com recursos do exército brasileiro (*Palcos e telas*, v.1, n. 8, 9 mai. 1918; *Palcos e Telas*, v.1, n.9, 16 mai. 1918). Entre 1921 e 1922, Antonio Leal foi contratado para a realização de filmes para a Exposição Internacional do Centenário, no Rio de Janeiro (MORETTIN, 2010) e, em 1922 o cinegrafista foi nomeado “técnico correspondente da Fox News”, suspendendo suas atividades com argumentos brasileiros (*Gazeta do Povo*, 31 jul. 1932, p. 3 apud ALVETTI, 1989, p. 237).

¹⁴²Anotações de Adhemar Gonzaga (Arquivo Cinédia). Tanto *Dominó misterioso* (ex-*Rosa que se desfolha*) quanto os demais filmes da Veritas foram reapresentados em março de 1920, no Rio de Janeiro, com a marca Ideal-Filme, que os comprara da firma extinta. Conforme Jean-Claude Bernardet (1979b), foi com o título *Dominó misterioso* que o filme também foi exibido em São Paulo em 30 de março de 1921, sendo anunciado como um filme nacional em 10 partes.

ao misterioso roubo, seguido de assassinato, de uma senhora de 83 anos que vivia sozinha em sua casa. Na edição dominical, uma charge da primeira página intitulada “Um crime singular!” era acompanhada do texto que reativava a lembrança do célebre caso do “crime da mala” de 1908, que havia gerado rapidamente quatro versões cinematográficas: “A velha da mala de ouro”, ou ‘O ouro da mala da velha’, ou ‘A mala da velha do ouro’, ou, ainda, ‘A velha de ouro da mala’ – excelentes títulos de um *film* policial em que não existe nem o ouro, nem a mala, nem mesmo a velha, porque morreu estrangulada.”¹⁴³

As ligações entre cinema e imprensa são reforçadas ainda por uma entrevista publicada na primeira página de *A Noite* com “um dos diretores da Veritas” (e sócio do jornal, é preciso lembrar), às vésperas do lançamento de *A quadrilha do esqueleto*, na qual ele tentava definir a produção: “Trata-se de um ‘film’ policial, que agrada a toda a gente *como o noticiário de crimes do seu jornal*. A minha empresa preferiu estrear desse modo, além do mais, porque queria reproduzir na tela algumas coisas bem características do Rio de Janeiro” [sem grifo no original].

Ainda que o filme não fosse a reconstituição de um caso real – embora uma carta enviada aos jornais na época o acusasse de ser uma indiscreta reprodução de recente escândalo ocorrido na sociedade carioca, trocando-se apenas os nomes dos envolvidos –, o mesmo diretor da Veritas insistia repetidamente na autenticidade da representação da realidade local e seu distanciamento do que seriam convenções inverossímeis dos filmes policiais mais fantasiosos:

[a fantasia]... entra apenas com o seu manto diáfano, porque no resto penso termos obedecido o mais possível à verdade. Sem dúvida, não seria difícil fazer “films” com pavorosos bandidos, que praticassem assaltos com a cabeça coberta por um saco negro. Mas isso é bom para outros meios; não quisemos produzir emoção se não com os nosso tipos, os nossos hábitos, a nossa polícia, o nosso meio, enfim.¹⁴⁴

A produção de um filme policial pela Veritas pode ser obviamente relacionada também à linha editorial desse mesmo jornal. Afinal, o vespertino *A Noite*, fundado em 1911, era sustentado por grandes tiragens e uma vez que possuía um pequeno número de anunciantes, dependia da receita das vendas e, assim, focava “o gosto do carioca médio”, divulgando o resultado do jogo do bicho, mantendo um “forte e grande noticiário policial” e

¹⁴³ *A Noite*, 7 jan. 1917, p. 1.

¹⁴⁴ *A Noite*, 20 out. 1917, p. 1.

permanecendo sintonizado à modernidade, representada fosse pela aviação, fosse pelo cinema (BIAL, 2004, p. 50-8).¹⁴⁵

Seria instigante investigar em que sentido filmes policiais de ficção permeados de peripécias sensacionais como *A quadrilha do esqueleto* se diferenciavam dos “filmes criminais” que buscavam reconstituir rigorosamente e em detalhes os fatos e circunstâncias reais de amplo conhecimento público, mas isso estaria além dos limites deste trabalho.¹⁴⁶

Por outro lado, em comum entre esses dois tipos de filmes – que talvez já estivessem separados pela consolidação do formato de longa-metragem e popularização dos procedimentos sistematizados na linguagem cinematográfica clássico-narrativa – é possível perceber a ênfase na autenticidade dos personagens, cenários e tramas, o que certamente estimulava o interesse do público local. Afinal, conforme José Inácio de Melo Souza (2000, p. 108), nas reconstituições cinematográficas de crimes reais – frequentemente filmadas nos próprios locais onde os fatos ocorreram – “ver era uma extensão do lido ou do comentado por outros leitores”.

Por outro lado, algumas diferenças podem ser apontadas entre a relação da imprensa (noticiário policial) com os filmes criminais reconstituídos de casos reais, e a ligação novamente da imprensa (folhetim) com o cinema no caso dos filmes e seriados ficcionais de mistério (estrangeiros e brasileiros). Nesse sentido, uma matéria na *Revista dos Cinemas*, publicada em 1917, anunciando a exibição no mesmo dia dos “filmes de aventura” *A quadrilha do esqueleto* e *Os misterios do Rio de Janeiro* comentava “o fracasso dos fabricantes por essas produções vazias que logram no entanto atrair o público mais ou menos desconhecedor das boas peças de pura arte dramática”. Os dois filmes “fazem imaginar cenas da mais exagerada fantasia, como se acontecer com esses filmes d'aventuras, que em literatura, há 50 anos, fizeram o regalo de nosso avós”.¹⁴⁷

Na referência pejorativa dessa reportagem a um gênero literário popular desde a segunda metade do século XIX, evidenciamos a ligação estabelecida entre esses filmes de mistério (chamados nos jornais de “folhetim-cinema” ou “romance-cinema”) e a tradição do romance-folhetim na imprensa brasileira. Os folhetins surgiram na França por volta de 1836, se consolidando no início da década de 1840, quando foram escritas as “obras-primas do

¹⁴⁵ Em 1925, depois de ser excluído da sociedade de *A Noite*, Irineu Marinho fundou o jornal *O Globo*, mas faleceu apenas três semanas depois de seu lançamento.

¹⁴⁶ Paulo Emilio Salles Gomes ([1966] 2001, p. 43) supôs uma diferenciação de qualidade, intuindo que por serem baseados em crimes imaginários, filmes como *A quadrilha do esqueleto* e *A rosa que se desfolha* seriam mais elaborados do que os filmes criminais baseados em casos reais, que se ressentiriam “da pressa nas filmagens de histórias que não podiam esperar para não perder a oportunidade”.

¹⁴⁷ *Revista dos cinemas*, s.d. [1917] (Acervo Cinédia).

gênero”, *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *O conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas (BARBERO, 1997, p. 172). O gênero surgia diante da dependência que os jornais passaram a ter da publicidade e, por isso, da necessidade de “caçar os leitores”. Os rodapés dos jornais (folhetins) nos quais eram publicados os mais variados assuntos passaram a ser ocupados por histórias seriadas (o folhetim-romance) numa iniciativa que resultou, de fato, num extraordinário aumento nas tiragens dos periódicos franceses, não faltando indícios de “correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim” (MEYER, 1996, p. 294). Conforme Hallewell (1985, p. 139), imitando “como sempre” a França, no Brasil foram traduzidos e publicados quase simultaneamente folhetins como *Os misterios de Paris*, que ampliaram, por exemplos, as vendas do *Jornal do Commercio* (cuja tiragem era, porém, várias vezes menores que a dos jornais parisienses).

Em livro sobre a telenovela brasileira, Renato Ortiz (In: ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 15) sugeriu que, diferentemente do contexto francês que presenciou a emergência do folhetim impresso, no Brasil do final do século XIX o folhetim deixou de “ser moda” sem nunca ter sido popular devido à circulação muito mais restrita da imprensa nacional em comparação com a penetração do gênero junto às classes populares urbanas (e crescentemente alfabetizadas) da Europa desde 1863.¹⁴⁸

Desse modo, se Ortiz apontou um intervalo na circulação do gênero no Brasil até a era de ouro do rádio nos anos 1940 – o que já precisaria ser revisto diante da ampla pesquisa na imprensa brasileira feita por Marlyse Meyer –, sua observação não atentava para a “comunicação oral de textos impressos” (BURKE, 2008, p. 73), desconsiderando outras formas de leitura popular, que incluem tanto aquela literatura “sociologicamente destinada a ser *lida em voz alta*” e ligada à cultura oral (como os “folhetos de cordel” e seus cantadores, assim como os espetáculos de declamação), quanto a leitura coletiva, geralmente ignorada pelos historiadores pela desatenção aos diferentes modos de ler e pela confusão entre a escrita e a leitura (BARBERO, 1997, p. 142-3 e 147-8).

Sobre essa questão, Nelson Werneck Sodré (1998, p. 242-3), em sua *História da imprensa no Brasil*, apontou que, no Brasil do final do século XIX:

O grande público iria sendo lentamente conquistado para a literatura principalmente pelo folhetim, que se conjugou com a imprensa e foi produto específico do Romantismo europeu, aqui imitado com sucesso amplo nas condições do tempo. O folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado. Ler o folhetim chegou a ser um hábito

¹⁴⁸ Entretanto, em 1850 metade da população adulta da Europa ainda não sabia ler, enquanto 84% da população brasileira era oficialmente descrita como analfabeta em 1890 (BURKE, 2008, p. 73).

familiar, nos serões das províncias e mesmo da Corte, reunidos todos os da casa, permitida a presença de mulheres. *A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria* [sem grifo no original].

A presença e popularidade do folhetim na imprensa brasileira – assim como do noticiário policial, ambos exemplos de um crescente “sensacionalismo popular” – prosseguiram nas primeiras décadas do século XX, colaborando com o objetivo de atrair um número maior de leitores-consumidores, sobretudo o público popular, para os jornais que viriam a se instalar no Brasil em moldes empresariais. A conjugação do folhetim impresso com os seriados cinematográficos no Brasil a partir de 1917 é um outro exemplo de criação de formas que permitissem atingir outras platéias para além do mais reduzido público leitor. Se os folhetins dos jornais já seriam um exemplo de “interpenetração” das mídias (BURKE, 2008, p. 61) – nesse caso, da comunicação oral, escrita e impressa –, tratava-se de uma interação ao qual o cinema, uma nova mídia, logo se somaria nos folhetins-cinemas.

Obviamente que da mesma forma que ocorrera e ocorreria em outros períodos históricos, o acesso pelas “massas” de produtos culturais “excitantes” era considerado perigoso e no jornal católico *A Tela* – editado pelo Centro Boa Imprensa que fazia uma censura moral dos filmes então exibidos no Rio de Janeiro – esse foi um tema constante. Em edição de 1919, por exemplo, um artigo alardeava sobre os possíveis riscos do cinematógrafo e citava um caso ocorrido na Itália de um grupo de rapazes que depois de assistirem a *Os mistérios de Nova York*, “tentaram imitar os crimes projetados por aquela película”.¹⁴⁹



Fig. 12: Dentre “os malefícios do cinematographo” apontados pelo jornal *A Tela* incluíam-se os violentos filmes policiais e de mistério.

¹⁴⁹ LIMA, Mário de. *Minas Geraes*, 19 set. 1919 (apud *A Tela*, v. 1, n. 27, 1 out. 1919, p. 218-9).

No contexto da passagem para o século XX, esse “sensacionalismo popular” estava intrinsecamente ligado à consolidação da modernidade – que tinha no cinema um de seus maiores emblemas – também caracterizada como um “registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2001, p. 95). Percebidos não apenas na realidade da vida cotidiana das grandes cidades ocidentais invadida pelos bondes, automóveis, publicidade etc., esses choques e ataques sensoriais também se encontravam nas diferentes formas de entretenimento popular que enfatizavam o espetáculo, o sensacional, a surpresa. “A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O ‘suspense’ surgiu como a tônica da diversão humana”, afirmou Singer (ibid., p. 112), que continuou:

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo [...] Os filmes seriados do início da década de 1910, como *The Perils of Pauline* e *The Exploits of Elaine*, aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, encenações elaboradas de lutas, perseguições e resgates no último minuto (ibid., p. 114-5).

Por mais que haja grandes diferenças entre, digamos, *A mala sinistra*, filme curto produzido por Marc Ferrez em 1908 baseado no célebre crime real, e a ficção *A quadrilha do esqueleto*, ambos se sustentavam em elementos de matrizes culturais sensacionalistas como a fascinação pelo outro monstruoso – não mais meramente fantástico ou exótico, mas o assassino que pode estar entre nós, escondido no anonimato da grande cidade –, assim como a ênfase na sensação em excesso, na necessidade de realmente *ver* ou *sentir* uma realidade desconhecida (ou em acelerada mudança) transformada em espetáculo. No caso do filme da Veritas – cujo objetivo primordial assumido era “produzir emoção” –, a sensacional perseguição nos trilhos do bondinho do Corcovado, símbolo da desejada modernidade conquistada pela Capital Federal, explorava o fascínio, mas também o perigo iminente presente numa nova realidade urbana e moderna (cf. BORGES; ENNE, 2007, ENNE, 2007). Pedro Lima escreveu como os espectadores de *A quadrilha do esqueleto* ficaram extremamente “impressionados” ainda com o realismo de uma cena chocante em que um carro passava por cima da perna de um personagem – na do repórter Inácio de Carvalho, de *A Noite*, que, na verdade, era perneta e usava uma perna de pau.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Anotações manuscritas de Pedro Lima (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

Ainda a respeito do “sensacionalismo popular”, podemos aprofundar a questão dos folhetins em relação a *Os mistérios do Rio de Janeiro* com sua trama ainda mais abundante de reviravoltas, suspense e surpresas. Para Marlyse Meyer (1996, p. 303) o gênero do folhetim é “caracterizado pela extensão, pelas infindas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado”. Em comum, os folhetins apresentariam o suspense, o drama, a agilidade da escrita – todos os elementos utilizados para prender o leitor.

Na linha dos folhetins-romances envolvendo crimes e vinganças, agentes da lei e bandidos e assassinos, e na tradição do pioneiro *Os mistérios de Paris*, podemos perceber claramente uma “tradição de títulos” de folhetins brasileiros publicados no final do século XIX e indicados por Meyer, como *O mistério da Roça*, *Mistérios de Recife*, ou *Mistério da Tijuca*, e também de folhetins estrangeiros publicados em jornais no Brasil, como *O mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queiroz. Esta “tradição de títulos” foi posteriormente incorporada pelos seriados cinematográficos a partir principalmente dos sucessos de *A rapariga misteriosa* e *Os mistérios de Nova York*, e também a tantos outros filmes policiais exibidos nesses mesmos anos como *Taverna misteriosa*, (1915br), *Delito misterioso* (1916br), *Ponte misteriosa* (1916br) ou *Yatch misterioso* (1917br) – neste caso, o iate se referia a um submarino – sem falar ainda de *Os mistérios de Paris* (*Parigi Misteriosa* [dir. Gustavo Serena, 1917/ 1918br]) ou *Os mistérios de Barcelona* (*Barcelona y sus misterios* [dir. Alberto Marro, 1916/ 1918br]).

Seguindo o raciocínio de Sandroni (2001, p. 76-7) em sua discussão sobre gêneros musicais, podemos apontar que quando um folhetim ou um seriado “entrava no diálogo dos títulos” começados com (*os*) *mysterios* ou terminados com *mysterioso(a)*, se postulava implicitamente uma afinidade genérica entre essas obras de títulos similares, se estabelecendo obviamente um diálogo, fosse de correspondência, semelhança ou paródia. Nesse sentido, o filme *Os mistérios do Rio de Janeiro* se incluía numa tradição que ia do folhetim de Sue ao seriado cinematográfico da Pathé, mediados por suas diversas traduções (lingüísticas e culturais) para o contexto brasileiro.

Em relação a essa afinidade genérica, foi ainda em 1917 que a atriz Itália Fausta se consagrou no Brasil com a peça dramática *A ré misteriosa*, no papel de Jaqueline, mulher que era obrigada a abandonar o filho e só o reencontrava anos depois, mas como o advogado no julgamento em que ela própria era acusada de assassinato. Efusivamente aplaudida em São Paulo e no Rio de Janeiro e chegando à centésima apresentação já em 1918, a peça se tornou o

mais conhecido personagem da célebre atriz, elogiada por sua atuação realista que levava a platéia às lágrimas. Parece-me significativo que a peça do francês Alexandre Bisson *La femme X* (traduzida anteriormente como *A mulher incógnita*) recebesse em 1917, auge do sucesso dos seriados cinematográficos, o título de *A ré misteriosa*, evidenciando ainda a relação, via mistério, entre o folhetim e o melodrama – este um gênero teatral conformado por volta de 1800 (inicialmente criado para o público que não sabia ler), vinculado a matrizes culturais populares e marcado pelo arrebatamento e exacerbamento emocional, rígida oposição moral e acentuada expressividade visual.¹⁵¹

Pode-se mencionar ainda que o sucesso da peça foi logo acompanhado do êxito da adaptação cinematográfica, pois o filme norte-americano *A ré misteriosa* (*Madame X* [dir. Frank Lloyd, 1920/ 1921br]) teria arrastado grandes platéias aos cinemas no Brasil.¹⁵²

Ainda a respeito desse circuito intertextual do gênero mistério-policial, não se pode deixar de mencionar que o “diretor intelectual” do filme *Os mistérios do Rio de Janeiro*, o escritor Coelho Neto, seria responsável, juntamente com Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia, por aquela que é hoje considerada por estudiosos a primeira narrativa literária policial brasileira (ALBUQUERQUE, 1979; REIMÃO, 2005), cujo nome não poderia ser outro que *O mysterio*.

Tratava-se, de um folhetim publicado no jornal *A Folha*, de propriedade do próprio Medeiros e Albuquerque, entre os dias 20 de março e 20 de maio de 1920, no qual cada episódio (foram 47 capítulos ao todo) foi escrito por um autor diferente, deixando um “gancho” a ser desenvolvido (e resolvido) por outro autor no episódio seguinte. Com o sucesso de *O mysterio* – que teria até provocado um aumento na tiragem do jornal –, menos de duas semanas após a publicação do episódio final Afrânio Peixoto escreveu a Monteiro Lobato sugerindo a publicação do “romance de aventuras, policial, amoroso, etc, *au jour le jour*” que eles haviam escrito e que, “embora de qualidade literariamente modesta”, interessaria ao público pelo tema popular e pelo renome dos autores envolvidos, três deles romancistas já consagrados (BIGNOTTO, 2003, p. 304-5).

¹⁵¹ Mariana Baltar (2007, p. 108) destacou que a “estrutura do folhetim [...] deixa evidente as ligações deste produto com outras narrativas preocupadas em conquistar um público popular através de um engajamento com a obra mobilizada pelas sensações de suspensão. E nesse sentido, folhetim e melodrama compartilham do atravessamento pela imaginação melodramática.”

¹⁵² Mariana Baltar (2007, p. 108) destacou que a “estrutura do folhetim [...] deixa evidente as ligações deste produto com outras narrativas preocupadas em conquistar um público popular através de um engajamento com a obra mobilizada pelas sensações de suspensão. E nesse sentido, folhetim e melodrama compartilham do atravessamento pela imaginação melodramática.”

De fato, o livro foi publicado pela Editora Monteiro Lobato & Cia naquele mesmo ano de 1920, ganhando novas edições em 1922 e 1928, quando chegou a expressivos 10 mil exemplares vendidos (ibid.; ALBUQUERQUE, 1979, p. 206).¹⁵³

Permeado de humor, situações rocambolescas e citações satíricas a Sherlock Holmes e a *Os miseráveis*, de Victor Hugo, o “romance coletivo” *O mistério* era o investimento de autores consagrados e respeitados num gênero considerado menor através de uma história permeada de auto-ironias. Como era narrado no primeiro episódio, “Um crime bem feito”, no qual o protagonista pobre e órfão Pedro Albergaria planejava o assassinato do rico banqueiro Sanches Lobo que arruinara sua família, o jovem “lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que lhe pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição” [sem grifo no original] (COELHO NETO et al., 1920, p. 8).¹⁵⁴

Ainda no terreno da literatura e do gênero “mistério”, deve ser mencionado o livro do escritor e jornalista Benjamim Costallat intitulado *Mysterios do Rio* e composto por suas crônicas encomendadas e publicadas pelo *Jornal do Brasil* em 1924. Conforme o autor, a direção do jornal foi quem sugeriu o trabalho e o título, convencendo o já célebre autor do escandaloso best-seller *Mlle. Cinéma* (1923) com um “contrato vantajoso”: “*Mistérios do Rio* veio por causa dos já existentes Mistérios de Paris, Londres e de New York”, afirmou o escritor na apresentação de seu livro (COSTALLAT, s.d. [1924]).

Menos uma narrativa folhetinesca de aventuras e crimes – ainda que seguindo o caminho de Eugène Sue que havia conquistado os leitores do século XIX com suas incursões pelos bairros pobres de Paris –, *Mysterios do Rio* reunia episódios jornalísticos em que o narrador saía pelas ruas da cidade em busca da verdade desconhecida dos leitores, denunciando o submundo da moderna metrópole carioca com seus traficantes e consumidores de cocaína da Lapa e da Glória, com seus prostíbulos da Rua do Riachuelo, com os jogos proibidos realizados no cais do porto com a conivência da polícia, com o morro da Favela e

¹⁵³Em 1917, Monteiro Lobato havia revolucionado o tímido mercado editorial brasileiro quando criara sua editora e lançara o livro *Urupês*. Ampliando o número de pontos de vendas de livros que passaram a ser oferecidos até em farmácias e padarias, lançando novos autores, investindo em publicidade inclusive em jornais, e preocupando-se com capas caprichosamente ilustradas e edições bem-cuidadas, o criador de *O sítio do pica-pau amarelo* vendeu livros com tiragens até então inimagináveis no país. Em 1919, o escritor comprou as partes de seus sócios e sua firma tornou-se a Monteiro Lobato e Companhia (cf. HALLEWELL, 1985).

¹⁵⁴Envolvido tanto no filme da Veritas *Ambição castigada* (1917), quanto no folhetim policial coletivo *O mistério* (1920), o renomado escritor Medeiros e Albuquerque teria sido também um pioneiro dos contos policiais no Brasil em livros como *O assassinato do general*, de 1926, e *Se eu fosse Sherlock Holmes*, de 1932. Neste último, no conto que dá título ao livro – incluído na coletânea organizada por Flávio Moreira da Costa (2002) – o narrador assumidamente desejava “empreender alguma façanha no gênero das de Sherlock Holmes” e desvendava um crime ocorrido em uma festa da alta sociedade carioca através do método dedutivo do célebre personagem de Conan Doyle.

seus malandros e valentes, com os assaltantes que apavoravam os motoristas que atravessavam à noite o túnel Rio Comprido-Laranjeiras, com os impressionantes fumantes de ópio no bairro chinês do centro etc.

Da mesma forma que o diretor da Veritas fizera em 1917, Costallat anunciava fugir da fantasia e dar aquilo que o leitor exigia – “a verdade” –, afirmando a diferença entre sua obra e um “folhetim policial cheio de crimes, de facadas e de bandidos que fogem por tudo que é janela, telhados, canos d’água e buracos de fechadura.” Afinal, o escritor recusava investir num “gênero literário que eu reputo inferior e cujo mérito é mentir desbradamente, mentir com cinismo, pensando que os leitores são idiotas. Em cinema ainda passa... [...] Mas em literatura ninguém se pode permitir tais pilhérias” (ibid.).

Na visão de Armando Gens e Rosa Maria de Carvalho Gens (In: COSTALLAT, [1924] 1990, p. 15), o livro *Mysterios do Rio* apresentaria teor melodramático e visão moralizadora, retratando uma cidade “que reclama por saneamento social, por isso a postura do narrador, quase sempre altiva, reduplica a do inspetor sanitário”. A aparente contradição entre moralismo e sensacionalismo de Costallat se adequa ao contexto da modernidade delineado por Borges e Enne (2007) de crescente e exacerbada exploração do sensorial contraposta à recusa desse mesmo excesso e sua desvalorização “frente à contenção erigida pela burguesia como recurso fundamental para a distinção social”. Obviamente ligados a um sensacionalismo popular, as obras policiais buscavam elevar seu status e construir alguma forma de distinção através de “álibis” como o fascínio da dedução intelectual (na tradição do detetive moderno consagrado por Conan Doyle), a atração do uso de novidades da ciência moderna (como nos seriados na linha de *Os mistérios de Nova York*) ou, mais frequentemente nos exemplares nacionais, pela sedução no retrato realista da realidade desconhecida do submundo (o filme *A quadrilha do esqueleto* ou o livro *Os mistérios do Rio*).

Dono de uma editora própria, Costallat foi um dos mais autores mais vendidos nos anos 1920 na voga da chamada literatura neo-naturalista – que apresentou um paralelismo com o cinema da época como apontou Brito Broca (apud AUTRAN, 2003, p. 244) através de filmes como o lucrativo *Vício e beleza* (dir. Antônio Tibiriçá, 1926) ou das tentativas frustradas de adaptação de *A carne*, romance de Júlio Ribeiro (1888), e do próprio *Mlle. Cinema*, de Costallat (1923), por Carmen Santos entre 1923 e 1926. Esse “realismo sensacionalista”, também marcado pelo acentuado teor pornográfico dos “romances para homens”, estaria ligado ainda ao desenvolvimento do mercado editorial brasileiro e à disseminação da leitura e de volumes populares – particularmente no Rio de Janeiro onde as taxas de alfabetização eram as mais altas do país –, um fenômeno encarado com evidente

preconceito pelo escritor João do Rio, em 1908, ao se referir à literatura “sugestionadora de crimes [...] balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes” (EL FAR, 2006).

De fato, já em 1917, no auge do sucesso dos folhetins-cinema, a “Empresa de Romances Populares” publicava o livro *A malha rubra ou O estygma*, “empolgante romance de Maurice Leblanc”, que era ilustrado por fotos do seriado norte-americano *A malha rubra* (*The Red Circle* [dir. Sherwood MacDonald, 1915/ 1917br]) estrelado por Ruth Roland. Essa mesma editora carioca publicou também o “grande romance policial americano” *Mistérios de Nova York*, conforme anúncios em *A Noite* em 1920. Ou seja, desde o auge do sucesso do circuito cinema-folhetim impresso ele era complementado pelo livro.

Numa cidade que continuava passando por intensas transformações urbanas com o objetivo de se igualar às metrópoles européias, o livro de Costallat, assim como filmes de mistério, definitivamente retrabalharam matrizes culturais sensacionalistas ao buscarem revelar o outro “lado” do Rio de Janeiro. É válido chamar atenção para a ênfase conferida pelos filmes *Os mistérios do Rio de Janeiro* e *A quadrilha do esqueleto* à autenticidade no retrato respectivamente do “botequim do Revira” e do “botequim do Corcunda” e de seus frequentadores, ambos locais de última classe onde se reuniam os marginais e criminosos das histórias (Fig. 13 e 14).



Fig. 13 e 14: O “botequim do Revira” em *Os mistérios do Rio de Janeiro* e “uma scena do botequim do Corcunda” no anúncio de *A quadrilha do esqueleto*.

O intenso sentimento popular antilusitano da *belle époque* que associava à herança portuguesa o atraso da capital da república – cujas reformas por Pereira Passos buscaram inspiração na Paris remodelada pelo Barão Haussmann – se manifestava nos constantes ataques aos comerciantes do Rio de Janeiro, em grande parte de origem portuguesa. Assim, estabelecimentos como os botequins (“importados” de Portugal) eram encarados, por

exemplo, pelos filmes citados, como antros das vilanias em oposição às mansões e palacetes, locais verdadeiramente civilizados da cidade que concentravam o polo moral oposto nessas obras.

Por fim, podemos assinalar que os filmes de mistério, com sua imbricação com outros termos genéricos como drama, aventura e policial, apesar de seu sucesso inicial, ficaram estreitamente associados aos seriados, que, por sua vez, diminuíram de popularidade no final dos anos 1910, passando a se restringir cada vez mais às mantinês das salas de “segunda linha” do subúrbio das capitais ou cidades do interior, atrações especialmente destinadas a crianças e adolescentes, e também ao popular e menosprezado gênero *far-west*. A partir de então, também, o cinema no Brasil passaria a ser domínio do cinema norte-americano e de seus astros e estrelas. Afinal, conforme Fábio Steyer (2001, p. 111), de 34% do volume de filmes importados para o Brasil em 1916, os Estados Unidos passariam, já no primeiro semestre de 1917, a responder por 55,4% do mercado nacional, superando pela primeira vez as cinematografias européias estrangeiras e vindo a consolidar uma indiscutível hegemonia antes do final desta década.¹⁵⁵

Desse modo, não surpreende percebermos a influência dos filmes norte-americanos de mistério em algumas iniciativas dos ciclos regionais do cinema brasileiro dos anos 1920, surtos de produção deflagrados em diferentes localidades do país (inclusive em cidades do interior, nas quais os filmes chegam com atrasos de alguns anos em relação ao Rio e São Paulo), envolvendo geralmente fãs ardorosos do cinema de Hollywood. Em Recife, por exemplo, o pioneiro filme *Retribuição* (dir. Gentil Roiz, 1924) teria sido uma “historiazinha de bandidos” influenciada pelas “misteriosas e dinâmicas” fitas de aventura da Universal que dominavam os cinemas da cidade, como as de Eddie Polo, Francis Ford e Grace Cunnard (VIANY, 1959, p. 76).

Já em Cataguases, na Zona da Mata Mineira, cujas pouco numerosas salas de cinemas exibiam, sobretudo, esses “filmes de linha” – os também chamados “filmes B”, feitos para serem exibidos não nos “cinemas lançadores”, mas no circuito secundário –, as primeiras produções realizadas pela parceria entre Humberto Mauro e Pedro Comello manifestavam algum nível de participação no gênero “mysterioso-policial”. A primeira produção da Phebo Sul America Film, *Na primavera da vida* (dir. Humberto Mauro, 1926), segundo Paulo

¹⁵⁵ A popularidade dos filmes de mistério junto ao público popular ganhou uma expressão curiosa na peça *Cinemanía*, de Jean des Cognets, publicada na revista *Eu sei tudo*, em 1921. Trata-se de uma comédia de *boulevard* em um ato no qual Susana, a empregada de uma mansão, é uma moça moderna e “alucinada com a mania dos mistérios cinematográficos”, vendo em tudo intrigas a desfazer, provocando uma tremenda confusão na vida de seus aristocráticos patrões (*Eu sei tudo*, n. 50, jul. 1921, p. 62). Texto da peça em italiano disponível no site: <http://www.gtempo.it/Copioni_D.htm>.

Emílio Salles Gomes (1974, p. 112) pertencia “à categoria dos filmes de aventura do gênero dramático”, com a mesma trama rocambolesca baseada em trocas de identidades, raptos das mocinhas, falsas mortes e brigas entre mocinhos e bandidos que culminavam em um final feliz.

Porém, influência ainda mais significativa podia ser notada na segunda e inacabada produção da dupla de Cataguazes, intitulada justamente *Os misterios de São Matheus*, e definida por seu roteirista e diretor, Pedro Comello, como um “cine-drama policial” (ibid., p. 127). O “São Matheus” do título referia-se a uma pacata cidade fictícia onde se passava a intrincada história envolvendo um delegado local, um vilão forasteiro e o rapto de uma criança. Novamente, seu título revelava afinidade genérica com os “Mistérios” passados em Nova York, Paris, Barcelona e Rio de Janeiro.

No filme seguinte da Phebo, *O thesouro perdido* (dir. Humberto Mauro, 1927), o modelo de filme de aventura rural no estilo de *David, o caçula* (*Tol’able David* [dir. Henry King, 1924]) teria sido mais acentuado e aparentemente mais condizente com o desejo de retratar o universo interiorano de seu diretor, característica sempre elogiada e destacada por Paulo Emílio Salles Gomes em seu clássico estudo. Não por acaso, o elemento sensacional e fantástico do enredo (a busca pelo tesouro) que o aproximava das convenções do gênero, foi justamente o ponto mais criticado pelo estudioso, sendo a “única coisa imperdoável” do filme em sua opinião (GOMES, 1974, p. 144-5). No final de contas, quando o gênero entrava em questão, a análise estético-nacionalista de Paulo Emílio se aproximava do discurso publicitário do diretor da Veritas no lançamento de *A quadrilha do esqueleto*, que ansiava por conferir prestígio à sua produção destinada a um público popular ressaltando como a fantasia do gênero aparecia no filme apenas através de seu “manto diáfano” (ou seja, parcialmente, superficialmente, suavemente), sendo o mais importante a autenticidade na representação da verdadeira realidade local.

4.2. EXPLICANDO O MISTÉRIO: O DETETIVE

A voga do termo genérico “mistério” prosseguiria no cinema sonoro no início da década de 1930, sobretudo pelo fato das recorrentes adaptações de peças e romances, além das refilmagens de filmes silenciosos em longas-metragens “todos falados”, certamente favorecerem as tramas de crimes misteriosos e suas complicadas investigações e soluções. Desse modo, ganhava relevo ainda maior a figura do detetive como a “máquina de raciocinar”

que marcava a então moderna e popular literatura policial – na qual o crime é um enigma a ser desvendado através do método de detecção lógico-analítica (cf. PELLEGRINI, 2008, p. 142; REIMÃO, 2005, p. 8-9) – sendo a palavra “mistério” mais frequentemente utilizada nesses casos como sinônimo de “caso” (*case*), no sentido de *ocorrência criminal* a ser investigada.

Conforme Philippa Gates (2006, p. 60), foi justamente o advento do som que permitiu o nascimento da narrativa clássica de detetive no cinema, com suas tramas longas e baseadas mais em diálogo e na reunião de informações que levariam à revelação final do que em ação e efeitos visuais, como freqüentemente era o caso das peripécias fantásticas dos seriados silenciosos por vezes denominados também como “aventuras policiais”.¹⁵⁶

Um exemplo desse tipo de filme de mistério sonoro é *O crime do studio* (*The Studio Murder Mystery* [dir. Frank Tuttle, 1929/ 1930br]), produção da Paramount Pictures na qual Richard Hardell (Fredric March), um milionário conquistador que tentava a carreira de ator, era assassinado dentro de um set de filmagem da Eminent Productions. Dentre os cinco suspeitos interrogados pelos policiais, a jovem e ingênua amante iludida, Helen MacDonald (Doris Hill), acabava sendo incriminada, mas ao final era salva pelo apaixonado Tony White (Neil Hamilton), eterno candidato a roteirista que solucionava o caso. A culpa cabia ao traído diretor europeu Anton Borka (Warner Oland), ex-ventríloquo que usara essa habilidade para fingir ao vigia do estúdio, pai de Helen, que Hardell ainda estava vivo em seu carro – justamente o álibi que garantira sua inocência. O filme não terminava sem antes ocorrer a emocionante perseguição ao assassino pela polícia e a briga entre o herói e o criminoso em meio aos cenários do estúdio, sem faltar ainda o beijo final entre Tony e Helen.

Exibido no Rio de Janeiro em fevereiro de 1930 – apenas sete meses após a primeira exibição de um “filme falado” na cidade –, a resenha de *O crime do studio* na revista *Cinearte* comentava a “avalanche de *casos policiais* que vem inundando as telas, nestes últimos meses” [grifo do texto], apontando que “rara é a semana que passa sem que um dos cinemas da Avenida exiba um caso com suas indefectíveis cenas e seqüências de investigações e julgamento.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Curiosamente, um filme silencioso que usava de forma rara e inusitada “balões” como os das histórias em quadrinhos ao invés de subtítulos, provavelmente dada a relevância e necessidade dos diálogos para o gênero policial, era justamente uma história de mistério: *The Chamber Mystery* (dir. Abraham S. Schomer, 1920) (In: DISCOVERING Cinema: Learning to Talk. Produção de Eric Lange e Serge Bromberg. Los Angeles: Lobster Films/ Histoire, 2003-2004, 1 disco ótico: DVD). Por outro lado, uma produção sonora como *O drama de uma noite* (*The Canary Murder Case* [dir. Malcom St. Clair e Frank Tuttle, 1929]) – cf. Fig.15 – foi exibido no Rio de Janeiro, antes da chegada de instalações Vitaphone-Movietone nos cinemas cariocas, em uma versão silenciosa.

¹⁵⁷ *Cinearte*, v. 5, n. 206, 9 fev. 1930, p. 28. Em 1932, a Warner realizaria outro filme com o mesmo título, mas dirigido por Joseph Henabery. Em junho de 1935, *O crime de Helen Stanley* (*Crime of Helen Stanley* [dir. D. Ross Lederman, 1934/ 1935br]) receberia a seguinte crítica em *Cinearte*: “Mais um crime misterioso, passado num studio de cinema” (*Cinearte*, v. 10, n. 417, 15 jun. 1935, p. 36).

No número seguinte de *Cinearte*, uma nota do correspondente da revista em Hollywood, Lamartine S. Marinho, relatava que a Paramount “está filmando tudo que é *murder case*”, tendência que o anúncio do lançamento de *A casa do crime* (*The Greene Murder Case* [dir. Frank Tuttle, 1929/ 1930br]) parecia confirmar.

Em 1931, o crítico da sessão “A tela em revista” dizia que *O misterio das sete chaves* (*Seven Keys to Balpate* [dir. Reginald Barker, 1929/ 1931br]), “como filme misterioso é fraco”, enquanto no ano seguinte o filme francês *Le marchand de sable* seria descrito na revista como um “drama de mistério de caráter melodramático”. Os títulos em português de filmes posteriores como *O mistério da ferradura* (*Murder on a Bridle Path* [dir. Edward Killy, 1936/ 1937br]) também revelavam a filiação ao termo de identidade genérica, e, na resenha de *O ônibus misterioso* (*Cross Country Cruise* [dir. Edward Buzzell, 1934]), o crítico chegava a dizer que “o título já diz o assunto do filme que tem a sua emoção e agradará aos apreciadores do gênero”. Por fim, a resenha do filme *Mistério do cassino* (*The Casino Murder Case* [dir. Edwin L. Marin, 1935]), com Paul Lukas, é mais um exemplo da popularidade do gênero até pelo menos meados da década de 1930: “Um excelente filme de mistério, onde a figura máxima do detetive Philo Vance resolve os mais intrincados segredos misteriosos. Filme popular e de agrado.”¹⁵⁸

O DRAMA DE UMA NOITE!

(“The Canary Murder Case”)



- Vingança?
- Ciúmes?
- Roubo?
- Temor de alguém?
- Motivos amorosos?
- Que mão sinistra teria matado a “Canária”?!

Film baseado no famoso romance policial de S. S. Van Dine—o maior arquitecto de crimes e mysterios desde Edgard Poe, que foi o creador desta escola literaria.

PERSONAGENS

Philo Vance.....	William Powell
Jimmy.....	James Hall
Margaret O'Dell.....	Louise Brooks
Alys La Fosse.....	Jean Arthur
O Dr. Lindquist.....	Gustav Von Seyffertitz
Charles Spotswoode.....	Charles Lane
Ernest Heath.....	Eugene Pallette
Max Cleaver.....	Lawrence Grant
Tony Skel.....	Ned Sparks
Louis Mannix.....	Louis Barvels
Markham.....	E. H. Colvert



**Já sabem: é um
Film da Paramount!**

O DRAMA DE UMA NOITE!

Fig. 15: Na passagem para o cinema “falado”, o ator William Powell se consagrou no papel do detetive Philo Vance criado pelo popular escritor S. S. Van Dine.¹⁵⁹

¹⁵⁸*Cinearte*, v. 5, n. 207, 12 fev. 1930; *Cinearte*, v. 6, n. 256, 21 jan. 1931, p. 29; *Cinearte*, v. 7, n. 321, 20 abr. 1932, p. 14.; *Cinearte*, v. 9, n. 402, 1 nov. 1934, p. 41; *Cine Magazine*, v. 3, n. 28, ago. 1935, p. 8.

Diferentemente da ligação dos filmes criminais com as reportagens policiais publicadas na imprensa e dos seriados misteriosos com os folhetins de aventuras fantásticas, os filmes sonoros de mistérios estavam mais próximos dos romances policiais e dos contos publicados nas revistas ilustradas, frequentemente enquadrados também como pertencentes ao gênero literário “mysterio”. Conforme Paulo de Medeiros de Albuquerque (1979), a década de 1930 presenciou o grande sucesso editorial da literatura policial no Brasil, através sobretudo da “Série Negra” da Editora Nacional, de São Paulo, que traduziu, por exemplo, vários títulos do escritor S. S. Van Dine, e da “Coleção Amarela”, da tradicional Livraria Globo Editora, de Porto Alegre, responsável pelo lançamento no Brasil de obras de autores populares como Edgar Wallace, Agatha Christie, Dashiell Hammett ou Georges Simenon. Além disso, desde os anos 1920 revistas ilustradas mensais ou quinzenais de grande circulação, como *Selecta* ou *Leitura Para todos*, publicavam contos de ficção sobre “crimes misteriosos” escritos por autores como S. S. Van Dine ou Conan Doyle e protagonizados por detetives como Nick Carter, Sherlock Holmes ou Philo Vance.

Como vimos, o cinema brasileiro não deixou de participar, mesmo que espaçadamente, desse gênero aparentemente tão popular, e Pedro Lima, em sua sessão “Cinema Brasileiro” na *Cinearte* de agosto de 1932, lembrando de diversos títulos de filmes brasileiros, recordou-se de pelo menos três iniciativas semelhantes: “*O mysterio do dominó preto*, *Os mysterios do Rio de Janeiro* e iam filmar *Os mysterios de Porto Alegre...*”.¹⁶⁰

Mais de dez anos depois de *Os mistérios do Rio de Janeiro*, foi lançado *O mistério do dominó preto* (1931), produção ainda silenciosa da Épica Fim, de São Paulo, dirigida e protagonizada pela atriz Cleo de Verberena. Ela interpretava uma foliã, fantasiada de dominó, que era encontrada morta por dois amigos estudantes de medicina, Marcos (Nelson de Oliveira) e Virgílio (Laes Reni), em pleno carnaval. Num provável *flashback*, se descobria que a bela mulher assassinada por envenenamento chamava-se Cleo (a própria Cleo de Verberena) e era casada com o velho Comendador Fernando Almeida (Emilio Dumas), embora tivesse um “espírito livre” e, como amante, o tenente Renato (Rodolfo Mayer).

Acreditando ser o tenente o assassino – por relato da própria Cleo antes de morrer que mostrara um bilhete datilografado marcando um encontro assinado por Renato, quando ele lhe

¹⁵⁹O personagem Philo Vance foi levado às telas em 27 filmes realizados entre 1926 e 1936. Em *O caso de Hilda Lake (The Kennel Murder Case* [dir. Michael Curtiz, 1933/ 1934br]), por exemplo, Philo Vance (William Powell) desvendava o assassinato de um milionário ocorrido dentro do quarto de sua casa com a porta trancada por dentro no que todos pensavam ter sido um caso de suicídio. Diante do desafio intelectual imposto pelo mistério, o detetive considerava o caso “muito mais interessante do que uma viagem para a Europa”, cancelando suas férias para ajudar o sargento gordo, bruto e burro a desvendar o mistério.

¹⁶⁰ *Cinearte*, v. 7, n. 340, 31 ago. 1932, p. 5.

dera uma bebida envenenada –, Marcos e Virgílio iam ao seu encontro exigindo que o oficial tomasse providências em relação ao cadáver para que ambos não fossem injustamente incriminados. Renato assumia a responsabilidade pelo corpo, embora sua noiva, Alice (Lina Vera), afirmasse ser sua a culpa pelo assassinato devido aos ciúmes que sentia da amante de seu marido.

No dia seguinte, quarta-feira de cinzas, Marcos e Virgílio liam os jornais e descobriam através da imprensa a verdade sobre o crime: o assassino fora um irmão de Alice, Julio, que marcara o encontro com Cleo se passando por Renato (e, por isso, também mascarado de dominó negro) e aproveitara para envenenar a mulher que roubava a felicidade de sua querida irmã. Assim descobrira Renato ao levar o cadáver de Cleo à polícia e lá encontrara o de seu cunhado, Júlio, que se matara após assinar a confissão pelo crime.

Depois de leitura, pensativos, Marcos e Virgílio olharam-se. Marcos, depois de alguns segundos, disse apenas isto:
 _ Perdemos um Carnaval, amigo... E perderemos outros se ainda continuas a trazer dominós pretos para cá.¹⁶¹

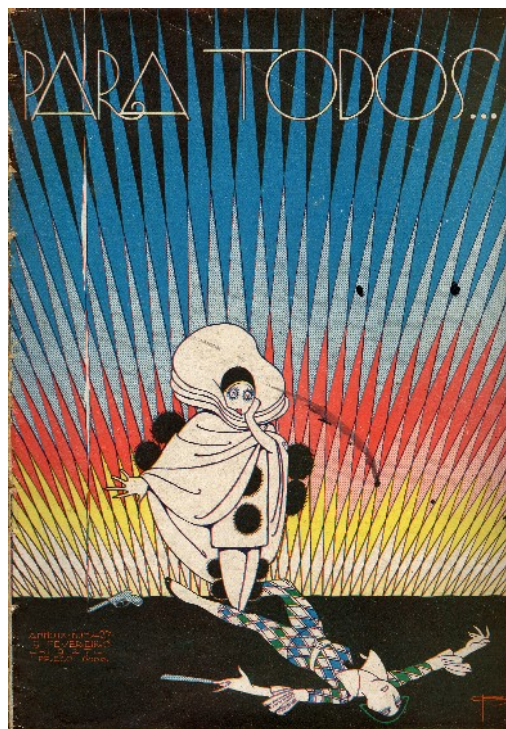


Fig. 16 e 17: Cleo de Verberena fantasiada de dominó negro e ilustração de J. Carlos em *Para Todos...* que explorava a frequente associação entre a folia do carnaval e os crimes de amor.

¹⁶¹ O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *Cinearte*, v. 6, n. 256, 21 jan. 1931, p. 6-7; e Filmografia Brasileira.

O filme aparentemente explorava a festa popular como cenário para o crime misterioso – algo que outros filmes musicais e comédias cinematográficas faziam também – e mostrava o promissor filão da mistura entre a animada folia de Momo e dramáticos crimes passionais que muito renderiam na cultura brasileira, representada, por exemplo, pelo conto “A aventura de Rosendo Moura”, de João do Rio, e principalmente pelo imenso sucesso do célebre conto “A morte da porta-bandeira”, de Aníbal Machado, publicado em várias revistas na segunda metade dos anos 1930 e que cita – e teria se inspirado em – sambas carnavalescos sobre o tema do abandono (TEIXEIRA, 2007). Além disso, na linha também explorada pela atriz Carmen Santos (que guardava afinidades com as “mulatas trágicas” de tantos sambas), Cléo assumia o papel da mulher livre e independente, mas que, por isso mesmo, acabava sendo morta como uma “mulher caída” (cf. capítulo 4.3, *infra*).

Voltando à discussão do gênero no cinema no Brasil na década de 1930, como ocorre com todos os termos de identificação genérica, os filmes de mistério também se misturavam, e *Esposa desaparecida* (*Girl Missing* [dir. Robert Florey, 1933]), “hábil combinação de mistério e comédia”, era apontado pelo crítico brasileiro como um “excelente divertimento”, assim como *Enquanto meia-noite* (*Trick for Trick* [dir. Hamilton MacFadden, 1933]), “um filme de mistério e horror.” Esse termo também foi frequentemente utilizado para descrever o que hoje chamamos de filmes de terror, como o célebre *Dracula* (dir. Tod Browning, 1931) ou *O gato preto* (*The Black Cat* [dir. Edgar G. Ulmer, 1934]), com Boris Karloff e Bela Lugosi, então descritos como “produções misteriosas” ou, às vezes, “filmes sinistros” com “argumento fantástico”. Se *Cinearte* dizia que o diretor alemão Paul Leni havia inaugurado os “filmes misteriosos” com o silencioso *O gato e o canário* (*The Cat and the Canary* [dir. Paul Leni, 1927]), outros filmes como *Dinheiro dá coragem* (*The Haunted House* [dir. Benjamin Christensen, 1928/ 1929br]) e *A última ameaça* (*The Last Warning* [dir. Paul Leni, 1929]) foram alinhadas ao gênero pelo crítico da revista por se passarem numa casa e num teatro mal-assombrados. Desse modo, mesmo alguns anos depois a publicidade de *Noite de horrores* (*Night of Terror* [dir. Benjamin Stoloff, 1933/ 1935br]) ainda anunciava a produção da Columbia estrelada por Bela Lugosi como sendo “o maior film de mistérios até hoje realizado pelo cinema!”¹⁶²

Para descrever a produção alemã *O tigre* (*Der tiger*, nos EUA *The Tiger Murder Case* [dir. Johannes Meyer, 1930/ 1933br]), duas identidades genéricas também eram utilizadas conjuntamente: “Filme policial e de mistério, mostrando que em Berlim como em Hollywood

¹⁶²*Cinearte*, v. 8, n. 381, 15 dez. 1933, p. 39; *Cine Magazine*, v. 2, n. 2, dez. 1934, p. 10; *Cinearte*, v. 6, n. 288, 2 set. 1931, p. 29; *Cinearte*, v. 4, n. 177, 17 jul. 1929, p. 28; *Cine Magazine*, v. 3, n. 21, jan. 1935, p. 18.

em films deste gênero, o detetive tem que ler o cenário [roteiro] para descobrir a solução do mistério.”¹⁶³

De fato, se o termo “policial” aparentava ter uma designação específica – geralmente associada às cenas de perseguição, brigas e tiroteios que igualmente remontavam ao cinema silencioso –, ele indicava também ter uma abrangência maior do que a expressão “mistério”, algumas vezes remetendo, sobretudo, ao que em inglês costuma ser chamado de *mystery movies*, *detective film*, ou, na época, *murder case*, como parece ser o caso desse *O tigre*. A mistura de gêneros é exemplificada ainda por outro filme alemão do mesmo diretor, *Princesa dos milhões* (*Die Schöne Tage Von Aranjuez* [dir. Johannes Meyer, 1933/ 1934br]), protagonizado pela estrela Brigitte Helm, que foi descrito como uma “história simples” organizada em torno de “um pouco de aventura, beleza e romance”, na qual, segundo o crítico de *Cinearte*, “apesar do título lembrar uma opereta [gênero no qual que os alemães eram considerados então os especialistas], é policial e dentro da intriga formada pelo roubo, vai-se tecendo um fio de romance delicioso.” Por outro lado, em *Cine Magazine*, o mesmo *Princesa dos milhões* recebeu outra filiação genérica, sendo descrito como uma “alta comédia musicada, mostrando um roubo sensacional de um colar de pérolas.”¹⁶⁴

Descrevendo o filme francês *Au nom de la loi* (dir. Maurice Tourneur, 1932), o termo filme policial também foi invocado em *Cinearte*, mas para apontar a diferença em relação ao que era visto provavelmente como o menosprezado gênero dos seriados (em grande parte norte-americano), então encarado como atrações adolescentes e banais: “Dentro de um gênero quase clássico, onde a norma previamente está traçada – o filme policial – sai este da rotina e tem momentos de lirismo e poesia realmente encantadores. [...] *Au nom de la loi* é realmente um filme diferente, no gênero. O estilo e o vigor do mesmo é que o fazem quase diferente.”¹⁶⁵

O humor, invariavelmente presente em variadas doses nas tramas dos livros ingleses de Sir Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, sempre esteve associado aos filmes de mistérios, mas também auxiliou na renovação do gênero já considerado ultrapassado em meados da década de 1930, quando o crítico de *Cinearte* apontava que o cineasta Harry Beaumont, famoso por comédias musicadas como *Melodia da Broadway* ou por dramas femininos como *Garotas modernas*, “não devia perder tempo” com filmes como *O crime do vagão particular* (*Murder in the Private Car*, 1934), que servia apenas “para diretores que só dão para films de linha.”¹⁶⁶

¹⁶³*Cinearte*, v. 8, n. 358, 4 jan. 1933, p. 8.

¹⁶⁴*Cinearte*, v. 9, n. 402, 1 nov. 1934, p. 41; *Cine Magazine*, v. 2, n. 19, nov. 1934.

¹⁶⁵*Cinearte*, v. 7, n. 321, 20 abr. 1932, p. 14.

¹⁶⁶*Cinearte*, v. 9, n. 401, 15 out. 1934, p. 39.

O status decrescente do gênero “filme de mistério” acompanhava o dos seriados e filmes em série, passando a ser um termo cada vez mais restrito a títulos como *O mistério das pérolas* (*Charlie Chan's Courage* [dir. Eugene Forde e George Hadden, 1934]), protagonizado pelo detetive oriental interpretado pelo ator Warner Oland. Ainda assim, o gênero mantinha seu apelo junto ao público popular, conforme a crítica a *O fantasma de Crestwood* (*The Phantom of Crestwood* [dir. J. Walter Ruben, 1932/ 1934br]): “Os filmes misteriosos sempre despertam a atração do público [...] Nesse filme, não podemos levar em conta suas histórias, porque geralmente são convencionais, embora agradem.” Apesar das criticadas convenções e fórmulas do gênero, de quando em quando apareciam surpresas como *O crime do século* (*The Crime of the Century* [dir. William Beaudine, 1933/ 1934br]), da Paramount, que, para o crítico, “de todos os films misteriosos, [...] é o melhor de todos que temos visto em nossas telas.”¹⁶⁷

Nessa época, porém, o tom de humor anárquico das comédias *screwball* hollywoodianas e a sofisticada ironia dos filmes *à la* Ernst Lubitsh – o diretor favorito da época dentre os leitores e críticos de *Cinearte* – passou a permear as tramas criminais, assim como a sempre presente dose de romance. O filme *Sherlock de saias* (*Murder on the Blackboard* [dir. George Archainbaud, 1934/ 1936br]), como apontou a resenha de *Cinearte*, era um exemplo dessa dupla identidade: “Eis um filme policial com mistério muito bem construído e um tratamento que merece elogios. Além disto é comédia agradabilíssima, também.” Mesmo o filme protagonizado pela famoso detetive Philo Vance, *O caso de Hilda Lake* (*The Kennel Murder Case* [dir. Michael Curtiz, 1933/ 1934br]), com William Powell e Mary Astor, já era considerado um “romance de amor envolvendo crimes e mistérios”.¹⁶⁸

Certamente, o marco desse desdobramento foi a produção da Metro (como eram comumente chamados os estúdios da Metro-Goldwyn Mayer, MGM) *A ceia dos acusados* (*The Thin Man* [dir. W.S. Van Dyke, 1934]), adaptação da fascinante e irônica novela homônima de Dashiell Hammett eleita um dos dez melhores filmes do ano nos EUA pela revista *Film Daily* (BALIO, 1993, p. 411). A entusiasmada resenha do filme em *Cinearte* revelava a renovação que ele assinalava:

As produções de crimes misteriosos e *detectives* do outro mundo já começam a irritar os *fans*. No fundo são iguais umas as outras. O mesmo ar de mistério envolve os crimes, as mesmas fisionomias vagas e indefiníveis das pessoas suspeitas, a burrice espetacular dos representantes da polícia oficial, a habilidade incrível do detetive-herói, a atmosfera pesada de *suspense* ameaçador e para *fechar*

¹⁶⁷*Cine Magazine*, v. 2, n. 20, dez. 1934, p. 15 ; *Cine Magazine*, v. 1, n. 10, fev. 1934, p. 8, 11.

¹⁶⁸*Cinearte*, v. 11, n. 433, 15 fev. 1936, p. 39 ; *Cine Magazine*, v. 2, n. 14, jun. 1934, p. 10.

o desfecho surpreendente em que fica provado mais uma vez que o herói é um detetive que não pertence a este planeta tal a sua habilidade em adivinhar tudo e reconstituir com a máxima exatidão os crimes mais misteriosos em todos os seus mínimos detalhes.

A ceia dos acusados é tudo isso muito bem feito, metade diálogo, metade cinema, e mais um tratamento delicioso de comédia dado por W. S. Van Dyke.

Tudo que os filmes do gênero tem mostrado aos *fans* pretensiosamente, num estilo sobrecasaca, Van Dyke mostra aqui naturalmente, à vontade, acentuando os aspectos grotescos, as atitudes ridículas, com ótimas piadas, em ambientes alegres e descrevendo dois magníficos caracteres humanos, cheios de pequeninos fracos e toneladas de humor.

[...] Não percam. É divertimento de fato.¹⁶⁹

Apesar de diluído em relação ao mais “apimentado” original literário, o sarcasmo, sofisticação e ironia *blasé* do casal Nick e Nora Charles (William Powell e Mirna Loy) refrescava a narrativa que se dirigia convencionalmente à revelação final do crime misterioso com o desvendamento do enigma no salão durante a tal “ceia” de que fala o título em português. Afinal, tratava-se de um charmoso ex-detetive que, aposentado após ter se casado com uma herdeira milionária, desvenda um assassinato em meio a (muitas) doses de coquetéis e martinis praticamente sem sair do luxuoso quarto de hotel que o casal divide com seu cachorrinho *terrier* de estimação.



Fig. 18 e 19: William Powell na capa de *A Scena Muda*, em 1933, trajado com o detetive Philo Vance, e em 1938, na pele do charmoso Nick Charles.

Segundo Gates (2006, p. 69), esse que a autora chama de “detetive de transição” – localizado entre o “detetive clássico” e o “detetive durão” (*hardboiled*) –, diferentemente de personagens como Sherlock Holmes, definidos pelo seu intelecto superior, era “apresentado

¹⁶⁹*Cinearte*, v. 9, n. 401, 15 out. 1934, p. 38.

como uma pessoa mais comum, permitindo ao público um maior senso de identificação com o personagem”. Apesar do inegável charme e ironia do filme, a trama misteriosa de *A ceia dos acusados*, em si, não se diferenciava muito das convenções consolidadas em vários filmes anteriores, como, por exemplo, os inúmeros nos quais o mesmo William Powell interpretou o infalível detetive Philo Vance, baseados nos populares livros do escritor S. S. Van Dine (Fig. 18 e 19).

Mas a fórmula daria certo e *A ceia dos acusados* teria não apenas diversas e bem-sucedidas continuações com o casal Loy e Powell, como os outros estúdios também seguiriam nessa linha, como apontou o crítico de *Cinearte* na resenha de *Madame mistério* (*The ex-Mrs. Bradford* [dir. Stephen Roberts, 1936]), cujo título em português era mais um sinal da permanência no Brasil desse adjetivo de identidade genérica: “A RKO já fez uma imitação de *Thin Man*, há tempos, com o mesmo William Powell de *Madame mistério* e Ginger Rogers. Chamava-se *Rapto da meia noite* [*Star of Midnight*]. Este agora é melhor. Contudo, o filme de Van Dyke ainda é o melhor do gênero...”¹⁷⁰

Contando com o infalível William Powell, mas dessa vez acompanhado de Jean Arthur, estrela das *screwballs* e dos filmes de Frank Capra, *Madame mistério* intercalava a inevitável investigação rumo à resolução final de um mirabolante assassinato de um jóquei em pleno páreo, com os tapas e beijos entre a madame fútil e metida à detetive Paula Bradford (Arthur) e o médico e dublê de investigador Dr. Lawrence Bradford (Powell), um casal divorciado que se reconciliava ao longo do filme. O casamento entre crimes misteriosos e as comédias amalucadas davam chance tanto a cenas de pastelão – com a Sra. Bradford sempre acertando, por engano, o próprio o ex-marido quando tentava ajudá-lo numa briga – quanto a doses de um excêntrico humor negro, como na cena em que, no necrotério, o médico examina o braço do cadáver do jockey assassinado e pede “uma mão” ao assistente, que responde que ele já tem uma inteira...¹⁷¹

De fato, o humor excêntrico das comédias *screwball* – aqui chamadas à época de “farsas malucas”, “comédias loucas” ou “comédias amalucadas” – parece ter sido realmente responsável por revitalizar o gênero misterioso exaustivamente explorado durante a primeira metade da década.¹⁷²

¹⁷⁰*Cinearte*, v. 10, n. 450, 1 nov. 1935, p. 39.

¹⁷¹Desvendando o aparente “acidente”, Dr. Bradford descobria que uma aranha venenosa guardada dentro de um invólucro feito de gelatina (que derretia com o calor do corpo do jóquei durante o páreo) tinha sido colocada na roupa da vítima minutos antes do início da corrida.

¹⁷²Conforme Balio (1993, p. 268), a *screwball* – ou *madcap* ou *daffy* – teria surgido nos EUA com três sucessos surpresas lançados em 1934: o próprio *A ceia dos acusados*, e ainda *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night* [dir. Frank Capra, 1934]) e *Suprema conquista* ou *Século XX* (*Twentieth Century* [dir. Howard Hawks, 1934]).

Esse “cansaço” pode ser apreendido a partir da crítica à produção da Metro *Astúcia de criminoso* (*The Garden Murder Case* [dir. Edwin L. Marin, 1936/ 1937br]):

É incrível como ainda conseguem ângulos novos para essas histórias de crimes misteriosos! Este filme é a prova. Vários crimes obscurecem o enredo para o interesse do filme e se ele não emociona de maneira mais forte, a culpa não é da história e sim da realização. Não encontramos, felizmente, cenas de tribunal. As aventuras limitam-se a inquéritos de Philo Vance, no estilo espirituoso que celebrizou *A Ceia dos acusados*. E a descoberta do assassino surpreenderá, ao menos pela novidade.¹⁷³

É sugestivo que essa tenha sido a última aventura nas telas do detetive Philo Vance de S. S. Van Dine na década de 1930, pois os filmes de crimes misteriosos, mesmo com todas as suas variações, pareciam chegar à exaustão, com os críticos comentando nas críticas “mais um *murder case*” e as histórias apelando para diferentes cenários – como o de um avião em *Aterrissagem forçada* (*Forced Landing* [dir. Melville W. Brown, 1935 / 1939br]) – ou ainda para a quantidade, como *A boneca misteriosa* (*The Black Doll* [dir. Otis Garret, 1938/ 1939br]), com “três crimes misteriosos de uma só vez...”¹⁷⁴

Essa exaustão com o gênero é explicitada no anúncio do lançamento do filme *A volta de Bulldog Drummond* (*Bulldog Drummond Strikes Back* [dir. Roy Del Ruth, 1934/ 1935br]):

Filmes policiais tiveram seu tempo. Tiveram e continuam tendo, porque, uma trama bem urdida, habilidosamente conduzida até um remate lógico, mas inesperado, continua sendo um dos bons entretenimentos de espírito que o livro – como o cinema – ainda nos reservam. O que acabou saturando foram os filmes policiais “forçados”, sempre iguaisinhos, como que pautados pela mesma norma de um detetive que usasse da infalível lente e do cachimbo de Sherlock.

Mas *A volta de Bulldog Drummond* prometia “passar recibo” em todos os exemplares anteriores do gênero, apelando obviamente para o humor excêntrico: “Vamos ver um detetive que não leva a sério a sua profissão, Ronald Colman, e um criminoso que não leva a sério nem mesmo os detetives: Warner Oland.”¹⁷⁵

Se ao final dos anos 1930 a fórmula das comédias amalucadas parecia saturada nos EUA (BALIO, 1993, p. 279), sua mistura com os filmes de mistério – que passaram a ser amplamente chamados de policial a partir de meados da década – parecia lhes dar sobrevida, pois ao anunciar no começo de 1939 o lançamento de *O duplo enigma* (*Fast Company* [dir.

¹⁷³*Cinearte*, v. 12, n. 460, 1 abr. 1937, p. 47.

¹⁷⁴*Cinearte*, v. 13, n. 492, 1 ago. 1938, p. 50; *Cinearte*, v. 14, n. 507, 10 mar. 1939, p. 50.

¹⁷⁵*Jornal do Brasil*, 12 fev. 1935, p. 15.

Edward Buzzell, 1938/ 1939br]) e *Quando elas teimam* (*The Mad Miss Manton* [dir. Leigh Jason, 1938/ 1939br]), o *Jornal do Exibidor* os caracterizava como “comédia policial”, um “gênero muito em moda ultimamente em Hollywood.”¹⁷⁶

No ano anterior já havia sido testemunhado o sucesso no Brasil da “super-comédia-dinamite” *Sempre a mulher* (*There's Always a Woman* [dir. Alexander Hall, 1938]), com a dupla Joan Blondell e Melvyn Douglas, que mostrava o êxito dos filmes seguindo o modelo inaugurado por *A ceia dos acusados*: “História cômico-policial que faz lembrar o estilo clássico de William Powell-Mirna Loy, naturalmente menos feliz, contudo, divertindo bastante. Muita maluquice, muita situação absurda, muitos apuros illogicamente resolvidos. Tudo apresentado em diálogos bastante hábeis e com um tratamento curioso. Podem ver.”¹⁷⁷

Na linha humorística, também existiram obviamente paródias aos filmes misteriosos e uma das melhores é o fantástico desenho animado dos estúdios de Max Fleischer, *Quando as verduras falavam* (*The Fresh Vegetable Mystery* [dir. Dave Fleischer, 1939/ 1940br]), sobre o misterioso sequestro de inocentes “cenouras” numa cozinha cometido por uma figura tenebrosa que é perseguida por “batatas” policiais torturadoras, beberonas e com sotaque irlandês.

O que os críticos percebiam nas comédias policiais era também explorado pelos publicistas, como no programa do filme intitulado justamente *A comédia de um crime* (*The Gracie Allen Murder Case* [dir. Alfred E. Green, 1939 / 1940br]): “Vamos contar a história de... um crime! Mas não se assustem, pois a história não passa de uma comédia cheia de humor, romance e aventuras, que a Paramount nos apresenta...”¹⁷⁸

Até 1942, quando *Meu querido maluco* (*Love Crazy* [dir. Jack Conway, 1941/ 1942]), com o casal Loy e Powell, era exibido no Cine Metro, e *A noiva do meu marido*, nos cinemas São Luiz e Carioca, as presença de comédias malucas nos principais cinemas lançadores do Rio de Janeiro mostrava que o gênero ainda continuava definitivamente em moda na capital. No ano anterior, um crítico já havia notado que “as comédias malucas no gênero *Cupido é moleque teimoso* [*The Awful Truth*, dir. Leo McCarey, 1937] não cansaram.”¹⁷⁹

Obviamente, a popularidade desse ciclo não passou despercebida aos produtores brasileiros. Em meio às revistas carnavalescas, dramas e comédias teatrais (cf. capítulo 4.6, *infra*) os estúdios da Sonofilms, de Alberto Byington Júnior, experimentaram uma “comédia

¹⁷⁶*Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 37, 15 fev. 1939.

¹⁷⁷Programa do Cinema Íris, Rio de Janeiro, out. [1938] (Acervo Cinemateca do MAM); *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 4, 1 set. 1938, p. 7.

¹⁷⁸Programa do cinema Íris, Rio de Janeiro, jan. [1940?] (Acervo Cinemateca do MAM).

¹⁷⁹*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 183, 7 jan. 1942; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 152, 4 jun. 1941, p. 14.

policial” com *Pega ladrão* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo, 1940). A grande estrela do filme era o célebre comediante Mesquitinha, no papel de Genésio Valente, um “velho maníaco devorador de aventuras policiais” que acabava descobrindo, meio por acaso, que um companheiro da pensão Flor do Bairro onde morava, Seu Pereira (Manoel Pêra), era na verdade o célebre criminoso Engole-Jóias, procurado pela polícia pelo roubo do colar que pertenceu à Marquesa de Santos.

O velhote metido a detetive amador tinha duas filhas (as novatas *brunnetes* Lydia Mattos e Celina Moura) que namoravam dois repórteres do jornal “O Mundo” (Jorge Murad e Armando Louzada) e se envolviam na confusão da qual tomavam parte também uma falsa cartomante, a Madame Tropical (Heloisa Helena), e um moleque “pernóstico e cheio de palavrórios” interpretado por Grande Otelo.¹⁸⁰

Conforme a crítica em *Cine-Rádio Jornal*: “O argumento é, de fato, divertido, um argumento cômico-policial de reais efeitos e que provoca ótimas gargalhadas na platéia, embora lançando mão de certos recursos de comédias americanas”. Como propagandeava a revista *A Scena Muda*, o filme oferecia “um agradável *puzzle* ao espectador empenhado em descobrir o verdadeiro ladrão. Mas não se suponha que *Pega ladrão* seja só mistério. Afinal, o filme é essencialmente cômico”.¹⁸¹



Fig. 20 e 21: anúncio em *Cine-Rádio Jornal* e foto de Manoel Pêra, o “Engole-jóias”, comparado com Boris Karloff em *A Scena Muda*.

Segundo Máximo Barro (2001), *Pega ladrão* era o “produto do respeito que Ruy Costa granjeou na Sonofilms, elaborando, praticamente sozinho, os três últimos sucessos da produtora” e por isso assumindo nesse filme o argumento, roteiro, direção, montagem e

¹⁸⁰O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 95, 9 mai. 1940, p. 15; *A Scena Muda*, v. 20, n. 998, 7 mai. 1940, p. 22; *A Scena Muda*, v. 20, n. 1013, 20 ago. 1940, p. 10.

¹⁸¹*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 95, 9 mai. 1940, p. 13; *A Scena Muda*, v. 20, n. 998, 7 mai. 1940, p. 30.

cenografia, sob a supervisão de Wallace Downey. Apesar de compartilhar das críticas geralmente endereçadas à produção ligeira da Sonofilms, o filme de Ruy Costa foi certamente mais bem sucedido do que outras produções contemporâneas não-musicais do estúdio, como o drama sentimental *Anastácio* (dir. João de Barro, 1939) ou a comédia teatral *O simpático Jeremias* (dir. Moacyr Fenelon, 1940). Ainda que 1940 viesse a ser considerado pelos críticos como péssimo para o cinema brasileiro (cf. capítulo 5, *infra*), *Pega ladrão* foi eleito o segundo melhor filme brasileiro do ano, atrás apenas do ambicioso *Pureza*, de Chianca de Garcia, principal produção da Cinédia naquela temporada.¹⁸²

Porém, a despeito da popularidade da “comédia policial”, os produtores americanos não deixaram de explorar novos ciclos, misturando também os crimes misteriosos com as então populares e mais inocentes comédias sentimentais ou familiares estreladas por crianças e adolescentes. Na esteira do enorme sucesso, inclusive no Brasil, de prodígios humoristas, cantores e dançarinos mirins como Shirley Temple, Deanna Durbin, Judy Garland e Mickey Rooney, chegavam de Hollywood os filmes da série protagonizada pela jovem atriz Bonita Granville, iniciado com *Nancy, a detective* (*Nancy Drew... Detective* [dir. William Clemens, 1938/ 1939br]), sobre uma “garota traquinas e graciosa que se envolve em aventuras ‘sherlockianas’”.¹⁸³

A esse se seguiram *Nancy, a repórter* (*Nancy Drew... Reporter* [dir. William Clemens, 1939]) e *Nancy desvenda um crime* (*Nancy Drew... Trouble Shooters* [dir. William Clemens, 1939/ 1940br]), podendo ser mencionados ainda *Andy Hardy banca o Sherlock* (*Judge Hardy and son* [dir. George B. Seitz, 1939/ 1940br]), um dos mais elogiados filmes da série estrelada pelo jovem Mickey Rooney.

4.3. DOS CONFINS DO “UNDERWORLD”, SURGEM OS “GANGSTERS”.

Como o termo “mistério”, outra expressão que parece ter uma procedência no cinema silencioso, mas que permaneceu em vigoroso uso no Brasil durante os primeiros anos da década de 1930 foi “*underworld*”. Ao retratarem o submundo do crime nas grandes cidades americanas – que se tornou um cenário mais comum nas telas brasileiras que o anteriormente popular “*bas-fond*” parisiense –, diversas produções pareciam deixar patente ainda a contínua influência e fama de *Paixão e sangue* (*Underworld*, [dir. Josef Von Sternberg, 1927/ 1928br])

¹⁸² *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 135, 6 fev. 1941, p. 2. *Pureza* recebeu 85 votos, *Pega Ladrão*, 30 votos, e o terceiro colocado, *Laranja da China*, também dirigido por Ruy Costa, 23 votos.

¹⁸³ Programa do cinema Floriano, Rio de Janeiro, s.d. [1939] (Acervo Cinemateca do MAM).

senão em seus realizadores, pelo menos nos críticos brasileiros que os viram nas telas cariocas.¹⁸⁴

Paixão e sangue foi realizado nos Estados Unidos pelo diretor alemão Sternberg e consagrou o corpulento ator George Bancroft no papel do violento, mas nobre criminoso “Bull” Weed. Este, ao final do filme, se sacrificava ao perceber a lealdade de sua garota e, sobretudo, de seu amigo, o ex-advogado (interpretado por Clive Brooks) reabilitado da pobreza e do alcoolismo por ele, apesar da paixão proibida que sentiam um pelo outro.

O sucesso de *Paixão e sangue* incentivou seus atores a seguiram no gênero e Clive Brooks viria a interpretar o detetive Sherlock Holmes em filmes como *A volta de Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes* [dir. Basil Dean, 1929/ 1931br]). Já Bancroft protagonizou outros filmes de Sternberg, como *O super-homem* (*The Dragnet* (dir. Josef Von Sternberg, 1928/ 1931br]), divulgado como tão “emotivo e realista quanto *Paixão e Sangue*” (Fig. 22). Bancroft retornaria a esse tipo de personagem várias vezes, até mesmo no cinema sonoro, como no simpático agiota de *Dinheiro sangrento* (*Blood Money* [dir. Rowland Brown, 1933]), que chamou atenção no Brasil justamente pela “volta de um célebre artista”.¹⁸⁵



Fig. 22: George Bancroft, o ídolo do *underworld*, envolvido por uma “mulher-aranha”.

Desse modo, diferentes filmes – dramas ou aventuras, silenciosos e falados – que tinham como cenário o submundo do crime foram descritos entre 1928 e 1931 na revista *Cinearte* como “filmes de *underworld*”, tais como *O pirata do Rio Hudson* (*The River Pirate*

¹⁸⁴ A designação “*underworld pictures*” pode ser encontrada também na imprensa americana da época, mas não parece ter a mesma recorrência e coerência que encontramos em revistas brasileiras como, por exemplo, *Cinearte*.

¹⁸⁵ *Cine Magazine*, v. 2, n. 14, jun. 1934, p. 10.

[dir. William K. Howard, 1928/ 1929br]), *Vultos noturnos* (*Shadows of the Night* [dir. D. Ross Lederman, 1928/ 1929br]), *Pantera humana* (*Manhattan Knights* [dir. Burton L. King, 1928/ 1930br]) ou *A mulher que perdeu a alma* (*Within the law* ou *Paid* [dir. Sam Wood, 1930/ 1931br]). Em 1929, *A lei dos fortes* (*The Racket* [dir. Lewis Milestone, 1928/ 1929br]) foi elogiado dentro do gênero: “Dos últimos films de underworld ultimamente, é este um dos melhores.” Poucos meses depois, *Entre quatro paredes* (*Four Walls* [dir. William Nigh, 1928/ 1929br]) era descrito como “um bom melodrama gênero ‘underworld’ produzido unicamente para aproveitar a vaga de crimes e criminosos que ainda não deixou de assolar a tela e a popularidade de John Gilbert e Joan Crawford.”¹⁸⁶

Já num anúncio de *Ruas da cidade* (*City Streets* [dir. Rouben Mamoulian, 1931]), no qual o bom moço Gary Cooper se tornava um gangster por causa da família de sua namorada interpretada por Sylvia Sydney, a produção era descrita como “um filme altamente emocionante, moldado na vida do ‘sub-social’ de Nova York”, revelando uma tentativa de traduzir *underworld* para o português. Mas assim como ocorria com a denominação de “mistério”, no caso do “underworld” os mesmos filmes também eram frequentemente enquadrados como policiais.¹⁸⁷

Na *Cinearte* de 15 de janeiro de 1930, uma foto mostrava o futuro ator de *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931), Raul Schnoor, fumando um cigarro, ao lado da atriz Gina Cavaliere posando como num cabaré, num cenário escuro, e a legenda dizia que ambos “num intervalo da filmagem de *Religião do amor* brincam com os films de ‘underworld’” (Fig. 23).

Ou seja, a expressão não era relacionada apenas ao cenário do submundo e à bandagem, mas também remetia a uma ambiência e a determinada iconografia visual em que a presença do crime estava ligada à licenciosidade e ao sexo, como indicava o próprio título do filme do pernambucano Gentil Roiz jamais concluído.¹⁸⁸

¹⁸⁶*Cinearte*, v. 5, n. 226, 22 jun. 1930; *Cinearte*, v. 6, n. 255, 1931 p. 16; *Cinearte*, v. 4, n. 152, 23 jan. 1929, p. 25; *Cinearte*, v. 4, n. 154, 6 fev. 1929, p. 29; *Cinearte*, v. 4, n. 176, 10 jul. 1929, p. 19. Assim como George Bancroft, o igualmente corpulento Victor McLaglen era um dos atores plenamente identificados com o gênero. Posteriormente McLaglen seria lembrado especialmente por sua parceria com o diretor John Ford, sobretudo como o trágico protagonista de *O delator* (*The Informer* [dir. John Ford, 1935]).

¹⁸⁷*Mensageiro Paramount*, v. 13, n. 3-4, set-out. 1931, terceira capa. Octávio de Farias, ao criticar os filmes lançados em 1928, agrupou *Paixão e sangue*, entre outros, como “policial” (*O Fan*, n. 3, jan. 1929, p. 55), mas o mesmo membro do Chaplin Club, em seu artigo “A significação do far-west”, analisou a “a base de movimento, de ação do far-west” que também existiria em outros filmes, como os filmes esportivos e os de *underworld*, referindo-se aos mesmos títulos que chamara na ocasião anterior de “policial” (*O Fan*, n. 9, dez. 1930, p. 55).

¹⁸⁸Conforme Andrew Sarris ([1972] 2007, p. 87), no filme de Sternberg “o crime é a projeção da potência sexual”, sendo a mulher o principal objetivo da ação criminal e não um mero acessório como nos filmes de gangster dos anos 1930. Nesse sentido, o título em português de *Underworld* é significativo por ressaltar a força da ligação intrínseca entre o submundo do crime (o “sangue”) e o desejo proibido (a “paixão”).



Fig. 23: A idéia do que seriam os “films de *underworld*” para os brasileiros.

Desse modo, os “films de *underworld*” guardam óbvias ligações com a ousadia, o cenário e os personagens dos melodramas de *damas fatais* – como chamou Salvyano Cavalcanti de Paiva (s.d. [1953], p. 36) –, ou do gênero de *filmes de mulheres caídas* (*fallen women film*), definido por Lea Jacobs (1995, p. x) como obras que tratam de mulheres que cometem transgressões sexuais como adultério ou sexo pré-marital, e por isso são transformadas em párias na sociedade. Como descreveu ironicamente Marc Vernet (1993, p. 146), a “mulher caída” geralmente era a jovem que, sem emprego, tinha que ser virar sozinha na cidade grande em meio à crise econômica, passando perto da prostituição e do gangsterismo para poder finalmente criar sua filhinha ou pagar os estudos de sua irmãzinha.

No Brasil, porém, essas histórias de “anjos do lodo” se relacionavam com o romantismo de um José de Alencar (adaptado inúmeras vezes no período silencioso), mas especialmente com os conflitos e ansiedades em torno do comportamento da mulher moderna nos anos 1920 e 1930. Para Maria Martha de Luna Freire (2009, p. 45), essas transformações no comportamento feminino refletiam e simultaneamente alimentavam um certo embaralhamento dos papéis tradicionais: “as mudanças recentes nos mecanismos de escolha de parceiros, com deslocamento do foco patrimonial para uma dimensão romântica orientada pelo afeto, ao mesmo tempo em que inspiravam destinos bem diversos daqueles predeterminados, traziam em si desafios e incertezas semelhantes aos experimentados em outros momentos de transição”. Esses “desafios e incertezas” teriam manifestações significativas em filmes nacionais da época, particularmente em *Barro humano* (dir. Adhemar

Gonzaga, 1929) e *Mulher* (dir. Octávio Gabus Mendes, 1931), assim como na efusiva recepção por *Cinearte* a filmes como aquele traduzido justamente como *Garotas modernas* (*Our Dancing Daughters* [dir. Harry Beaumont, 1928/ 1929br]), estrelado pela livre, alegre, independente e por isso mal-compreendida personagem de Joan Crawford.

Além dos dois filmes brasileiros citados, há casos anteriores que merecem ser lembrados, como a já mencionada produção da Veritas *Dominó misterioso* (*ex-Rosa que se desfolha*), lançado em 1920, que tinha a seguinte trama:

Na doce paz dos campos, vivia feliz Rosinha (Aurora Fúlgida), em companhia de seus velhos pais, tendo como única ambição casar-se um dia com Maneco (Alberto Zacconi), o fiel empregado da fazenda. Eis que, um dia, a pacata vila foi agitada pela chegada de uma “grande” companhia dramática do Rio, e não tardou que Rosinha se sentisse dominada por Otávio (Edmundo Maia), o galã da *troupe*. Maneco, a quem os galanteios de Otávio para com Rosinha encham de ciúmes, fica indignado e chama-a à ordem; ela, porém, já ferida pela paixão de Otávio, se revolta contra o dedicado noivo. E, numa noite de luar, Rosinha, vencida pelas falsas promessas de Otávio, abandona o lar. Partindo para o Rio, ele não trepidou em hospedar a ingênua camponesa em uma pensão equívoca. Já, então, na fazenda, os velhos pais haviam recebido o golpe tremendo; e Maneco, como louco, parte para o Rio. Enquanto isso se passa, Otávio rouba-lhe as jóias, abandonando-a na mais extrema miséria. Rosinha vagueia pelas praias do Rio, e o acaso leva-a ao encontro de seu infeliz ex-noivo. Encaminha-se para Maneco e pede-lhe perdão.

Esse resumo da trama foi publicado pelo jornal católico *A Tela*, que elogiou a “confeção artística” do filme, mas ressaltou que, “quanto à parte moral, muito há a desejar”, sendo “prejudicial pelo enredo, que é péssimo, e pelas cenas que nos mostram a vida noturna em certos clubes do Rio, verdadeiras chagas sociais”. Ainda assim, outras referências da imprensa também elogiaram no filme “as paisagens admiráveis”, as “interpretações impecáveis” e “encenação luxuosíssima”. Com argumento de Gastão Tojeiro, *Dominó misterioso* teria sido “o primeiro filme de grande montagem feito no Brasil”. O novo título se devia provavelmente a uma cena de baile de máscaras na qual uma das personagens usava essa popular fantasia – como posteriormente em *O mistério do dominó preto* (1931) –, uma vez que a trama tratava da ida de uma moça do campo para o “turbilhão do Rio em pleno carnaval”, evidenciando o já mencionado fascínio e os riscos da famosa festa popular na capital do país, especialmente para a ingênua mulher do interior, assim como sua exploração como cenário privilegiado para histórias dramáticas.¹⁸⁹

¹⁸⁹O filme *Dominó misterioso* é dado como perdido. O resumo da trama e os demais comentários se basearam em: *A Tela*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, 17 mar. 1920, p. 80; *A Tela*, Porto-Alegre, v. 2, n. 3, 15 set. 1927 (Acervo Cinemateca do MAM); *Correio da Manhã*, 3 mar. 1920; *Correio da Manhã*, 8 mar. 1920, p. 4 (Arquivo Cinédia). É importante lembrar que a atriz Aurora Fúlgida que interpretou Rosinha havia gerado polêmica ao estrelar justamente a adaptação cinematográfica do romance de José Alencar, *Lucíola* (1916).

Além de *Dominó misterioso*, pode ser mencionada ainda a inconclusa adaptação de *Mlle. Cinema*, o polêmico e extremamente popular romance de Benjamim Costallat, de 1923, dirigida por Leo Marten e estrelada por Carmen Santos. A história tratava da respeitável família carioca de Rosalina (Carmen) que se entregava às tentações em viagem a Paris, mas no retorno de mãe e filha ao Rio de Janeiro – após a morte do pai – sofriam envergonhadas por suas ações pecaminosas. Apesar de paixão sincera e casta que passava a nutrir por Mário, Rosalinda considerava-se indigna desse amor, renunciando a ele por causa de seu passado maculado. O projeto foi amplamente divulgado entre 1924 e 1925, mas não chegou a ser concretizado, servindo, porém, para promover na imprensa a estrela Carmen Santos, alçada a mulher-símbolo da modernidade, livre e emancipada e não mais frívola e dependente – “cocaína disfarçada de mariposa” nas palavras de Álvaro Moreira (PESSOA, 2002, p. 67).

Já *Barro humano*, o filme de estréia na direção do futuro fundador da Cinédia, narrava a história de duas moças cariocas de uma modesta vila carioca, Vera (Gracia Moreno) e Gilda (Lelita Rosa). A primeira, orfã de pai, fora obrigada a trabalhar como secretária num importante escritório de advocacia para ajudar a sustentar a mãe e a irmãzinha. Depois de um encontro fortuito no centro da cidade, Vera acabava se apaixonando por Mário Bueno (Carlos Modesto), jovem “belo, forte, riquíssimo”, passando a trocar confidências com Gilda. Ela era igualmente uma “moça moderna”, mas sua rigorosa mãe, D, Zeferina (Luiza Valle) não lhe permitia sair de casa – nem para trabalhar, nem para ir aos bailes –, ignorando os desejos de uma criatura “nascida para a época do *jazz* e do *charleston*”.

Por sua vez, Vera continuou se encontrando com Mário – conquistador dividido entre ela, meiga e ingênua, e a opulenta Helena (Eva Schnoor), sem falar na paixão incestuosa de sua irmã Diva (Eva Nil) –, até que um belo dia, a sós numa praia deserta, a moça se entregava ao jovem sedutor... Depois do fato consumado, apesar do interesse da mais bela Helena, Mário permanecia curiosamente atribulado, com remorsos, ainda mais pelo sumiço de Vera. Não tendo encontrado-a em casa, Dona Zeferina lhe dizia que a família tinha deixado o Rio de Janeiro. Mas era mentira da vizinha, atormentada pelo destino de sua própria filha, Gilda, que se perdera, e agora “chafurdava na lama”. Foi justamente num cabaré onde Mário tinha ido afogar as saudades de Vera que ele encontrava a agora prostituta Gilda, que lhe contava que Vera continuava morando na mesma casa. Correndo em seu encontro, os jovens verdadeiramente apaixonados finalmente se reuniam.¹⁹⁰

¹⁹⁰O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: Filmografia Brasileira; Branco (2010, p. 25-31); Heffner (1995, 2005) e *A Cena Muda* (In: QUEIROZ, 1981, p. 228-234).

Apesar do enredo aparentemente moralista e melodramático – como os de *Dominó misterioso* e *Mlle. Cinema* –, tratava-se de um filme otimista para Hernani Heffner (1995, p. 7):

o aparente moralismo sustentava, na verdade, um elogio à ação civilizatória, encarnada na grande estrela do filme, a capital da República. [...] a obra procurava associar a juventude das personagens, com sua maior liberdade e frescor de pensamento, ao dinamismo e à modernidade da metrópole. O encaixe do drama contra este pano de fundo indicaria a necessidade de se acompanhar a velocidade das transformações sociais.

Em seu recente estudo sobre *Barro humano* Rodrigo Castello Branco também ressaltou no filme a valorização da liberdade e juventude de seus protagonistas em oposição ao conservadorismo representado por Dona Zeferina, ridicularizada como personagem cômico. Conforme Branco (2010, p. 71-2), “a modernidade pressupõe certos traços, como a liberdade individual, o deixar pra trás do conservadorismo atroz que assolava o país e D. Zeferina personifica o desejo de *status quo*”. Ao se tornar prostituta (mesmo revelando seu bom coração no final), Gilda é punida pelos atos de sua mãe. Já Vera, apesar da perda da virgindade, conquista um final feliz, não sendo julgada pelo roteiro do filme, pois, para Gonzaga, “a flexibilidade da juventude é o segredo para a libertação do país.”

Conforme Maria Martha de Luna Freire (2009, p. 118), no seio das discussões sobre o comportamento da mulher moderna, apesar do crescente incentivo a sua participação no mundo do trabalho e em atividades sociais mundanas, permanecia uma visão ameaçadora de ambas as atividades emancipatórias, sobretudo diante do risco de perdição no ambiente moderno (no filme de Gonzaga, o que ocorreria justamente no movimentado centro da capital do país). *Barro humano* espelhava aquilo que o crítico de *Cinearte* Octávio Gabus Mendes elogiava no filme hollywoodiano *Garotas modernas*, no qual a personagem principal Di (Joan Crawford) não era “a ‘louca’ *flapper* que os ‘fans’ conhecem, mas a pequena de juízo, num corpo de mulher, feito de carne e nervos, atirada no ambiente de loucuras da vida do século que passa”. Cheio de “mocidade e beleza”, o filme emocionava pelas injustiças com a “mulher sincera”.¹⁹¹

Entretanto, ao receio com as loucuras da “era do jazz” se contrapunha o fascínio pela “mulher moderna” cuja imagem vinha sendo celebrada e difundida pelo próprio cinema, lembrando que a Elaine (Pearl White) de *Os mistérios de Nova York* já era definida como uma

¹⁹¹ *Cinearte*, v. 4, n. 151, 16 jan. 1929, 19.

“rapariga moderna, tão à vontade no tênis, no golfe, no tango, quanto num salão ou num chá elegante”.¹⁹²

Nesse contexto, segundo Martha Freire (ibid):

A educação feminina surgiria, ainda, como um dos elementos acionados em resposta a uma percepção negativa da modernidade, representada pelas atitudes da “mulher moderna”. Para muitos reformadores da década de 1920, a modernidade em si não representava o principal perigo, mas o sim o despreparo das mulheres para lidar com seus pressupostos, em particular, a decadência dos costumes, que ameaçava sua honestidade e, conseqüentemente, a integridade moral das famílias brasileiras, desestabilizando a ordem social e impedindo o progresso do país [sem grifo no original].

Apesar das diferenças entre uma visão sensacionalista, trágica e/ou moralista (*Dominó misterioso* ou *Mlle. Cinéma*) e um viés educativo, modernizante e otimista (*Barro humano*), em comum nesses filmes estavam os cenários luxuosos, ambientes de alta sociedade onde ocorriam os desvirtuamentos de suas protagonistas na linha de *Garotas modernas*. Por outro lado, os *speakeasies* do submundo das grandes metrópoles norte-americanas em plena vigência da Lei Seca, o *underworld* onde certas mulheres se perdiam em filmes como *Paixão e sangue*, encontrariam correspondentes nos filmes brasileiros na representação de “certos clubes do Rio”, em cabarés e pensões “equivocas”, assim como nas festas e bailes do verdadeiro “turbilhão” que era o carnaval carioca.

Talvez mais próximo dessa linha estivesse *Mulher* (dir. Octávio Gabus Mendes, 1931), que com seu curto e significativo título tratava dos “dias tristes e amargurados” da protagonista Carmen (Carmen Violeta), moça pobre que era seduzida pelo cafajeste Milton (Milton Marinho) e, por isso, acabava expulsa de seu barraco na favela pelo moralista e alcoólatra padrasto (Humberto Mauro), que, na verdade, também a assediava.

Sem casa nem emprego e enganada por Milton, Carmen passava a viver numa pensão na companhia de Olga (Olga Silva), cujos conselhos que a chamavam “para o outro lado da vida” finalmente lhe convenciam. Entretanto, enfraquecida moral e fisicamente (pela fome e vergonha), Carmen acabava desmaiando na rua, sendo socorrida por Oswaldo (Carlos Eugênio). Ele a levava a casa de seu amigo, o escritor Flávio (Celso Montenegro), que, por sua vez, sofria por sua ex-namorada Lygia (Ruth Gentil), que estava se casando com outro naquele mesmo dia.

Inicialmente desiludidos com o amor e com os gêneros opostos, Carmen e Oswaldo acabavam se envolvendo e passavam a viver sob o mesmo teto – numa situação confortável,

¹⁹²A Noite, 10 mar. 1916, p. 4.

mas indigna para a moça, vítima de comentários irônicos e maldosos. Enquanto isso, traída pelo marido, o mulherengo Dr. Arthur (Luís Sorôa), a recém-casada Lygia passava a assediar Flávio, que dessa vez a rejeitava. Por outro lado, o escritor acabava conhecendo Helena (Alda Rios) numa ida à Biblioteca Nacional e ficava fascinado com a instruída moça de família que depois ainda descobria ser justamente a filha do dono de um jornal que lhe propunha sociedade – um “ótimo partido” em oposição à Carmen que “não era mulher para casar”. Descobrimo o interesse amoroso de Flávio, Carmen decidia então desaparecer. Mas o escritor finalmente percebia que era sua “companheira” quem ele realmente amava e ao encontrá-la “refugiada entre as montanhas”, ficavam juntos definitivamente.¹⁹³

Mulher foi a segunda produção da Cinédia, em seguida à picante comédia romântica *Lábios sem beijos* (dir. Humberto Mauro, 1930), que também tratava do tema dos riscos morais para a moça moderna na cidade grande no tom otimista de *Barro humano*. Considerado extremamente ousada para a época, o filme de Octávio Gabus Mendes era um “drama de amor” cujo material de divulgação o definia como “um film macio como cetim, esquisito como seda e íntimo como o título”. Entretanto, *Mulher*, assim como *Barro humano*, terminava com um indispensável final feliz que indicava o matrimônio como destino e desejo último das personagens femininas, além sobretudo de reabilitação definitiva para essas “mulheres caídas”.

Mais interessante é o retrato realista da favela no início do filme – filmado em locações, mas cujas seqüências foram em grande parte “retiradas e destruídas antes do lançamento do filme a pedido dos exibidores” (HEFFNER, 2011) –, sendo o morro visto tanto como o lugar de pessoas más que enganavam ou maltratavam Carmen, mas onde também se encontravam bons corações, como o leal e apaixonado amigo coxo interpretado por Máximo Serrano. Por outro lado, a alta sociedade carioca era especialmente marcada pela promiscuidade, traição e, principalmente, hipocrisia. *Mulher* colocava-se, portanto, como um filme crítico aos dois ambientes sociais, rejeitando sobretudo o falso moralismo da sociedade representado tanto pelo abjeto padrasto favelado, quanto pelas fúteis e mesquinhas mocinhas da alta sociedade. Como escreveu Hernani Heffner (ibid), o filme denunciava a “brutalidade, na favela, e o cinismo, nas mansões, como a face nua e crua da violência social brasileira, violência essa que se exacerba quando estes dois mundos se encontram”.

Se o diretor de *Mulher*, Octávio Gabus Mendes, era, como crítico de *Cinearte*, ardoroso defensor de filmes sofisticados como *Garotas modernas* ou daqueles dirigidos pelo alemão Ernst Lubitsch em Hollywood, é importante ressaltarmos a hegemonia conquistada

¹⁹³O filme foi restaurado pela Cinédia em 2003 e circula atualmente em cópias 35 mm.

pelo cinema norte-americano tanto nas telas e na preferência das platéias, quanto nos corações e mentes de grande parte dos críticos e colaboradores de *Cinearte*. A superioridade técnica e artística, mas também moral do cinema americano era considerada insuperável, ainda que os *yankees* estivessem sendo criticados pelo grave erro de enveredar pelo cinema sonoro. Num artigo de 1930 sobre o Cinema Russo, o jornalista da revista o comparava com o cinema de Hollywood, revelando a virtude presente mesmo dos filmes de “underworld” americanos:

Qual é o ensinamento do film russo? Desobediência, revolta, sanguinolência, vingança, crueldade. Qual e o ensinamento do filme americano? Combate ao vício, ao crime, ao mal, às diversas mazelas sociais que corroem uma nação. Os filmes americanos, sem dúvida, não apresentam maus exemplos. *Paixão e Sangue*, filme de bandidos e ladrões, mostra no final a derrota do crime, a vitória da lei.¹⁹⁴

De fato, a justificativa dada por Hollywood para produzir filmes sobre crimes e criminosos (assim como sobre mulheres “desonradas”) quase sempre foi a de conscientizar a sociedade sobre esse “grave problema”, enquanto sua defesa contra tentativas de censura repetia o argumento da punição do mal no final dos filmes. A própria ascensão do cinema americano no mercado brasileiro a partir da Primeira Guerra Mundial teria sido marcada por elogios à simplicidade psicológica dos filmes americanos, com os lados do “certo” e “errado” bem definidos, em comparação com os dramas europeus que retratavam o *bas-fond*, “carregados de vinganças, tentativas de assassinatos, crimes capulosos, sofrimentos infames, amargores de mães” (SOUZA, J. 2004, p. 189-90).

Além disso, conforme Ismail Xavier (1978, p. 133), as referências elogiosas aos americanos por eles não pecarem por um “excesso de realismo” como os europeus (a “vulgaridade européia”) era frequente dentre os críticos brasileiros desde, pelo menos, a última década do cinema mudo, tanto na revista católica *A Tela* (1918-1920), como especialmente em *Cinearte*, cujas críticas “nos transmitem uma noção de realismo totalmente inscrita nos parâmetros de agradabilidade, limpeza e decência exigidos”, onde o “bom gosto” exigido dos cineastas consiste em evitar coisas desagradáveis e feias, “pois a verdade nua e crua é coisa vulgar” (ibid., p. 182). Como exemplo, na crítica dessa revista ao filme *O amor de Jeanne Ney* (*Die Liebe der Jeanne Ney* [dir. Georg Wilhelm Pabst, 1927/ 1929br]), Paulo

¹⁹⁴ *Cinearte*, v. 5, n. 226, 23 jun. 1930, p. 34. Nesse momento é preciso ressaltar a especificidade do bem definido pensamento de *Cinearte*, indicando uma visão distinta daquela identificada em *A Scena Muda* por Eliana Queiroz (1981, p. 69-70), para quem essa revista associava o cinema americano ao espetáculo puramente comercial – numa analogia entre eficiência, bom divertimento, futilidade e dinheiro –, enquanto somente o cinema europeu conseguiria transformar o cinema em arte. Entretanto, a autora aponta como essas tomadas de posição de *A Scena Muda* eram raras e atípicas, sendo seu peso insignificante, perdido “em meio à massa da matéria publicitária que constitui a razão de ser da própria revista” (ibid., p. 75).

Vanderley criticava a “velha escola germânica, que entende ser realismo cinematográfico remexer em imundices morais e materiais.” Sem se atrever a afimar que fosse “uma tendência má ou mesmo perniciosa”, o fato, dizia, “é que no cinema, particularmente, os melhores resultados se conseguem com o *realismo limpo*, que afinal de contas, é o verdadeiro realismo” [sem grifo no original].¹⁹⁵

Nesse sentido, encontramos semelhança na mentalidade dos críticos brasileiros com a dos produtores norte-americanos, uma vez que, como Richard Maltby (2001, p. 120) apontou, maior atenção era dada pela censura interna de Hollywood na passagem para a década de 1930 sobre a atividade criminal do que sobre a *violência* em si, palavra que era subsumida na discussão sobre “brutalidade” e “horripilância” (*gruesomeness*). Por sua vez, esses termos eram identificados como “assuntos repelentes” que “deviam ser tratados *nos limites cuidadosos do bom gosto*” [sem grifo no original], evitando detalhes visuais que deveriam ser introduzidos por meio da sugestão ou elipse.

Conforme deixou claro uma entrevista de Humberto Mauro nesse mesmo ano (*Correio da manhã*, 29 jun. 1930 apud GOMES, 1974, p. 456-7) seria o apelo a uma estética adequada ao tratamento de temas ousados no cinema norte-americano (marcado justamente por esse realismo “limpo” ou de “bom gosto”) o responsável pela adequada moralidade de seus filmes: “Os americanos abordam os assuntos mais escabrosos com tal fotogenia, que agradam e não revoltam. O mesmo não sucede com os europeus”.

Nesse contexto, entre 1930 e 1931, quando diversos filmes sobre crimes e quadrilhas nas grandes cidades americanas, especialmente Chicago e Nova York, começaram a chegar de Hollywood às telas brasileiras, esses longas-metragens foram inicialmente enquadrados dentro do gênero “underworld” já reconhecido e codificado. O filme *Despertar da virtude* (*Me, Gangster* [dir. Raoul Walsh, 1928/ 1929br]), apesar do que sugeriria seu título original, “é underworld”, decretava o crítico de *Cinearte*. Na resenha de *Rivais do crime* (*Gang War* [dir. Bert Glennon, 1928/ 1931br]), confirmava-se a filiação ao filme de Sternberg e ao gênero: “Bert Glennon que foi o *camera-man* de *Paixão e sangue*, arvorou-se a diretor e quis fazer um film no mesmo gênero *underworld*”. A crítica de *A rua do perigo* (*Danger Street* [dir. Ralph Ince, 1929/ 1931br]) apontava para a repetição do formato: “*Underworld*, novamente. Quadrilhas rivais, tiroteios, audácias, violências, ataques ousados e um herói com uma heroína apaixonadíssima”.¹⁹⁶

¹⁹⁵*Cinearte*, v. 4, n. 181, 14 ago. 1929, p. 9.

¹⁹⁶*Cinearte*, v. 4, n. 156, 20 fev. 1929, p. 10; *Cinearte*, v. 6, n. 259, 11 fev. 1931, p. 29; *Cinearte*, v. 6, n. 270, 29 abr. 1931, p. 29.

Um impactante longa-metragem hoje visto como claro exemplar do então nascente gênero “filme de gângster”, *A caminho do inferno* (*The Doorway to Hell* [dir. Archie L. Mayo, 1930/ 1931br]) foi igualmente entendido como continuidade em *Cinearte*, apesar de também revelar originalidade:

Como filme de *underworld*, isto é, filme de assunto forte, envolvendo as lutas entre quadrilhas de contrabandistas de bebidas alcoólicas, ladrões, assassinos etc., é bom. [...] Não tem a impetuosidade de um *Paixão e sangue* e nem a beleza de um *Amar para morrer*. Mas apesar disso, no gênero, é um bom filme e, na nossa opinião, Lew Ayres está perfeitamente dentro do papel, o de um chefe de quadrilha bem jovem e quase criança, mesmo, fato este que ainda mais acentua, emocionalmente falando, o fato de ser ele um tão frio assassino-vingador.¹⁹⁷

Em *A caminho do inferno*, o jovem, belo e audacioso gangster Louie Ricarno (Lew Ayres) conseguia assumir o controle de todas as quadrilhas da cidade para, logo depois, abandonar o mundo do crime, deixando o controle com seu “amigo” Steve (James Cagney), e gozar a vida e escrever sua autobiografia. Porém, para forçar seu retorno à cidade devido à guerra de gangues que se seguiu à sua partida, criminosos seqüestravam seu inocente irmãozinho caçula e acabavam matando-o por acidente. Louie retornava, então, para se vingar implacavelmente dos assassinos, mas, ao final, também encontrava seu trágico destino. O astro do filme era Lew Ayres, vindo do aclamado drama de guerra *Sem novidade no front* (*All Quiet on the Western Front* [dir. Lewis Milestone, 1930/ 1931br]), enquanto o ainda pouco conhecido James Cagney fazia apenas um papel coadjuvante.

Grande êxito de bilheteria nos Estados Unidos, *A caminho do inferno* foi o primeiro filme a aproveitar vários elementos da biografia do famoso contrabandista de bebidas Al Capone e o primeiro sucesso do que Richard Maltby (2001, p. 131) afirmou ser o ciclo de filmes de gangster exibidos nas cidades americanas entre 1930 e 1931. Conforme a maioria das análises e estudos, esse ciclo de “filme de gangsters” – ou, ainda, o gênero que teve origem nesse ciclo – está associado a uma série de longas-metragens realizados nos primeiros anos dos *talkies* marcados pela ambigüidade com que é exposta, entre a fascinação e condenação, a trajetória de incomparável violência de verdadeiros senhores do submundo, perigosos criminosos conhecidos como *gangsters*. Entretanto, esse ciclo é sempre representado quase que exclusivamente pela suprema trindade *Alma do lodo* (*Little Caesar* [dir. Mervin LeRoy, 1931]), *O inimigo público* (*The Public Enemy* [dir. William Wellman, 1931]) e *Scarface, a vergonha de uma nação* (*Scarface, the Shame of a Nation*, [dir. Howard

¹⁹⁷*Cinearte*, v. 6, n. 279, 1 jul. 1931, p. 28.

Hawks, 1932]) que, lançados com grande sucesso nos EUA num intervalo de pouco mais de um ano (SILVER, 2007, p. 1), teria consolidado as características desse tipo de filme, sobretudo através da trágica ascensão e queda de seus protagonistas criminosos, consagrados, respectivamente, pelos atores Edward G. Robinson, James Cagney e Paul Muni.

Por outro lado, quando discutimos a recepção desses filmes no Brasil e seu alinhamento a um gênero, devemos fazer algumas ressalvas. Apesar de visto – e considerado “pernicioso” – por Lamartine S. Marinho, correspondente de *Cinearte* em Hollywood, em 1931, *The Public Enemy* não foi então exibido no Brasil. Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva (s.d. [1954]), o filme teria sido proibido pela censura e, conforme averiguamos nesta pesquisa, ele aparentemente não foi exibido no país até os anos 1950. Portanto, podemos afirmar, desde já, que foram outros os filmes que moldaram a visão dos espectadores brasileiros sobre este nascente gênero naqueles anos.¹⁹⁸

Podemos perceber ainda que, ao longo dos primeiros meses de 1931, dos diversos “filmes sobre quadrilhas e bandidos” anunciados por Lamartine S. Marinho, e dos inúmeros “films sobre bandidos e banditismo” que realmente chegaram ao país, muitos deles, como vimos, foram identificados como “films de *underworld*”.

Para ilustrar essa tendência pode ser citada a fascinante autobiografia ficcional de Olympio Guilherme, jornalista que, junto com Lia Torá, vencera o “Grande Concurso de Belleza Photogenica Feminina e Varonil” promovido pela Fox em 1927 e viajara à Hollywood com a promessa de um contrato com um grande estúdio. Como diz o título de seu amargo livro publicado no Brasil em 1932, *Hollywood: novella da vida real* buscava revelar os bastidores cruéis da Meca do cinema norte-americano através da história de um imigrante brasileiro que tentava a carreira de artista em Los Angeles. Na parte final do livro, o protagonista Lúcio Aranha conseguia, através da ajuda de uma atriz veterana, que o “corretor” de artistas Joe Kopfstein lhe conseguisse uma entrevista no estúdio da ficitícia R.M.O. O conselho que o agente lhe dava mostrava a última tendência em curso em Hollywood:

¹⁹⁸ *Cinearte*, v. 6, n. 277, 17 jun. 1931, p. 8-9. Em 1932, *Cinearte* confirmava que o filme não tinha sido exibido no Brasil, mas não explicitava o motivo (*Cinearte*, v. 7, n. 345, 5 out. 1932, p. 35). Não encontramos muitos subsídios para detalhar a ação censória, apenas informações esparsas sobre filme ter sido “proibido pela censura brasileira.” A estréia de *O inimigo público* no Brasil parece ter ocorrido somente no célebre Festival A História do Cinema Americano, promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958. Conforme Munby (1999, p. 108), *O inimigo público* e *Alma do Lodo* não foram relançados nos EUA até 1953, pois, exibidos antes de 1934, jamais receberam o código de aprovação da PCA (cf. capítulo 4.5, *infra*). Desse modo, talvez por não ter sido distribuído no Brasil até o recrudescimento da censura interna de Hollywood (diferentemente de *Alma do Lodo* e de *Scarface*), o filme de William Wellman tenha ficado inédito em nosso país por mais de duas décadas.

A indústria atravessa atualmente o “ciclo” dos filmes de bandidos. É o assunto do dia, o material de todas as histórias, *the thing the public wants*, segundo as bilheterias. Todos os *studios* têm uma ou duas produções de *underworld* engatilhadas, algumas já em produção, outras em véspera de *shooting*. A Warner Brothers filmou *Little Caesar*, com Robinson e já está produzindo *Smart Money*; a Paramount fez *City Streets*, com Gary Cooper; a Fox tem *Quick Millions*; a Universal está preparando *Baby Face Killers*, com Lew Ayres; a Metro já anuncia *The Secret Six*, com Wallace Beery. Pois bem: se a R.M.O. não tem uma história de ladrões. Se o Kelly pedir a sua opinião o Sr. já sabe o que tem a dizer: – “O que vocês precisam é de uma película de bandido!” Mostre que entende do negócio, que é técnico! (GUILHERME, 1932, p. 245-6)

Entretanto, apesar de posteriormente no livro o personagem do diretor do estúdio Arthur Kelly dizer que essas películas de bandido não estavam se saindo bem nas bilheterias, cabe destacar que a palavra *gangster* jamais é utilizada no romance, mas “filme de *underworld*” sim.

Gradativamente, porém, com o lançamento no Brasil de muitos dos títulos listados no próprio trecho citado do livro de Olympio Guilherme, começou a ser notada a constante frequência do “gangster” nesses filmes e, a partir daí, os críticos de *Cinearte* participaram do desenho de um novo mapa genérico, apesar da manutenção de certas referências. Na crítica à produção da Metro *Quando o mundo dança* (*Dance, Fools, Dance* [dir. Harry Beaumont, 1931]), o crítico de *Cinearte*, em setembro de 1931, apontou que: “Há mortes em penca e, como em toda fita de *gangsters*, metralhadoras (desta vez em narrativas, apenas), caras mal encaradas, tipos de palito no canto da boca e chapéu sempre a cobrir a testa e mais aquela série de coisas que *Paixão e sangue* inaugurou, há anos”.

Apesar de chamada de “fita de *gangsters*” (com a palavra sempre em itálico ou com aspas da mesma forma que *underworld*), *Quando o mundo dança* talvez estivesse mais próximo dos “filmes de mulheres caídas” do que, por exemplo, de *A caminho do inferno*. Tanto que a protagonista era a “garota moderna” Joan Crawford novamente no papel de uma mocinha rica e espevitada, Bonnie Jordan, cujo pai tem um infarto fulminante ao perder toda sua fortuna no *crash* da bolsa. Tendo que largar as festas, o iate e a mansão onde vivia para recomeçar por baixo, ela passava a trabalhar como repórter iniciante de um jornal, enquanto seu irmão mimado, Rodney (William Bakewell), acabava entrando para a quadrilha de contrabandistas de bebidas de quem antes ele era apenas assíduo cliente. Com seus contatos na alta sociedade, o trabalho parecia fácil, mas as coisas mudavam de figura quando ele se envolvia inadvertidamente na matança de uma quadrilha rival. Nervoso, ele revelava informações para o repórter que investigava o caso – justamente o colega e novo amigo de sua

irmã –, sendo forçado a assassiná-lo friamente pelo chefe dos *gangsters*, Jake Luva, interpretado por um jovem, violento e cruel Clark Gable.

Colocada para investigar a morte do colega, Bonnie assumia a identidade de uma mulher barata perdida no *underworld* e como dançarina da boite de Jake, seduzido por ela, descobria que seu irmão não apenas fazia parte da gangue, como havia sido ele o assassino de seu amigo de redação. Ao final, quando os *gangsters* descobriam que Bonnie era uma jornalista disfarçada e a seqüestravam, Rodney matava Jake e seu cúmplice, mas também acabava ferido e morrendo redimido de seus pecados nos braços da irmã.

Apesar de desvendar o caso e conseguir o furo de reportagem e a admiração de todos na redação, Bonnie decidia partir para esquecer tudo que passou, mas seu antigo namorado, Bob (Lester Vail), arrependido do modo como a havia tratado quando ela perdera seu dinheiro e status, a pedia novamente em casamento. Mas dessa vez era por amor de verdade, e não por obrigação moral e convenção social como ocorrera antes.

Um elemento de *Quando o mundo dança* que chamou atenção do crítico brasileiro foi a presença do então freqüente personagem do violento chefe de quadrilha (interpretado, como em *A caminho do inferno*, por um astro popular, jovem e bonito) e a partir da segunda metade de 1931, aproximadamente, a palavra *gangster*, sempre em itálico ou com aspas, passará a estar muito mais presente nas críticas de *Cinearte*, tornando-se uma constante já em 1932.

Associada à criminalidade resultante da Lei Seca, em vigor de 1920 a 1933, muitos estudiosos apontaram a presença do gangster ainda no período silencioso, remetendo tanto ao pioneiro *The Musketeers of Pig Alley* (D. W. Griffith, 1912), anterior à proibição da venda de bebidas alcoólicas nos EUA, mas também ao célebre *Paixão e sangue*. Entretanto, estudiosos como Jonathan Munby (1999) os encaram como um fenômeno cinematográfico decorrente especificamente da Depressão nos EUA após os *crash* da bolsa em 1929, tendo as principais produções sido realizadas nos primeiros anos da era do som. De uma maneira ou de outra, existe um relativo consenso dentre os críticos de que o filme de gangster é fruto do cinema sonoro, como as eloqüentes palavras de Antonio Moniz Vianna (s.d. [1961?], p. 16) buscam deixar claro:

Se é possível dizer que o *Western* prescindia até certo ponto do som, já o filme de *gangsters* o exigia. Seja o da explosão de bombas, o do matraquear das metralhadoras ou das balas contra os carros blindados dos mais prósperos bandidos, seja o das canções que animavam a noite nos *speakeasies*, o som era e nunca deixou de ser, nos filmes de gangsters, um elemento crítico. Paul Muni, de arma em punho, era capaz de mostrar, em *Scarface*, como um massacre tem alguma coisa de uma sinfonia.

Na mesma linha de Moniz Vianna, o crítico brasileiro Salvyano Cavalcanti de Paiva (s.d. [1954], p. 29) chegou a escrever que diante dos filmes estáticos que se seguiram ao advento do som, “foi o filme de gangster que salvou o cinema americano do naufrágio teatral”, com seus diálogos ágeis e o dinamismo das histórias.¹⁹⁹

Explorados especialmente pela mesma empresa, a Warner Brothers, que teve um papel fundamental na passagem para o cinema sonoro (através do sistema vitaphone), a popularidade do filme de gangster esteve estreitamente associada à ênfase realista imediata ao advento do som, percebendo que os novos efeitos sonoros (tiros, gritos, sirenes, pneus cantando etc) encorajaram os cineastas a focarem em ação e violência urbana (Thomas Schatz apud COOK, 1985, p. 88).

Se a importância desses sons e ruídos era notada e analisada pelos críticos brasileiros, outra marca tão importante desses filmes talvez não fosse percebida com tanta agudeza e, por isso, ressaltada da mesma maneira em sua recepção no país. Afinal, outra característica essencial desses filmes realizados no começo dos anos 1930 era, sem dúvidas, as gírias típicas do submundo de Chicago ou Nova York, pronunciadas com o indisfarçável sotaque de imigrantes cuja origem os nomes de personagens como Cesare Enrico ‘Rico’ Bandelo, de Edward G. Robinson, e o Antonio ‘Tony’ Camonte, de Paul Muni, não deixam de revelar.²⁰⁰

Para Munby (1999, p. 43-4) “o fato de que o gangster podia falar não era uma questão trivial”, pois os filmes de gangster davam voz a um *outro* americano anteriormente silenciado, com seus sotaques enquadrando o desejo dos criminosos por sucesso numa história de luta pela identidade nacional nos EUA. “O gangster é punido por tentar passar para ao lado legítimo, mas pelo caminho errado. Essa contradição é que o faz trágico” (ibid., p. 62), apontou Munby numa referência ao clássico artigo de Robert Warshow “*The gangster as tragic hero*”. Conforme Richard Maltby (2001, p. 132), o estereótipo étnico dos gangsters de *Alma do lodo* ou *Scarface* representou formas de diminuir o heroísmo desses personagens e seu apelo romântico, elementos que haviam sido motivo de críticas e protestos no caso do jovem, belo, bravo e branco criminoso interpretado por Lew Ayres em *A caminho do inferno*, por exemplo. Embora seja claro que a demanda por maior realismo com o advento do som

¹⁹⁹ Pode-se supor que sem saber muito bem como resolver a questão da compreensão dos diálogos dos *talkies* americanos nos mercados internacionais, o investimento na valorização dos ruídos dos filmes de gangster, como na música nos primeiros musicais, fosse uma maneira de contornar a situação. Numa perspectiva semelhante, Munby (1999, p. 40) levanta a hipótese de que tenha sido a incerteza com os resultados econômicos do cinema sonoro que tenha levado os estúdios a investir em temas controversos que teriam resultados garantidos nas bilheterias.

²⁰⁰ Os nomes verdadeiros de Edward G. Robinson e Paul Muni eram Emmanuel Goldenberg e Friedrich Muni Meyer Weisenfreund, sendo ambos de famílias de imigrantes judeus. Como eles, James Cagney também tinha origem no “Lower East Side” de Nova Iorque, mas com raízes irlandesas (MUNBY, 1999, p. 39).

sincronizado nos anos 1930 ajudou a desmascarar o inglês desarticulado e as inflexões étnicas dos gângsters-heróis (LEITCH, 2002, p. 110), isso foi algo que certamente não percebido da mesma maneira pelas platéias brasileiras.

O fato é que a exibição e distribuição do cinema sonoro somente se consolidaram definitivamente em grande parte do mercado brasileiro em meados da década de 1930, quando o que foi visto como o breve ciclo inicial dos filmes de gangsters produzidos em Hollywood já teria encerrado sua produção – inclusive por força da pressão da censura. A época de violência e ousadia, de populismo e heroificação do criminoso como uma figura trágica foi alimentada pela antipatia tanto ao moralismo puritano da Lei Seca quanto aos ricos banqueiros de Wall Street que teriam levado os EUA à Depressão, fazendo com que os “os criminosos ainda fossem Eles, mas viessem a ser cada vez mais Nós também” (LEITCH, 2002). Era o que dizia o contrabandista de bebidas ao seu ex-cliente falido que ainda tinha dúvidas em se tornar seu cúmplice em *Quando o mundo dança* (1931): “Qual é a diferença se você compra ou vende bebida? Em ambos os casos você é igualmente culpado aos olhos da lei. A única diferença é que aqui você ganha dinheiro ou invés de gastá-lo”.

Entretanto, esse contexto foi incontestavelmente abalado por uma série de acontecimentos na primeira metade da década de 1930 que incluem as medidas estabelecidas pelo governo de Franklin Roosevelt após a eleição de 1932 que deram início ao *New Deal*, a revogação da Lei Seca em 1933, e a vigorosa atuação do então revitalizado FBI contra os famosos criminosos que alimentavam de notícias os jornais e inspiravam os filmes.²⁰¹

Mas além disso tudo, ocorreu sobretudo o recrudescimento da auto-censura representada pelo Código de Produção, resultando na criação do poderoso Production Code Administration (PCA), departamento da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) responsável por resolver definitivamente o problema moral de Hollywood.

²⁰¹ Sob a direção de J. Edgar Hoover, o Federal Bureau of Investigation (FBI) melhorou sensivelmente sua imagem pública através de ações midiáticas. Após o desfecho trágico do rapto do filho do aviador Charles Lindbergh em 1932, o Congresso tornou o seqüestro um crime federal e, em seguida, passou a permitir que os agentes federais portassem armas de fogo, os habilitando para combater os gangsters. Segundo Manchel ([1978] 2007, p. 97), o golpe de mestre de Hoover foi publicar uma lista dos principais “Inimigos Públicos” procurados pelo FBI, na verdade, bandidos medíocres do interior, como o casal Bonnie e Clyde, “Machine Gun” Kelly ou John Dillinger: “Incapaz de combater o gigantesco exército do crime organizado, Hoover foi atrás de pequenos criminosos e fez isso parecer grande coisa”, afirmou.

4.4. BREVE PARÊNTESE SOBRE A CENSURA

A questão da censura não pode deixar de ser mencionada quando se aborda o ciclo de filmes de gangsters dos anos 1930, que inclui alguns títulos considerados como dos mais ousados que Hollywood produziria até pelo menos a década de 1950. Mas se as diferenças entre filmes feitos no começo dos anos 1930 (entre eles, os de gangsters e de underworld) e os realizados mais tarde nessa mesma década parecem inegáveis – daí a fascinação da etiqueta hoje corrente de *pre-code Hollywood* –, “a mudança foi gradual, ao invés de cataclísmica”, com a construção, na primeira metade da década, através de negociação, experimento e expediente, de um sistema de convenções de representação que foi mantido na segunda metade da década (MALTBY, 1993, p. 40).

Preocupada com a pressão de grupos civis, sobretudo religiosos, e com a “censura política” dos comitês municipais e estaduais nos EUA – sem mencionar as restrições para a exportação de filmes para países estrangeiros, especialmente a Grã-Bretanha, o maior mercado de Hollywood no exterior na época –, a MPPDA, então dirigida pelo republicano Will Hays, atualizou em 1927 códigos de orientação já existentes na forma de uma lista de “Não faça e tome cuidado” (*Dont's and Be Careful*). O advento do cinema sonoro sob a forma inicial do acompanhamento por discos popularizado pelo sistema vitaphone – com o aumento do número de adaptações de peças “sofisticadas” da Broadway e os problemas de possível perda de sincronia com a determinação de corte de qualquer trecho das imagens ou diálogos pelos censores locais –, levantou novas questões que levaram à publicação, em março de 1930, do documento *A Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures*, mais conhecido como Código de Produção ou Código Hays (ibid., p. 45).

Conforme Jacobs e Maltby (1995, p. 10), essa mudança da política anterior de “apóie o melhor e ignore o resto” foi uma estratégia da MPPDA de “mostrar serviço” num momento em que estava sendo atacada por todos os lados e, principalmente, uma estratégia para “desviar atenção da opinião pública da regulamentação das práticas comerciais da indústria para a regulamentação do conteúdo dos filmes”. Isto porque, em plena Depressão e diante dos extraordinários lucros de Hollywood, a atuação em forma de cartel dos cinco grandes estúdios (os *majors*) era criticada pelos exibidores independentes e associações civis que pleiteavam a intervenção do governo federal. Ou seja, o recrudescimento do código se constituiu num esforço através da auto-regulamentação do conteúdo dos filmes destinado a garantir a

manutenção da independência e liberdade – criativa, mas sobretudo econômica – da indústria cinematográfica frente ao Estado.

Os acontecimentos nos EUA repercutiram no Brasil, como relatou reportagem de *Cinearte* em 1931: “Ultimamente, os filmes sobre quadrilhas e contrabandistas, assuntos que explorem ou abordem quaisquer crimes ou desacatos à lei, andam, nos Estados Unidos, sendo severíssimamente censurados e mesmo boicotados em certos pontos do país, com Estados, mesmo, proibindo terminantemente a entrada de tais filmes em seus territórios”. Concordando com a resposta oficial de Will Hays de que “os filmes são sempre de grande finalidade moral, principalmente quando abordam esses casos delicados”, o jornalista brasileiro, defendendo a Arte do Cinema como era de praxe na revista, ressaltava ainda que “as maiores perversões do mundo, tivemos-las quando o Cinema nem sonhava existir”, sublinhando, como de hábito em *Cinearte*, o caráter educativo das imagens em movimento.²⁰²

Entretanto, no contexto norte-americano após 1930, o “pânico moral” ampliado pela crise econômica, o contínuo investimento de Hollywood em temas polêmicos para garantir bilheterias em tempo de Depressão, e as crescentes denúncias da “influência maléfica” dos filmes sobre as crianças e adolescentes resultaram em grandes polêmicas. Conforme artigo de Walter Gould, delegado especial da United Artists, publicado na revista brasileira *Cine Magazine*, a luta entre a Igreja Católica e os produtores se devia à “tendência errônea que seguia o cinema americano, ansioso de não perder seu grande público, [que] obrigava a que os produtores vivessem eternamente a cata de historias sensacionais.”²⁰³

Entretanto, foi a conjunção de todos esses fatores aliada à ameaça de uma eminente regulamentação federal que levou a um ainda mais rígido recrudescimento do código, o que, para Will Hays, seria a única maneira de manter a simpatia pública e evitar qualquer ação do governo sobre as operações financeiras e sobre o conteúdo dos filmes (MALTBY, 1993, p. 57).

Consolidada graças à pressão da agressiva campanha de Legião da Decência, a reformulação do Código levou o católico Joseph Breen à direção do recém-criado Production Code Administration (PCA), em 1934, com o objetivo não de *remediar* os possíveis “abusos” ou “lapsos” dos filmes, mas de *evitá-los* totalmente. Para isso, todos os membros da MPPDA se comprometeram a não mais lançar um filme sem um certificado de aprovação prévio emitido pelo PCA. A partir daí as rígidas normas determinadas pelo código se constituiriam

²⁰² *Cinearte*, v. 6, n. 298, 11 nov. 1931, p. 21.

²⁰³ *Cine Magazine*, v. 3, n. 21, jan. 1935, p. 6.

em “convenções de representações”, construídas não através da imposição, mas da contínua negociação e concessão de ambas as partes em busca de um objetivo comum (ibid., p. 65).

Conforme Munby (1999, p. 103-8), o filme de gangster do início dos anos 1930 era uma forma de dar voz aos problemas sociais através da regulada forma dos filmes de Hollywood, desferindo ataques aos termos de assimilação e às definições dominantes da Americanidade e, assim, ameaçando a concepção tradicional e idealizada da América. Diante desse gênero potencialmente subversivo e da ameaça de uma nova “onda” de filmes feitos na esteira do assassinato do audacioso bandido John Dillinger pelo FBI, a MPDDA decretou moratória ao filme de gangster em julho de 1935.²⁰⁴

Desse modo, diante do rigor na aplicação do chamado Código Hays em Hollywood após 1934 (assim como do controle sobre os filmes exportados), não surpreende o fato de poucos títulos terem sido proibidos pela censura brasileira. Sem destoar do restante da década, em 1936, por exemplo, de 1.445 filmes norte-americanos submetidos à censura no Brasil, 50 foram considerados impróprios para crianças, 15 impróprios para menores de 18 anos e apenas 4 teriam sido rejeitados.²⁰⁵

Entretanto, devemos ressaltar que a situação da censura brasileira havia mudado radicalmente no começo de 1932, quando *Cinearte* anunciou em seu editorial, não sem certo orgulho nacionalista, que “far-se-a pela primeira vez entre nós a censura cinematográfica”. Curiosamente, ocorreu no Brasil o que Hollywood se esforçou desesperadamente em evitar nos EUA: a centralização da censura no âmbito do Governo Federal, especificamente no Ministério da Educação e Saúde Pública, através do decreto 21.240 assinado por Getúlio Vargas em 4 de abril de 1932, que determinava a *nacionalização* do serviço de censura dos filmes cinematográficos.²⁰⁶

No artigo “Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil”, Hernani Heffner (2003, p. 28) relatou como, do início das projeções cinematográficas no país no final do século XIX até fins da década de 1910, não houve nenhum controle sistemático sobre o conteúdo dos filmes exibidos no Brasil. A censura das diversões públicas ficava sob o

²⁰⁴Jonathan Munby (1999, p. 89-90) ressaltou como essas mudanças também estiveram associadas ao interesse emergente da Igreja Católica e sua conseqüente legitimidade como autoridade moral de Hollywood frente ao declínio da hegemonia protestante, o que estava associada a diferenças de definição da “americanidade”. De um lado, uma visão tradicionalista que associava a América às pequenas cidades do interior habitadas por brancos, anglo-saxões e protestantes (os chamados WASP’s), e, de outro, uma nova versão da identidade nacional abrangendo a parte predominante da população do país que, católica, urbana, das classes trabalhadoras e de origens étnicas, constituía então a maioria do público de cinema.

²⁰⁵World Wide Motion Picture Developments. Department of Commerce, Bureau of Foreign and Domestic Commerce, US. 15 mar. 1937 (Margaret Herrick Library, Los Angeles).

²⁰⁶*Cinearte*, v. 7, n. 322, 27 abr. 1932, p. 3.

controle policial (a Delegacia de Costumes), sendo caracterizada pela atuação local e “com interesse ocasional na área de cinema e com foco essencialmente político quanto à matéria censurável”. Pela ausência de ação mais efetiva da censura oficial, os próprios empresários do setor cinematográfico assumiram a tarefa de promover os cortes que pudessem ofender a moral de seus espectadores, função logo assumida também por organizações religiosas.

Como apontou José Inácio de Melo Souza (2003, p. 31), não havia legislação específica sobre a censura cinematográfica antes do Decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920: “os filmes eram exibidos e aqueles que ofendiam em algum sentido aos poderes constituídos eram censurados pelo chefe de polícia local. Os depoimentos existentes sobre a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro demonstram uma extrema liberalidade quanto ao que se via nas telas até por volta da I Guerra Mundial.” Entretanto, diante da visão cada vez mais difundida do cinema como poderoso meio de sugestão, sobretudo, frente às crianças indefesas, urgia alguma tomada de atitude: “Contra o ‘contágio dos vícios’ inoculados nos corpos infantis e adolescentes, que medidas sanitárias se deveria tomar?” (ibid., p. 36).

A resposta estaria em não tornar a censura um “caso de polícia”, mas ela ser substituída pela *educação*, numa proposta que ia de encontro tanto a um nacionalismo que deveria defender os brasileiros da influência cosmopolita “dissolvente”, quanto ao interesse da Igreja em retornar ao ensino laico, originando aí a importante atuação nessas discussões de educadores católicos reunidos na Associação Brasileira de Educação (ABE), cujo principal expoente era o respeitado intelectual Jonathas Serrano (ibid.).²⁰⁷

Entretanto, se José Inácio de Melo Souza (2003, p. 39) apontou que no final da década de 1920 a legislação proibia o que era perigoso para as mentes de mulheres e menores, Heffner (2003, p. 34) indicou que, na prática, entre 1919 e 1932 poucos títulos foram proibidos em definitivo, o volume de cortes foi baixo e mesmo o número de filmes considerados impróprios para menores era insignificante.

A continuidade de um ambiente inusitadamente liberal, permissivo e “anárquico” ao longo dos anos 1920 justificaria o “endurecimento moral” notado no final dessa década. Não à toa, desde a sua criação, em 1926, a revista *Cinearte* dedicou diversos artigos e editoriais à questão da “censura policial”, vista como um “aparelhamento defeituoso, sem eficiência”, de maior ou menor severidade em cada município, e que não resolveria, por exemplo, o grave problema da frequência infantil aos cinemas ou a livre exibição de filmes pornográficos sob a

²⁰⁷Por esse motivo, Hernani Heffner (2003, p. 35-6) chamou muito pertinentemente de “*cartada educativa*” o processo de mudança de estratégia da Igreja Católica na década de 1920 visando cooptar as instâncias decisórias do poder central através de um discurso não mais pautado na defesa da moralidade e dos bons costumes, mas dotado de argumentos intelectuais e científicos.

alcunha de “científicos”. Durante o período de adaptação aos *talkies*, a revista já vinha realizando uma “campanha pela criação da censura federal” e pela “instituição de um aparelhamento de censura longe do âmbito policial”. A censura tal como existente serviria apenas de pretexto para os abusos dos censores indicados por políticos em busca da cobrança de taxas sobre os filmes e não assumiria seu verdadeiro papel de “sanear” os programas cinematográficos e condenar “o filme julgado nocivo logo ao ser despachado nas Alfândegas” e obrigar o seu retorno “como droga suspeita que não deve ter entrada no país”.²⁰⁸

Essas reivindicações por uma censura “cultural, uniforme e federalizada” (SOUZA, 2003, p. 69-70) foram atendidas pelo Decreto 21.240/32. Apesar de algumas críticas pontuais à mentalidade da então recém-criada Comissão de Censura Cinematográfica, a *Cinearte*, de forma geral, apoiou a medida, sobretudo quando comparada com o passado primitivo da censura policial. Conforme Taís Campelo Lucas (2005, p. 115), a partir da publicação do decreto passou “a ser exigido um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública para exibição de filmes em todo o território nacional (artigo 2), que deverão ser aprovados pela Comissão de Censura Cinematográfica, que se instalaria junto ao Museu Nacional, e após o pagamento da ‘Taxa cinematográfica para a educação popular’ (artigo 3)”.

Ainda segundo Lucas (2005, p. 116), o artigo 8º do Decreto assinalava as orientações que deviam orientar a ação da censura cinematográfica brasileira:

- Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:
- I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
 - II. For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.
 - III. Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
 - IV. Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
 - V. Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

Ao contrário dos EUA onde havia a questão da independência econômica dos grandes estúdios e sua dimensão realmente industrial, a censura cinematográfica no Brasil, muito provavelmente por se relacionar quase que exclusivamente com o cinema estrangeiro (majoritariamente norte-americano), então dominante no mercado, estaria inicialmente vinculada sobretudo às questões educativas. Afinal, como defendia Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931 apud ALMEIDA, C., 1999, p. 62), a má influência do cinema mercantil (a

²⁰⁸ *Cinearte*, v. 7, n. 316, 16 mar. 1932, p. 3; *Cinearte*, v. 6, n. 266, 1 abr. 1931; *Cinearte*, v. 7, n. 354, 7 dez. 1932.

ser controlado pela censura) devia ser combatida com o cinema educativo (a ser incentivado pelo Estado).

Ressaltando que a censura federal foi tornada uma atribuição do *Ministério da Educação e Saúde Pública*, foram comuns as expressões ligadas a uma mentalidade higienista (“sanear”, “limpar”, “descontaminar” etc.) que podemos identificar na defesa e justificativa da ação da censura, ressaltando a influência desde a década de 1910 de um *movimento sanitarista* que via na “convergência identitária entre educação, saúde e nação” um guia para a modernidade e o progresso (FREIRE, M, 2009, p. 20). Esse ideal alinhava-se ainda tanto à defesa pelos críticos e produtores brasileiros de um cinema com temas e personagens modernos e sofisticados (cf. capítulo 4.6 e 4.7, *infra*), assim como à campanha desses mesmos atores sociais pela “moralização” do meio cinematográfico brasileiro que devido a “cavadores” incompetentes e desonestos, assim como aos aproveitadores que justificariam o receio das moças decentes pela associação da carreira artística à prostituição, desacreditavam o cinema brasileiro e a própria arte cinematográfica frente à sociedade e ao público brasileiros.

Além disso, o Decreto 21.240/32 não apenas criou a censura federal, como abrangeu várias outras questões relacionadas com a atividade cinematográfica e procurou atender às reivindicações dos mais diversos setores, demarcando o início da atuação do Estado sobre o cinema brasileiro. Foi esta medida do governo de Getúlio Vargas que determinou a diminuição das taxas de importação sobre filmes virgens (favorecendo os produtores) e impressos (beneficiando os distribuidores), e inaugurou a obrigatoriedade de exibição da produção nacional na legislação brasileira ao determinar o acompanhamento de um complemento brasileiro de curta-metragem a cada longa-metragem exibido, desde que de “boa qualidade” e caráter “educativo” (AUTRAN, 2004, p. 66, 129) – o que só foi regulamentado, porém, em maio de 1934. A nacionalização da censura representou ainda um maior controle e centralização sobre os impostos que incidiam na entrada do filme estrangeiro no mercado brasileiro, cuja taxa sempre foi considerada elevada pelos distribuidores.

Desse modo, se as medidas voltadas para a produção de filmes não tinham a intenção de alavancar a industrialização do cinema nacional, pois, como apontou Autran (2004, p. 67), o “interesse do Estado com relação à produção cinematográfica [nacional] absolutamente não passava pela sua afirmação econômica”, mas servia aos ideais de integração nacional e educação da nação, podemos entender melhor porque a criação da censura e a da cota de exibição surgiram no mesmo decreto. Se Heffner (2003, p. 40) sugeriu que a nacionalização

da censura era o objetivo claro do decreto, mesmo as medidas voltadas para a produção encabeçadas pelo presidente Getúlio Vargas e pelo intelectual e educador Edgar Roquette-Pinto – principal elo entre o governo e o meio cinematográfico – eram voltadas sobretudo ao entendimento do cinema como instrumento educativo. Afinal, até mesmo uma revista dedicada aos exibidores e distribuidores como *Cine Magazine* se apropriava desse discurso, assumindo como seu “principal objetivo” no editorial de seu primeiro número “encarar o cinema como meio educativo capaz de dar ao povo elementos culturais e artísticos que aprimorem sua sensibilidade artística.”²⁰⁹

Sheila Schvarzman (2004, p. 117-8) compreendeu essa conjunção de “demandas de incentivo de produtores com a demanda da censura” expressa pelo decreto de 1932 em função do papel da “censura cultural” que permitiria a educadores como Roquette-Pinto “participar de forma mais ativa da seleção do que era apresentado aos brasileiros”. Em sintonia com as afirmações de Arthur Autran, Schvarzman cita documento do governo federal de 1932 em que se afirma ser o Estado “industrialmente incapaz” de produzir filmes, defendendo seu papel de “influir” na produção nacional para que ela sirva “à cultura do país”, facilitando ainda a circulação e exibição de filmes educativos junto aos filmes comuns (ibid., p. 118).²¹⁰

Uma entrevista do próprio “Dr. Roquette Pinto”, publicada em *Cine Magazine* no início de 1933, explicitava a questão, afirmando que o Decreto de 1932 não só prestou à indústria e ao comércio cinematográficos “grandes favores fiscais”, como fez com que o serviço de censura dos filmes deixasse de ser “meramente policial para se tornar francamente cultural”. Continuava: “Ainda por força desse decreto, foi criada a taxa cinematográfica para a educação popular, que destina-se rigorosamente a custear a instrução popular, no sentido mais amplo do termo”. Desse modo, Roquette Pinto dizia que o cinema passava a colaborar “direta e indiretamente” para a educação do povo.²¹¹

²⁰⁹ *Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 3.

²¹⁰ Em relação a esse poder de “influência” do Estado, a conjunção de demandas na legislação também se explica pela possibilidade da taxa de censura servir como forma de regulação do mercado, caso atentemos para a longa discussão pela classe cinematográfica sobre seus valores e incidência. O decreto 25.651, de 10 de julho de 1934, por exemplo, estabeleceu para a taxa de censura o valor de \$400 por metro, mas conferia desconto de 50% aos filmes nacionais e isenção total aos filmes nacionais educativos, o que gerou reclamações das distribuidoras de filmes estrangeiros pelo aumento em relação ao valor anterior de \$300 (CARIJÓ, 1937, p. 74, 80). Além disso, a centralização da censura no Distrito Federal também favorecia economicamente os produtores e distribuidores que não eram mais “obrigados a submeter seus filmes à censura nos mais diversos Estados, pagando inúmeras vezes pela realização do mesmo serviço” (ALMEIDA, C., 1999, p. 63).

²¹¹ *Cine Magazine*, v.1, n.1, 1933, p. 4.

Ou seja, acima de tudo era a educação que justificava *tanto a ação quanto a taxaço da censura*, assim como motivaria o início da própria produção cinematográfica estatal consolidada na criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936.

Entretanto, para o desagrado de intelectuais cristãos conservadores como Serrano, essa “censura cultural” constituída após 1932 ainda era considerada pouco rigorosa nos aspectos morais. No editorial intitulado “A questão da moral no cinema”, publicado em junho de 1934 em *Cine Magazine*, o redator-geral Lamartine S. Marinho afirmava que “a censura entre nós ainda é um pouco leniente, deixando, por vezes, passar cenas que deviam ser eliminadas, e como não são, lavam as mãos do bem e do mal com o aviso de impropriedade [para crianças]”. L. S. Marinho reconhecia, porém, que a censura muito severa também traria problemas, sendo isso que Roquette-Pinto parecia querer evitar quando o educador dizia procurar “orientar os industriais e comerciantes para que *evitem a importação* de filmes condenáveis” [sem grifo no original], postura que resultava, de fato, em pouquíssimos filmes interditados pela Comissão.²¹²

A essa postura de buscar “orientar” e “influenciar” se contrapunha Jonathas Serrano, que, em artigo publicado “num matutino de Belo Horizonte” e transcrito em *Cine Magazine*, reclamava que a “Censura Oficial, embora preste um serviço apreciável, não pode plenamente satisfazer a consciência católica. Daí a necessidade, cada vez mais urgente, de uma *censura suplementar*, de iniciativa privada” [sem grifo no original]. Serrano sugeria que em cada localidade se reunissem “três ou cinco pessoas criteriosas, amantes do bom cinema e da moral cristã”, e tomassem para si o encargo de classificar os filmes exibidos nos cinemas locais e divulgassem essa classificação na imprensa local, ou no rádio, se possível. O intelectual e educador cristão justificava a necessidade dessa iniciativa:

Sabe-se que a censura oficial não é, nem será nunca, orientada rigorosamente pelas exigências da consciência católica. Além disso, os exibidores abusam da credulidade pública e omitem, quando podem, a declaração de impropriedade dos filmes. O que, aliás, se considera em geral *impróprio para menores* deveria ser declarado *proibido*, ou, pelo menos, *prejudicial* [grifo do texto].

Se Serrano defendia “um projeto de organização, em nosso país, de uma Legião da Decência, semelhante a que nos Estados Unidos, tem dado grandes frutos”, a revista *Cine Magazine*, atenta aos interesses das agências distribuidoras, discordava da idéia ao final da

²¹²*Cine Magazine*, v. 2, n. 14, jun. 1934, p. 3 ; *Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 4.

transcrição do artigo: “depois da campanha que o cinema sofreu nos Estados Unidos, em matéria de moralidade, não vemos necessidade na criação de uma censura suplementar, ademais, sofrendo, no Rio, os filmes, uma censura quase que rigorosa, e onde encontramos elementos de diversos ramos na proteção da moral e dos costumes brasileiros.”²¹³

Conforme Heffner (2003, p. 41), pouco tempo depois a situação já estaria mudando, com a censura voltando a se pautar menos por questões morais (como exigia Serrano) ou mesmo culturais e educativas (como propunha Roquette-Pinto), do que por razões políticas e de propaganda. Essa situação se ampliaria com a saída do próprio Roquette-Pinto da Comissão de Censura Cinematográfica e sua passagem, em julho de 1934, do Ministério da Educação e Saúde (MES) para o Ministério da Justiça, dentro do recém-criado Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) que, daria origem, em 1939, ao famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Entretanto, persistiria dentro do Estado uma disputa por poder, co-existindo diferentes pontos de vistas sobre se a ação da censura deveria se pautar pela propaganda ou pela educação.²¹⁴

Por sua vez, em relação a aspectos mais frequentemente ligados aos filmes policiais, a legislação censória nacional se revelava extremamente vaga – e frequentemente arbitrária – a respeito do que poderia motivar cortes ou proibições nesse quesito (“for capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes”), especialmente em comparação com as detalhadas e minuciosas indicações, por exemplo, do British Board of Film Censors ou do Código de Produção de Hollywood sobre “o que” e “como” podia ou não podia aparecer nos filmes, realizando um filtro prévio do que efetivamente chegava aos mercados internacionais, incluindo o Brasil.

Assim, devemos ressaltar que ao longo da década de 1930 os casos mais freqüentes e expressivos de censura de filmes no Brasil foram motivados pelo inciso III do Artigo 8º do decreto 21.240 (“contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos”), geralmente em decorrência de reclamações de representantes de embaixadas estrangeiras, perpetuando uma prática anterior comum ainda no cinema silencioso. Essa questão se agravou ainda mais a partir de 1939 com a criação do DIP e diante do início dos conflitos na Europa, resultando num aumento da rigidez da censura brasileira em sua vertente

²¹³*Cine Magazine*, v. 3, n. 27, jul. 1935, p. 6.

²¹⁴José Inácio de Melo Souza (2003, p. 84-5 e 89) indicou como a polêmica criação em 1934 do DPDC teria esvaziado o MES, provocando protestos do ministro Gustavo Capanema que, no ano seguinte, conseguiu reverter algumas de suas medidas, mantendo sob a alçada de seu Ministério, por exemplo, o cinema educativo, cabendo ao DPDC apenas a censura cinematográfica. A partir de 1939, com a criação do DIP e seu objetivo centralizador, novamente houve embates com o MES, que insistiu em manter sob seu controle o INCE, apesar do assédio de Lourival Fontes, cujo departamento desde 1938 iniciara a produção do *Cinejornal Brasileiro* (ibid., p. 113-5).

política e em seus malabarismos diplomáticos para manter as “boas relações internacionais” do país neutro em pleno conflito mundial.

De um modo geral, se a censura política parece ter sido acentuada durante o Estado Novo (em vista de todos os indignados relatos após o fim da ditadura), a censura estritamente moral aos filmes estrangeiros, quando ocorria, não era considerada especialmente rígida, ou, pelo menos, *não era mais conservadora que muitos críticos e comentaristas brasileiros*. Em 1940, quando *Cinearte* transcreveu um artigo de autoria de Irving Wallace relatando as rigorosas exigências da PCA e descrevendo Joseph Breen como “provavelmente o homem mais poderosos que existe hoje em dia em Hollywood”, uma nota da redação brasileira parecia duvidar da severidade relatada pela reportagem norte-americana:

Muita coisa aqui nos parece extravagante. Mas vai por conta do autor e da revista de onde tiramos o artigo. Afinal, para que tanto rigor se Hollywood nos manda fitas como *A sereia das ilhas* e outras nesse gênero? Mas *se non e vero...* não deixa de ser divertido e revela algumas originalidades sobre a cinelândia.²¹⁵

Se a preocupação maior continuava sendo com o público infantil, a falta de rigor e fiscalização permanecia sendo criticada. Em 1941, quando *Cinearte* se referia à missão da comissão responsável pela censura dos filmes de “defesa da moralidade da família brasileira”, a reclamação se dirigia à pouca eficácia das restrições para a entrada de crianças e senhoritas nas salas de bairro do Rio de Janeiro, os cinemas populares fora do centro da cidade, onde “não há a menor vigilância, não existe o mais rudimentar policiamento. Quem decide é a consciência do gerente ou empresário da casa de espetáculo, e, como é fácil de imaginar, os escrúpulos de consciência aí pesam menos do que as considerações de lucro”. Para as crianças, na realidade “é como se não existisse um organismo de censura cinematográfica. Todos os espetáculos – bons ou maus – são oferecidos à sua curiosidade, sendo fácil de prever os piores resultados para a edificação moral da juventude”, concluía a reportagem.²¹⁶

4.5. FILMES COM GANGSTERS E A CONSOLIDAÇÃO DO POLICIAL.

Diante de todos os já mencionados fatores associados à emergência e diminuição da produção de filmes de gangsters em Hollywood, os críticos e pesquisadores delimitaram

²¹⁵ *A sereia das ilhas* (*Road to Singapore*, dir. Victor Schertzinger, 1940) era uma comédia musical com Bob Hope, Bing Crosby e Dorothy Lamour (*Cinearte*, v. 15, n. 542, 15 dez. 1940, p. 14-5).

²¹⁶ *Cinearte*, v. 16, n. 544, 15 fev. 1941, p. 5.

distintos recortes para o gênero. Salvyano Cavalcanti de Paiva (s.d. [1954]), por exemplo, referiu-se a um ciclo do “gangster cínico” entre 1930 e 1932 e Moniz Vianna (s.d. [1961?]) enquadra o ciclo do que chama de “gangster-herói” entre 1927 e 1933, assim como o fez Andrew Sarris ([1972] 2007) em seu influente artigo *Big Funerals: The Hollywood Gangster, 1927-1933*, adotando no título o recorte temporal que outros críticos, até os dias de hoje, reafirmam.

Já para Munby (1999, p. 35), o ciclo estaria cercado, por um lado, pela quebra da Bolsa de Nova York em 1929, e, por outro, pela morte do criminoso John Dillinger em 1934, que precipitou a moratória do Código Hays ao filme de gangster em 1935. Por fim, a detalhada pesquisa de Richard Maltby (2001) identificou um ciclo inicial em 1927-1928, alavancado pelo sucesso de *Paixão e sangue*, e outro em 1930-1931, no momento de plena derrocada dos mais conhecidos gangsters da vida real. Entretanto, essas fronteiras ao gênero estão baseadas somente *na produção dos filmes do gênero nos Estados Unidos* e, como vimos, a atenção a outras práticas da indústria e sobretudo à recepção no estudo genérico nos levaria a questionar esses recortes temporais na apreensão do “filme de gangster” no Brasil.

No livro *O gangster no cinema*, escrito num período de ampla discussão no Brasil a respeito das definições de cinema nacional, Salvyano Cavalcanti de Paiva (s.d. [1954], p. 28) afirmou que o filme de gangster é um gênero “nacionalmente americano”, sendo caracterizado por um estilo específico resultante das investidas num assunto local: “Focalizando um problema bem ‘americano’, os cineastas virtualmente criaram um ‘estilo’ de filme ianque”. Ou seja, a forma nacional como consequência de um conteúdo estritamente nacional.

Se já discutimos na primeira parte desta tese os problemas em tentar definir a nacionalidade de uma linguagem e, por conseguinte, determinar esse tal “estilo ianque” como definidor do gênero, devemos concordar que, apesar do apelo internacional desses filmes, muitos deles tratavam de uma problemática particularmente norte-americana. É natural, portanto, que o contexto no qual esses filmes surgiram nos Estados Unidos, especialmente relacionado à Lei Seca, claramente se esgarçasse em sua recepção pelos críticos e platéias brasileiras. Este foi o caso, por exemplo, do melodrama *...E o mundo marcha* (*The Wet Parade* [dir. Victor Fleming, 1932/ 1933br]), que acompanhava a trajetória de dois jovens, Kip (Robert Young) e Maggie May (Dorothy Jordan), um do sul e outro do norte dos EUA, cujas famílias eram destruídas pelo alcoolismo de seus patriarcas – durante crises de abstinência, um se suicidava após perder tudo que tinha no jogo, e o outro matava a própria esposa após ela quebrar sua última garrafa de bebida, sendo, conseqüentemente, preso e condenado à prisão perpétua. Como pano de fundo aos dramas pessoais, eram narrados os

complexos acontecimentos que levaram à aprovação da 18ª emenda da constituição americana (que criou a Lei Seca), dando destaque, por exemplo, à campanha presidencial de Woodrow Wilson.

Provavelmente por esse contexto inevitavelmente estrangeiro, ...*E o mundo marcha* foi visto pelo crítico da *Cinearte* como “uma opinião cinematográfica sobre a lei seca nos Estados Unidos e por isso mesmo, um assunto um tanto local.” Entretanto, na parte final do filme – quando Kip e Maggie, já estão casados e ele, agora agente do Departamento de Estado responsável por fiscalizar o cumprimento da Lei Seca, era seqüestrado por capangas da quadrilha de contrabandistas de bebidas enquanto ela estava no hospital dando à luz ao seu primeiro filho–, ele se aproximava do que viria a ser encarado como o filme de gangster típico. Seguiam-se cenas de seqüestro, violência explícita, perseguição de carros e a trágica morte do melhor amigo, Abe (Jimmy Durante), para salvar Kip das mãos dos gangsters que já se preparavam para amarrá-lo a um carro e arrastá-lo pelas ruas como vingança pelas batidas policiais que ele vinha comandando.²¹⁷

Tendo como um de seus motivos a descontextualização dos filmes em relação tanto à Lei Seca quanto às implicações da origem dos gangsters em “guetos étnicos”, no Brasil dos anos 1930 foi aparentemente a simples presença desse personagem o elemento definidor do gênero – quando havia o entendimento de um gênero –, sendo mais freqüente a descrição de “filmes *com* gangsters” do que “filme *de* gangsters”.

Desse modo, especialmente através das críticas pesquisadas para esta tese, não percebemos tanto a categorização coerente de um gênero, frequentemente analisado por críticos como uma “reflexão” da realidade norte-americana ou como uma “forma social” de íntima ligação com personagens reais (como Al Capone ou John Dillinger) e reportagens e histórias publicadas na imprensa dos EUA. Pareceu ocorrer mais especificamente a consolidação e o reconhecimento cada vez maior no Brasil de um *personagem cinematográfico paradigmático*, cercado por uma iconografia típica como o charuto e o chapéu que o acompanhavam, e associados à personalidade de certos astros específicos, como prova a caricatura de Edward G. Robinson feita pelo desenhista brasileiro Luiz Sá na capa de *Cinearte* em novembro de 1935, no qual o ator judeu norte-americano assumia claramente uma feição negra, indicativa da criminalização do negro no Brasil (Fig. 24) e talvez também de sua “fisionomia maleável”, nas palavras do crítico Pedro Lima.²¹⁸

²¹⁷*Cinearte*, v. 8, n. 360, 1 fev. 1933, p. 10.

²¹⁸*O Radical*, 16 jun. 1932 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

O sucesso de Edward G. Robinson no Brasil dos anos 1930 foi grande, podendo ser exemplificado pela crítica à comédia *Precioso ridículo* (*The Little Giant* [dir. Roy Del Ruth, 1933]), na qual a revista *Cine Magazine* dizia que o filme dispensava referências, “pois o nome de Robinson garante qualquer cartaz”, declarando ainda aos exibidores que “um filme de Robinson representa bilheteria”.²¹⁹



Fig. 24 e 25: Robinson capa de *Cinearte* e o Cinema Centenário exibindo *A vingança de Budha*, estrelado pelo ator, por volta de 1932.

Destacando a inevitável ligação entre os “textos genéricos” (*genre text*) e os “textos estelares” (*star text*) – pensando o astro como um “produto exclusivo” dos estúdios e, portanto, como um meio de diferenciação de seus filmes, inclusive no âmbito de um gênero (cf. BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 101) –, devemos ressaltar que Robinson era talvez o ator mais ligado aos papéis de bandido nos filmes criminais urbanos americanos pelas platéias brasileiras, fosse interpretando um perigoso, mas honrado assassino de aluguel chinês (*A vingança de Budha/ The Hatchet Man* [dir. William Wellman, 1932]); um barbeiro grego e jogador compulsivo que posteriormente se torna dono de cassino e “ameaça pública” (*As mulheres enganam sempre/ Smart Money* [dir. Alfred E. Green, 1931/1932br]); ou ainda um “típico” gangster italo-americano (*Alma do lodo/ Little Caesar*), que, como vimos, ganhava um rosto de malandro brasileiro na capa de *Cinearte*. Definir o “ciclo dos filmes de gangsters” por seus aspectos formais é uma tarefa complicada, pois os três longas-metragens citados acima (dos quais apenas o último costuma ser enquadrado no

²¹⁹*Cine Magazine*, v. 1, n. 8, dez. 1933, p. 12, 15.

gênero pelos estudiosos) estão mais próximos entre si em sua linguagem clássica-narrativa centrada no enorme talento e na interpretação naturalista de Robinson – em seu elogiado “cunho de sinceridade”²²⁰ – do que, por exemplo, de *Scarface* e seu “expressionismo documentário alegórico” como bem descreveu Munby (1999, p. 56).

Aliás, o astro de *Scarface*, Paul Muni, com sua interpretação simiesca do brutal Tony Camonte, ficou igualmente associado ao seu papel seguinte no também impactante *O fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* [dir. Mervyn LeRoy, 1932/ 1933br]), “filme de prisão” no qual era menos um bandido e mais um veterano da Primeira Guerra que se tornava vítima injusta da Depressão e de um sistema penitenciário cruel e principal responsável por transformá-lo, ao final de contas, em criminoso. O extraordinário, estilizado e quase kafkaniano final deste filme, quando o protagonista desaparecia nas sombras de um beco, mergulhando na escuridão em que ele fora forçado a viver, assim como em *Scarface* contrastava com o maior realismo nas cenas dos maus-tratos na cadeia. A revista *Cine Magazine* destacava nesse drama penitenciário o “notável artista capaz de vivê-lo com todo o rosário de emoção e realismo que dele se pode esperar: PAUL MUNI, o protagonista de *Scarface*, tem em O FUGITIVO o seu mais extraordinário desempenho, sob a direção do jovem MERVYN LE ROY, o mesmo técnico de grandes recursos que já nos deu também *Sede de escândalos* (*Five Star final*)” [grifo do texto]. *O fugitivo* foi um dos maiores sucessos do ano no Brasil, alcançando “grandes receitas” no cinema Odeon, no Rio de Janeiro, sendo exibido na reabertura do Cinema República, em São Paulo, e vindo a ser eleito por *Cine Magazine* um dos melhores filmes de 1933.²²¹

Como antecedente a esse filme de prisão, podemos citar o também bem-sucedido *O presídio* (*The Big House* [dir. George Hill, 1930/ 1931br]), que reuniu os astros Chester Morris, Robert Montgomery e Wallace Beery como detentos em um filme cujas cenas coreografadas de multidão remetiam a *Metropolis* (dir. Fritz Lang, 1927/ 1928br), mas adaptando os temas e cenários do filme de prisão ao estilo visual particular art déco que o diretor de arte Cedric Gibbons consagrou nos estúdios da Metro. Entretanto, já em 1933 o “filme de prisão” começava a revelar sinais de exaustão para os críticos brasileiros.²²²

²²⁰Crítica de *Sorte negra* (*Dark Hazard* [dir. Alfred E. Green, 1934]) em *Cine Magazine*, v. 2, n. 15, jul. 1934. p. 7.

²²¹*Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 17; *Cine Magazine*, v. 1, n. 2, 1933, p. 6, 8.

²²²Na resenha de *O presídio* em *Cinearte*, o crítico reclamou do “elemento amoroso [...] forçadíssimo” e de outras situações vistas como absurdas e pouco convincentes, mas elogiou a “parte do presídio” e ressaltou a presença de “muita emoção, durante o entrecho todo e momentos até irritantes de tão tensos” (*Cinearte*, v. 6, n. 272, 13 mai. 1931, p. 28). Por outro lado, dois anos depois, na resenha de *20.000 anos em Sing Sing* (*20.000 Years in Sin Sing* [dir. Michael Curtiz, 1932/ 1933br]), *Cinearte* afirmava que “filmes desenrolados em penitenciárias estão um tanto batidos e é preciso serem mesmo ótimos como *O fugitivo*, para interessar” (*Cinearte*, v. 8, n. 371, 15 jul. 1933, p. 37).

Por outro lado, na mesma linha de “conflito social” de *O fugitivo* e *O presídio*, que se tornaram referências para os críticos brasileiros nos anos 1930, estaria *A barreira* (*Bordertown* [dir. Archie L. Mayo, 1935]), no qual Paul Muni interpretou Johnny Ramirez, um jovem de uma família pobre mexicana que após fracassar em sua pretensão de seguir carreira como advogado em Los Angeles, viajava até a fronteira atrás do dinheiro que lhe proporcionaria a ascensão social que o diploma conquistado numa escola noturna não tinha garantido. Após tornar-se dono de um luxuoso cassino numa cidade na fronteira do México – virando uma espécie de Rick Blaine, de *Casablanca*, mais bronzeado – e se complicar ao se tornar objeto dos desejos de uma “mulher fatal” (como *Cinearte* chamava as personagens que Bette Davis vinha então interpretando, como a deste filme em que aparece de cabelos loiros), Johnny percebia que o dinheiro não era o suficiente para ele ser aceito pela grã-fina com quem queria se casar, e, logo, não trazia felicidade. Sob a influência de um padre católico, o personagem ao final decidia abrir uma escola para as crianças pobres. Em *Cinearte*, o filme recebeu a cotação de “Bom” apesar da crítica aos “convencionalismos”, afirmando ainda que “Paul Muni numa boa caracterização, se bem que não se renove – convence”.²²³

Embora não mais gangster e nem mesmo um fora-da-lei, mas ainda como um personagem “selvagem”, de origem latina (não mais italiana, mas mexicana) e com rompantes de violência em *A barreira* – e revelando ainda a “provocativa mensagem sobre iniquidade social e cultural” que marcou o ciclo inicial de filmes de gangsters (MUNBY, 1999, p. 111) –, Paul Muni era associado a um tipo (um “monopólio de personalidade”) que não se restringia a um só gênero. Na crítica ao épico dramático do *midwest* americano, *A humanidade marcha* (*The World Changes* [dir. Mervyn LeRoy, 1933/ 1934br]), a revista *Cine Magazine* destacava o particular texto estelar então associado ao astro de *Scarface*: “Os filmes interpretados por Paul Muni são sempre bons filmes, histórias fortes, bem dirigidas, e portanto filmes que fazem sucesso em qualquer cinema”.²²⁴

Mesmo ainda interpretando personagens fortes, selvagens ou rebeldes, Muni conseguiria se desvincular do papel de criminoso ou fora-da-lei (geralmente latino) ao demonstrar versatilidade protagonizando respeitáveis e luxuosos filmes biográficos de grande sucesso, na linha daqueles que vinham sendo estrelados pelo veterano ator inglês George Arliss. A popularidade conferida pelos heróicos personagens históricos (europeus) de *A história de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur* [dir. William Dieterle, 1935/ 1939br]) – pelo qual Muni recebeu o Oscar de melhor ator –, e *A vida de Emilio Zola* (*Life of Emile Zola*

²²³*Cinearte*, v. 10, n. 418, 1 jul. 1935.

²²⁴*Cine Magazine*, v. 2, n. 14, jun. 1934, p. 14.

[dir. William Dieterle, 1937/ 1938br)] levou o astro a finalmente estampar a capa da revista *A Scena Muda*, em outubro de 1937 e de *Cinearte*, em novembro de 1939 (Fig. 26 e 27). Em retrospecto, porém, todos os seus personagens, heróis ou criminosos, históricos ou imaginários, eram considerados pela crítica “sempre reais e humanos”.²²⁵



Fig. 26 e 27: Paul Muni então considerado no Brasil como um dos mais respeitados atores de Hollywood.

Em 1939, em enquete realizada com os leitores de *Carioca*, Paul Muni foi considerado o melhor ator do ano anterior graças ao seu desempenho como o escritor francês Zola envolvido no célebre “caso Dreyfus”. Em 1940, em eleição promovida por *A Scena Muda*, Muni foi novamente eleito “o melhor artista dentre os homens” e seu prestígio chegou ao ponto de, na crítica ao filme biográfico *A mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln* [dir. John Ford, 1939]), o crítico de *Cinearte* recomendar: “Vão ver Henry Fonda característico, imitando Paul Muni... E imitando bem!” Afinal de contas, estava em cartaz no mesmo mês *Juarez* (idem [dir. William Dieterle, 1939]), mais uma elogiada superprodução biográfica estrelada por Muni, a “maior figura masculina de todos os estúdios.”²²⁶

Por outro lado, *Scarface* transformou-se no Brasil no filme de gangster mais conhecido dos anos 1930, sendo inclusive relançado comercialmente no Rio de Janeiro em 1940 e reprisado em 1943, provavelmente aproveitando o contínuo prestígio do ator, embora parecendo cada vez mais uma exceção em sua respeitável carreira.

²²⁵*A Scena Muda*, v. 17, n. 866, 26 out. 1937; *Cinearte*, v. 14, n. 522, 1 nov. 1939; *Cinearte*, v. 15, n. 533, 14 abr. 1940, p. 34-5.

²²⁶*Carioca*, v. 3, n. 183, 22 abr. 1939; *A Scena Muda*, v. 20, n. 993, 2 abr. 1940, p. 17; *Cinearte*, v. 14, n.519, 11 set. 1939, p. 41; *PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 1, n. 10, abr. 1939.

Aliás, como podemos notar na capa de *A Scena Muda* de outubro de 1940, Edward G. Robinson também alcançou um caráter mais respeitável. O “gangster de sempre” veio a assumir o lugar de Muni como estrela dos filmes biográficos da Warner no início da década, conseguindo, como desejava, dar diferentes significados ao seu “texto estelar”. Nesse sentido, impressiona a comparação da imagem de Robinson nas capas de *Cinearte*, em 1935, e em *A Scena Muda* em 1940. Na primeira (Fig. 24), o protagonista de *Alma do lodo* surgia “enegrecido” em sua representação como bandido, enquanto na segunda capa (Fig. 28), sua foto – retocada, como era praxe nessas publicações – revelava o agora astro dos respeitáveis filmes biográficos “branqueado”, com traços mais finos (especialmente o nariz e lábios) e cabelo alisado.²²⁷



Fig. 28: Robinson após interpretar papéis de nobres cientistas em bem-sucedidos filmes biográficos.

Desse modo, podemos concluir que muitas dos traços associadas ao gangster não eram exclusividade deste personagem, podendo ser enquadrado como um dos tipos reservados aos chamados atores e personagens “característicos” como eram chamados, isto é, aqueles que consistiam de papéis distantes do galã ou do mocinho típico, que exigiam uma maior caracterização (da maquiagem, figurino, cabelo e barba, interpretação), e se afastavam do ideal de beleza ocidental exigido por Hollywood (em termos de aparência física, peso ou altura) e seu modelo étnico padrão (anglo-saxão).

²²⁷No ano em que Robinson ilustrou a capa de *A Scena Muda* foi lançado no Brasil o filme biográfico *A vida do Dr. Ehrlich* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet* [dir. William Dieterle, 1940]), estrelado por ele. Conforme Schatz (1997, p. 50), sua escalação para esse papel teve a ver com a saída de Paul Muni da Warner, assumindo o status de free-lancer, e deixando o contratado Robinson como o principal astro dos filmes biográficos do estúdio.

Finalmente chegando ao terceiro grande astro associado aos personagens de bandidos e criminosos no cinema dos anos 1930, na resenha de *O homem que eu perdi* (*He Was Her Man* [dir. Lloyd Bacon, 1934]), o crítico P.V. (provavelmente Paulo Vanderley) afirmava acertadamente que “James Cagney é um especialista em tipos de *gangsters*. Embora não tenha altura, é forte e ágil, sabe dar socos como ninguém e tem cara de sujeito sabido, cínico e conquistador”. Essa persona era justamente explorada numa propaganda da Warner em *Cine Magazine*, em 1934, sobre os três próximos filmes de James Cagney, anunciando que o astro apareceria “dando pancadas em homens e em mulheres também!” De fato, esse sujeito “sabido, cínico e conquistador” circularia tranquilamente por diferentes gêneros – inclusive comédias, musicais e aventuras – e assumiria outras caracterizações numa década em que se apontava a decadência dos “galãs empomados” como Rodolfo Valentino e a voga dos tipos “mais do que másculos de Clark Gable, James Cagney, George Raft, Johnny Weissmuller e outros semelhantes” – todos eles com bem-sucedidas passagens pelo personagem de gangsters, com exceção do último, premiado atleta que se consagrou como o rei das selvas, Tarzan.²²⁸

Se George Raft, parceiro de Muni em *Scarface*, também tinha sua fama associada ao talento de dançarino e às suas participações em musicais (embora voltasse aos gangsters no final da década), Clark Gable era certamente o mais famoso dentre esses astros no Brasil, tendo sido o rosto masculino que mais vezes ilustrou a capa de *Cinearte* ao longo dos anos 1930, alcançando o Olimpo de Hollywood com o personagem Rhett Butler e sua controversa e ousada fala final a Scarlet O’Hara em *...E o vento levou* (*Gone with the Wind* [dir. Victor Fleming, 1939/ 1940br]): “Francamente, querida, eu estou me lixando” (*Frankly, my dear, I don't give a damn*). O personagem cínico, romântico e atrevido do filme “era Clark Gable em tudo”, como reconheceu um crítico brasileiro.²²⁹

Da mesma maneira que Gable, James Cagney também era inegavelmente “da classe dos homens-homens” como já indicava o crítico de *Cinearte* em 1932, sendo conhecido por ser “o maior ‘brigão’ do cinema e mesmo da vida real”, além de facilmente identificado pelo seu “geniosinho irascível”. Entretanto, a enorme popularidade do ator nos EUA não se repetiu no Brasil, que não assistiu a praticamente nenhum de seus primeiros grandes sucessos como

²²⁸ *Cinearte*, v. 10, n. 410, 1 mar. 1935, p. 37; *Cine Magazine*, v. 2, n. 19, nov. 1934, p. 21; *Cinearte*, v. 7, n. 340, 31 ago. 1932, p. 41. Os três lançamentos estrelados por Cagney eram *Nas águas da fama* (*Here Comes the Navy*, [dir. Lloyd Bacon, 1934]), *Bancando o cavalheiro* (*Jimmy the Gent* [dir. Michael Curtiz, 1934]) e *O mulherengo* (*Ladykiller* [dir. Roy Del Ruth, 1933/ 1934br]). O texto publicitário fazia referência, por exemplo, à famosa cena de *O inimigo público* em que o personagem de Cagney, irritado, esfregava uma *grapefruit* no rosto de sua “namorada” Kitty (Mae Clark).

²²⁹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 115, 9 set. 1940, p. 14.

The Public Enemy, *Blonde Crazy* (dir. Roy Del Ruth, 1931) ou *Taxi* (dir. Roy Del Ruth, 1932). Desse modo, às vésperas do lançamento de *O prefeito do inferno* (*The Mayor of Hell* [dir. Archie Mayo, 1933/ 1934br]), a *Cine Magazine* dizia: “James Cagney ainda não é um ídolo no Brasil, mas certamente que depois desse filme ele tornar-se-a mais popular”. De fato, o ator só chegou à capa da revista *Cinearte* em março de 1939, quando, com seu típico risinho cínico, era destacado como astro de filmes bastante diversos, como o protótipo de filme de gangster sobre o jogo *As mulheres enganam sempre* (no qual coadjuvou Robinson, sendo o único filme em que atuaram juntos), a comédia *Aí vem a marinha* (*Here Comes the Navy* [dir. Lloyd Bacon, 1934]) e a luxuosa adaptação de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão* (*A Midsummer Night's Dream* [dir. William Dieterle e Max Reinhardt, 1935]).²³⁰

Consagrado como bandido e depois como agente do FBI ainda na primeira metade da década, era óbvio o apelo de escalar o astro valente e genioso num papel diferente, como foi explorado na divulgação da comédia musical *Domando Hollywood* (*Something to Sing About* [dir. Victor Schertzinger, 1937/ 1938br]): “O público gosta de vê-lo brigar, mas nunca vi-o dançar. James Cagney cantando... dançando... brigando...”²³¹

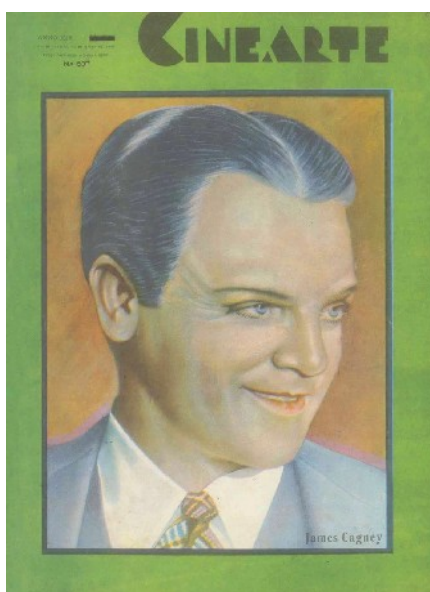


Fig. 29: o risinho cínico do brigão James Cagney finalmente chegando à capa da revista brasileira.

Desse modo, diante dessa maleabilidade do texto estelar, do posterior fim da Lei Seca (e, conseqüentemente, com menos filmes sobre contrabandistas de bebidas), e da censura da PCA ao filme de gangster após 1935, todo e qualquer bandido dos inúmeros filmes criminais

²³⁰ *Cinearte*, v. 7, n. 339, 24 ago. 1932, p. 36; *Cine Magazine*, v. 1, n. 8, dez. 1933, p. 18; *Cine Magazine*, v. 1, n. 11, mar. 1934, p. 7; *Cinearte*, v. 7, n. 345, 5 out. 1932, p. 35, 40; *Cine Magazine*, v. 1, n. 12, abr. 1934, p. 9; *Cinearte*, v. 14, n. 507, 15 mar. 1939, p. 6.

²³¹ Programa do Cinema Íris, Rio de Janeiro, abril [c.1938] (Acervo Cinemateca do MAM).

americanos passaram a ser identificados pelos críticos de *Cinearte* como gangsters. Afinal, apesar da palavra sempre ser utilizada nas revistas brasileiras com aspas ou em itálico, *gangster* parecia mais atraente do que “criminosos” ou “bandidos” – usados também para denominar os vilões dos filmes de *far-west* –, ganhando preferência inclusive na tradução de alguns títulos, sobretudo dos “filmes de linha” ou “fitinhas” como eram chamados no Brasil as produções B destinadas às salas de bairro, subúrbio e interior, tais como *O rei dos gangsters* (*Big Town Czar* [dir. Arthur Lubin, 1939/ 1940br]) ou *Mulher de gangster* (*Public Enemy's Wife* [dir. Nick Grinde, 1936/ 1937br]) – que, como vaticinava *Cinearte*, “agradará em cheio às platéias populares”.²³²

Portanto, os críticos brasileiros chamavam de gangsters fosse a quadrilha de seqüestradores liderada por Tobey (Cesar Romero) em *Guerra sem quartel* (*Show Them No Mercy!* [dir. George Marshal, 1935/ 1936br]) – “um filme de *gangster* interessante e com situações dramáticas bem dirigidas e emocionantes. Nada de extraordinário, mas agradável”²³³ – fosse o assaltante de banco em fuga interpretado por Humphrey Bogart em *Floresta petrificada* (*The Petrified Forest* [dir. Archie Mayo, 1936]) ou *Seu último refúgio* (*High Sierra* [dir. Raoul Walsh, 1941/1942br]).

Aliás, em *Floresta petrificada* – adaptação de um sucesso da Broadway dirigida pelo mesmo Archie Mayo de *A caminho do inferno* e *A barreira* –, um dos reféns mantidos pela gangue de Duke Mantee (Bogart) num posto de gasolina no meio do deserto era um ex-pioneiro que contava antigas histórias do velho oeste envolvendo bandidos célebres como Billy The Kid. Quando outro refém, jovem e impetuoso, dizia que Duke não passava de um gangster, o velho discordava: “Ele não é um gangster. Gangsters são estrangeiros. Ele é americano [...] Ele é um verdadeiro bandido dos velhos tempos [*a real old-time desperado*]”. A mesma diferenciação do personagem de Bogart surgia em *Seu último refúgio*, no qual interpretava Roy Earle, um bandido envelhecido (e aparentemente anacrônico) que se complicava no seu último assalto e encontrava a morte nas montanhas do *midwest* americano. Ambos os filmes desafiavam a definição do gangster como personagens essencialmente urbanos, sendo representantes do que talvez possa ser chamado de “gangster rural”. Significativamente, o crítico de *Cine-Rádio Jornal* considerou a figura de Roy Earle mal-definida moralmente, para não dizer ambígua: “Não sabemos se tudo aquilo é um elogio ao banditismo ou então um combate. E isso é, talvez, o que mais prejudica o filme.”²³⁴

²³²*Cinearte*, v. 12, n. 457, 15 fev. 1937, p. 42

²³³*Cinearte*, v. 11, n. 442, 1 jul. 1936, p. 38.

²³⁴*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 195, 1 abr. 1942, p. 14. Por outro lado, a novelização do filme deixava clara a definição do personagem: “Roy Earle era um salteador de bancos, um *gangster* na verdadeira acepção do

Além das mudanças em sua caracterização e origem, os gangsters também passaram a ser encontrados nos mais diferentes gêneros e não apenas nos dramas criminais do início dos anos 1930, mas, sobretudo, em papéis menos proeminentes ou como personagens descaracterizados. Estes veículos para o personagem poderiam ser comédias, como *Precioso ridículo* (*The Little Giant* [dir. Roy Del Ruth, 1933]), no qual Edward G. Robinson era o gangster que largava a vida de criminoso e decidia virar *gentleman*, mas era passado a perna por grã-finos de mau-caráter. Esse era, aliás, um filme exemplar do populismo da Depressão quando os banqueiros é que eram os grandes vilões e que o crítico de *Cinearte* chamou de “continuação de *Alma do lodo*”.²³⁵

Outros veículos para os gangsters poderiam ser também melodramas moralistas, como *Levada à força* (*The Story of Temple Drake* [dir. Stephen Roberts, 1933]), na qual a mocinha riquinha, mimada e espevitada do título, interpretada por Miriam Hopkins, acabava sendo tragicamente violentada pelo sinistro gangster Trigger (Jack La Rue).²³⁶

Por fim, os gangsters apareciam até mesmo em musicais, como *Modas de 1934* (*Fashions of 1934* [dir. William Dieterle, 1934]), que foi visto pelo crítico de *Cinearte* como um filme “diferente”, “combinação inteligente de *gangsters* e revista”. Uma razão para a inusitada combinação estaria na própria escalação de um ator já plenamente associado com filmes de crimes misteriosos, pois “William Powell não podia ser nem diretor teatral nem galã cantor...”²³⁷

Logo após este filme e imediatamente antes do já citado *A ceia dos acusados*, William Powell estrelou *Vencido pela lei* (*Manhattan Melodrama* [dir. W. S. Van Dyke, 1934]), no qual interpretava Jim Wade, orfão que cresceu junto com Edward “Blackie” Gallagher (Clark Gable), um seguindo o caminho da lei, e o outro do crime. O cruzamento inevitável ocorria quando Wade, então promotor de justiça, era obrigado a atuar no julgamento de Blackie por um assassinato que ele só cometeu para salvar a carreira do amigo de infância, em campanha para governador.²³⁸

vocábulo, mas isso não impedia que se lhe reconhecesse um espírito forte e um belo coração” (*A Cena Muda*, v. 21, n. 1064, 12 ago. 1941).

²³⁵*Cinearte*, v. 8, n. 381, 15 dez. 1933, p. 39. Somente numa comédia um gangster conseguia largar a gangue e o submundo, pois, em geral, essas tentativas eram sempre inúteis, invariavelmente resultando no retorno ao crime e à inevitável morte, como acontecia, por exemplo, no já citado *A caminho do inferno*.

²³⁶Segundo Moniz Vianna, no Brasil este personagem foi chamado Popeye.

²³⁷*Cinearte*, v. 9, n. 393, 15 jun. 1934, p. 38.

²³⁸Munby (1999, p. 67) apontou as referências extratextuais do personagem Jim Wade ao Presidente Roosevelt, cuja carreira começou como governador de Nova York, casando com uma mulher chamada Eleanor, mesmo nome da personagem de Mirna Loy que transita entre Blackie e Jim em *Vencido pela lei*. Para o autor, o filme demonstrava os receios da MGM, o mais conservador dos estúdios, frente às primeiras ações do New Deal.

Em seu livro *Public Enemies, Public Heroes*, Munby (1999, p. 75), apontou as contradições desse filme no qual embora Jim seja descrito como aquele no caminho “certo”, exala simpatia ao seguidor do caminho “errado”. Para cumprir a lei, o promotor deve mandar seu irmão de criação para a cadeira elétrica e, diante de sua crise de consciência, é Blackie, na prisão, quem o tranqüiliza dizendo que ele está fazendo a coisa certa, assumindo o papel de mártir ao enfrentar a morte. “No final de contas, a lei precisa ser sancionada pelo gangster para ganhar nossa simpatia”, concluiu Munby (ibid.). Nesse sentido, o título em português somente intensifica a ambigüidade de *Manhattan Melodrama* por deixar em aberto quem foi realmente “vencido pela lei” – se o charmoso gangster merecidamente condenado pelos seus crimes ou o advogado que foi antipaticamente obrigado a sacrificar seu irmão criminoso, mas nobre, por ela –, levantando dúvidas sobre a própria eficácia e justiça do Estado.

Além disso, o “discurso oficial” do filme compartilha a antipatia de seu público pela então revogada Lei Seca, mas identificando os gangsters como algo que também deveria desaparecer, conforme o dramático apelo final do promotor Jim Wade ao júri, fundamental para a condenação à morte de Blackie, assim como para sua eleição:

Durante anos, homens e mulheres toleraram quadrilheiros e assassinos. Por causa de seu próprio ódio contra a Lei Seca, eles sentiam simpatia por aqueles que descumpriam uma lei que eles consideravam opressiva. Crimes e criminosos se tornaram populares. Matadores se tornaram heróis. Mas, Senhores, a Lei Seca se foi e os gângsters e matadores que vieram com ela, devem ir embora com ela.

Parece mais do que mera coincidência histórica que o famoso “inimigo público” John Dillinger tenha sido morto pelo FBI após sair de um cinema de Chicago onde acabara de assistir justamente ao filme *Manhattan Melodrama*, como mostrado na recente produção *Inimigos públicos (Public Enemies [dir. Michael Mann, 2009])*, no qual o célebre criminoso foi interpretado pelo ator Johnny Depp.

Vencido pela lei foi considerado pela revista *Cine Magazine* um dos melhores filmes exibidos no Brasil em 1934, mas como podemos perceber pela resenha nessa mesma revista, o texto estelar dos bandidos era perfeitamente maleável e adequado a metamorfoses para o lado da lei ou do crime: “Todos os filmes interpretados por William Powell são sempre caracterizados por trabalhos fortes e sinceros. *Principalmente se estes forem de personagens onde ele exerça atividade de promotor ou ‘gangster’*” [sem grifo no original].²³⁹

²³⁹ *Cine Magazine*, v. 3, n. 21, jan. 1935, p. 1; *Cine Magazine*, v. 2, n. 18, out. 1934, p. 10.

Sinal dos tempos, pois no ano seguinte James Cagney, um dos principais inimigos públicos das telas, seria o protagonista de *G-men, contra o império do crime* (*G-Men* [dir. William Keighley, 1935]), no qual assumiu o papel de “Brick” Davis, órfão que tinha os estudos na faculdade de direito patrocinados pelo gangster “Mac” McKay (William Harrigan), mas após tornar-se um agente do FBI, acabava ele próprio matando inadvertidamente seu benfeitor, que então tentava sair do mundo do crime.

Muitos críticos apontam *G-men* – uma das dez maiores bilheterias do ano nos EUA segundo a *Variety* (BALIO, 1993, p. 405) – como um ponto de inflexão dos filmes de gangster por colocar o ator consagrado como bandido num filme tão violento quanto os anteriores, mas cujas potentes metralhadoras passavam a ser disparadas por policiais contra os criminosos. Nessa história que narrava a trajetória de sucesso do FBI, “Brick” tinha aulas de artes marciais, aprendia a atirar e usufruía dos avanços da mais moderna ciência disponível nos laboratórios da agência federal. E melhor, com a permissão dada pelo Congresso Federal aos agentes federais de portar armas, eles agora passavam a poder usar, nas telas e nas ruas, as mesmas metralhadoras que haviam celebrizado os gangsters do cinema. Como resumiu Frank Manchel ([1978] 2007, p. 98), “o público viu seu astro popular fazendo o que sempre tinha feito, mas agora no lado da justiça”.

O sucesso do filme também se repetiu no Brasil e *G-men, contra o império do crime*, estreado no Rio de Janeiro no Cine Glória, foi descrito como “filme de extraordinário sucesso, bem desenvolvido, e de agrado geral para os amantes do gênero.” Esse “novo ciclo do gênero policial, baseado nas atividades do FBI” teve continuidade em filmes como a produção da Metro *Armas da lei* (*Public Hero n. 1* [dir. J. Walter Ruben, 1935]), com Chester Morris, Jean Arthur e Lionel Barrymore, filme “100% ação” e “100% verdade”, pois baseado em casos reais enfrentados pelos “agentes federais de Washington”. Se a imprensa dizia que os filmes de “gangsters” não eram mais novidade, afirmava que “são quase isso os filmes em que se expõe o mundo de sacrifícios a que se entregam os que defendem a Sociedade da ação dos que vivem do Banditismo e do Crime”. A tendência teve prosseguimento e consagrando o título do filme pioneiro com *Vassálos do crime* (*Smashing the Rackets* [dir. Lew Landers, 1938/ 1939br]), também com Chester Morris, sendo descrito como “um filme G-Man desprezencioso e com o seu interesse.”²⁴⁰

²⁴⁰*Cine Magazine*, v. 3, n. 28, ago 1935, p. 8; *Cine Magazine*, v. 3, n. 29, set. 1935, p. 12; *Jornal do Brasil*, 13 out. 1935, p. 23; *Jornal do Brasil*, 11 out. 1935, p. 15; *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 37, 15 fev. 1939, p. 7.

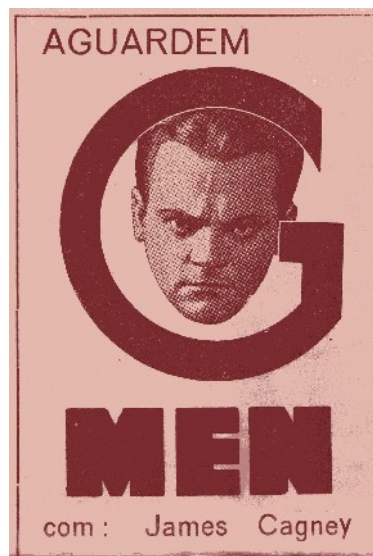


Fig. 30: Anúncio do filme policial que transformou o corajoso e genioso astro em agente do FBI.

Entretanto, é preciso apontar que a oposição heróica ao gangster também existiu no auge da produção desses filmes no começo da década, como no bem-recebido *A guarda secreta* (*The Secret Six* [dir. George Hill, 1931]), cujo título se referia ao grupo de seis oficiais de justiça reunidos para “lutar e destruir o violento poder dos gangsters”, como anunciava um personagem. Mas essa “poderosa força da lei e da ordem” era formada por juízes e promotores de meia-idade, vestidos de terno e gravata e protegidos sob uma máscara absolutamente ridícula, cujo carisma e destaque no filme nem chegavam perto do gangster Scorpio (Wallace Beery), verdadeiro astro e protagonista cujo contraponto moral ficava sob a responsabilidade do jovem repórter Carl (Clark Gable).²⁴¹

Desse modo, além do fato de *G-men* dotar os homens da lei do mesmo vigor físico, carisma, etnicidade e personificação dos astros que os criminosos haviam desfrutado anteriormente, um fator menos notado é o fato de personagens de gangsters como Blackie (de *Vencido pela lei*) e Mac (de *G-men, contra o império do crime*), apesar de criminosos, passaram a se sacrificar estoicamente para que o “irmão” ou “filho” seguissem o caminho da justiça e da lei.

Esta “metáfora de Caim e Abel”, presente (embora de outra maneira) já em *O inimigo público*, é expressa talvez mais exemplarmente através do gangster “Rocky” Sullivan (James Cagney) de *Anjos de cara suja* (*Angels With Dirty Face* [dir. Michael Curtiz, 1938/ 1939br]).

²⁴¹ A transformação de James Cagney em herói da lei realizada em *G-men* seria repetida com vários outros atores, como no “filme policial” *Garotas de isca* (*Tip-off Girls*, [dir. Luis King, 1938/1939br]), em que “quase nada foge a rotina”, mas que é “é uma fitinha interessante no gênero”, tendo a surpresa de “Lloyd Nolan, o inimigo da lei de outras aventuras, surgindo aqui no papel de um agente federal, desmascarando uma quadrilha de ladrões de estrada...” (*Cinearte*, v. 14 n. 503, 15 jan. 1939, p. 50)

No final deste filme, após Rocky ser condenado à morte, o padre e amigo de infância Jerry (Pat O'Brien) pedia que o bandido fingisse se “acovardar” frente à cadeira elétrica para acabar com a admiração que os meninos da vizinhança miserável – já dando seus primeiros passos no caminho do crime – tinham por ele. Porém, diferentemente da mitologia bíblica, em filmes como *Anjos de cara suja* não se tratava simplesmente de um rígido maniqueísmo entre irmão bom e irmão mau, pois os criminosos seguiam em suas sinas trágicas, mas reconheciam como certo o caminho da lei que apenas *o outro* podia e devia percorrer no futuro.

Essa mudança apontada nos gangsters de *Vencido pela lei*, *G-men* e *Anjos de cara suja* já vinha se processando gradualmente desde os primeiros impactantes exemplares de 1930 e 1931 em filmes nos quais os criminosos tornavam-se cada vez mais “simpáticos” e cuja contundente crítica social tinha outros alvos. Afinal, por questões de censura e repúdio público generalizado, Richard Maltby (2001, p. 143) apontou que o gangster continuou aparecendo em filmes na década de 1930, mas como um personagem cada vez mais marginal em tramas com outros protagonistas.

Além disso, diferentemente dos filmes de gangsters mais emblemáticos, como *Scarface* ou *Alma do lodo*, longas como o já citado *...E o mundo marcha* acentuavam sua mensagem “elevada” contra os problemas da Lei Seca explorados nos filmes de gangsters, geralmente colocando como protagonistas jovens de uma nova geração. Nessa mesma linha estava o filme *Culpa dos pais* (*The Guilty Generation* [dir. Rowland V. Lee, 1931/ 1934br]), romance entre os filhos de duas gangues rivais que exploravam o contrabando de bebidas. Conforme *Cine Magazine*, o filme “destaca-se pela finalidade moral, sem que durante todo o curso da história seja necessário mostrar tiroteio, ainda mais o resultado desses tiros, trucidando mulheres e crianças, sem contarmos os homens que são envolvidos no contrabando de bebidas”. Na crítica a *Ferro por ferro*, produção da Paramount com Richard Allen, também foi ressaltado que dos filmes feitos depois de abolida a Lei Seca que lidavam com bebida e banditismo, “*Ferro a ferro* é um dos mais inteligentes, cuja história *nos mostra de uma forma positiva*, orientando as autoridades competentes, a nova brecha que essa abolição veio provocar” [sem grifo no original].²⁴²

Da mesma forma, em *O prefeito do inferno* (*The Mayor of Hell* [dir. Archie Mayo, 1933]), considerado uma versão juvenil de *O fugitivo* também da Warner, James Cagney era um gangster que após conhecer a tenebrosa “penitenciária correcional para crianças” e a bela e bondosa enfermeira que tentava contornar as crueldades de seu diretor, abria mão de sua quadrilha e arriscava a própria pele para ajudar os meninos internados, vítimas da Depressão e

²⁴²*Cine Magazine*, v. 1, n. 10, fev. 1934, p. 10 ; *Cine Magazine*, v. 1, n. 9, jan. 1934, p. 18.

de pais pobres, bêbados ou relapsos, quase todos imigrantes. *Cine Magazine* destacou sua história “ousada, cheia de imprevistos e de *otimismo salutar*” [sem grifo no original].²⁴³

Otimismo era mesmo a palavra-chave do “conto de fadas” *Dama por um dia* (*Lady for a Day* [dir. Frank Capra, 1933/ 1934br]), o primeiro da série de enormes sucessos que o cineasta símbolo da era Roosevelt, Frank Capra, emendaria na década. Aqui é o sempre simpático gangster Dave, the Dude (Warren Williams) quem ajuda a transformar a miserável velhinha vendedora de maçãs Apple Annie (May Robson) numa dama da sociedade para manter as aparências para a filha criada na Espanha, ignorante da Depressão nos EUA e prestes a casar com o filho de um aristocrata espanhol. Esse personagem foi descrito em *Cinearte* como “um gangster que só tem rival no elegante William Powell”.²⁴⁴

A preocupação dos gangsters com um mundo mais justo no futuro – do qual eles não fariam parte – está claramente associada também ao ciclo de “gangster mirim” do final da década, que teve como precursores, além de *O prefeito do inferno*, o extraordinário retrato das consequências da depressão sobre os adolescentes em *Idade perigosa* (*Wild Boys on the Road* [dir. William A. Wellman, 1933/ 1934br]) – ambos estrelados pelo talentoso Frank Darro –, mas que se consolidou definitivamente com o grupo de atores mirins celebrizados por *Beco sem saída* e *Anjos de cara suja*.

Se nos Estados Unidos o sucesso desses jovens foi marcado por *Beco sem saída* (*Dead End* [dir. William Wyler, 1937/ 1939br]) – adaptação de montagem teatral na qual eles próprios atuavam e que os levou a serem conhecidos como os “garotos de Beco sem saída” (*The Dead End Kids*) – no Brasil esse grupo de atores mirins ficou conhecido primeiro pelo filme *No limiar do crime* (*Crime School* [dir. Lewis Seiler, 1938]), já que o longa-metragem de Wyler estava proibido pela censura do Estado Novo. O filme foi assim resenhado em *Cine-Rádio Jornal*: “Estes garotos soberbos que este filme apresentou, já nos vieram anteriormente em outro filme, cujas exibições até hoje não foram permitidas no Brasil: *Beco sem saída*. [...*No limiar do crime*] é um filme forte, de intensa vibração dramática.”²⁴⁵

Três meses depois, em janeiro de 1939, a revista *Carioca* comentava: “*Beco sem saída* teve suas exibições proibidas no Brasil, mas é provável que ainda venha a ser mostrado ao nosso público.” Antes, porém, o público brasileiro viu *Vidas mal traçadas* (*Little Tough Guy* [dir. Harold Young, 1938/ 1939br]), descrito no *Jornal do Exibidor* como “mais um filme do ciclo ‘Beco sem saída’ (*Dead end*) filme ainda inédito no Brasil. Entretanto os seus garotos célebres vão ficando populares através de outros trabalhos. Este é mais um drama no gênero

²⁴³ *Cine Magazine*, v. 1, n. 12, abr. 1934, p. 9.

²⁴⁴ *Cinearte*, v. 9, n. 393, 15 jun. 1934, p. 39.

²⁴⁵ *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n.10, 13 out. 1938, p. 11.

que lhes deu celebridade.” Os astros-mirins apareceram depois em *Reformatório* (*Reformatory* [dir. Lewis D. Collins, 1938/ 1939br]) – “Ainda um filme de reformatório de menores, assunto que já está exploradíssimo” –, sofrendo concorrência com *Os bambas na alta sociedade* (*Little Tough Guys in Society*, [dir. Erle C. Kenton, 1938/ 1939br]), com a qual “A Universal também arranhou os seus ‘Dead End Kids’” que, no Brasil, ficaram conhecidos como os “seis bambas”.²⁴⁶

Ainda assim, quando finalmente foi permitida a estréia de *Beco sem saída*, em novembro de 1939 – depois ainda do lançamento de *Anjos de cara suja* – o sucesso de crítica e de público foi enorme, como apontado pelo *Jornal do Exibidor*: “Aqui o célebre filme que deu fama aos seis ‘anjos de cara suja’, que já vimos em tantos filmes do gênero dêste. Drama magistral que consegue impressionar apesar do seu assunto já ter sido explorado em várias imitações.”²⁴⁷

Outros longas-metragens estrelando todos ou alguns dos “gangsters mirins” como *Sucursal do inferno* (*Hell's Kitchen* [dir. Lewis Seiler e Edwald André Dupont, 1939]) e *Anjos de cara limpa* (*The Angels Wash Their Face* [dir. Ray Enrigh, 1939/ 1940br]) também estrearam no Brasil, sendo, praticamente sem exceção, recebidos sem muito entusiasmo pelos críticos brasileiros. Em *Cine-Rádio Jornal* foi assinalada a diferença: “*Anjos de cara limpa* é o oposto, justamente, de *Anjos de cara suja*: oposto no valor artístico, oposto no enredo, oposto no interesse, oposto nas emoções, oposto afinal em tudo”.²⁴⁸

Apesar do sucesso de *Beco sem saída*, no Brasil os “*Dead End Kids*” ficaram definitivamente conhecidos “pela designação genérica de ‘anjos’” (PAIVA, s.d. [1954], p. 113) em decorrência da exibição anterior de *Anjos de cara suja*. Isso é comprovado ainda pelo título em português de *Os anjos acertam o passo* (*The Dead End Kids on Dress Parade / On Dress Parade* [dir. William Clemens, 1939/ 1940br]), no qual os ex-delinquentes iam parar numa academia naval – revelador, aliás, da já notável influência da guerra na Europa sobre a produção de Hollywood.

Filmes como *Anjos de cara suja* e *Beco sem saída* também foram categorizados nos EUA como “filmes de fundo social” (*the ‘social background’ film*) (Tom Ryall apud COOK, 1985, p. 86), nos quais ganhavam relevo explicações ambientais para o crime que permitiam justificar – muitas vezes de forma determinista – as ações dos personagens criminosos pelo contexto social, assim como torná-los mais simpáticos para o público (RAFTER, 2006, p. 65-

²⁴⁶ *Carioca*, v. 3, n. 168, 7 jan. 1939, p. 30; *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 35, 15 jan. 1939, p. 6; *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 37, 15 fev. 1939, p. 6; *Cinearte*, v. 14, n. 519, 11 set. 1939, p. 40.

²⁴⁷ *Jornal do exibidor*, v. 2, n. 55, 15 nov. 1939, p. 6.

²⁴⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 78, 11 jan 1940, p. 15.

9). Desse modo, frente à verdadeira inocência dos “gangsters mirins” e com os gangsters adultos tornando-se mais simpáticos, paternais ou moralmente “corretos”, ou então mantendo sua violência, porém ao lado da lei – em todos os casos sempre preservando seu carisma –, quem ganhou evidência foi o bandido seco, frio e até sádico de Humphrey Bogart, chamando a atenção no Brasil com o já citado *A floresta petrificada*, e, depois, como o vilão de *Beco sem saída*. É curioso que os dois primeiros papéis de destaque de Bogart – os assaltantes Duke Mantee de *Floresta Petrificada* e Roy Earle de *Seu último refúgio* – lhe foram dados depois da recusa, respectivamente, de Edward G. Robinson e Paul Muni, astros já consagrados que desejavam se desvincular do papel de *gangster*.²⁴⁹

É como claro contraponto moral aos bandidos, no final de contas, de bom coração, interpretados por James Cagney em *Anjos de cara suja* e em *Heróis esquecidos* (*The Roaring Twenties* [dir. Raoul Walsh, 1939/ 1940br]) que Bogart brilhou ainda em papéis coadjuvantes que sempre terminavam com sua morte ou prisão. Esse seu intertexto estelar alimentado por inúmeras outras produções lançadas no início dos anos 1940 – a maioria filmes B hoje esquecidos, ao contrário dos clássicos citados acima – certamente informou e conferiu ambigüidade ao papel que mudou o rumo de sua carreira: o do amargurado, mas ao final regenerado Rick Blaine do enorme sucesso *Casablanca* (dir. Michael Curtiz, 1943) (Fig. 32). O mesmo poderia ser dito do detetive cínico e “durão” Sam Spade de *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon* [dir. John Huston, 1941/ 1943br]), que liberado pela censura em abril de 1942, foi exibido no Brasil apenas em 1943, provavelmente incentivado pelo sucesso de Bogart em *Casablanca*.²⁵⁰

²⁴⁹ No caso de *A floresta petrificada*, Bogart já havia representado o papel na peça que deu origem ao filme. Os protagonistas da história, porém, eram Bette Davis e Leslie Howard, dupla responsável pelo idílio romântico e mantida refém num posto de gasolina no meio do deserto pela quadrilha em fuga. Conforme Frank Manchel ([1978] 2007, p. 99), tendo feito dez filmes ruins antes, *A floresta petrificada* foi o ponto de virada na carreira de Bogart. Em 1939, uma reportagem de *Cinearte* sobre o ator comentava essa mudança: “Você lembra-se dele, provavelmente, como o assassino de Leslie Howard naquele filme notável, *A floresta petrificada*. Desde então, Humphrey Bogart tem feito uma série de bons filmes, popularizando-se cada vez mais. Logo depois desse filme, a Warner contratou o ator e desde então [... com exceção de alguns títulos], ele tem interpretado papéis de *gangsters*. Em *Dead End*, Bogart teve um dos papéis mais fortes e antipáticos de sua carreira, mas sua interpretação foi magnífica, acentuando com perfeição a psicologia de um criminoso” (*Cinearte*, v. 14, n. 507, 10 mar. 1939, p. 42).

²⁵⁰ O texto estelar de Bogart fica especialmente evidente nas cartas dos leitores enviadas à sessão “Fala o amigo fan” em *A Cena Muda*. Segundo Denise de Oliveira Gonçalves, em *Casablanca* Bogart “está soberbo. Não sei bem o que sempre me impressionou neste homenzinho pequeno e quase feio que sempre faz papéis de bandido”. (*A Cena Muda*, v. 23, n. 1, 4 jan. 1944, p. 14). Para o leitor Gloomy, em 1943, estrelando o melhor filme do ano, “Bogart, além de aparecer muito, regenerou-se dos papéis de gangster” (*A Cena Muda*, v. 23, n. 9, 29 fev. 1944, p. 14), acentuando o fato de que, além de protagonista, Bogart era também o mocinho do filme de Michael Curtiz.



Fig. 31 e 32: O Bogart-gangster de *Vítimas do terror*, em 1939, e já como galã maduro e ambíguo após *Relíquia macabra* e *Casablanca*, em 1944.

Apesar da revelação de astros como Bogart, o gênero parecia cansar os críticos na passagem para a década de 1940, mesmo com produções dos grandes estúdios como *Homens marcados* (*Invisible Stripes* [dir. Lloyd Bacon, 1939/ 1940br]), com George Raft e Humphrey Bogart – “Mais um filme de *gangsters*” –; *Explorando o crime* (*You Can’t Get Away With Murder* [dir. Lewis Seiler, 1939]), com Humphrey Bogart (de novo) e Gale Page – “outro filme de ‘gangsters’, gênero que está ficando muito explorado. Realização comum” –; ou ainda, *Vítimas do terror* (*Racket Buster* [dir. Lloyd Bacon, 1938/ 1940br]), outra vez com Bogart.²⁵¹

Narrando a batalha legal do promotor Hugh Allison (Walter Abel) contra a gangue que dominava o sindicato de motoristas de caminhão liderado pelo “Czar” Martin (Humphrey Bogart), *Vítimas do terror* é um exemplo de filme em que o gangster não era mais o “herói trágico”, mas o chefe covarde de uma poderosa corporação criminosa que se espalhava pela cidade e que com sua fachada de legalidade e “juízes ineficientes, júris intimidados e testemunhas ameaçadas”, somente poderia ser enfrentada pela união de todos conseguida por líderes do povo como o motorista Denny Jordan (George Brent).

Ainda assim, filmes como *Vítimas do terror* não pareciam mais tão originais e atraentes para os críticos (embora talvez o fossem para o público popular), motivando o crítico de *Cine-Rádio Jornal* a sentenciar que as histórias de criminosos da Warner como essas que

²⁵¹ *Cinearte*, v. 15, n. 537, 15 jul. 1940; *Jornal do Exibidor*, n. 55, 15 nov. 1939.

vem sendo exploradas pelo cinema falado desde o sucesso de *Scarface, a vergonha de uma nação*, estão ficando monótonas pela repetição de fatos e situações. George Brent não tem grande oportunidade. Ao seu lado, Humphrey Bogart que como todas as outras vezes, é o “gangster” implacável e sanguinário [...] Filme apropriado para cinemas de bairro e em programas duplos.²⁵²

Diante desse quadro, o julgamento de filmes “B” como *Desafiando o perigo (Risky Business* [dir. Arthur Lubin, 1939/ 1940br]) era ainda mais severo: “Mais uma fitinha de *gangsters*. Até o registro de tais filmes se torna monótono...”²⁵³

Talvez por isso, com a voga dos filmes protagonizados por *G-men* (agentes do Governo Federal, sobretudo do FBI) ou *T-men* (agentes do Tesouro Americano), o termo policial – que agora freqüentemente descrevia filmes que tinham mesmo agentes da lei como protagonistas – ganhou ainda mais uso junto aos críticos no final dos anos 1930, sobretudo para descrever “filmes de linha” como *Com a lei não se brinca (When G-Men Steps In* [dir. Charles C. Coleman, 1938/ 1939br]), chamada de “fitinha policial”, ou ainda *As 12 moedas de Confúcio (The Mysterious Mr. Wong* [dir. William Nigh, 1934 / 1939br]), com Bela Lugosi, que para o *Jornal do Exibidor* era “filme policial de linha para platéias pouco exigentes. O gênero já foi bastante explorado, mas ainda tem seus admiradores...” O já citado “filme de gangster” *Homens marcados* foi definido diferentemente em *Cine-Rádio Jornal*, cujo crítico o julgou “uma película policial, sem muito valor, mas que chega a interessar aos apreciadores do gênero.” Mesmo os filmes de mistério passaram a ser enquadrados segundo essa ampla denominação, como o filme inglês *O repórter n. 1 (This Man is News* [dir. David MacDonald, 1938/ 1939br]), descrito como “uma comédia policial, no estilo humorístico das aventuras de William Powell.”²⁵⁴

A formação de um novo mapa genérico a partir da designação “policial” que passava a definitivamente abranger e redefinir inclusive os filmes do passado era ainda mais explícita na resenha da adaptação para a conhecida história do escritor S. S. Van Dine, *3 Horas trágicas (Calling Philo Vance* [dir. William Clemens, 1940]): “Nova versão de *O caso de Hilda Lake*, um dos antigos filmes policiais de William Powell [...] Creighton Hale tem uma ‘pontinha’, lembrando que, foi um dos principais no maior filme policial de todos os tempos – *Os misterios de New-York...*”²⁵⁵

²⁵²*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 83, 15 fev. 1940, p. 15.

²⁵³*Cinearte*, v. 13, n. 542, 15 dez. 1940, p. 45.

²⁵⁴*Cinearte*, v. 14, n. 507, 10 mar. 1939, p. 50; *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 35, 15 jan. 1939, p. 7; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 94, 2 mai. 1940, p. 22; *Cinearte*, v. 14, n. 522, 1 nov. 1939, p. 41.

²⁵⁵*Cinearte*, v. 15, n. 540, 15 out. 1940, p. 58.

Apesar do título em português remeter ao gênero “mistério”, *O mistério do colegio* (*Les Disparus de Saint-Agil* [dir. Christian-Jaque, 1938/1940br]) também foi descrito como mais “outro filme policial francês interessante.”²⁵⁶

Parecia se consolidar naquele momento uma diferenciação que o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva ainda faria questão de esclarecer uma década mais tarde em artigo de *A Cena Muda*, na qual distinguia o “filme policial” do “filme de gângster”, sendo este o “que focaliza principalmente a ação dos elementos ‘fora da lei’, mostrando o ‘heroísmo’ de astutos delinquentes e tornando simpático o seu modo de pensar e agir, ou, realizado com intuítos educativos, demonstrando que o crime não compensa.”²⁵⁷

A consolidação do termo policial no Brasil coincidia com a política dos estúdios americanos de delegar os filmes sobre crimes às segundas unidades de produção, gerando uma série de “filmes B” lançados a partir da segunda metade da década de 1930. Além do *far-west*, os filmes sobre crimes e criminosos urbanos eram um dos temas privilegiados nos “filmes de linha” dos grandes estúdios ou pelas pequenas produtoras independentes (isto é, aquelas que não possuíam circuito de exibição próprio), sendo feitos com orçamentos e em espaço de tempo reduzidos, com astros menos conhecidos, e resultando em longas-metragens de menor duração e, sobretudo, em séries destinadas a ocupar as matinês e a segunda parte dos programas duplos dos cinemas das periferias das capitais ou do interior (TAVES, 1993).

Conforme Paul Kerr ([1979] 1996, p. 112-3), a produção de filmes B havia sido alavancada no início dos anos 1930 nos EUA pela criação da “sessão dupla” nas salas independentes, que formavam o circuito mais numeroso, mas que não faziam parte do sistema verticalizado dos grandes estúdios. A sessão dupla normalmente se constituía de uma produção “A” junto com um filme “B” das *majors* ou uma produção dos pequenos estúdios, e teve como vantagem crucial ter permitido aos exibidores independentes acomodar em seus programas as práticas de distribuição monopolísticas dos grandes estúdios, como a venda de pacotes fechados de filmes.

Em setembro de 1941, ao anunciar *Rastros nas trevas* (*Meet Boston Blackie* [dir. Robert Florey, 1941]), o primeiro de uma série de 14 filmes que introduziu o herói Boston Blackie, a revista *A Cena Muda*, contemporizava: “Os filmes de temas policiais a Nick Carter ou a Sherlock Holmes, embora postos a planos secundários, ainda despertam grande entusiasmo, especialmente entre a adolescência.” Entretanto, revelando a freqüente originalidade dos chamados filmes B, a reportagem continuava: “Este filme da Columbia, no

²⁵⁶*Cinearte*, v. 15, n. 537, 15 jul. 1940, p. 53.

²⁵⁷*A Cena Muda*, v. 29, n. 28, 12 jul. 1949, p. 8.

entanto, não é propriamente um policial. Sua moral é outra. Prova que, muitas vezes, deve-se a um indivíduo criminoso a descoberta de delitos muito mais sérios e terríveis para a segurança social.”²⁵⁸

Como era relatado na novelização do filme, o ladrão Boston Blackie ajudava o inspetor de polícia Faraday a prender espíões que tentavam contrabandear segredos de Guerra, nos indicando ainda a significativa presença, iniciada no final da década de 1930 e que se acentuou com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), dos cada vez mais freqüentes dramas e aventuras de espionagem, cuja ambigüidade moral implicaria em importantes mudanças no filme policial da década de 1940 (cf. capítulo 5.4, *infra*).

4.6. OS GÊNEROS DO CINEMA BRASILEIRO SONORO NOS ANOS 1930: MUSICADOS, FILM-REVISTA E CARNAVALESCO.

Após o começo da exibição no Brasil, a partir de 1929, dos primeiros *talking pictures* e da filmagem dos nossos pioneiros filmes sincronizados “cantados e musicados” – sucessos oportunos realizados através da tecnologia de sincronização de discos –, o Brasil passaria por um lento e amplo processo de adaptação para o cinema sonoro. Apenas com a conversão definitiva do circuito exibidor brasileiro como um todo para o som ótico (sistema movietone) entre 1934 e 1936, a produção de longas-metragens silenciosos se encerrou no país. Assim, diante do imperativo do som ótico, houve uma natural queda no volume da produção nacional de longas-metragens ficcionais, que se manteve abaixo de uma dezena de lançamentos anuais entre 1933 e 1938 (cf. SILVA NETO, 2009, p.1151; AUTRAN, 2004, p. 84).

Além disso, o significativo aumento dos custos e das exigências técnicas para o cinema sonoro resultou na eleição do estúdio como local privilegiado de filmagem e na concentração da produção brasileira na cidade do Rio de Janeiro, sede dos recém-construídos estúdios da Cinédia de Adhemar Gonzaga, iniciativa que alterou definitivamente a escala de investimento do cinema nacional até aquele momento.

Até esse período, os filmes silenciosos paulistas geralmente não custavam mais de dez contos de réis e jamais passavam de vinte (cf. GALVÃO, 1975), enquanto no Rio de Janeiro, *Barro humano* (dir. Adhemar Gonzaga, 1929), por exemplo, custou apenas doze (BRANCO, 2010, p. 56). Financiados graças aos interesses pessoais de Joaquim Garnier e Mário Peixoto, filhos de famílias abastadas, algumas exceções à regra foram *Às armas* (dir. Octávio Gabus

²⁵⁸A *Cena Muda*, v. 21, n. 1068, 9 set. 1941, p. 24-5.

Mendes, 1931), que teria custado cem contos segundo depoimento de Garnier a Maria Rita Galvão (1975, p. 155), e *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931), que consumiu cerca de sessenta contos (HEFFNER, 2009b).²⁵⁹

Podem-se citar ainda os 48 contos gastos em *Sangue mineiro*, (dir. Humberto Mauro, 1930) dos quais quatorze contos também tiveram motivações pessoais, vindos do bolso do empresário Antonio Lartigau Seabra em função da escalção de sua mulher, Carmen Santos, como estrela do filme (PESSOA, 2002, p. 107).²⁶⁰

Mencionando que a constituição da Cinédia contou com um investimento inicial de quinhentos contos de réis do pai do jovem Adhemar Gonzaga (HEFFNER, 2009, p. 29), que só a moderna câmera Mitchell foi comprada por cinquenta contos em 1929 (HEFFNER; RAMOS, L., 1998, p. 170), e que o orçamento médio das produções nacionais sonoras passariam sempre dos cem contos de réis, fica claro que a situação havia definitivamente mudado na década de 1930.

Além disso, como apontou Arthur Autran (2003, p. 50), com o cinema sonoro houve também um declínio do movimento de cultura cinematográfica no Brasil, anteriormente atuante através do Chaplin Club e da revista *Cinearte*, que, a partir de 1933, passou a dedicar menos importância ao tema do cinema nacional em suas páginas (LUCAS, 2005, p. 149). O animado grupo de jovens ligados à *Cinearte* que se reunia no centro do Rio para discutir cinema apaixonadamente no Café Rio Branco – Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley, Álvaro Rocha, e, de vez em quando, Plínio Sussekind da Rocha, Humberto Mauro, Octávio Gabus Mendes e Sérgio Barreto Filho – também se desarticulou nos anos seguintes.²⁶¹

Obviamente, não se pode esquecer ainda das consequências do conturbado momento político e econômico do país, marcado pela crise do café, pelas graves consequências do quebra da bolsa de Nova York, pela Revolução de 1930, pela crise cambial e pela Revolução Constitucionalista de 1932.

²⁵⁹É preciso, porém, desconfiar dos valores anunciados na imprensa, frequentemente inflacionados com objetivos publicitários. A se acreditar em algumas dessas reportagens, *Le Film du Diable* (1917), da Nacional Films, teria custado oitenta contos, enquanto *Um drama nos pampas* (1927), da Pampa-Film, teria consumido duzentos contos de réis.

²⁶⁰Hernani Heffner (2009a, p. 23) fala em “cerca de 30 contos de réis colocados não oficialmente” por Seabra.

²⁶¹Após *Barro humano*, Paulo Vanderley, aos 26 anos, teve que “tomar rumo” e se afastou do cinema, indo trabalhar na Prefeitura do Distrito Federal onde se tornaria Inspetor de Renda Mercantil (Depoimento de Paulo Vanderley, 25 abr. 1967, Fundação Museu da Imagem e do Som). Em 1933, foi a vez de Octávio Gabus Mendes, então com 27 anos, abandonar o cinema e iniciar sua longa carreira no rádio paulistano (MATTOS, 2002, p. 190-1). Sérgio Barreto Filho faleceu prematuramente, enquanto os demais permaneceram no jornalismo e/ou ingressaram no serviço público, com exceção apenas de Gonzaga.

Foi nesse contexto do início da década de 1930, com a afirmação do cinema sonoro, que os filmes musicais se consolidariam definitivamente como um gênero, e dos mais populares no Brasil. Nesse período, conforme o esquema proposto por Rick Altman (1999) e já descrito nos capítulos anteriores, a música – assim como “coros, bailados, números de danças” – teria sido compreendida como um novo elemento (adjetivo / semântico) acrescido aos gêneros já existentes (substantivo / sintático). De fato, do anúncio dos nossos primeiros *films cantados e falados* entre 1929 e 1931 para a presença recorrente em críticas e reportagens de *Cinearte* entre 1930 e 1933 da expressão *film musicado* e, principalmente, *comédia musicada* ou *romance musicado*, delineia-se um processo que parece reforçar o sentido da música como algo *adicionado* ao filme e não como um traço natural, essencial e definidor de um gênero autônomo, notando ainda que o termo “film musical” só se consolidou definitivamente nas resenhas e críticas de *Cinearte* e *Cine Magazine* em meados da década de 1930, sendo já utilizado amplamente em *A Scena Muda* ao longo dos anos 1940.

Na chegada do vitaphone e do movietone ao Brasil, a voz e o canto dos astros e estrelas eram as maiores novidades de sucessos como *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody* [dir. Harry Beaumont, 1929]) ou *Movietone-Follies* (*Fox Movietone Follies of 1929* [dir. David Butler, 1929]). Entretanto, mesmo passado o período de maiores experiências e turbulências com o advento do som, mas ainda com o circuito exibidor brasileiro em retração, os filmes musicados continuaram sendo as principais apostas das salas lançadoras das grandes cidades que já se encontravam aparelhadas para exibí-los. Em 1933, por exemplo, a “comédia musicada” *O meu boi morreu* (*The Kid from Spain* [dir. Leo McCarey, 1932/ 1933br]), com Eddie Cantor, foi “o maior sucesso do ano, quiçá jamais verificado no Brasil”, motivando o repórter de *Cine Magazine* a dizer que “nesses tempos tão ‘bicudos’ que atravessamos, os produtores americanos não deviam fazer outra coisa se não filmes leves, musicados e sem pretensão.” Na mesma edição da revista, uma crítica de *Rua 42* (*42nd Street* [dir. Lloyd Bacon, 1933]) dizia ainda que “filme musicado sempre fez sucesso de bilheteria, e principalmente agora que esses filmes estão mais freqüentes.”²⁶²

Segundo Tino Balio (1993, p. 211), três tipos de musicais foram experimentados por Hollywood após a conversão para o som: a revista com estrelas (*all-star revue*), a adaptação da Broadway e o musical de bastidores (*backstager*). Ainda segundo a metodologia de Altman (1999), podemos perceber, de fato, que vários *ciclos* diferentes foram identificados no Brasil antes da percepção e consolidação do que seria o gênero musical, sendo os lançamentos dos primeiros anos da década de 1930 frequentemente descritos como comédia musicada,

²⁶² *Cine Magazine*, v. 1, n. 4, ago. 1933, p. 7, 10.

romance musicado, drama musicado, opereta musicada e principalmente *revista musicada* (ou film-revista), cujos filmes eram dos mais frequentes e populares nessa primeira fase.

O primeiro filme sonoro exibido no Rio de Janeiro, em junho de 1929, *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody* [dir. Harry Beaumont, 1929]), foi considerado pelo crítico Almir Castro, no número 6 de *O Fan*, uma simples distração equivalente à “última revista da senhora Aracy Cortes”, colocando no mesmo patamar de mero entretenimento o filme musicado americano e o popular espetáculo teatral musical brasileiro. Nesse mesmo sentido, para o também membro do Chaplin Club, Octávio de Farias, a concepção americana sobre os *talkies* se resumia apenas ao “filme dialogado” (refém do teatro) ou ao “filme-revista – em que a história e o cenário [roteiro] não passam de um pretexto para se apresentarem fox-trots e cantores.”²⁶³

Entretanto, apesar dos lamentos desses críticos, no ano seguinte à chegada do cinema sonoro no Brasil, a popularidade do gênero era atestada na resenha de *Cinearte* ao filme *Dias felizes* (*Happy Days* [dir. Benjamim Stoloff, 1929/ 1930br]): “Uma extravagância da Fox, como eles próprios declaram. Não é o que se possa chamar de deslumbrante, neste gênero tão comum, hoje, de filmes revistas” [sem grifo no original].²⁶⁴

Se formos julgar pelo seguinte comentário, publicado em *Cine Magazine*, o filme-revista (ou *film-revista*, na grafia da época) ainda permaneceria popular por volta de 1934, embora já sofrendo concorrência: “Apesar de presentemente ser a revista cinematográfica o tipo que predomina, vai por outra vez se estabelecer uma nova ‘voga’ de romances dramáticos musicais na tela”, com a estréia de *Adoração* (*Beloved* [dir. Victor Schertzinger, 1934]).²⁶⁵

Em seu estudo sobre a comédia cinematográfica paulista, Bernardet (1969, p. 87) afirmou que o pioneiro filme brasileiro (improvisadamente) sonorizado por discos, *Acabaram-se os otários* (dir. Luiz de Barros, 1929), filiava-se à “velha tradição teatral e circense brasileiras”. Afinal, o próprio Luiz de Barros era também diretor de revistas musicadas, foi responsável pela parte teatral de vários espetáculos de palco e tela, e escalou no filme astros populares dos palcos e lonas como Genésio Arruda e Tom Bill.

Por outro lado, o “vitaphonizado” *Coisas nossas* (dir. Wallace Downey, 1931) seria nas palavras de Bernardet “a sofisticação nos moldes americanos de um produto moderno brasileiro (o rádio)”. Apesar dessa suposta diferença, o editorial do *Diário da Noite*, de 23 de novembro 1931, por exemplo, dizia que “a revista da Byington & Cia” era feita “à americana,

²⁶³ *O Fan*, v. 1, n. 6, set. 1929, p. 3, 6.

²⁶⁴ *Cinearte*, v. 5, n. 227, 1 jul. 1930, p. 30.

²⁶⁵ *Cine Magazine*, v. 2, n. 15, jul. 1934, p. 7.

segundo os exemplos de Hollywood”, apesar de utilizar os talentos do disco e do teatro brasileiros [sem grifo no original] (apud BERNARDET, 1969, p. 88), enquanto o jornal paranaense *Gazeta do Povo*, de 24 de fevereiro de 1932, destacou a estréia da “grandiosa revista nacional” no “gênero Paramount em grande gala” [sem grifo no original] (apud ALVETTI, 1989, p. 154).

Em seu valioso estudo sobre *Coisas nossas*, Antônio Jesus Pfeil (1995) compilou diversas críticas que revelam elogios à produção por mostrar “nossos artistas” e “nossas músicas”, mesmo sem ter o brilho ou o luxo do filme-revista norte-americano. Como ilustra uma das resenhas transcritas: “não era um filme de verdadeiro cinema. Uma ‘revista’. Gênero que já caiu de moda, apesar da Metro-Goldwyn em pleno 1931, ter feito *Flying-High* [dir. Charles Reisner], uma ‘revista’ com montagens nababescas, ‘trucs’ de máquinas, bailados e canções...”

Desse modo, é preciso tomar cuidado com a utilização anacrônica de definições genéricas consolidadas *a posteriori*, como o fez Bernardet (1969, p. 22) ao afirmar que “*Acabaram-se os otários* não era propriamente uma comédia musical [...] enquanto *Coisas nossas* era uma verdadeira comédia musical”. Parece-me muito mais proveitoso perceber como, no início do cinema sonoro no Brasil, diante das referências culturais específicas dos críticos, a recepção aos então chamados “film-revistas” ou “revistas de tela” (com)fundia a revista cinematográfica com o musical de bastidores, nivelando qualquer filme, brasileiro ou estrangeiro, em que as canções e os números musicais tivessem um papel preponderante na narrativa, fosse o produto mais popular de Luiz de Barros, fosse o pretensamente mais sofisticado de Downey. É necessário, portanto, problematizar qualquer definição do estudioso quanto à filiação de um filme desse período a um gênero que não estava ainda claro e codificado como comédia musical ou, principalmente, filme musical.

Além dos “film-revistas”, pode-se destacar também a popularidade no Brasil dos “film-operetas”, culminado com o extraordinário sucesso da luxuosa produção alemã *Symphonia inacabada* (*Leise Flehen Meine Lieder* [dir. Willi Forst, 1933/ 1934br]), cinebiografia romântica do compositor Franz Schubert “que bateu todos os recordes no Brasil” ao ser exibido no Cinema Alhambra em 1934 e ficar, entre agosto e outubro, “dez semanas consecutivas em cartaz, tendo sido o maior *record* até então verificado”. Não surpreende, portanto, que, no ano seguinte, num anúncio em *Cine Magazine* do Programa Art, empresa de Ugo Sorrentino que distribuía filmes dos estúdios alemães UFA, Tobis e Emelka,

mais da metade dos futuros lançamentos fossem descritos como “operetas”, “opereta-revista” ou “film-opereta”, sem falar nas biografias cinematográficas de compositores clássicos.²⁶⁶

Um dos maiores sucessos de 1935 no Brasil foi outro film-opereta, mas dessa vez de Hollywood – embora dirigido por um cineasta alemão, Ernst Lubitsch, e estrelado pelo *chansonnier* francês Maurice Chevalier –, *A viúva alegre* (*The Merry Widow* [1934/ 1935br]), cujo êxito foi destacado em anúncio da Metro: “Um êxito sem precedentes. O recorde dos recordes. O filme que marcou a maior afluência de público no Palacio-Theatro, batendo mesmo os ‘records’ de 1929!” No mesmo ano, outra opereta da Metro, *Oh, Marietta!* (*Naughty Marietta* [dir. Robert Z. Leonard e W. S. Van Dyke, 1935]), também rendeu grandes bilheterias.²⁶⁷

Diante da boa recepção do público brasileiro a esse tipo de filme – e aos seus artistas, como a alemã Martha Eggerth, o francês Chevalier e os americanos Jeanette McDonalds e Nelson Eddy –, não surpreende o fato de *Cabocla Bonita* (dir. Léo Marten, 1935), filmado com uma aparelhagem de gravação de som ótico nacional criada por Fausto Muniz, ter sido anunciado como “o primeiro film-opereta nacional”.²⁶⁸

Nesse caso, é interessante pensar na criação de um novo ciclo através da possível reativação de um gênero associado ao antigo modelo dos *cantantes* (filmes silenciosos cujas canções eram dubladas ao vivo por cantores atrás da tela) que reaparecia sob a forma do som mecanicamente sincronizado, mas estando intimamente vinculado ainda a um determinado estilo musical. Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, o carioca “vivia o compasso da valsa”, sendo as popularíssimas operetas difundidas através das mais diversas formas: discos, espetáculos teatrais, bailes, partituras, bandas e até o cinema. Desse modo, em 1909 o sucesso das operetas cantantes realizadas e exibidas pelo Cinema Rio Branco, de Guilherme Auler, no Rio de Janeiro, como *A viúva alegre*, *A Geisha* e *Sonho de valsa*, conquistaram muitos elogios na imprensa carioca da época pelo que seria a invenção de “um gênero de

²⁶⁶*Cinearte*, v. 9, n. 402, 1 nov. 1934, p. 26. *Cine Magazine*, v. 3, n. 21, jan. 1935, 12-3; *Cine Magazine*, v. 2, n. 18, out. 1934, p. 1. Como relatado nas revistas da época, o sucesso do filme surpreendeu distribuidores e exibidores brasileiros, tendo o musical alemão sido lançado no país antes mesmo de estrear nos EUA.

²⁶⁷*Cine Magazine*, v. 3, n. 26, jun. 1935, p.5.

²⁶⁸*Cabocla Bonita* foi produzido por José Guarino, um dos maiores exportadores de café e algodão do país que, em 1934, havia criado a Radial Films, distribuidora de filmes de linha como o seriado Tarzan, o Destemido. Entusiasmado com os novos negócios, Guarino investiu também em exibição e produção, fundando a Fiel Filmes, cujo primeiro longa-metragem foi *Cabocla Bonita*, “adaptação da peça do mesmo nome, que, só no Rio, obteve mais de 800 apresentações”. Nos palcos, a opereta foi encenada pela Companhia Nacional de Operetas Vicente Celestino, enquanto nas telas *Cabocla Bonita* foi anunciada como a “primeira opereta nacional vertida para o cinema”, sendo dirigida pelo tcheco Leo Marten, “que veio especialmente contratado da Europa para realizar essa película”, embora já fosse um “elemento antigo no cinema brasileiro”. Alguns comentários esparsos indicam que o filme – hoje dado como perdido – foi um fracasso comercial (*Cine Magazine*, v. 3, n. 25, mai. 1935, p. 20; *Cine Magazine*, v. 3, n. 26, jun. 1935, p. 11-2; *Cinearte*, v. 10, n. 417, 15 jun. 1935, p. 10-1).

cinematografia completamente novo em todo o mundo”, o das “operetas cinematográficas” (apud SOUZA, J., 2004, p. 262-81).²⁶⁹

A referência aos cantantes também diz respeito aos film-revistas, lembrando que um dos mais bem-sucedidos cantantes de Auler, realizado em seqüência às operetas cinematográficas, foi *Paz e Amor* (1910), versão cinematográfica de um “revista de fim de ano”. Tratava-se do gênero teatral consagrado no final do século XIX por Arthur Azevedo, mas que, segundo Bernardet (1995, p. 97), já estava em decadência naquele início do século XX, não havendo, portanto, segundo Paulo Emílio Salles Gomes ([1966] 2001, p. 32), maior desdobramento desse nascente gênero de “filmes-revistas de atualidade política”.²⁷⁰

Por outro lado, nos palcos brasileiros vinha ocorrendo desde a década de 1910 a dinamização das *revistas musicais*, dando um novo sentido ao gênero “revista” em relação ao tipo de espetáculo anteriormente popular que *passava os acontecimentos do ano em revista* e no qual o texto tinha prioridade. Conforme José Ramos Tinhorão (1972, p. 20-1), as revistas com o moderno espírito do show passaram a substituir a tendência preponderante de crítica política das revistas de ano. Sua ligação com a música popular seria definitivamente consolidada na temporada de 1912, quando “as revistas carnavalescas viraram uma febre” (ANTUNES, 2004, p. 33). Em 1913, por exemplo, estreou a revista *O’ Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, e, como apontou Tinhorão (ibid.) “ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair público ao teatro.” As

²⁶⁹Na crônica radiofônica de Celestino Silveira, “Antigamente era assim”, transcrita em *Cine-Rádio Jornal*, é descrito esse “grande momento da valsa” no Rio de Janeiro. O estilo musical teria sido popularizado pelas companhias teatrais européias, sobretudo portuguesas, que trouxeram as valsas francesas e depois as vienenses para os cariocas. Eram versões curtas das operetas, encenadas no já popular “teatro de sessões”, que logo resultaram em paródias feitas pelos revistógrafos em evidência: “Para uma *Viúva alegre*, apareciam várias *Viúvas tristes*, *Viúvinhas da alegria* e ainda *Tristezas da viúva*. [...] As paródias focalizavam ambientes brasileiros. Aproveitavam-se os motivos musicais das operetas – e era um sucesso! Até o cinema explorou a opereta vienense [...] e o que é mais interessante o cinema nacional!”. Silveira apontou ainda que haveria outros veículos de difusão das operetas, como “os discos de fonógrafo, os importados e os gravados aqui, pela ‘Casa Edison, Rio de Janeiro’. Os pianos familiares soavam as valsas vienenses de madrugada até noite alta. Não havia bailarico suburbano sem o acompanhamento da Valsa dos Patinadores... ou de Danúbio Azul. As orquestras de cinema, pequenas, modestas, nem sempre muito afinadas, acompanhavam os primeiros filmes dinamarqueses ou italianos, com o repertório da moda. Tudo isso contribuiu para a divulgação da valsa no Rio”. Por fim, é mencionada ainda a Banda Alemã, lembrança obrigatória de 1914. Era um grupo de rapazes alourados, uniformizados, que marchavam com os instrumentos embaixo do braço e depois se instalavam nas esquinas para tocar: “ficavam eles, minutos e minutos, no perímetro comercial da cidade, nas ruas da Candelária, da Quitanda, Buenos Aires, atravancando o trânsito, provocando reclamações dos condutores de veículos que não podiam passar nas ruazinhas estreitas sem o risco de atropelar os músicos”. Após a execução das valsas, um dos músicos passava o pires recolhendo os níqueis. (*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 140, 13 mar. 1941, p. 4). De fato, uma edição de *Fon-Fon* de 19 de julho de 1911 mencionava como os músicos da Banda Alemã atacavam “os nossos ouvidos, durante o dia, no centro da cidade”, tocando trechos de operetas como *Conde de Luxemburgo*, *Viúva Alegre* e *Amor de Príncipe* (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

²⁷⁰José Inácio de Melo Souza (2004, p. 289-92) atribuiu o fim dos cantantes – incluindo os film-operetas e os film-revistas – às “limitações do produto fabricado”, a meio caminho entre cinema e teatro, discordando dos argumentos de causa e efeito de Bernardet.

revistas se dinamizaram e se popularizaram ainda mais com espetáculos mais curtos e cujos ingressos passaram a custar o mesmo preço das sessões de cinema – sobretudo nos chamados espetáculos de “palco e tela” dos Cine-Theatros –, atingindo os mais diferentes públicos nos populares palcos da Praça Tiradentes e nos cinemas da Avenida.

Em 1922, a influência da vinda ao Brasil da companhia de revistas francesa *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasimi, se refletiria na valorização pela revista brasileira da *féerie* (fantasia) e do chamado nu artístico, com as coristas tornando-se *girls* e aumentando a exigência quanto à sua coreografia e aos seus dotes físicos. Conforme Alexandre Mate (2006), “a vedete (cada vez mais desnudada) passou a ser o símbolo-ícone de reconhecimento do gênero. Assim, ‘(des)vestidas em plumas e incontáveis paetês’ a revista adotou as características do *music-hall*” .

Desse modo, nos anos 1920 ocorreria um “surto de teatro de revista no Brasil” (ANTUNES, 2004, p. 66), se consolidando a partir de meados da década a revista carnavalesca e seguindo a estrutura de quadros sem ligações entre si – equilibrando-se os números de fantasia e as cenas cômicas –, com o gradativo desaparecimento do enredo. Assim a música e a dança ganharam especial ênfase nos espetáculos, especialmente naqueles produzidos por Jardel Jércolis nas décadas de 1920 e 1930.

Conforme Steve Neale (2000, p. 105), a revista (*revue*) é geralmente definida como “uma série de performances musicais e cômicas sem uma moldura narrativa”, sendo unida somente por um tema, estilo ou *design* consistente, por um conjunto de alvos cômicos comuns, ou pela presença de um único produtor, diretor ou cenário. Segundo o autor, a revista “pura” seria rara no cinema, mas sua influência no musical de bastidores se mostraria evidente, uma vez que o show em preparação é geralmente um tipo ou outro de revista. Entretanto, no cinema brasileiro a revista parecia ser frequente e não rara, possivelmente em sintonia com o gênero explorado não apenas pelos longas-metragens estrangeiros, mas com ainda mais freqüência também pelos curtas-metragens hollywoodianos que serviam de complemento nos programas das sessões.

Porém, mais importante para os objetivos desta tese é indicar como o gênero “revista” permanecia claro e codificado no Brasil ao ponto de ser usado como uma das categorias genéricas nas classificações estatísticas de obras cinematográficas do IBGE ao longo da década de 1930.²⁷¹

²⁷¹ Além de “revista”, as demais categorias utilizadas no anuário estatístico de 1936 eram: “drama”, “comédia”, “seriado”, “desenho animado”, “jornal”, “*short*”, “propaganda” e “*trailer*”. Em 1937 passou a constar a categoria “musicado” e no anuário equivalente aos anos 1942 a 1947, a categoria “revista” já não era mais utilizada (Anuário estatístico do Brasil 1936. Rio de Janeiro: IBGE, v. 2, 1936; Anuário estatístico do Brasil 1937. Rio de Janeiro: IBGE, v. 3, 1937; Anuário estatístico do Brasil 1939/1940. Rio de Janeiro: IBGE, v. 5, 1941; Anuário

Assim, se a revista teatral (carnavalesca ou não) seguia em evidência nos palcos cariocas e o “film-revista” permanecia popular junto ao grande público pelo menos até meados da década de 1930 – em meio à contínua profusão de “cavadoras de ouro” e, mais tarde, de outras tantas “melodias da Broadway”, cujos lançamentos anuais eram tão certos e comuns que passaram a adotar o ano de produção em seus títulos –, não foi coincidência a Waldow (empresa de Wallace Downey e Alberto Byington Júnior que haviam produzido *Coisas nossas*) investir no modelo da revista cinematográfica em sua associação com a Cinédia em *Alô, Alô, Brasil!* (dir. Wallace Downey, 1935), primeiro longa-metragem realizado com som ótico (movietone) no país. Num anúncio de duas páginas do filme em *Cine Magazine*, era destacado “o maior repertório de músicas carnavalescas, cantado pelos ‘azes’ do nosso rádio! Marchas! Sambas! Folia!”, assim como comentários positivos da imprensa carioca, entre eles o do jornal *A Pátria*, que dizia ser o filme “uma revista movimentada e interessante.”²⁷²

Deve-se destacar que os quatro anos de intervalo entre *Coisas nossas* (1931) e *Alô, Alô, Brasil!* (1935) foram marcados pelo acelerado crescimento do rádio no Brasil, com o surgimento de novas emissoras que adotaram uma mentalidade comercial de entretenimento em relação ao caráter educativo elitista anterior e logo se constituíram no principal veículo de divulgação da música popular (cf. LADEIRA, 1933). O principal atrativo do filme da Waldow era, sem dúvidas, o desfile de astros cujas vozes já eram muito conhecidas especialmente através dos discos e das ondas do rádio, como Dircinha Batista e Carmen Miranda, ao ponto de Roberto Dutra, no jornal *Diário da Noite*, reclamar que “o único defeito do filme [*Alô, Alô, Brasil!*] foi a falta de focalização do semblante dos intérpretes.”²⁷³

Ou seja, apesar das diferenças incontestáveis, da primeira produção brasileira em vitaphone para o primeiro longa-metragem nacional em movietone, ambos com a figura de Downey por trás, mantinha-se sem muitas alterações o modelo vigente do film-revista, francamente dependente das atrações musicais, mas sem esquecer ainda da parte cômica a cargo de Mesquitinha e Barbosa Júnior, ao ponto de *Alô, Alô, Brasil!* ser assim definido: “um argumento quase imperceptível serve de fundo a grande parada dos mais consagrados astros do *broadcasting* carioca, que um por um, vão passando ante nossos olhos, vivendo pequenos e engraçadíssimos ‘sketchs’ e interpretando as mais lindas canções brasileiras.”²⁷⁴

estatístico do Brasil 1948. Rio de Janeiro: IBGE, v. 9, 1949, In: IBGE, 2003).

²⁷² *Cine Magazine*, v. 3, n. 23, mar. 1935, p. 2-3.

²⁷³ *Diário da Noite*, 2 mar. 1935, p. 2 (apud EPAMINONDAS, 1982, p. 24).

²⁷⁴ *Cine Magazine*, v. 3, n. 23, mar. 1935, p. 23. O filme é dado como perdido.

O enorme sucesso de *Alô, Alô, Brasil!* resultou obviamente em novos filmes-revistas nacionais, como a produção Brasil-Argentina *Noites cariocas* (dir. Henrique Cadicamo, 1935), exibida com legendas, cujo história girava em torno de um casal de mocinhos que montam uma revista, sendo “o primeiro film brasileiro com cenas de revista, com a contribuição da companhia Jardel Jercolis.”²⁷⁵

Mesmo em São Paulo começou a ser filmada uma nova produção do veterano Vittorio Capellaro e da Rossi-Rex, que, conforme imaginou o repórter de *Cine Magazine*, “será movimentada, cheia de músicas alegres, no gênero de *Alô, Alô, Brasil!*” O filme chamou-se *Fazendo fitas* (dir. Vittorio Capellaro, 1935), sendo anunciado como um “film-revista” estrelando “os ‘astros’ do ‘broadcasting’ paulista”. Significativo da popularidade da revista cinematográfica – e dos recentes e bem-sucedidos exemplares brasileiros –, *Fazendo fita* trazia um claro tom de paródia ao cinema sonoro carioca, tendo sido produzido pela empresa chamada “S.O.S” e realizado com a “fotografia de um cego, argumento de um doido varrido! Som de um surdo”. Conforme o depoimento de um dos atores, Nicola Tartaglione (In: GALVÃO, 1975, p. 149), “o filme era uma crítica ao cinema nacional em geral, e ao falado em específico”, e começava com a imagem de um macaco, mas com o som do urro de um leão, ironizando os precários filmes musicados cariocas que almejavam parecer as produções da Metro, estúdio que tinha o rei das selvas como símbolo.²⁷⁶

Entretanto, um crítico de *Cine Magazine* não achou muita graça na piada que foi entendida como rixa regional e tentativa de desacreditar o cinema nacional. Para ele, se São Paulo não conseguira firmar-se no terreno cinematográfico (após o advento do som), “vive a fazer fosquinhas aos demais estados produtores”, bradando que os filmes nacionais são uma droga: “Para provar que a situação dos produtores brasileiros que enfrentam heroicamente o decreto [de obrigatoriedade de exibição de complemento nacional, cf. capítulo 4.4, *supra*] é contraproducente, esses amorais, uma companhia anônima produziu um film-droga, verdadeira borracheira de causar lástima, num sentido único de provar que no Brasil não se pode fazer cinema.”

O artigo de *Cine Magazine* prosseguia dizendo que ao invés de fazer um filme péssimo como esse, os produtores deviam admirar o sucesso da Cinédia-Waldow, afirmando que no Brasil pode-se fazer cinema, em São Paulo é que não: “No caso do film pavoroso que é *Fazendo fitas*, condenável sob todos os aspectos, o ‘abacaxi’ mais intragável que tenho

²⁷⁵*Cinearte*, v. 10, n. 418, 1 ju. 1935, p. 8.

²⁷⁶*Cine Magazine*, v. 3, n. 29, set. 1935, p. 10 ; *Cinearte*, v. 11, n. 432, 1 fev. 1936, p. 27. O filme é dado como perdido.

assistido em minha vida, em matéria de cinema, S. Paulo deve meter a viola no saco e deixar o cinema de lado...”²⁷⁷

De fato, a Waldow levava o filme-revista a sério. Um ano depois de *Alô, Alô, Brasil!*, a dose (e o sucesso) foi repetido com *Alô! Alô! Carnaval!* (dir. Adhemar Gonzaga e Wallace Downey, 1936), que o crítico Raymundo Magalhães Júnior chamou de o “melhor filme-revista até aqui produzido no Brasil” (*A Noite*, 17 jan. 1936 apud HEFFNER, RAMOS, L., 1998, p. 112).²⁷⁸

Do ambiente do rádio, passava-se para o luxo do Cassino Atântico (inaugurado no ano anterior), onde algumas cenas foram filmadas e cujo *grill* foi reproduzido no cenário construído na Cinédia (CASTRO, 2005, p. 128). Em sua própria estrutura, o filme ilustrava a mencionada imbricação no Brasil entre a “revista com estrelas” (*all-star revue*) e o “musical de bastidores” (*backstager*). Como um auto-intitulado “filme-revista”, o longa-metragem narra as desventuras de dois autores pobretões (Barbosa Júnior e Pinto Filho) para conseguir montar a revista Banana da terra no luxuoso Cassino Mosca Azul. Ou seja, descrevia em forma de comédia o processo de *levar a revista à cena*. Mas paralelamente a esse fio de história sobre os bastidores da montagem do espetáculo, eram encenados desde o início do filme, *como uma revista filmada* (e sob a influência do rádio e do disco), diversos números de astros da música brasileira nos palcos do tal cassino, sendo, apenas alguns deles – como a opereta improvisada pelo personagem de Jayme Costa, dono do cassino que aparecia travestido de cantora – plenamente justificados diegeticamente como pertencentes à malfadada “revista dentro do filme” e mantendo clara relação com a trama humorística.

Conforme Hernani Heffner (2007), se o antecessor *Alô, Alô, Brasil!*, dirigido por Downey, girava basicamente em torno de “um mestre de cerimônias entretendo uma platéia e apresentando uma sucessão de números musicais” (uma simples revista musical filmada), em *Alô! Alô! Carnaval!* as modificações impostas pelos roteiristas Gonzaga e Ruy Costa (após o súbito fim da parceria com o norte-americano durante as filmagens) buscaram desenvolver o enredo do filme, fugindo do mero desfile de astros para discutir “a precariedade do discurso artístico brasileiro” no que resultou em um musical ambíguo com um traço de metalinguagem (HEFFNER, 2007). Acrescento ainda que essa ambigüidade alimentou e era alimentada pela própria ambigüidade inerente ao termo genérico “film-revista” conforme utilizado no Brasil.

A visível sofisticação de *Alô! Alô! Carnaval!* em comparação com *Alô, Alô, Brasil!* deve ser entendida também em relação à maior ambição artística de Gonzaga frente a

²⁷⁷*Cine Magazine*, v. 4, n. 34, fev. 1936, p. 7.

²⁷⁸O filme foi restaurado pela Cinédia em 2002 e circula em cópias 35 mm.

Downey, sobretudo diante do baixo status crítico cada vez mais desfrutado pela revista simplesmente musicada e cantada. Afinal, em meio à consolidação no país do que seria o gênero musical através de diferentes ciclos e termos que ainda persistiriam até o final da década de 1930 (film-revista, film-opereta, comédia musicada, romance musicado, extravagância, vaudeville etc.), deve ser ressaltada a recorrência da fugidia idéia da especificidade do “verdadeiro cinema” junto a grande parte dos críticos brasileiros, associada, como mostrou Ismail Xavier (1978), à vaga noção de “fotogenia”. A prevalência nos filmes da música (domínio do rádio, show e disco) ou dança (do teatro, cabaré e cassino) era vista como algo que ia contra a vocação visual do cinema, mas que, contraditoriamente, podia gerar e (comprovadamente) gerava prazer no público. Desse modo, é muito comum encontrar em dezenas de resenhas desse período a ambígua observação de que determinado “filme é bom, mas não é cinema”, especialmente nas críticas aos filmes musicados como, por exemplo, a “farsa” *Naufração amoroso* (*Let's Go Native* [dir. Leo McCarey, 1930/ 1931br]), com Jeanette MacDonald, que era, para um crítico da *Cinearte*, “um espetáculo para distrair e divertir, sem ser Cinema, mas esplêndido.”

Além disso, sob essa ótica, o termo “filme-revista”, com sua filiação teatral, seria progressivamente desvalorizado, sendo evitado na descrição de filmes musicados considerados mais “autenticamente” cinematográficos. Na crítica ao filme *Luar e melodia* (*Moonlight and Pretzels* [dir. Karl Freund, 1933/ 1934br]) em *Cine Magazine*, por exemplo, afirmava-se que “não é absolutamente um film revista, sem enredo, e somente com pretexto para mostrar mulheres bonitas. Não! Seu enredo é bem o que poderíamos chamar de um ‘um romance musicado’, dentro de uma história repleta de situações empolgantes.”²⁷⁹

Até mesmo as fórmulas dos musicais de bastidores – que eram codificados como parte do gênero film-revista – também já eram consideradas repetitivas a essa altura, conforme crítica de *Modas de 1934* (*Fashions of 1934* [dir. William Dieterle, 1934]):

As revistas da tela são mais interessantes que as do palco. Sob todos os aspectos. Entretanto, as suas histórias, ultimamente, vinham batendo nas mesmas teclas, repetindo-se de maneira enervante. Traziam no bojo na grande maioria das vezes o caso de uma candidata a “estrela” ambiciosa, que se apaixonava quase sempre pelo diretor ou pelo galã e no final salvava o espetáculo de fracasso certo por ter de cor o papel da “estrela” geniosa. Quando não era assim pouco diferiam. E no mais, ensaios, brigas e intrigas de bastidores e a azafama das vésperas do espetáculo.²⁸⁰

²⁷⁹*Cine Magazine*, v. 1, n. 9, jan. 1934, p. 14.

²⁸⁰*Cinearte*, v. 9, n. 393, 15 jun. 1934, p. 38

Desse modo, a partir do sucesso de *Alô, Alô, Brasil!* – que era só mais um filme-revista, só que brasileiro e com artistas e músicas brasileiras –, não foram apenas outras “revistas musicadas” que se seguiram. Apesar de também trazer números musicais e se sustentarem em nomes de sucesso do rádio e do disco, filmes como *Estudantes* (dir. Wallace Downey, 1935) e *Carioca maravilhosa* (dir. Luiz de Barros, 1935) – este financiado pelo diretor do Cassino da Urca, Sebastião Santos – foram anunciados, por exemplo, como comédias musicadas.

Mesmo a estréia de Carmen Santos como produtora, o bem-sucedido *Favela dos meus amores* (dir. Humberto Mauro, 1935), foi descrito como o “drama mais pungente e mais belo que o cinema brasileiro já filmou até então.” O filme apresentava dois rapazes (Jayme Costa e Rodolfo Mayer) enfasiados da vida, não regenerados com o trabalho e que, recém-chegados de Paris, mas “sem vintém”, resolviam construir no alto do morro “um cabaret de luxo”.

Nessa história, a ênfase estava no romance entre um deles, Roberto (Mayer), e Rosinha (Carmen Santos), uma moça romântica e ingênua que, criada no alto do morro pela mulata Tia Bilu (Antonia Marzullo), havia se tornado “professora dos pequenos pobres”. Era essa paixão a principal motivadora dos números musicais, inclusive pela concorrência ao coração de Rosinha do malandro [branco] do morro Zé Carioca (Sílvio Caldas), desaconselhado pelo seu amigo sambista [branco] Nonhô (Armando Louzada). Derrotado pelo rapaz da cidade, os compositores “entregam-se aos desatinos que povoam a alma do samba”, havendo o retrato do nascimento desse ritmo através da morte do sambista tuberculoso cujo nome era obviamente inspirado no do “rei do samba” Sinhô. Essa seqüência (que a censura teria desejado cortar por aparecer muitos negros e ser muito triste) seria lembrada posteriormente como a melhor do filme, sendo elogiado na época por Jorge Amado o momento emocionante “quando aquele negro sobe no alto do morro, põe a mão junto da boca e grita para o morro e para a cidade: Nhô-Nhô morreu!”²⁸¹

²⁸¹O filme é dado como perdido. O resumo da trama e os comentários vieram de: Filmografia Brasileira, *Cine Magazine*, v. 3, n. 30, out. 1935, p. 10-1; *Jornal do Brasil*, 11 out. 1935, p. 15; *Boletim de Ariel*, s.d. [1935] (Acervo Cinemateca do MAM). A seqüência da morte de Nhô-Nhô foi elogiada e descrita na *Folha da Manhã* (24 nov. 1935, p. 6): “Os últimos momentos do compositor de sambas, ouvindo sua última composição cantada pelo seu rival – [...] Sílvio Caldas –, a visão que tem, então, do Carnaval carioca, a morte, o choro da gente do morro, por fim, o saimento fúnebre e o fúnebre cortejo em marcha, tudo tal quando se passa na Favella, são páginas admiráveis da boa arte cinematográfica, comove o espectador até as lágrimas.” Apesar da morte não ser causada por um crime passionai, mas por doença, assim como no filme *O mistério do dominó preto* (1931) ou no conto *A morte da porta-bandeira* era explorada por *Favela dos meus amores* a mistura da alegria do carnaval com a melancolia e a tristeza da perda.

Como apontou um crítico que considerou *Favela dos meus amores* o “melhor filme falado até então”, havia na longa-metragem de Humberto Mauro “50% de direção contra 10% de música, 15% de interpretação, 15% de argumento-história e 10% de beleza fotográfica.”²⁸²



Fig. 33 e 34: *Alô...Alô...Carnaval*, “revista de J. de Barro e Alberto Ribeiro” e *Favela dos meus amores*, com a “conhecida estrella brasileira” Carmen Santos.

Voltaremos a *Favela dos meus amores* no capítulo seguinte, pois aqui interessa mencionar que seria na produção seguinte da Brasil-Vita Film, *Cidade-mulher* (dir. Humberto Mauro, 1936), que Carmen Santos investiria em algo mais próximo aos *Alôs*, com “uma divertidíssima e movimentada revista-comédia” sobre um jovem casal (Carmen e Mário Salaberry) que monta uma revista para salvar os negócios do pai da moça, um empresário teatral quase falido (Jayme Costa). Ainda assim, *Cine Magazine* fez questão de traçar as diferenças dessa produção em relação aos demais filmes-revista: “A revista possui quadros

²⁸²*Cine Magazine*, v. 3, n. 30, out. 1935, p. 8.

com movimento de comparsaria e grandes montagens, diferente do gênero *music-hall* que se tem mostrado no cinema brasileiro.”²⁸³

Não é surpresa, portanto, que, após ser desfeita a parceria com a Waldow, a primeira superprodução da Cinédia e o maior sucesso desse estúdio na década de 1930 – e de todo o cinema brasileiro até então – não viria com um film-revista, mas com um tipo particular de romance musicado que contava a história da pobre costureira Marilda (Gilda de Abreu) se passando por moça fina, rica e recém-chegada de Paris.

Aproveitando a fama da cantora Gilda de Abreu – substituindo a ainda mais famosa Carmen Miranda inicialmente prevista para o papel –, *Bonequinha de seda* (dir. Oduvaldo Vianna, 1936) estava claramente calcado na tradição da comédia teatral brasileira representada por sua atriz-cantora e por seu conceituado diretor Oduvaldo Vianna, mas também mantinha uma óbvia ligação com as recentes comédias cinematográficas (não-musicadas) estreladas por atrizes como Katherine Hepburn, Miriam Hopkins e Jean Arthur, no que foi visto no Brasil como o ciclo de “comédia maluca” que se seguiu ao sucesso de *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night* [dir. Frank Capra, 1934]), com Clark Gable e Claudette Colbert. Ou seja, uma mistura do romance musicado com a excentricidade das já citadas comédias *screwball* (cf. capítulo 4.2, *supra*).²⁸⁴

Além disso, o tipo de música de *Bonequinha de seda* também está associado a um repertório erudito que remontava aos já mencionados film-operetas e à própria carreira artística de Gilda de Abreu, que se destacava por ter sido criada na Europa, vir de uma família de alta sociedade e por ter formação de canto lírico em conservatório musical. De um modo geral, seriam manifestadas no filme da Cinédia muitas características da opereta cinematográfica, como sua origem européia (a personagem Marilda teria supostamente vindo de Paris, assim como a atriz), a sofisticação e elegância de seu tom – expressada ainda na

²⁸³ *Cine Magazine*, v. 4, n. 34, fev. 1936, p. 6. O filme é dado como perdido, mas informações indicam ter sido um fracasso de bilheteria comparado com o êxito da produção anterior de Carmen Santos.

²⁸⁴ *Bonequinha de seda* circula em cópias 35 mm e em vídeo. Uma produção seguinte da Cinédia posterior ao filme com Gilda de Abreu, *Maridinho de luxo* (dir. Luiz de Barros, 1938), também revelaria, conforme apontou Luiza Beatriz Alvim (2008, p. 73), inspiração nas comédias *screwball* de Hollywood, com seus personagens excêntricos e situações fora do contexto normal da época, ainda que possamos apontar sua filiação a uma tradição teatral brasileira representada, por exemplo, por *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, eterno sucesso de Procópio Ferreira. Por outro lado, ao criticar o argumento de *Maridinho de Luxo*, Mário Nunes indicava essa filiação genérica, afirmando que, apesar de inverossímil, caso a história fosse melhor poder-se-ia tirar “efeitos cômicos [...] como acontece com as ‘comédias malucas’ que ultimamente nossos cinemas têm exibido oriundas de Hollywood” (*Jornal do Brasil*, 16 ago. 1938 apud GONZAGA, 1987, p. 73). A comédia maluca ainda encontraria uma associação com os filmes carnavalescos, citando, por exemplo, *Laranja da China* (dir. Ruy Costa, 1940), no qual um cientista excêntrico conseguia isolar o “micróbio do samba” em suas cobaias de laboratório. Porém, esses coelhos eram roubados e vendidos para a esposa de um cidadão respeitável, pertencente à “Liga contra a Malandragem”, que os cozinhava e acabava assim sendo “contaminada pelo samba”.

cenografia no moderno estilo *art déco* (cf. VIEIRA, J., 2007) –, o uso de música melódica no estilo valsa (a personagem canta uma ária de *Lucia de Lammermoor*, por exemplo), seus cenários exóticos e pitorescos (para um público brasileiro médio, fator representado pela imponente mansão em oposição à modesta vila operária, sem falar no cenário da performance de Marilda dentro do filme), e sua organização integrada a uma história dramática ou romântica (nesse caso, a modernização da velha história da gata borralheira) (cf. Rubin apud NEALE, 2000, p. 106). Alguns anos depois, explicando sua predileção por *Favela dos meus amores*, o ator Sadi Cabral apontaria em *Bonequinha de seda* a “influência do cinema ligeiro alemão e francês”, admirados no país justamente por seus populares film-operetas.²⁸⁵

Bonequinha de seda custou 350 contos de réis, cerca de três vezes mais que *Alô, alô, carnaval!*, e ainda deu lucro (HEFFNER; RAMOS, 1998, p. 123). A distinção dessa superprodução brasileira frente ao restante da produção pode ser claramente ilustrada por comentário do jornal paranaense *A República*, de 8 de março de 1937 (apud ALVETTI, 1989, p. 100), afirmando que *Bonequinha de seda* “não admite confronto com as borracheiras realizadas, tais como *Alô, Alô, Carnaval, Fazendo fita* e outras. E felizmente, dizemos porque aqueles que assistiram os tais filmes vão ficar simplesmente assombrados com o contraste”. O filme de Oduvaldo Vianna era, no final de contas, o resultado concreto do ideal de cinema vislumbrando por *Cinearte*, em consonância com a predominante mentalidade eugenista e higienista que clamava pelo progresso do Brasil moderno e civilizado. Numa reportagem do *Jornal das Moças* era destacado que o maior mérito de *Bonequinha de seda* era ser um reflexo fiel que

...mostrasse aos outros países o nosso ambiente social mais elevado, que mostrasse às sociedades estrangeiras que os nossos homens sabem vestir, também, com elegância, uma casaca e as nossas mulheres envergar, com apuro, “toilettes” de luxo. Do Brasil, através do nosso cinema, conhecem apenas as valentias dos malandros dos morros, os sambas e os panoramas... Pois a *Bonequinha de seda* [...] vai fazer a maior propaganda que até hoje ninguém ainda fez pelo Brasil. Seu luxo, sua riqueza, as suas seqüências desenroladas em ambientes de pompa e esplendor, em salões mergulhados em luzes e animados por gente da mais requintada elegância, vão dizer [...] que o Rio de Janeiro também é uma metrópole civilizada.²⁸⁶

Após o sucesso de *Bonequinha de seda* e em meios às filmagens do ainda mais caro e luxuoso *Alegria*, com Gilda de Abreu novamente dirigida por Oduvaldo Vianna, a Cinédia prometia *Samba da vida*, superprodução dirigida por Luiz de Barros e anunciada como “um

²⁸⁵ *Diretrizes*, v. 4, n. 39, 20 mar. 1941, p. 9.

²⁸⁶ *Jornal das moças*, 24 set. 1936 (Acervo Gilda de Abreu, Cinemateca do MAM).

film revista do gênero *Alô... Alô... Brasil*, onde serão apresentadas as últimas e sensacionais novidades musicais e radiofônicas.” Com seu lançamento adiado para depois do carnaval, o filme passou a ser descrito como uma “comédia-revista”, filme “mais arrojado e dispendioso que ainda se filmou no Brasil.”²⁸⁷

Ao finalmente estrear, em outubro de 1937, foi destacado no novo lançamento o enredo agradável somado aos números de fantasias, resultando numa produção que era tanto uma comédia maluca sobre um ladrão (Jayme Costa) e sua família que se passavam por milionários depois de invadir uma mansão vazia, quanto um filme-revista:

Conciliou, assim, o festejado diretor brasileiro, as delicadezas de uma comédia com as grandiosidades de uma revista. E esta combinação de valores resultou num triunfo que merecerá, sem dúvida, a consagração do público. Mas o desenrolar dos episódios da comédia está tão bem articulado com o desdobramento de revista, há uma tão forte unidade de ação e alógica mais sadia, integrando um no outro, que o espetáculo se impõe a deslumbra.²⁸⁸

Depois do investimento na música e no rádio – e com o declínio da popularidade do filme-revista –, o cinema brasileiro sonoro investiu acentuadamente no teatro e na literatura. Como registrou Raymundo Magalhães Júnior, dos filmes em preparo em 1937 um era extraído de romance (*Maria Bonita*, dirigido por Julian Mendel), dois de peças teatrais (*O bobo do rei*, de Mesquitinha, para a Sonofilms, e *Samba da vida*) e apenas um “foi escrito diretamente para o cinema” (*Alegria*, da Cinédia, não concluído).²⁸⁹

A tendência continuou gerando frutos, com novas adaptações teatrais da Sonofilms (*Bombonzinho*, dir. Mesquitinha, 1937) e da Cinédia (*Maridinho de luxo*, dir. Luiz de Barros, 1938), e o carnaval de 1937 passou sem nenhum filme-revista brasileiro nas telas – alívio para alguns críticos, lamento para seus fãs.

As comédias teatrais realmente gozavam de um prestígio ligeiramente superior ao dos filmes-revista, pois a adaptação da peça homônima de Luís Iglesias, *Onde estás, felicidade?* (dir. Mesquitinha, 1939), produzida pela Cinédia, era claramente diferenciada dos filmes carnavalescos recentes (*Está tudo aí* e *Banana da Terra*), sendo anunciada no jornal *O Globo* como o filme que verdadeiramente inaugurava a temporada de 1939 do cinema brasileiro, desprezando as duas produções anteriores: “embora este ano já tivessem dois lançamentos

²⁸⁷*Cine Magazine*, v. 5, n. 45, jan 1937, p. 4 ; *Cine Magazine*, v. 5, n. 46, fev. 1937, p. 6.

²⁸⁸*Cine Magazine*, v. 5, n. 53-54, set-out. 1937, p. 4.

²⁸⁹*Cine Magazine*, v. 5, n. 50, jun. 1937, p. 4. *Maria Bonita* era uma adaptação do romance homônimo de Afrânio Peixoto. *O bobo do rei* era baseado na famosa peça homônima de Joracy Camargo, enquanto *Samba da Vida* se inspirou na peça “Frederico Segundo”, do ator e escritor Eurico Silva.

nacionais [...] Tratavam-se porém de filme-revista. *Onde estás, felicidade?* é o primeiro celulóide nacional desta temporada que tem, realmente, uma história”. Ainda assim, o crítico deixava bem claro que “não é nenhuma superprodução.”²⁹⁰

Apesar das críticas, houve a continuidade do filme-revista brasileiro, consolidado definitivamente justamente pelo seu pioneiro, Wallace Downey, através de seu homem de confiança, o músico João de Barro, o Braguinha. Geralmente trabalhando em parceria com o médico Alberto Ribeiro, o compositor que havia escrito o argumento e colaborado na direção dos *Alô, Alôs*, assumiu papel fundamental nos filmes realizados pela Sonofilms a partir da criação da produtora em 1937. Conforme Hernani Heffner (2007, p. 14), “sua especialidade como argumentista era a costura em forma de revista – intercalação dos números musicais com números cômicos e uma progressão mínima do enredo a partir de um mote específico”. Segundo Heffner, o *ethos* e a malícia carioca conferidos por Braguinha é que seria um dos principais traços distintivos do filme-revista brasileiro.

Em 1938, o próprio João de Barros daria a receita do gênero na reportagem “Assistindo a filmagem de *Banana da terra*”, publicada no *Cine-Rádio Jornal*, anunciando que o principal objetivo desse filme era “lançar as últimas criações do carnaval. Apesar disso, não prescinde do enredo. Tem um pequeno entrecho, reforçado pelo espírito cômico de Oscarito [...] salpicado de tiradas humorísticas, dando margem a intercalar números musicais”. Entretanto, na publicidade ao filme *Banana da terra* (dir. Ruy Costa, 1939) já se evitava o termo “revista” – cujo status, como vimos, decrescia no cinema –, sendo definido em seu folheto de divulgação como “uma comédia musical foliona”, optando pela característica *carnavalesca* para singularizá-lo definitivamente como uma “super folia cinematográfica”, como estampava seu programa de estréia. Alguns críticos, porém, identificando a modesta ambição do filme de apenas divertir, insistiam em defini-lo como “uma revista – nada mais – mas, que trouxe muita melhoria para o cinema brasileiro.”²⁹¹

Ou seja, entre 1938 e 1939, após os êxitos dos *Alôs* em 1935 e 1936, o modelo do filme carnavalesco (fosse a comédia, o musical ou a revista) se consolidaria, e mesmo a Cinédia de Adhemar Gonzaga, depois do rombo financeiro do jamais concluído *Alegria*, não deixou de investir no filme lançado na véspera dos festejos de Momo, com o “vaudeville” filmado em sete dias *Tereré não resolve*, preparado para o carnaval de 1938 – trazendo

²⁹⁰ *O Globo*, 17 abr. 1939. Citado em ficha de divulgação da Cinédia para *Onde estás, felicidade?*[198?] (Acervo Cinemateca do MAM). O crítico “Lavrador” escreveu a respeito de *Banana da terra* e *Está tudo aí*: “Um é muito ‘rádio’ e um pouco de ‘teatro’; – o outro é só ‘teatro’. E a dose de ‘cinema’, em ambos – muito pequena” (*PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 1, n. 9, mar. 1939, p. 39).

²⁹¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 19, 15 dez. 1938, p. 3; *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1939, p. 6 (apud SOUZA, 1987, p. 136).

inclusive imagens documentais dos bailes, na tradição de *A voz do carnaval* (1933) e dos curtas naturais intitulados “carnavais cantados”. A dose seria repetida no ano seguinte com a comédia sobre o pai de família que odeia carnaval, *Está tudo aí*, filmado para os festejos de 1939.

Além de produzir comédias dirigidas por Mesquitinha e adaptações de sucessos teatrais, a Sonofilms obviamente seguiu investindo no filme carnavalesco. Afinal, depois dos *Alôs*, vieram as frutas e cores: *Banana da Terra* no carnaval de 1939, *Laranja da China* no de 1940 e *Céu azul* no de 1941.

4.7. SAMBA, MISTIÇAGEM, FAVELA: O JEJUM DE FILMES POLICIAIS BRASILEIROS E O DESEJO PELA SUPERPRODUÇÃO.

“Arte é a verdade vista pelo lado bonito”.

Produtor cinematográfico em *Hollywood, novella da vida real* (FIGUEIREDO, 1932, p. 254).

Em meio à voga dos film-operetas, film-revistas, filmes carnavalescos, romances e comédias musicadas, qual seria uma possível explicação para a ausência de filmes policiais nacionais – ou de mistério, *gangster* ou *underworld* – nos primeiros anos do cinema brasileiro sonoro, talvez com exceção apenas da já mencionada comédia policial *Pega ladrão*, em 1940 (cf. capítulo 4.2, *supra*)?

Em primeiro lugar, no contexto da década de 1930, mesmo em Hollywood os filmes com gangsters representavam um nicho importante, mas não dos mais explorados pelos produtores, sendo entendidos como parte da vertente dos “filmes sociais” (*social problem films*). Além disso, ao se pensar numa “hierarquia” de gêneros no cinema norte-americano, os filmes sociais também não eram os mais valorizados e lucrativos, sendo identificados, sobretudo, com as produções dos estúdios da Warner Brothers, que, sob a liderança do produtor Darryl F. Zanuck (até 1935), buscavam produções que tivessem o impacto de uma manchete de jornal.

Ao longo da era dos estúdios em Hollywood, cada companhia buscava assumir uma identidade própria e se especializar num determinado tipo ou estilo de produção, criando nas platéias – do Brasil, inclusive –, uma percepção clara sobre o seu perfil. No início dos anos 1940 isso ainda era notado na crítica de *Cine-Rádio Jornal* ao filme *A vida tem dois aspectos* (*East of the River* [dir. Alfred E. Green, 1940/1941br]), com John Garfield:

É interessante notar como as companhias cinematográficas de Hollywood se especializam cada uma num gênero diferente de filmes. Assim, a Metro é a realizadora de grandes espetáculos, com grandes artistas; a Columbia especializou-se em comédias... e filmes de Boris Karloff; a Fox já é conhecida como produtora de “abacaxis”; e a Warner, por sua vez, é a que apresenta, com mais frequência, na tela, histórias de “gangsters” e da vida da classe mais pobre da população das grandes cidades yankees.²⁹²

Entretanto, mesmo na produção da Warner nos anos 1930, cerca de apenas 30% dos filmes lidavam com “problemas sociais” – incluindo crimes e gangsters –, enquanto a grande maioria não apresentaria nenhuma mensagem social imediata (Nick Roddick apud COOK, 1985, p. 88). Assim, mesmo quando pensando de forma simplista na hipótese do cinema brasileiro simplesmente tentar produzir obras inspiradas no gênero dos filmes americanos mais populares no Brasil, o filme de gangster não seria uma escolha das mais prováveis.

Em segundo lugar, a “indústria do crime” retratada nas telas pelos filmes de gangsters hollywoodianos estava muito distante da pouco glamourosa realidade criminal brasileira. Se o gangster era um “efeito colateral” da pujante sociedade norte-americana e da vida em suas grandes metrópoles, o incipiente desenvolvimento do capitalismo nacional e a tímida urbanização das cidades brasileiras não teriam produzido ainda essas conseqüências. Além e por causa disso, o malandro Sete Coroas certamente não era considerado fotogênico como John Dillinger, por exemplo. E nem teria como ser, como fica evidente nas palavras do astro Raul Roulien em seu celebratório livro *A verdadeira Hollywood*, autobiografia de sua conquista da América: “A formidável criminalidade americana acompanha o progresso nacional: é um de seus reflexos mais lamentáveis, porém lógicos. Al Capone roubaria galinhas, na América do Sul, por falta de ambiente...” (ROULIEN, 1933, p. 18).

Em terceiro lugar, principalmente no caso do cinema brasileiro, esse tipo de filme (e qualquer outro que abordasse crimes e outros problemas sociais) estava muito distante do papel para o cinema que se desejava para o país, de acordo, por exemplo, com o discurso formulado a partir dos anos 1920 em *Cinearte* e expresso na década seguinte nas produções da Cinédia ou Brasil Vita-Filmes – e, de forma mais ampla, com a visão elitista e europeizada de civilização ainda dominante em grande parte da sociedade brasileira – que passaria a rejeitar acintosamente, por exemplo, os filmes vinculados a um “sensacionalismo popular” (cf. capítulo 4.1, *supra*). Como Octávio Gabus Mendes escrevia ainda em 1928 na revista dirigida por Adhemar Gonzaga, o cinema no Brasil seria possível, sendo preciso apenas encontrar pessoas capazes e definir os temas certos, o que significava “deixar as portas dos

²⁹²*Cine-Rádio Jornal*, n. 168, 24 set. 1941, p. 14.

engraxates. *As colunas de crimes dos jornais*. A biblioteca de alcova, imunda, repugnante” [sem grifo no original]. Eram preferidas “histórias sentimentais que mostrem os hábitos bonitos de nosso povo”, afirmou o mesmo crítico, em 1930.²⁹³

Estabelecia-se nesse momento uma unanimidade em torno do argumento do potencial educativo dos filmes como forma de elogio (e defesa) do cinema em geral, e do cinema nacional em particular. Conforme lembra Martha Freire (2009, p. 109), “embora o reconhecimento do seu valor social encontrasse raízes no período imperial, a educação foi alçada pelos reformadores republicanos ao patamar de estratégia fundamental – associada à higiene – na constituição da nacionalidade.” Fabián Nuñez (2006, p. 41-2) chamou a educação de “panacéia da salvação nacional”, indicando-a como o “elemento comum” de toda a geração de intelectuais brasileiros dos anos 1920 integrada ao Estado na Era Vargas. Assim, parece coerente destacar, como Cláudio Pereira Almeida (1999, p. 61), que, “na perspectiva dos editores de *Cinearte*, o problema do ‘cinema educativo’ não podia ser desvinculado do problema do ‘cinema brasileiro’.”

Afinal de contas, sobretudo no contexto pós-revolução de 1930, a finalidade dos filmes brasileiros, nas palavras de Carmen Santos em *A Scena Muda*, em 1932, era mais do que nunca “civilizar, instruir, educar” (apud QUEIROZ, 1981, p. 50). Mesmo quando tivesse elevadas finalidades morais, como no caso do melodrama paulista *Fragmentos da vida* (dir. José Medina, 1929) – “drama social” em curta-metragem que retratava um miserável faminto que tentava cometer um crime qualquer que o levasse à prisão, onde teria pelo menos comida –, não se recomendava a abordagem de “aspectos pouco bonitos da nossa moderna São Paulo”. A capital da República, então, deveria ser retratada como nada menos que uma “metrópole civilizada”, o que teria sido finalmente feito com sucesso no elogiado *Bonequinha de seda*.²⁹⁴

A questão se tornava ainda mais crítica pela igualmente acirrada defesa do cinema – assim como do rádio, é claro – também como “agente de propaganda”, valorizando e problematizando a questão da imagem do país retratada por cineastas brasileiros ou estrangeiros ou por filmes exibidos aqui e no exterior. Nesse viés está incluída a arraigada defesa do cinema “posado” (ficção), ambicionado, entre outros motivos, por sua capacidade de elaborar e controlar uma representação satisfatória – mesmo que distante ou até oposta à situação real –, enquanto os indesejáveis “naturais” (documentários) eram repreendidos por

²⁹³*Cinearte*, v. 3, n. 148, 26 dez. 1928, p. 8; *Cinearte*, v. 5, n. 201, 1 jan. 1930, p. 33.

²⁹⁴*Cinearte*, v. 4, n. 198, 11 dez. 1929, p. 31.

frequentemente permitirem indaertidamente “visualizar o indesejável” (MORETTIN, 2005, p. 133).

O que hoje pode ser mal-compreendido como mero falseamento da realidade, na época era pensado em termos de fotogenia, na busca necessária pela revelação de uma misteriosa verdade estética (e também ética, é claro) escondida por trás das aparências. Novamente as palavras de Raul Roulien são pertinentes: “um dos problemas da câmera é dar às coisas uma *verdade fotogênica: essa verdade é sempre o fruto de uma mentira habilíssima*. Para que pingos de chuva possam parecer pingos de chuva, na roupa de um protagonista, a água seria anti-fotogênica: o azeite é a água da tela” [sem grifo no original] (ROULIEN, 1933, p. 128).

Em relação à “verdadeira” imagem do país a ser representada pelo cinema, um caso exemplar ocorreu em 1926, num episódio visto como “uma grave ofensa ao Brasil”. A Companhia Dramática Italia Almirante Manzini estava realizando filmagens em São Paulo sobre a história de uma trupe teatral que, em visita ao Brasil, assistia numa fazenda no interior do Estado a um samba comemorativo pela Lei Áurea, interpretado por 25 negros especialmente contratados para o filme. Quando um artista da companhia italiana começava a dançar com uma negra, “um preto enciumado” decidia vingar-se dançando com uma artista estrangeira. O gesto do negro provocava protestos, resultando em briga e confusão. Quando o negro, finalmente humilhado e vencido, se ajoelhava para pedir perdão, surgia a estrela Italia Almirante, que “suspende, num gesto de soberania, a mão vingadora que empunhava o chicote”, prestes a castigá-lo.

Conforme relataram os jornais da época, o Coronel Lima Vieira viu as filmagens dessas cenas e denunciou o fato à polícia. O Delegado da Ordem Política e Social, Achilles Guimarães, foi então aos laboratórios da Independência Omnia Film – o principal de São Paulo, pertencente a Armando Pamplona e aos irmãos Del Pichia – e confiscou os negativos. Essa seqüência que fazia parte do filme *La Bellezza del mondo*, produzido pela Alba Film, do empresário Enrico Fiori, e dirigido por Mario Almirante, teria sido destruída segundo Hernani Heffner (2003, p. 34).

Ainda mais significativo é o fato dessa ação da “patriótica polícia paulista” ter sido elogiada por Pedro Lima em *Cinearte*, segundo o argumento de que, “sim, há negros no Brasil [...] mas [...] não é justo que se represente o nosso país por um tipo racial já hoje em minoria, nem que se venha colher ‘notas pitorescas’, fantasiando São Paulo, com uma época e costumes que não existem há anos”. Nesse sentido, o crítico reclamava de estrangeiros que “a

cata do pitoresco, agarram um bando de crioulos e convertem-nos em ESTRELOS de cinema” para que a atriz italiana aparecesse como “um anjo de paz” [grifo do texto].²⁹⁵

Podemos perceber que o comentário do crítico de *Cinearte* é exemplar da particular acolhida no Brasil das teorias raciais que colaboraram para que, desde o início do século, muitos intelectuais brasileiros julgassem que o motivo para a “inferioridade” da população brasileira residia na degeneração racial pela miscigenação característica da presença do branco, do negro e do índio na formação do país. Uma das principais soluções para resolver nosso “problema negro” foi o incentivo à migração européia como ferramenta para alcançar o amplamente desejado e tido como inevitável “branqueamento” do povo brasileiro, pois como o diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, declarava no I Congresso Internacional das Raças, em 1911: “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (apud SCHWARCZ, 1994, p. 138). Como os comentários de Pedro Lima sobre o filme *La Bellezza del mondo* revelam (o negro como um “tipo racial já hoje em minoria”), nos anos seguintes ainda permaneceria forte essa “crença enraizada de que o futuro levaria a uma nação branca” (SCHWARCZ, 1998, p. 187).

Era de fato um país fundamentalmente branco, mas também moderno e civilizado que muitos dos que se engajaram na campanha em defesa do cinema nacional a partir sobretudo dos anos 1920 desejavam ver retratado nas telas – e retratado *direito*. Como Maria Rita Galvão (1975, p. 58) apontou em seu clássico estudo sobre o cinema silencioso paulista, reclamava-se então “das nossas atrizes que não sabiam como sentar-se, dos nossos atores que usavam smokings como se fossem garçons, das pseudo-cenas de sociedade, em que, após o luxuoso banquete de finas iguarias servido a milionários por milionários, a dona da casa, decotada e cheia de jóias, levanta-se, empilha os pratos e tira a mesa...” No lugar desses filmes realizados por cineastas que revelavam suas raízes nas classes mais pobres através dessa equivocada tentativa de reproduzir a vida de uma desconhecida e inatingível alta burguesia, o cinema brasileiro deveria efetivamente “mostrar ao mundo as belezas naturais de nossa terra e o progresso da nossa *pujante metrópole*, eis a função que se atribuía ao cinema na década de 20. Índios, pretos, mulatos, sertão, bairros humildes, pobreza, deveriam ser tabus cinematográficos, fatores de vergonha para o nosso povo, que a todo custo deveria procurar escondê-los” [grifo do texto] (ibid). Além disso, havia a influência consolidada de Hollywood, como expressa por um cronista do jornal *O Estado de São Paulo* (apud

²⁹⁵*Cinearte*, v. 1, n. 30, 22 set. 1926, p. 4-5; *Cinearte*, v. 1, n. 24, 11 ago. 1926, p. 3; *A Noite*, 9 ago. 1926; *Jornal do Commercio*, São Paulo, 27 jul. 1926 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

GALVÃO, *ibid.*): “Não custa nada, em matéria de cinematografia, seguir o exemplo do critério norte-americano: apresentar ao público apenas o que temos de bom, belo e bem-feito”. Era isso que o projeto de criação da Cinédia, iniciativa que alterou definitivamente a escala de investimentos do cinema brasileiro até então, desejava.

Mas que país seria representado pelo cinema brasileiro a partir dos anos 1930, durante a Era Vargas que reconheceu definitivamente o cinema como um “veículo privilegiado não só para educar, como também para construir uma nação e uma raça” (LINO, 2007, p. 166)? Que cinema seria esse que passou a dar destaque, por exemplo, ao esporte das massas, o futebol, destituído de sua origem inglesa, representado em filmes como *Alma e corpo de uma raça* (dir. Milton Rodrigues, 1938) ou *Foot-ball em família* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo, 1939) como uma “paixão nacional”, assim como ao samba, antes considerado “coisa de preto e de pobre” – e, logo, de ex-escravos, causando repúdio ao ser retratado por um filme em 1926 –, mas que se tornaria o verdadeiro “ritmo nacional”, assim como o carnaval, grande festa popular?

Novamente, uma chave de compreensão está na educação, base de grande parte das idéias, por exemplo, de um intelectual como Edgar Roquette-Pinto, que vinha se destacando nas primeiras décadas do século XX ao defender que os problemas do povo brasileiro não tinham relação com a cor da pele, mas com *causas sociais*, para as quais a solução residiria fundamentalmente na educação (ALMEIDA, C., 1999, p. 133). Essa mentalidade convergeria com os ideais dos revolucionários de 30, pois Getúlio Vargas também acreditava na capacidade produtiva dos trabalhadores nacionais, defendendo que o potencial dos brasileiros poderia ser explorado *desde que eles recebessem educação* – “física e moral, eugênica e cívica, industrial e agrícola” –, o que garantiria sua evolução como homens e cidadãos, como raça e povo (*ibid.*, p. 162-3). Assim, a cultura nacional, propagada através dos modernos meios de comunicação como o cinema, teria um papel fundamental neste “sistema articulado de educação mental, moral e higiênica” conforme o trecho final do célebre discurso de Getúlio Vargas proferido em encontro com a classe cinematográfica em 30 de junho de 1934 (In: CARIJÓ, 1937, p. 68).

Relacionado a esse contexto, Hermano Vianna (1995) investigou a súbita valorização do samba e da mestiçagem – que na passagem para a década de 1930 foram alçados a símbolos nacionais – em relação ao problema da “unidade da pátria” para uma nação considerada dispersa, dividida e desarticulada, assim como a uma república de forte caráter federalista. Com a Revolução de 1930, mais do que nunca uma unidade ligada a uma “essência” ou “originalidade” brasileira se tornava necessária, marcando uma guinada na

longa história de interações entre a intelectualidade e as classes populares, caracterizada pela proteção e repressão, pelo incentivo e censura. A mestiçagem – antes vista como defeito e motivo de inferioridade do povo – virou objeto de orgulho para a nação, e o samba carioca, estilo de música urbana de origem popular e apenas um dentre vários ritmos “regionais”, foi transformado na “música brasileira por excelência”. Como seria cantado posteriormente, o samba foi eleito a música da “minha terra” que todo brasileiro “bom sujeito” deve (patrioticamente) gostar, com exceção apenas de quem “é ruim da cabeça ou doente do pé”.²⁹⁶

Entretanto, essa iniciativa de construção de ícones da identidade brasileira se deu através da eleição de determinados símbolos que não ocorreu sem resistências, negociações e transformações. Assim como a década de 1930 presenciou um equilíbrio precário entre uma recentemente celebrada harmonia racial através da valorização da miscigenação – propagada por Gilberto Freyre em seu aclamado livro *Casa-Grande e Senzala* (1933) – e o ainda presente ideal de “branqueamento” acompanhado de indisfarçável racismo, o samba também foi alvo de disputa e conflitos. Afinal, um filme como o melodrama *Aves sem ninho* (dir. Raul Roulien, 1941), por exemplo, seria elogiado por grande parte da crítica por se contrapor ao “negróide sambismo da tela brasileira” (cf. capítulo 5, *infra*).

Conforme o estudo de Carlos Sandroni (2001, p. 90), a palavra “samba” começou a ser registrada no Rio de Janeiro por volta de 1870, mas somente se tornou um “rótulo de sucesso popular” a partir da gravação do “samba carnavalesco” “Pelo Telefone”, de Donga, feito para o carnaval de 1917, dando início a um movimento que conduziu o samba “da periferia ao centro da vida social: da roça à cidade, das províncias à capital federal, dos negros ao povo” (ibid., p. 92). Nesse processo, a palavra samba substituiria todas as demais que designavam festividades ou gêneros musicais populares (como batuque, maxixe e tango) durante a passagem entre o que Sandroni chamou de “estilo antigo” (entre 1917 e o final dos anos 1920) e “estilo novo” (a partir do início da década de 1930).

Se o estilo antigo se aproximaria formal e tematicamente à música folclórica, estando ligado às festas na casa das “tias baianas” como Tia Ciata e à geração de João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha e Donga, o estilo novo consagrado pelos músicos do Estácio de Sá como Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos e outros, viria a se tornar o próprio emblema do “verdadeiro samba”, embora isso não tenha ocorrido sem conflitos.

Diferentes perspectivas sobre a origem e natureza do samba podem ser ilustradas por dois livros publicados já em 1933, um escrito por Orestes Barbosa (*Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*) e outro por Francisco Guimarães, o Vagalume (*Na roda*

²⁹⁶Versos de “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi, 1940).

de samba). Barbosa, escritor, músico e jornalista branco, defendia o samba urbano e carioca da geração da qual ele fazia parte, enquanto Vagalume, jornalista negro, adotava uma visão tradicionalista e crítica do que chamava de “indústria do samba” e dos “sambistas industriais” representados por Francisco Alves, principal acusado da prática de comprar sambas de compositores pobres e desconhecidos (cf. NAPOLITANO, WASSERMAN, 2000).²⁹⁷

É importante salientar que a emergência desse estilo novo do samba ocorreu em meio ao desenvolvimento da indústria musical no Brasil. Isto é, se deu em meio à crescente exploração comercial do rádio, dinamizada pela autorização oficial para a veiculação de anúncios em 1932, pelo barateamento dos ainda relativamente caros aparelhos (vendidos agora a prestações), e pela adoção do modelo de concessão de canais a particulares que resultou no aumento do número de emissoras e na entrada de grupos econômicos poderosos. Ocorreu simultaneamente ainda à ampliação do mercado fonográfico, à consolidação do cinema sonoro e à oficialização dos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro. Enfim, uma série de fatos colaborou para o samba ser introduzido na pauta do consumo cultural até mesmo das classes mais abastadas (MATOS, 1982, p. 44). Se até os anos 1930 a divulgação da música popular se dava através principalmente da música ao vivo (bandas, blocos e o teatro de revista), a situação mudaria e logo “o rádio e a vitrola ocuparam, nas salas da classe média brasileira, o lugar dos pianos” (SANDRONI, 2001, p. 200; CABRAL, 2010, p. 99).

Se para os músicos do “estilo antigo” o samba estava próximo à música folclórica – ou seja, canções sem dono, em grande parte improvisada, pois resultado geralmente de composições coletivas, podendo assim ser apropriada pura e simplesmente –, as composições do “estilo novo” se inseriam num mercado cultural nascente e efervescente. O samba, um “novo” gênero musical popular urbano que passaria a vender mais discos e fazer mais sucesso no *broadcasting*, se tornava, assim, um produto dotado de valor comercial que podia ser comprado, vendido e até mesmo furtado! (SANDRONI, 2001, p. 147 e 151)²⁹⁸

Outra diferença que Sandroni (*ibid.*, 159) identifica entre o estilo antigo e o novo é a associação, pelo segundo, entre o sambista e o malandro, com o samba praticamente se tornando a mais pura “expressão musical” dessa figura. Enquanto os músicos da Velha

²⁹⁷Conforme Sandroni (2001, p. 137), “embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, fortes contrastes se manifestam entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro).”

²⁹⁸Sobre isso, pode-se mencionar que o futuramente popular Programa Case (cf. capítulo 5.3, *infra*), irradiado pela Rádio Philips a partir de 1932, era dividido em duas horas de música popular e outras duas horas de música erudita. Entretanto, a resposta do público à primeira parte (demonstrada pelo número de ligações de ouvintes para a emissora) foi tão maior que, *a contragosto*, e movido pela necessidade de sobrevivência comercial, Ademar Casé passou a dedicar seu programa dominical exclusivamente à música popular (cf. CASÉ, 1995).

Guarda não se identificassem com a então mal-vista figura do *malandro* ou *vadio* (preferindo a expressão *bamba*), a nova geração dos anos 1930 vai adotar, mesmo que de forma conflituosa, a identidade do malandro. Notando uma “moda da malandragem” nos anos 1930, Sandroni vai apontar justamente a contradição de os sambistas adotarem a temática do malandro, mas vista principalmente através do tema do fim da malandragem, o abandonar da “orgia” (entendida como seu estilo de vida) por alguém que se identifica com ela.

Nesse momento, a questão da identidade do sambista também informou o conhecido embate musical entre Noel Rosa, músico branco de classe média e ex-estudante de medicina, e Wilson Batista, mulato boêmio “sem nenhuma formação musical e semi-alfabetizado” (PIMENTEL; VIEIRA, 1996, p. 81). Em 1933, o então novato Batista lançou, escondido num pseudônimo, a elegia à figura do malandro sambista “Lenço no pescoço”, que mereceu uma réplica de Noel com “Rapaz folgado”, na qual o compositor de Vila Isabel defendia separar a figura do sambista daquela associada ao malandro: “Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo o valor do sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado”.

O músico de Vila Isabel se colocava contrário aos “signos exteriores de uma identidade do samba” como manifestados na canção de Wilson Batista (a roupa, a navalha, a ginga, a vadiagem), propondo uma outra aparência (e identidade) para o samba e para o sambista (SANDRONI, 2001, p. 178). Noel claramente defendia a “classe” dos sambistas (na qual se incluía, para o desgosto de sua família) e menos um ataque ou acusação a Batista, sua canção assumia justamente um caráter *educativo e corporativo*, no sentido de aconselhar um caminho para o desejado progresso do samba. Tratava-se quase de oferecer ao sambista um “banho de loja”, algo entendido como estritamente necessário, por exemplo, para a bem-vinda profissionalização desses músicos populares. E não eram apenas os compositores que precisavam “evoluir”, os sambas também necessitavam de uma “estilização” (a criação de uma segunda parte além do refrão, o registro em partitura, a feitura de arranjo etc.) que permitiria sua livre circulação não apenas entre a cidade e o morro, mas também entre as mesas de botequins e os microfones das gravadoras e emissoras de rádio.

Como apontou Sandroni (2001, p. 172 e 175), a oposição entre “morro e cidade” também era deixada de lado por Noel em causa própria, sendo ele próprio oriundo de um bairro de classe média, uma Vila Isabel idealizada pelo músico como um “espaço utópico de confraternização” entre bambas e bacharéis, entre sambistas populares e compositores e cantores profissionais. Conforme a letra de “Feitiço da vila” (1934), se São Paulo dava café (preto), Minas Gerais, leite (branco), a Vila dava um samba com clara tonalidade mestiça,

“não mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma”, um bairro que representaria ainda a própria cidade-síntese da brasilidade que seria o Rio de Janeiro.²⁹⁹

“Feitiço da vila”, aliás, mereceu uma resposta de Batista, dizendo que além de ser um bairro calmo (sem o agito e a orgia do samba de verdade), o reduto de Noel estava sujeito aos ladrões que ele negara existir e eram geralmente associados às favelas: “Eu fui ver para crer e não vi nada disso / A Vila é tranqüila, porém eu vos digo: cuidado! / Antes de irem dormir dêem duas voltas no cadeado” (“Conversa fiada”). Sem querer alimentar a polêmica, com “Palpite infeliz” (1935) Noel diplomaticamente mostrava seu respeito aos bairros e morros do “Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz”, afirmando que a Vila Isabel “só quer mostrar que faz samba *também*” [sem grifo no original]. Essa posição esquivada – e até mesmo malandra – de Noel já podia ser encontrada em duas canções de 1932, fosse em “Escola de malandro” (com Ismael Silva), na qual revelava que “fingindo é que se leva vantagem/ isso, sim, é que é malandragem”; fosse em “Feitio de Oração” de 1932, na qual buscava uma conciliação: “O samba na realidade não vem do morro/ Nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce do coração”.

Obviamente, um cinema que procurava se afirmar econômica, política e socialmente – e se legitimar em um momento de extremo nacionalismo como *brasileiro* – participou ativamente desse processo e serviu como uma das arenas de conflitos em torno das características do samba carioca, elevado a ritmo popular nacional, assim como da própria identidade nacional. Como uma das mais valiosas (ideológica e economicamente) “coisas nossas”, o samba não podia deixar de ganhar as telas, mas não com “qualquer roupa”. É significativo que a música “Palpite infeliz” seria incluída no filme *Alô, Alô, carnaval!*, com Aracy de Almeida cantando enquanto lavava roupa, mas a cantora se recusou a filmar tal cena (AUGUSTO, 1989, p. 93; CASTRO, 2005, p. 129).³⁰⁰

Zelar pela imagem – fosse a aparência ou posição social – era fundamental, afinal, nas duas últimas réplicas de Wilson Batista (que ficaram sem resposta) era isso que o compositor atacava em Noel, chamando-o de “feio” em “Frankenstein da Vila” (1936) ou cantando, em “Terra de cego” (1936), que “não fica bonito / Um bacharel brigar”. Nesse sentido, basta lembrar que em *Alô, Alô, carnaval!*, mesmo que os revistógrafos fossem malandros pobretões

²⁹⁹Era esperteza de Noel conferir ao samba de Vila Isabel um caráter mestiço, algo que, nos 1930, se transformava em símbolo da nacionalidade. O mesmo acontecia, por exemplo, com a feijoada, antes conhecida como “comida de escravos”, e que, juntando o feijão (preto), o arroz (branco), a couve (verde) e a laranja (amarelo), se tornaria símbolo da culinária brasileira (SCHWARCZ, 1998, p. 196).

³⁰⁰Entretanto, a idéia de utilizar como cenário para filmagem em externa as bicas e os tanques de cinema da área de serviço nos fundos dos estúdios da Cinédia seria aproveitada poucos anos mais tarde no carnavalesco *Está tudo aí* (cf. FREIRE, R., 2007).

(brancos) que moram em barracos precários (não numa favela, mas aparentemente no subúrbio), seus sambas eram apresentados no cenário de um sofisticado *grill-room* por cantores e cantoras luxuosamente vestidos, e todos, sem exceção, brancos. Afinal, um dos objetivos do filme conforme seu produtor, era mostrar ao grande público como era um Cassino por dentro (AUGUSTO, 1989, p. 92).

Não surpreende, portanto, que inúmeros dos “doutores do samba” surgidos nesse momento – cantores e compositores profissionais, brancos, de classe média (baixa ou alta) e frequentemente portadores de diplomas de medicina ou direito –, como Mário Reis, Francisco Alves, Lamartine Babo, Almirante, e até mesmo Noel Rosa (que não concluiu a faculdade), tiveram suas vozes, e sobretudo faces, largamente registradas em filmes, certamente com muito mais frequência que os artistas negros do “estilo antigo” ou mesmo do “estilo novo”.

Um dos papéis mais importantes para o cinema brasileiro foi desempenhado, aliás, por um desses “doutores”, Carlos Alberto Ferreira Braga, estudante de arquitetura, branco e de classe média, cujo pai era diretor de uma fábrica de tecidos e que adotou o pseudônimo de João de Barro para não constranger sua família quando gravou seu primeiro disco com o grupo Bando de Tangará, do qual também faziam parte Almirante e Noel Rosa.

Se não é preciso destacar novamente a relevância de Braguinha no cinema brasileiro sonoro – não somente à frente, mas sobretudo *atrás* das telas, não simplesmente como compositor, mas também como homem de negócios (cf. HEFFNER, 2007) –, papel não menos importante foi o da “rainha branca do samba”, Carmen Miranda, que atendia exemplarmente ao figurino Estado-Novista “num primoroso equilíbrio de opostos: vestida elegantemente, não abria mão da ginga nem da gíria associadas aos moradores das favelas” (MENDONÇA, 1999, p. 53).

Carmen foi indiscutivelmente a maior estrela do cinema brasileiro na década, sendo seu primeiro grande sucesso, “Taí”, cantado por uma personagem em um dos poucos trechos falados de *Ganga Bruta* (dir. Humberto Mauro, 1933), participando ela própria dos pioneiros filmes brasileiros em som ótico – o documentário *O carnaval cantado de 1932* e o semi-documentário *A voz do carnaval* (dir. Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, 1933) –, e já surgindo como atração principal de *Alô, alô, Brasil, Estudantes* e finalmente *Alô, alô, carnaval*, pelo qual recebeu o cachê mais alto do elenco milionário: 14 contos de réis junto com sua irmã Aurora, contra 6 contos de Francisco Alves e 4 de Mário Reis (CASTRO, 2005, p. 130).³⁰¹

³⁰¹ Para fins de comparação, por filmes da Sonofilms como *João Ninguém* (1937) e *Laranja da China* (1940) o ator Grande Otelo recebeu apenas 300 mil réis, enquanto o comediante Brandão Filho disse ter ganhado 200 mil réis de cachê por *O bobo do rei* (1936). Já Gilda de Abreu diria ter recebido cinco contos e mais os vestidos que

O destaque prosseguiu em *Banana da terra*, no qual Carmen apareceu pela primeira vez no figurino de baiana cantando “O que que a baiana tem”. Devido ao grande sucesso da canção de Dorival Caymmi e à sua viagem para os EUA, o mesmo número musical foi inserido – e novamente elogiado – em *Laranja da China*, lançado no carnaval de 1940. Esse “reaproveitamento” não deve surpreender se nos fiarmos no relato de Ruy Costa de que nas exibições de *Banana da terra* nos “cinemas do norte”, o operador parava a projeção, voltava o filme e reprisava o número musical a pedido do público. De fato, um crítico da época, ao comentar o carnavalesco da Sonofilms, revelou o entusiasmo generalizado pelo número musical: “Mas não deixemos de salientar uma coisa – o êxito absoluto, formidável e mesmo estonteante de Carmen Miranda cantando aquele ‘O que que a baiana tem’.”³⁰²

Em setembro de 1940, durante a visita de Carmen ao Brasil após estrear com estrondoso êxito na Broadway, a Sonofilms chegou a oferecer o valor astronômico de cinquenta contos de réis para que ela estrelasse mais um filme nacional, o que foi impedido, porém, pelo contrato de exclusividade que já havia assinado com a Fox, dando início a sua bem-sucedida carreira em Hollywood.³⁰³

Para o projeto de um cinema de alto padrão técnico e moral e, principalmente, de acentuado caráter *educativo*, mas que também contribuísse para a construção de uma nação – em perfeita sintonia com o Estado Novo de Getúlio Vargas, importante aliado dos produtores e frequentemente homenageado pelos homens de cinema –, se desejava o retrato das “coisas nossas” nas telas (que ainda atrairiam o grande público), mas desde que depurados de seus traços supostamente “perniciosos”. Afinal, como apontou Albuquerque Júnior (2007), mesmo que o “nacional-popular” tenha se constituído no eixo central da formulação da política cultural durante a Era Vargas e “embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do

usou em *Bonequinha de seda* como pagamento por sua atuação como protagonista do filme (*A Cena Muda*, v. 28, n. 50, 14 dez. 1948, p. 8-9; *A Cena Muda*, v. 27, n. 11, 18 mar. 1947; *A Cena Muda*, v. 28, n. 25, 22 jun. 1948, p. 4). No rádio brasileiro dos anos 1930, os cachês por apresentações de músicos ou atuações em rádio-teatro giravam em torno de 30 mil réis, o que para Ísis de Oliveira, adolescente e filha de operários, era, em 1938, “dinheiro que não acabava mais” (apud AZEVEDO, 1996, p. 82). Para citar outro exemplo, o cantor Arnaldo Amaral contou ter começado sua carreira cantando de graça no Programa Casé, recebendo depois cachês de vinte, trinta e cinquenta mil réis. No primeiro contrato de sua carreira, na Rádio Mayrink, ganhava quinhentos mil réis por mês, ingressando posteriormente na Organização Byington, aonde seu salário chegou a um conto de réis mensal (*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n.123, 14 nov. 1940, p. 9).

³⁰² Depoimento de Ruy Costa a Alex Vianny, 28 set. 1979, Fundação Museu da Imagem e do Som; *PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 1, n. 9, mar. 1939, p. 39.

³⁰³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 114, 12 set. 1940; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 115, 19 set. 1940. Para se ter uma idéia desse valor (e do valor de Carmen), Wallace Downey ficara surpreso e (irado) quando o compositor Ary Barroso exigiu dez contos de réis para liberar as músicas “Boneca de Piche” e “Na baixa do sapateiro” para o filme *Banana da terra*. O produtor simplesmente as substituiu por “Pirolito”, da dupla Braguinha e Ribeiro, e por outra canção – mais barata – do compositor então desconhecido, Dorival Caymmi. A música era justamente “O que que a baiana tem?” (CASTRO, 2005, p. 166-8).

Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das idealizações dos letrados.”

Mostrar através do cinema o Brasil “moderno”, um pujante país agrário-exportador que caminhava na direção de se tornar uma grandiosa nação urbano-industrializada, era o objetivo, por exemplo, do “idealismo” do incansável Adhemar Gonzaga ou da batalhadora Carmen Santos – que *A Scena Muda* em 1937 (apud ALMEIDA, C., 1999, p. 104) elogiava por sua “alma de educadora” –, assim como o de Raul Roulien. O ator-cantor que realizara o feito de atuar em Hollywood, tendo retornado definitivamente ao Brasil em 1936, foi talvez o diretor, ator e produtor que mais explicitamente se alinhou ao ideário getulista, tendo frequentemente contado com o apoio e incentivo oficial do governo. Afinal, mesmo num projeto de filme sobre a Amazônia, Roulien prometia que “de cada cobra selvagem que apareça nessas películas, se vejam cinco cobras civilizadas do Instituto Butantã, de São Paulo, fabricante dos célebres soros-antiofídeos.”³⁰⁴

Desse modo, se elementos da cultura popular foram elevados a representantes de nossa originalidade cultural, como o samba de morro, e, portanto valorizados por sua “brasilidade”, ao mesmo tempo se esperava (e se exigia) que a violência e o crime (associados a distúrbios, quando não às desigualdades sociais), por exemplo, estivessem ausentes dos filmes brasileiros. Entretanto, esse cenário obviamente dava espaço à ambigüidade e contradição, além de constantes conflitos.³⁰⁵

Se a figura do “malandro do morro”, por exemplo, era cada vez mais associada à do sambista (branco ou negro), ela se opunha positivamente ao “malandro do asfalto”, ligado ao “valente” e herdeiro dos capoeiras do século XIX, em sua maioria ex-escravos negros (cf. MISSE, 1999). Entretanto, as características do valente e do malandro se misturavam – fossem nas letras dos sambas, nos noticiários criminais dos jornais, ou nos filmes nacionais –, no complexo processo de idealização e condenação, de elogio e repúdio. Como exemplo, o

³⁰⁴ *Cine-Magazine*, v. 1, n. 2, 1933, p. 12, 14.

³⁰⁵ Novamente em relação ao caráter de propaganda do cinema, a insistência no retrato do popular pelo cinema brasileiro resultaria em críticas num momento seguinte, sobretudo em relação à imagem do país no exterior no contexto da política de boa-vizinhança, sucitada, por exemplo, pela visita do cinegrafista responsável pelo cinejornal da Metro. Esse fato levou Renato de Alencar a aconselhá-lo a não aceitar convites para filmar “*nossas originalidades*”, nossas “cenas de macumba, com negras infames a dançar sob carraspanas históricas”, nem o carnaval com “indecentes exibições de sambas, desses que falam em cabrochas, malandros e outras carmemirandices hediondas” [sem grifo no original]. No lugar disso, o editoralista de *A Cena Muda* rogava ao estrangeiro que mostrasse em seus *shorts* o “Brasil em seu potencial moderno, com suas usinas, suas obras de engenharia como a estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, as obras de Cubatão, o abastecimento d’água de Ribeira das Lages. Nossos institutos de ensino, de ciência e cultura, os grandes centros urbanos do Rio, São Paulo, Porto Alegre, Bahia, Recife, Belo Horizonte; nossa organização bancária, os novos processos de agricultura; nada de *céu mais bonito do mundo*, nada de café, de banana, de sambas, de negros, de favelas indecentes. Mostre um Brasil sem africanismos repugnantes, um Brasil moderno onde há paz, trabalho, ordem e um vertiginoso progresso [...]” [grifo do texto] (*A Cena Muda*, v. 22, n. 1095, 17 mar. 1942, p. 3).

argumento do filme carnavalesco *Laranja da China* – que trazia dentre seus personagens o “ladrãozinho Boneco de Pixe” (Grande Otelo), “um molecote esperto entre os alunos da Escola de Samba ‘Orgia até morrer’, e habilíssimo em atrair para seus dedos os relógios dos incautos” – foi considerado “nocivo e forte para as massas” pelo crítico de *Cine-Rádio Jornal*:

As apologias ao malandro, ao ladrão, à farra, e a muitas coisas mais, embora provoquem estrondosas gargalhadas, são avessas aos mais rudimentares princípios da moral. O cinema que tem grande influência sobre o povo, sobre a juventude, deve ser utilizado como arma educativa e não destruidora dos conceitos morais.³⁰⁶

Embora diferentemente do valente, cujo poder se baseava fundamentalmente na conquista do medo e respeito dos outros, o malandro viesse a ser associado aos ardis e expedientes – sendo a navalha até utilizada, mas como último recurso e sem jamais apelar à arma de fogo –, a condenada ligação entre malandragem (sambista) e crime (bandido) ainda persistia e era por isso reprovada. Desse modo, no processo de valorização e idealização do malandro pelo cinema brasileiro – como ocorria no samba – ele era cada vez mais associado à farra e à orgia, mas distanciado de qualquer atividade criminal. Em *Samba da vida*, por exemplo, o ladrão Pedro Paulo (Jayme Costa) que invade a mansão, no final das contas, só quer assumir a vida de rico e para tal usa apenas sua lábia e esperteza, sempre de forma cômica e simpática, sendo inimaginável o apelo à força ou à arma por esse personagem, que continuamente repreende um de seus comparsas (que assume o papel de mordomo) a não usar violência.³⁰⁷

Por outro lado, outra vertente desse nacionalismo populista modernizante se refletia na crítica ao conservadorismo antiquado (e hipócrita) das classes médias cosmopolitas que olhariam com desdém para essas “coisas nossas”, como as supostamente respeitáveis figuras patriarcais que desaprovavam o samba e o carnaval em *Está tudo aí* ou *Laranja da China*, entrando em conflito com as novas gerações representadas por suas filhas. Aí está inserida também a valorização de uma fala “brasileira” que gerava as piadas com estrangeirismos das *girls* e *boys* de *Alô, Alô, Carnaval* ou do OK em *Bonequinha de seda*, assim como a crítica bem-humorada à “aparência distinta” em *Samba da vida*, no qual uma família de ladrões assumia – com êxito – a identidade de milionários.³⁰⁸

³⁰⁶ *A Scena Muda*, v. 19, n. 981, 9 jan. 1940, p. 15-20; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 78, 18 jan. 1940, p. 15.

³⁰⁷ Entretanto, apesar das semelhanças entre o malandro e o valente, o sociólogo Michel Misse (1999, p. 256) aponta uma oposição nítida: “o contrário do malandro é o otário, jamais o valente; o contrário do valente é o covarde, jamais o malandro”.

³⁰⁸ Já no contexto do pós-guerra, o filme *Caidos do céu* (dir. Luiz de Barros, 1946) faria uma divertida piada com o personagem italiano Giovani, o chamando de “fascista no gosto musical” por não gostar de samba e condenar o

Esses conflitos obviamente se acentuaram com o advento da ditadura do Estado Novo, em 1937 e sua “cruzada antimalandragem” caracterizada pela exaltação do trabalho e a associação do ócio ao crime (cf. PARANHOS, 2010). No caso do samba, além dos intérpretes, as letras e arranjos também sofreram mudanças, e Claudia Matos (1982) destacou que a principal temática nesse período do que chamou de “samba malandro” passou a ser a da “regeneração” – o malandro que vira trabalhador – apesar da manutenção de discursos alternativos e destoantes.

Como exemplo da ligação da música popular com o cinema em suas relações com o ideário estado-novista, pode-se mencionar um caso ligado ao mais famoso exemplar do estilo conhecido como samba-exaltação, “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. A versão orquestral desse samba foi lançada no espetáculo *Joujoux e Balangandans*, encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939, sob o patrocínio da primeira dama, D. Darcy Vargas, que “solicitou” o apoio da Cinédia para transpor essa revista-fantasia teatral para o cinema, resultando no filme homônimo *Joujoux e balangandãs* (dir. Amadeu Castelaneta, 1939) e, segundo informações de Alice Gonzaga (1987, p. 79; 2010, p. 69), em prejuízos financeiros para a Cinédia. Transformados em símbolos da brasilidade, o samba e o carnaval podiam e deviam entrar no Teatro Municipal, mas desde que vestidos a rigor.

Afinal, para a legitimação do samba – “feio, indecente, desarmônico e arritmo” – ele precisava e estava sendo higienizado e educado como era defendido nas páginas da revista oficial do DIP, *Cultura Política*, em 1941: “Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social. [...] Não toleramos os moleques peraltas, dados a traquinagens de toda a espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade; pedimos escolas para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola.”³⁰⁹

No final de 1940, um artigo de *Cine-Rádio Jornal* já elogiava o “efeito profilático” dessa cruzada anti-malandragem do DIP acabando com as segundas intenções e os “erros” das letras de samba: “Teremos com isso um carnaval mais limpo, despido dos atentados à gramática e livre das sensaborias que costumavam infestar o ambiente durante o período carnavalesco. As músicas que andam por aí espalhadas são decentes e podem ser cantadas sem receio em qualquer casa de família. Foram todas vistoriadas cuidadosamente”. Poucos meses depois, o efeito no carnaval de 1941 dessa ação “educativa” do governo seria comentado em *Cinearte* através de nota intitulada “Sambas censurados” que mencionava a “moralização” repentina e inesperada dos sambas e marchas: “Acabou-se a malandragem dos

namoro de sua filha com um sambista – branco, deve-se ressaltar.

³⁰⁹ *Cultura Política*, v. 1, n. 6, ago. 1941, p. 86.

morros, e apenas se louva o trabalho no ‘batente’, o que, de certo jeito, recorda a *utilidade louvável* dos severos censores do DIP” [sem grifo no original].³¹⁰

Se nosso “Brasil brasileiro” passava a ser cantado como “terra de samba e pandeiro”, as favelas, o principal espaço tradicionalmente associado ao samba e ao sambista, ainda eram vistas como a “lepra da estética”, um mal que precisava ser sanado para se alcançar a civilização, além de moradia de “capoeiras, malandros, vagabundos de toda sorte”, antro de criminalidade e marginalidade (VALLADARES, 2005). Afinal, desde o seu surgimento no início do século XX o morro da Favela e todos os demais que passaram a ser reconhecidos por esse termo eram identificados como um duplo problema: sanitário e moral (ZALUAR; ALVITO, 1998).

Assim, apesar da crescente popularidade do samba junto a todos os estratos sociais – com suas composições podendo chegar a todos os bairros através do rádio e discos –, conforme Hermano Vianna (1995, p. 119):

Os ricos, segundo as informações que consegui coletar, não iam aos pagodes da Saúde, da Cidade Nova ou da nascente favela da Mangueira, bairros de onde provinha a maior parte dos sambistas. Esses locais eram vistos com fascínio, mas também com medo. O território da “autenticidade” do samba, que a elite carioca começava a respeitar, era também considerado um mundo perigoso.

Era esse medo e fascínio que motivou, por exemplo, uma visita à favela por Benjamim Costallat (1990, p. 34) descrita em crônica publicada originalmente em 1924 na qual o autor ironizava qual era o principal perigo do temível “morro do crime”:

Falavam-me sempre no perigo de subir à Favela. Nos seus terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltam com a mesma facilidade com que se dá bom-dia. O maior perigo que encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.

Como apontaram Alba Zaluar e Marcos Alvito (1998, p. 26-7), através da cultura (sobretudo da música popular) as favelas começaram a ser incorporadas à vida social da cidade, ainda que o mesmo não ocorresse no plano político, mantendo-se, por exemplo, a restrição do direito de voto aos analfabetos. Porém, na década de 1930 músicos de classe média como Almirante, Mário Reis, Francisco Alves ou Noel Rosa que efetivamente “subiam o morro” e freqüentavam os sambas e botequins dos compositores populares vinham servindo

³¹⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 125, 28 nov. 1940, p. 3; *Cinearte*, v. 16, n. 544, 15 fev. 1941, p. 8.

de mediadores desse trânsito cultural. Por outro lado, se com os desfiles, o samba ganhou o asfalto e chegou à Avenida – entrando, afinal, “na roda *chic*”, como criticava Vagalume em 1933 –, ele também saiu da favela e através da nascente indústria cultural ganhou novos ouvintes, cenários e intérpretes, o que foi lamentado no samba de Wilson Bastista e Geraldo Augusto “História da criança”, de 1940: “mas agora é diferente ai ai / a história terminou / branco pode ser malandro / o samba desceu o morro / ninguém mais escutou” (apud MATOS, 1982, p. 30).

Entretanto, num processo semelhante ao descrito sobre o samba, a visão sobre as favelas também sofreu modificações ao longo da década de 1930, deixando de serem avaliadas simplesmente como doenças a serem isoladas (como a lepra) ou erradicadas (através, por exemplo, da remoção), mas como um problema a ser conhecido, controlado e administrado pelo Estado, que, embora atento às demandas sociais e populares, mantinha, porém, uma postura higienista e estética.

Novamente podemos mencionar o filme *Favela dos meus amores*, uma obra extremamente significativa, embora refém de interpretações anacrônicas feitas a partir dos anos 1960 que o valorizariam, por exemplo, como um precursor do neo-realismo italiano! Isso se deveu ao fato do longa-metragem ter sido parcialmente rodado em locações autênticas no Morro da Providência, não podendo deixar de ser destacada a originalidade no retrato da favela no filme produzido por Carmen Santos, que, mesmo estilizada e idealizada, era apresentada segundo Hernani Heffner (1995, p. 9) como “o celeiro de criação da recente música popular urbana carioca.” Consciente da rejeição interna ao universo retratado, Mauro teria, inclusive, apresentado ironicamente a “redescoberta” do morro pelos personagens recém-chegados de Paris (ibid.).

Entretanto, alvo de uma idealização posterior, o filme de Humberto Mauro deve ser inserido no contexto da época. Afinal, diferentemente do que afirma Heffner – numa das melhores revisões do filme pela historiografia recente –, as escolas de samba não eram mais perseguidas em 1935, pois elas já contavam inclusive com o apoio oficial do Estado.³¹¹

³¹¹ Conferir o relato de Hermano Vianna (1995, p. 124) sobre como o samba, tornado “autêntico”, conquistou apoio oficial: “O primeiro desfile da Deixa Falar [bloco carnavalesco da Estácio de Sá], em 1929, tem seu ‘caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela polícia militar, e tocava clarins’ (Tinhorão, s/d: 82). Quatro anos depois dessa estréia, o desfile de escolas de samba já ganhara ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro e o patrocínio do jornal *O Globo*, que também ‘formulou um regulamento para o certame, no qual se estabelece a obrigatoriedade da ala das baianas’ (Santos & Silva, 1980: 63). Já em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura”. Cláudia Matos (1982, p. 88) indicou outros fatos: “No primeiro concurso realizado entre as escolas de samba, que desfilaram em 1932 na Praça Onze sob o patrocínio do jornal *O Mundo Sportivo*, o enredo da agremiação ‘Deixa Falar’ foi a revolução de 30. Em 1937, um decreto de Getúlio determinava que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico.”



Fig. 35 e 36: Anúncio no *Jornal do Brasil*, destacando o romance no morro entre os protagonistas brancos oriundos da cidade, e fotografia do filme com Rosinha e sua tia Bilu, provavelmente retratando o cenário de sua casa humilde na favela construída em estúdio.

Além disso, se Heffner ressaltou no filme de Humberto Mauro a ligação do samba aos personagens negros e favelados, é importante indicar que o papel de Nhô-Nhô, sambista do morro inspirado em Sinhô (já descrito como “mulato magro, narigudo e desdentado”), era interpretado pelo ator branco Armando Louzada, que mais tarde faria o papel de Tiradentes em *Inconfidência Mineira*. Embora aparentemente dotado de uma visão dita tradicionalista como a representada pelo livro de Vagalume, pode-se destacar ainda que *Favela dos meus amores* apresentava canções de Orestes Barbosa e era estrelado por Sívio Caldas, parecendo, portanto, enveredar pela conciliadora visão “noelrosiana” do samba como produto nem só do morro (onde moravam os sambistas), nem só da cidade (de onde vinha a mocinha Rosinha e os donos do cabaré), mas “do coração” dos compositores.

Assim, a singularidade de *Favela dos meus amores* residiria, sobretudo, em sua abordagem estetizante e poética de um cenário popular ainda inexplorado pelo cinema brasileiro sonoro de longa-metragem, que apesar de passar por um processo de valorização cultural devido ao samba, ainda era fortemente estigmatizado socialmente – afinal, os personagens do filme construíam um cabaré na favela justamente para atender a turistas e moradores do Rio “a cata de sensações novas”. Dessa forma, como descreveu a imprensa da época, o filme “mostra o Rio pela face pitoresca e quase desconhecida da vida humilde, ambiente em que, melódico e dolente, nasce o samba, a nossa música folk-lórica [sic]

característica”. O elogio de *Cine Magazine* seguia a mesma linha: “o ambiente – a Favela – é aliás de um pitoresco inédito, mesmo para os habitantes do Rio”. Do mesmo modo, Jorge Amado elogiou o “ar próprio do morro, sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza”.³¹²

A contradição se evidencia no discurso do crítico de *A Nota* (19 out. 1935, p. 4 apud DIDIER, 2005, p. 441) que também elogiou a escolha da favela como cenário do filme, um “morro pobre e indigente, como indigente e pobre é a cinematografia nacional”. A escolha do morro era aprovada justamente por tornar coerente aquele “cabaret mesquinho” com suas “coristas botocudas”, uma vez que se situavam na favela “onde palpita, fogosa, a alma do carnaval carioca”.

Num país desigual nas condições de vida, mas assimilacionista no plano da cultura (SCHWARCZ, 1998, p. 184), a visibilidade da favela no cinema brasileiro dos anos 1930 se dava por conta da crescente popularidade do samba e do carnaval, legitimados como principais ritmo e festa populares nacionais. Ainda assim, perpetuando o resistente conceito de dualidade de uma cidade supostamente bipartida (ZALUAR; ALVITO, 1998), a favela permanecia manifestando esse sentido de mistério e exotismo, exercendo fascínio e repúdio para os freqüentadores da Cinelândia – “a Favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma”, já eram as palavras, em 1924, de Benjamim Costallat (1990, p. 37) em *Os mistério do Rio*.

Desse modo, diferentemente de *Favela dos meus amores*, os “pitorescos” barracos retratados pelo cinema brasileiro dos anos 1930 representariam mais frequentemente uma triste realidade a ser superada em melodramas como *Mulher*, ou simples contrapontos cômicos como a moradia dos revistógrafos pobretões em *Alô, alô, carnaval*, merecendo simplesmente lágrimas fugidias ou risos superficiais. Era mais comum o retrato digno de vilas proletárias, pensões familiares e residências pequeno-burguesas (*Barro humano, Bonequinha de seda, Grito da mocidade, Está tudo aí*), pois estas eram contrapostas aos ainda muito mais freqüentes cenários de mansões luxuosas com seus amplos salões decorados com pianos de caudas, longas escadas, esculturas clássicas e motivos decorativos art-déco estritamente “modernos”. Afinal, mesmo em *Favela dos meus amores* foi criticado o fato de Carmen Santos aparecer usando “vestidos de alto preço e jóias de custo elevado” (fig. 36). A atriz e produtora se justificou dizendo que no filme seu personagem de uma “simples professora da favela” era presenteada pelos “marítimos do morro” que retornavam de viagem com cortes de

³¹²*Jornal do Brasil*, 2 out. 1935, p. 13; *Jornal do Brasil*, 11 out. 1935, p. 15; *Cine Magazine*, v. 3, n. 30, out. 1935, p. 13; *Boletim de Ariel*, s.d. [1935] (Acervo Cinemateca do MAM).

seda e modelos comprados, com sacrifício, mas a preços mais baixos em Paris, enquanto as jóias seriam apenas bijuterias...³¹³

De qualquer modo, a presença recorrente desses cenários, adereços e figurinos luxuosos nos filmes brasileiros deve ser discutida com mais atenção. Como já mencionamos no início do capítulo, os filmes sociais – incluindo os de gangsters – não estavam no topo da hierarquia de gêneros em Hollywood, pois, num *ranking* baseado em custos de produção, duração dos filmes e desempenho de bilheteria, eles encontrar-se-iam abaixo das comédias, dos filmes de mulheres (*woman's film*), dos musicais e, sobretudo, das “superproduções” (*prestige pictures*) (BALIO, 1993, p. 179).

Se os filmes sociais realizados especialmente pela Warner eram produções relativamente baratas de serem feitas, situação quase oposta era a das superproduções, que, segundo Tino Balio (*ibid*), se refere ao que seria, de longe, a mais popular tendência de produção da década e não despreveria um gênero, mas valores de produção e de tratamento promocional associados a grandes estrelas e orçamentos elevados, revelando ainda a mentalidade recorrente de equiparar a qualidade dos filmes aos orçamentos elevados.

O que se oporia à superprodução seriam os chamados “filmes de linha”, associados a valores de produção mais baixos e à sua circulação num circuito exibidor secundário, podendo comportar gêneros variados, sobretudo comédias “pastelão”, filmes em série de mistério ou de *far-west*. Já no caso dos “filmes de prestígio” – identificados principalmente com a Metro, mas explorados por todos os grandes estúdios de Hollywood –, os épicos históricos, as adaptações literárias e os filmes biográficos seriam os principais gêneros privilegiados na década de 1930 em superproduções cujo luxo dos cenários e figurinos justificava para os espectadores os preços mais elevados dos ingressos nos cinemas de “primeira linha” onde eram exibidos com exclusividade. Nesse sentido, o gerente do elegante Cinema Glória, uma das principais salas lançadoras de Belo Horizonte, respondia à *Cinearte*, em 1929, qual era o gênero de filme preferido pelo seu público: “Os luxuosos e os dramas da vida real...”³¹⁴

Como exemplo da popularidade desses filmes no Brasil, podemos citar a exibição no Rio de Janeiro de *Grand Hotel* (dir. Edmund Goulding, 1932/ 1933br), verdadeiro “filme de estrelas” da Metro que reuniu, possivelmente pela primeira vez, os maiores astros de Hollywood numa mesma produção, na qual Greta Garbo, os irmãos Barrymore, Wallace Beery e Joan Crawford interpretavam personagens que circulavam pelos quartos e saguões de

³¹³*Jornal do Brasil*, 13 out. 1935, p. 23.

³¹⁴*Cinearte*, v. 4, n. 163, 10 abr. 1929, p. 31.

um sofisticado hotel de Berlim. Um dos mais amplos e luxuosos cinemas do Distrito Federal, o Palácio Theatro, fechou dois dias antes da estréia do filme para preparar a decoração a cargo da “Casa Leandro Martins”, com ingressos sendo anunciados a incríveis dez mil réis: “À primeira vista esse preço parecerá um tanto exagerado; entretanto se levarmos em consideração a suntuosidade deste filme e os preços cobrados em outros países, logo mudaremos de opinião”, defendeu *Cine Magazine*. A estréia de *Grand Hotel* no Rio chegou a ser registrada em um curta-metragem realizado sob encomenda pela Metro, com direção de Humberto Mauro e fotografia de Edgar Brasil (HEFFNER; RAMOS, L., 1998, p. 66). A filmagem se justificava, uma vez que, como foi relatado no número seguinte de *Cine Magazine*, “a sociedade carioca representada pelo que ela tem de mais fino compareceu no dia 10 ao Palácio Theatro. [...] Abrilhantando o espetáculo, uma ótima orquestra dirigida pelo professor Villa Lobos, executou um fino programa musical.”³¹⁵

Essa mentalidade de diferenciação dos produtos fazia parte do sistema de estúdios de Hollywood e pode ser exemplificada por propagandas no Brasil da Warner Brother-First National – que classificava seus lançamentos como “Grande Supers”, “Supers” e “Especiais” –, e da Paramount, cuja produção era dividida em “superproduções”, “produções especiais”, “filmes de programa” e “filmes de Cecil B. De Mille” (os épicos do diretor compunham uma categoria à parte!). Um anúncio da distribuidora da United Artists deixava a estratégia ainda mais clara, seduzindo os exibidores brasileiros: “Quando se exibem grandes filmes, também as receitas são grandes!...”³¹⁶

A eleição pela revista *Cine Magazine* do épico-musical-histórico *Cavalcade* (dir. Frank Lloyd, 1933), como o melhor filme de 1933, e da comédia-biográfica-histórica inglesa *Os amores de Henrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII* [dir. Alexander Korda, 1933/1934]), como o melhor de 1934, – assim como a do drama-épico-musical *Na velha Chicago* (*In Old Chicago* [dir. Henry King, 1937/1938br]) como o melhor de 1938 pela revista *Carioca* – deixam clara essa preferência de parcelas dominantes da crítica e do público pelas grandes produções, cuja suntuosidade e luxo permeavam diferentes gêneros.

Refletindo o apelo das superproduções, a publicidade dos filmes também se baseava na grandiloquência, o que foi descrito com ironia por Olympio Figueiredo (1932, p. 196) no já citado romance *Hollywood: novella da vida real*:

³¹⁵*Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 8, 12.

³¹⁶*Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 13; *Cine Magazine*, v. 3, n. 23, mar. 1935, p. 7; *Cine Magazine*, v. 1, n. 2, 1933, p. 10.

A linguagem de Cinelandia é crua, sem subterfúgios. Não há sinônimos. Os superlativos absolutos são tão usados que até as fábricas de automóveis de Detroit mandam, uma vez por ano, seus agentes de publicidade pelos *studios*, à cata de novas expressões terminadas em *imo*, *rrimo*, *issimo*, etc.

O cidadão que encabeçou o título de um filme afirmando que se tratava de uma produção HIPER-SUPER-EXTRA-ULTRA-ESPECIAL, conseguiu um contrato de cinco anos e é apontado na rua como um rival de Byron. O vocábulo “gênio” anda de boca em boca, a toa, gasto, inexpressivo, oco. Os adjetivos bonita, bela, formosa, encantadora, estonteante, sublime, divina etc., referindo-se as deidades cinematográficas, são considerados como insultos do mais baixo jaez.

Obviamente associada à popularidade da “superprodução”, esse publicidade grandiloquente remontava a um contexto anterior, ainda no cinema silencioso, muito bem destacado por Paulo Emílio Salles Gomes (1974, p. 343) em seu estudo sobre *Cinearte*: “É preciso não esquecer as virtudes mágicas que se emprestava à propaganda em alguns círculos restritos da vida brasileira de antes de 1930 e mais tarde em setores cada vez mais amplos [...] Cuidava-se de criar uma ficção com o maior número possível de aparências de realidade, mas com pouco suporte nela”.

Apesar da popularidade da propaganda, o excesso fantasioso dos anúncios cinematográficos também seria questionado crescentemente ao longo da década de 1930, o que, por outro lado, evidenciava sua exploração exacerbada nessa mesma época. Em artigo publicado em *Cine Magazine*, em 1933, o “escritor e técnico de publicidade” Celestino Silveira defendia que as distribuidoras deveriam evitar a propaganda excessiva, procurando manter a ética profissional da publicidade pautada pela sinceridade na conquista e manutenção da confiança do público: “O tempo dos ‘bluff’[...] já passou”, defendia o jornalista e publicista.³¹⁷

Na mesma revista, o também jornalista e publicista Raymundo Magalhães Júnior repetia esse argumento, criticando a “adjetivação pomposa” de uma publicidade decadente que tentava transformar em “superprodução certos filmes que não se elevam acima do nível comum [...] Tudo é maravilhoso, extraordinário, monumental, inesquecível, estupendo, sensacionalíssimo, fenomenal, piramidal e deslumbrante.”³¹⁸

A grandiloquência e o excesso viriam inclusive a ser associados às classes populares e aos cinemas suburbanos, num exemplo evidente de distinção social entre as classes mais ricas (racionais, contidas) e as classes mais pobres (emocionais, excessivas), como podemos perceber na crítica à decoração das salas de cinema. Em mais um artigo de *Cine Magazine* intitulado “Propaganda de filmes e suas complexidades”, um jornalista defendia a

³¹⁷*Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 16, 18.

³¹⁸*Cine Magazine*, v. 1, n. 4, ago. 1933, p. 4, 12.

“simplicidade” e “bom gosto” da decoração nos cinemas, citando o exemplo de um mesmo filme exibido em duas salas diferentes, uma com propaganda adequadamente discreta, e a outra, “*genuína decoração de porta de tinturaria*” [sem grifo no original]. Em outro artigo os cinemas com fachadas excessivamente decoradas eram mais uma vez citados como exemplos de “mau gosto e falta de estética”, sendo comparados com “*os antigos anúncios de casa de armarinho da Avenida Passos...*” [sem grifo no original].³¹⁹

Entretanto, além da permanência do fascínio com o que era visto como as possibilidades quase mágicas da publicidade, também persistia no Brasil o desejo de elevar o status cultural, artístico e educativo do cinema (mesmo que através de um exagero quase ficcional), que se refletia, como apontou Eliana Queiroz (1981, p. 60), na “insistência em comparar a exibição de um filme a uma ‘noite de ópera’ no Theatro Municipal; em transformar os artistas em pessoas cultas que liam ‘autores estrangeiros’ e ‘clássicos nacionais’; em destacar o ‘luxo’ e o ‘bom gosto’ das salas de exibição, dos filmes e de suas platéias”. Se pelo menos como “mercado consumidor” o Brasil já tinha começado a “progredir”, sobretudo a partir do surgimento na segunda metade dos anos 1920 dos primeiros “palácios de cinema” – que permitiriam aos espectadores brasileiros desfrutar dignamente das superproduções hollywoodianas –, o mesmo “progresso” também era ambicionado para o cinema a ser produzido no país.³²⁰

Sintonizadas a essa mentalidade e ao ideal de cinema moderno de estúdio que a Brasil-Vita-Films e a Cinédia, por exemplo, aspiravam, as superproduções representavam o tipo de filme desejado, pois expressariam o “verdadeiro Cinema” que o Brasil deveria almejar e conquistar, assim como o principal modelo a ser seguido para aplacar os altos custos dos investimentos de infra-estrutura. Não à toa, *Bonequinha de Seda* ficou mais de três semanas em cartaz com sucesso no cinema que apropriadamente se chamava Palácio (ex-Palácio Theatro, o mesmo da estréia de *Grand Hotel*) e tinha como slogans “o cinema da elite carioca” e “o cinema de todo o Rio chic”.

Além disso, mesmo para o ideal educativo, o “cinema de espetáculo” era o mais valorizado, por exemplo, para Roquette-Pinto ou Humberto Mauro: “Se a ‘instrução’ atingia somente à inteligência, a capacidade de influência do cinema de espetáculo como ‘agitador de

³¹⁹*Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 12, *Cine Magazine*, v. 1, n. 5, set. 1933, p. 17.

³²⁰Conforme Alice Gonzaga (1996, p. 119, 127), lentas transformações na sofisticação do espetáculo cinematográfico no Rio de Janeiro podem ser rastreadas ao final dos anos 1910, quando a crescente aceitação dos filmes “extras” de Hollywood seria encarada como um sinal de educação e bom gosto do “nosso público”. Um passo fundamental seria a criação da Cinelândia na segunda metade dos anos 1920, mas que, segundo Gonzaga (ibid., p. 115), não significou uma “alteração radical em relação ao *status quo* anterior” das salas de cinema cariocas, e sim um “primeiro sinal de que ocorreriam transformações mais profundas no espaço e no espetáculo cinematográfico efetivadas somente na década seguinte”, isto é, nos anos 1930.

almas’, educando através do sentimento, era muito maior”, afirmou Cláudio Almeida (1999, p. 169-70). Isso se relacionava ao fato de, na Era Vargas, apesar da diferenciação entre diversão e cultura, esse dualismo não se sobrepor à “função social” do intelectual de atingir o povo através das atividades artísticas e culturais promovidas pelo Estado (representante autêntico dos interesses nacionais) que deveriam atender ao gosto popular, ainda que “depurando-o dos seus ‘costumes dissolventes e imorais’.” (VELLOSO, 1987, p. 25). Dessa forma, o filme *Descobrimento do Brasil* (dir. Humberto Mauro, 1937), por exemplo, financiado pelo Instituto do Cacau da Bahia, orientado historicamente por Roquette-Pinto e Afonso de Taunay (evitando assim os erros históricos comum aos filmes de Hollywood), e com música original de Villa-Lobos, foi orgulhosamente anunciado como “a primeira realização histórica do cinema brasileiro”, revelando o apelo a um gênero que desfrutava de acentuado prestígio e popularidade e, por isso, demandava investimento pelo cinema nacional. Justamente o que Carmen Santos pensava ao iniciar a “saga” da produção de *Inconfidência Mineira*.³²¹

Mesmo a Sonofilms, o estúdio brasileiro guiado por uma mentalidade estritamente empresarial, passou a ambicionar, após o sucesso das comédias *O bobo do rei* e *Bombonzinho*, a produção de obras dos gêneros mais prestigiados, afirmando sua intenção de produzir seis filmes por ano, “entre superproduções e filmes de linha. Estamos ainda, estudando a possibilidade de realizar películas históricas, e pretendemos aproveitar as melhores obras dos escritores brasileiros”. A parceira com Raul Roulien para a produção da elegia ao correio aéreo brasileiro *Asas do Brasil* seria um indício dessa tendência na Sonofilms, com o “pau-pra-toda-obra” Ruy Costa sendo obrigado a ceder espaço para “gente importante” (o astro Roulien).³²²

Por outro lado, mesmo produtores idealistas como Gonzaga – idealismo não no sentido de ingenuidade, mas de ambição e não-conformismo – não puderam deixar de vir a ceder espaço ao pragmatismo ao investir eventualmente (ou quase exclusivamente, como fazia na prática a Sonofilms) nesses tais “filmes de linha” para contrabalançar a produção, tendência representada especialmente no modelo do filme revista carnavalesco a partir de 1938-1939.

Desse modo, a alternância em alguns filmes tanto de cenários luxuosos (mansões) quanto de locais caracterizados como espaços de manifestação da cultura popular (samba e

³²¹ *Cine Magazine*, v.5, n. 49, mai. 1937, 23.

³²² *A Noite*, 5 out. 1937. Acervo Pedro Lima (Cinematoteca Brasileira). Depoimento de Jaime Rui Costa a Alex Viany, 28 set. 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

favela) manifestava não somente o elogio a uma sociedade brasileira miscigenada e heterogênea, quanto também se constituía numa complicada tentativa de atrair públicos os mais distintos pela variedade de atrações para satisfazer a todos os gostos, como pode ser aferida da trama do filme *O bobo do rei*, relatada por *Cine Repórter* (9 abr. 1937 apud BERNARDET, 1970-1971):

O bobo do rei tem a nostalgia das batucadas do morro, no ambiente simples onde a história começa apresentando Pinguim, o personagem principal criado por Mesquitinha.

Pouco depois a pobreza do morro se transforma apresentando as luxuosas instalações de um palácio de milionário. Piscina, campo de esporte, automóveis de preço, salões monumentais, toda a riqueza do conforto moderno servem de moldura à figura de “elite social” que se movimentam numa roda viva criada pela inteligência poderosa de um dominador absoluto – o mesmo Pinguim, o mesmo malandro de morro das primeiras cenas.

O bobo do rei com essa movimentação maravilhosa apresentando *tipos os mais diversos, musicas diferentes e chocantes variedades de cenários*, é um filme que prenderá a atenção [sem grifo no original].

Nesse mesmo sentido, uma crítica do jornal *O Estado de São Paulo* à outra comédia da Sonofilms, *Foot-ball em família* (1939), elogiava o uso (moderado) do “sugestivo calão carioca, quer dizer, apenas com a pitada essencial deste picante ingrediente, sem descer nunca aos excessos condenáveis.”³²³

A Sonofilms, a produtora de *O bobo do Rei* e *Foot-ball em família*, percebia a necessidade de unir, mesmo que precária e ambigualmente, os anseios da elite e do público popular – ou, ainda, o caminho de começar a “rir-se de si mesmo antes que os outros se riam da gente”, sem “levar as coisas muito à sério” como seria o caso de *Banana da terra*.³²⁴

Desse modo, tanto o severo idealismo estético-nacionalista de Adhemar Gonzaga e Carmen Santos – sem falar em Raul Roulien com *Grito da Mocidade* (1937), melodrama protagonizado por jovens estudantes de medicina e enfermagem –, quanto o desejo das empresas lideradas por eles de investir nos filmes de prestígio, o melhor e mais popular gênero de sua época, levou ao inevitável e impactante choque entre desejo e realidade na passagem para os anos 1940. Nesse momento, evidenciando a inflação dos orçamentos em Hollywood, chegavam às telas do Brasil os filmes de aventura com o “glorioso Technicolor” e estrelados por Errol Flynn ou Clark Gable, musicais milionários e recheados de efeitos

³²³*O Estado de São Paulo*, 15 jul. 1939, p. 4 (apud SOUZA 1987, p. 143).

³²⁴Crítica de *O Estado de São Paulo*, 11 fev. 1939, p. 4 (apud SOUZA, 1987, p. 135).

especiais como *O mágico de Oz* (*The wizard of Oz* [dir. Victor Fleming, 1939]) e westerns em superprodução como *No tempo das diligências* (*Stagecoach* [dir. John Ford, 1939]).³²⁵

Isso sem falar ainda em épicos monumentais como *...E o vento levou* (*Gone with the wind* [dir. Victor Fleming, 1939/ 1940br]), o mais caro filme até então realizado e que alcançou uma das maiores bilheteria de todos os tempos. No Brasil, *...E o vento levou* recebeu a cotação inédita de “excepcional” em sua crítica na *Cinearte* e foi eleito o melhor filme do ano por *Cine-Rádio Jornal*. Aliás, o único “defeito” encontrado no filme por um crítico brasileiro era o fato dele “obrigar o público a exigir, de agora em diante, filmes de maior valor artístico, filmes iguais a *...E o vento levou*, repudiando, de princípio, as produções medíocres, sem expressão artística”.³²⁶

Por outro lado, a Cinédia terminava a década de 1930 mergulhada em crise financeira e envolvida na produção do drama *Romance proibido*, refilmagem atualizada para o Brasil do Estado Novo de *Barro humano*. Continuamente anunciado desde 1938, em meio às diversas dificuldades da empresa e às inúmeras interrupções de suas filmagens, *Romance proibido* somente seria lançado em 1944.

Ainda mais longa e atribulada foi a produção de *Inconfidência Mineira*, que, anunciada a partir de 1936, veio a ser dirigida e estrelada por Carmen Santos. Se em agosto de 1938 já era comentada na imprensa a demora no encerramento das filmagens do épico histórico, o filme tornou-se piada generalizada por volta de 1943, sofreu prejuízos com o incêndio no estúdio em 1945, já estava em total descrédito por volta de 1946, sendo finalmente lançado somente dez anos depois de anunciado, em 1948. Mas como defendia Gonzaga em *A Cena Muda* ainda em 1942, “que importância tem que esteja demorando? O necessário e o principal é que saia bom”. A própria Carmen Santos já dizia no ano anterior ao *Cine-Rádio Jornal*: “Não nos interessa o tempo que vai ser gasto. O que desejamos é fazer um grande filme, o primeiro grande filme de arte do cinema brasileiro”.³²⁷

³²⁵“Os filmes de *far-west* em carácter de superprodução estão na moda. Já tivemos *Uma cidade que surge* [*Dodge City*, dir. Michael Curtiz, 1939] e *A lei do mais forte* [*The Oklahoma Kid*, dir. Lloyd Bacon, 1939] e teremos muitos outros. Este de John Ford é dos melhores” (crítica de *No tempo das diligências* em *Cinearte*, n. 522, 1 nov. 1939, p. 40). Consistindo quase exclusivamente em filmes B desde o início da década, o renascimento do gênero em superproduções foi um fenômeno da temporada de 1939 em Hollywood (BALIO, 1993, p. 193).

³²⁶*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 115, 9 set. 1940, p. 14.

³²⁷ Ainda assim, em 1946 uma reportagem com o ator Rodolfo Mayer começava com o deboche: “Breve: ‘Inconfidência Mineira’. No ano vindouro: ‘Inconfidência Mineira’. Daqui a seis meses: ‘Inconfidência Mineira’.” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 6, 5 fev. 1946, p. 16). No mesmo ano, Paulo Amarante propôs uma missa “pelas almas dos atores [de *Inconfidência Mineira*] que participaram da filmagem e que morreram de velhice nos últimos dez anos” (*A Cena Muda*, n. 38, 17 set. 1946, p. 3). Demais referências: *Cinearte*, v. 13, n. 492, 1 ago. 1938, p. 10-11; *A Cena Muda*, v. 22, n. 1122, 22 set. 1942, p. 9; *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 1, 11 de ago. 1938, p. 5.

Para ajudar a ilustrar esse quadro de decepção, pode ser ainda mencionada a frustrada experiência da empresa paulista Companhia Americana de Filmes, cujos ambiciosos planos teriam esbarrado na péssima administração de “um conjunto de advogados, corretores de café, fazendeiros e intelectuais que de cinema não entendiam patavina”. Apesar dos vultosos investimentos – custeados, inclusive, com a venda de ações para incautos que se viram “privados de seu dinheiro” –, até o final da década de 1930 a companhia não tinha terminado nem a construção de seus estúdios em Campo Belo, São Paulo, e nem o primeiro filme da empresa, filmado no Ceará por Leo Marten e Fausto Muniz.³²⁸

Como vimos, o desejo dos produtores brasileiros como Gonzaga e Carmen Santos estava mais voltado para transplantar para o Brasil o luxo e o modernismo *art déco* da produção da Metro – o estúdio mais lucrativo do mundo que se orgulhava de ter mais estrelas que o céu – do que a crítica social movida pela Depressão dos filmes de gangster do estúdio dos irmãos Harry, Albert, Sam e Jack Warner. Se fosse para haver crítica social, já durante a ditadura do Estado Novo, o modelo de inspiração penderia no máximo para o estilo de “comédia satírica política” do Frank Capra de *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith goes to Washington* [dir. Frank Capra, 1939/ 1940br]), marcado pela crença na solidariedade popular como solução para os problemas econômicos, sendo caracterizado pelo otimismo populista do New Deal também presente em vários dos filmes de “problemas sociais” de Hollywood da época.

Entretanto, no Brasil os chamados “filmes de tese” ou “dramas sociais” efetivamente realizados foram aqueles de forte tom doutrinário como *Grito da mocidade* ou *Romance proibido*, marcados pela elegia a abnegados estudantes, médicos, enfermeiras ou professoras que aceitavam colocar seus deveres patrióticos para o progresso e engrandecimento da Nação acima dos desejos e armadilhas do coração. Como apontou Cláudio Almeida (1999, p. 112), nestes “filmes nacionalistas” o *leitmotiv* era “o sacrifício dos interesses individuais em benefício dos interesses da coletividade”.

Em relação à “sátira política”, além de Frank Capra havia o modelo ainda mais próximo e sempre disponível para os produtores brasileiros dos palcos da Praça Tiradentes e seu “teatro para rir”, ainda que esse também viesse sendo criticado pelos comentaristas mais exigentes e compromissados por ter aberto mão de qualquer crítica política, com exceção da gozação com a figura de Vargas sempre nos limites do era considerado aceitável numa ditadura. No lugar da crítica social e política, alguns espetáculos teriam se encaminhado para a suposta “pornografia” (as “chanchadas” de Alda Garrido) e outros para o luxo fêérico (as

³²⁸ *Cine Magazine*, v. 6, n. 65, set. 1938, p. 12. Cf. GALVÃO, 1975.

revistas de Walter Pinto). Mais interessante é perceber também nos palcos brasileiros a popularidade das “superproduções”, manifestada através do grande êxito no final da década de 1930 de peças históricas como *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa, encenada com Dulcina e Odilon em 1938, e *Carlota Joaquina*, de Raymundo Magalhães Júnior, em 1939, com Jayme Costa no papel de D. João VI, precursor do tom cômico ressaltado também por Marco Nanini no filme homônimo de Carla Camurati, mais de cinquenta anos depois.³²⁹

Um cinema efetivamente comprometido com crítica social – num momento de relativa homogeneidade no campo cultural no Brasil, quando manifestações contrárias à política ou ideologia do Estado eram consideradas prejudiciais ao interesse nacional (VELLOSO, 1987, p. 24) – só encontraria possibilidades concretas de desenvolvimento no pós-guerra, como será visto nos capítulos seguintes. Além disso, mais próximos dos produtores que os graves problemas da sociedade brasileira talvez estivessem os problemas crônicos e estruturais da própria atividade cinematográfica. Se em 1937 surgiam comentários em *Cine Magazine* preocupados com o fato de que os filmes brasileiros “não estão subindo em quantidade e nem em qualidade”, em 1938, percebendo que a produção nacional sonora continuava diminuindo nos três anos anteriores, se constatava com decepção que “o cinema brasileiro não está progredindo.”³³⁰

No crepúsculo dos anos 1930, auge da popularidade das superproduções estrangeiras nas telas do país, já se insinuava o horizonte de *descrédito e crise* que atingiria de vez o cinema brasileiro no início da década seguinte. Afinal, como apontou Cláudio Almeida (1999, p. 96), a produção pelo próprio Estado Novo do noticiário oficial do governo, o *Cinejornal Brasileiro*, em 1938, já era um sinal da descrença e desprestígio do cinema nacional até mesmo pelos governantes, pois em função do que era visto como a baixa qualidade da produção brasileira “o governo brasileiro optava pela criação de um departamento encarregado de produzir sua própria propaganda ao invés de confiá-la a terceiros.”

³²⁹Escreveu Décio de Almeida Prado (2003, p. 34) em *O teatro brasileiro moderno*: “A cena nacional enriquecia-se, na medida de suas possibilidades, esperando ainda poder sustentar em pé de igualdade o confronto econômico e artístico com o cinema, ao copiar-lhe, se não o ritmo irreproduzível, pelo menos a pompa, o esplendor. Se Hollywood tinha os seus épicos, por que não deveríamos ter os nossos?”

³³⁰*Cine Magazine*, v.5, n. 53-54, set-out. 1937, p. 3; *Cine Magazine*, v.6, n. 55 a 62, jun. 1938, p. 7.

5. DO DESCRÉDITO À CRISE: CINEMA BRASILEIRO ÀS VÉSPERAS DA GUERRA

“Depois de *Bonequinha de Seda*, porém, o cinema brasileiro parece que fez como o caranguejo: começou a andar para trás.”

Menotti Del Picchia, *Correio Paulistano* (apud BARRETO FILHO, 1940, p. 122).

“Continuem produzindo, pois para corrigir defeitos, para melhorar falhas, nada melhor do que a constância, nada melhor, podemos dizer mesmo assim, do que o próprio erro.”

Cine-Rádio Jornal, fevereiro de 1941.

“Sem dinheiro o cinema brasileiro não triunfará.”

Carta de leitor ao *Cine-Rádio Jornal*, março de 1941.

No “Inquérito Cinematográfico” promovido pela revista *A Scena Muda* entre janeiro e fevereiro de 1940, uma das perguntas era: “Qual é o melhor filme brasileiro até hoje?”. Apesar de significativa abstenção a essa pergunta – apenas 200 respostas, cerca de 10% do total de participantes da enquete a julgar pelo número de respostas às demais questões –, o resultado foi: “1º lugar, com imensa maioria: *Bonequinha de seda*. 2º: *Laranja da China*. 3º: *Foot-ball em família*”.³³¹

O luxuoso romance musical da Cinédia de 1936 permanecia sendo encarada, quatro anos depois de lançado, como a “grande vitória” do cinema brasileiro. Entretanto, apesar dos esforços de Adhemar Gonzaga, parecia difícil repetir o sucesso de crítica e de público alcançado pelo filme de Oduvaldo Vianna que, após a frustração com o inacabado *Alegria*, havia seguido carreira na Argentina e, de volta ao Brasil em 1941, no rádio paulistano – o mesmo destino de outros veteranos do cinema brasileiro, como Octávio Gabus Mendes e José Medina.

Na passagem para os anos 1940, enquanto o aguardado *Romance proibido* não era finalizado, o estúdio de São Cristóvão mantinha-se em atividade com produções mais baratas geralmente a cargo de Luiz de Barros, mas também continuava perseguindo seus ideais com dois filmes dirigidos pelo reconhecido cineasta português Chianca de Garcia, radicado no país a partir de 1939 devido ao início da guerra na Europa. O primeiro foi o drama *Pureza* (1940), com argumento do célebre escritor José Lins do Rêgo e marcando a estréia num longa-metragem sonoro do maior astro dos palcos brasileiros, Procópio Ferreira. O segundo filme, *24 horas de sonho* (1941), era mais uma ambiciosa “comédia maluca” sobre uma probretona

³³¹ *A Scena Muda*, v. 20, n. 993, 2 abr. 1940, p. 17.

se passando por milionária que marcava a primeira participação nas telas da dupla teatral Dulcina e Odilon, “dois grandes cartazes de nossa alta comédia”.³³²

Recebidos em geral com frieza pelos críticos, nenhum dos dois filmes resultou em prestígio e nem lucro, ainda que *Pureza* tenha sido – assumidamente por falta de opções – considerado o melhor filme brasileiro de 1940 em eleição de *Cine-Rádio Jornal*.³³³

Como dizia em carta o leitor (e depois colaborador) de *A Scena Muda*, Enéas Viany, comparado ao cinema americano, o cinema nacional parecia um “calouro esforçado [...] Para nós, o nosso Cinema estacionou em *Bonequinha de seda*. *Pureza* é uma prova contundente do que afirmamos.” Seguindo na mesma linha e expressando uma opinião generalizada, declarava-se nas páginas de *Cine-Rádio Jornal*, em 1941, que desde o filme de Oduvaldo Vianna, era “visível o retrocesso cada vez mais alarmente [...] experimentado com a nossa cinematografia.”³³⁴

Menos sucesso ainda que a Cinédia vinha obtendo a Brasil Vita Filmes depois do êxito com *Favela dos meus amores* (dir. Humberto Mauro, 1935). Durante a longa gestação da superprodução *Inconfidência mineira* (1938-1948) e a construção de seus estúdios na Rua Conde de Bonfim, a empresa de Carmem Santos lançou apenas *Argila* (dir. Humberto Mauro, 1942), que foi muito mal tanto nas bilheterias quanto na avaliação da crítica, que, em geral, o considerou “pesadão” e “pretensioso”, enfim, “mau teatro e péssimo cinema.”³³⁵

Os dois outros filmes brasileiros elencados no inquérito da revista *A Scena Muda* eram realizações bem mais recentes que *Bonequinha de seda – Laranja da China* foi lançado no carnaval de 1940, e *Foot-ball em família* era uma comédia esportiva exibida em meados de 1939. Diferentemente das superproduções, esses dois filmes produzidos pela Sonofilms e dirigidos por Ruy Costa apontavam para a tendência em curso de produções assumidamente despreziosas, direcionadas para as platéias populares, tendo como assunto as “coisas nossas” (samba, carnaval e futebol) e que, extremamente baratas e rápidas, concorriam com os filmes B hollywoodianos e provocavam desespero em grande parte da crítica. Na resenha ao filme carnavalesco *Banana da terra* (dir. Ruy Costa, 1939) no *Jornal do Exibidor*, dizia o crítico e escritor Marques Rebelo:

A Sonofilms poderia, é certo, caprichar mais nos cenários, mas a pressa com que foi feito o filme é desculpa bastante para algumas deficiências. [...]

³³²*A Scena Muda*, v. 20, n. 1038, 11 fev. 1941, p. 3.

³³³*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 134, 30 jan. 1941, p. 2.

³³⁴*A Scena Muda*, v. 20, n. 1037, 4 fev. 1941, p. 10; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 130, 3 jan. 1941, p. 3.

³³⁵*A Cena Muda*, v. 22, n. 1104, 19 maio 1942, p. 3.

Em resumo, *Banana da Terra* agrada a grandes platéias, e se a Sonofilmes quisesse fazer outros filmes como esse, com menos pressa e maior seleção nos intérpretes, poderia concorrer seriamente com uma série de pequenas revistas americanas, que se apresenta com uma pequena vantagem técnica, de direção, material, experiência etc., não tem em absoluto o maior interesse para nós, que preferimos ouvir coisas nossas por gente nossa.³³⁶

Em 1940, além de *Laranja da China*, a Sonofilms lançou a muito criticada adaptação da popular comédia teatral *O simpático Jeremias* (dir. Moacyr Fenelon, 1940) – descrito em *A Scena Muda* como “um insofismável abacaxi, cuja exibição é uma contra-propaganda do cinema nacional!”³³⁷ – e a mais bem recebida comédia policial *Pega Ladrão* (dir. Ruy Costa, 1940), que gerou o condescendente comentário de Celestino Silveira:

Já nos habituamos ao tipo ‘standard’ das produções da Sonofilmes, que observa o negócio de cinema sob o ponto de vista puramente comercial. Não filma por amor à arte, filma para ganhar dinheiro, para intensificar a sua produção e, conseqüentemente, trabalha à sua maneira, pelo desenvolvimento da indústria em nosso país.³³⁸

A Sonofilms pretendia alçar vôos mais altos com o ambicioso drama *Asas do Brasil*, dirigido por Raul Roulien, mas um incêndio em 21 de novembro de 1940 que destruiu os negativos desse filme (e de todos os demais), vários equipamentos e o próprio estúdio da empresa (na verdade, um armazém de café adaptado) interrompeu esses planos.³³⁹

Mesmo tendo perdido no mesmo incêndio números musicais “mais caprichados” que já haviam sido filmados, a Sonofilms conseguiu terminar a tempo seu terceiro carnavalesco anual consecutivo, *Céu azul* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo), filmado às pressas nos estúdios alugados a Brasil Vita Film e estreado em janeiro de 1941.³⁴⁰

Ainda assim, *Cine Magazine* considerou o filme “bom” e elogiou a nova produção: “Aqui está um filme nacional que merece o nosso mais sincero elogio [...] O público sente,

³³⁶ *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 37, 15 fev. 1939, p. 2.

³³⁷ *A Scena Muda*, v. 20, n. 1010, 30 jul. 1940, p. 4-5.

³³⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 95, 9 mai. 1940, p. 13.

³³⁹ Numa reportagem veiculada no dia do incêndio da Sonofilms pelo jornal *O Globo* foi informado que *Asas do Brasil* teria custado 800 contos (apud HEFFNER; RAMOS, L., 1998, p. 238). Porém, matéria publicada uma semana depois em *Cine-Rádio Jornal* afirmava que seus custos foram exagerados pela imprensa e Raul Roulien dizia que o filme não chegou nem perto de atingir a cifra de 600 contos. *Asas do Brasil* teria sido, na verdade, uma produção relativamente barata pelo auxílio que recebeu das autoridades que nada cobraram pela cessão dos aviões e campos de pouso utilizados na filmagem (*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 125, 28 nov. 1940, p. 4).

³⁴⁰ Segundo seu diretor, correndo contra o tempo, se fazia “um cenário por dia, um número musical, uma filmagem por dia!” Depoimento de Ruy Costa a Alex Viany, 28 set. 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

imediatamente, uma formidável diferença entre os outros celulóides da Sonofilmes e *Céu azul*.”³⁴¹

Este, na verdade, foi o “canto de cisne” da empresa de Alberto Byington Júnior, que, diante do prejuízo com a perda das suas instalações, retirou-se do mercado. Conforme a interpretação de Hernani Heffner (2009a, p. 31), a Sonofilms era um risco calculado do empresário paulista e não admitia flutuações ou reinvestimento. O braço-direito de Byington, Wallace Downey, por sua vez, voltou ao seu país de origem e abriu um escritório em Nova York em 1941, ganhando muito dinheiro como “representante” de compositores brasileiros nos EUA em meio à voga do samba na terra do Tio Sam na esteira do sucesso de Carmem Miranda na Broadway e em Hollywood durante a era da política de boa-vizinhança (cf. CASTRO, 2005, p. 229-30).

Ainda segundo Heffner (2009a, p. 30), se a Cinédia vinha exibindo altos e baixos em seu desempenho econômico – *Bonequinha de seda* foi a única “superprodução” a dar lucro efetivamente, enquanto *Pureza* e *24 horas de Sonho* “ficaram bastante longe de amortizar os custos” – as paupérrimas produções da Sonofilms eram um risco calculado, mantendo uma rentabilidade média constante e que, filmados em um mês ou no máximo um mês e meio, com baixos custos (cerca de 50 a 150 contos de réis), garantiam um retorno certo.³⁴²

Não foi à toa que a própria Cinédia, para equilibrar as finanças, também havia intensificado no final da década de 1930 a realização de filmes baratos e rápidos, colados em atrações radiofônicas ou teatrais, espelhando-se na estratégia da concorrente e investindo em filões já testados, como as comédias carnavalescas *Teréré não resolve* (dir. Luiz de Barros, 1938) e *Está tudo aí* (dir. Mesquitinha, 1939), ou ainda a revista filmada *Joujoux e balangandãs* (dir. Amadeu Castelaneta, 1939). Nesse contexto, em 1941 o *Cine-Rádio Jornal* comentava a produção corrente de “aventuras carnavalescas, produzidas agora, quando os personagens da história – se há história – são fotografados de um plano único, com as máquinas imobilizadas”. A reclamação do crítico decorria certamente de estratégia executada pelos produtores e diretores diante da escassez de negativo e corte de custos.³⁴³

³⁴¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 134, 30 jan. 1941, p. 14. O filme mereceu algumas cartas elogiosas na sessão “Fala o amigo fan”, embora o leitor Ribamar Santos tenha sido a voz dissonante: “em resumo: *Céu azul* (perdoem-me os sabichões no assunto) apesar de ser considerado o melhor filme carnavalesco até hoje produzido por nós, eu o deixarei por uma ‘reprise’ de *Laranja da China*” (*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 142, 27 mar. 1941, p. 10).

³⁴² Em reportagem do *Jornal dos Sports*, transcrita em *Cinearte* (v. 14, n. 516, 1 ago. 1939, p. 41), afirmava-se que “fazemos cinema em condições precaríssimas, talvez sem similares em qualquer outro país do mundo”. Comparando com Portugal, onde os filmes custariam 700 a 1000 contos, o jornalista afirmava que “o custo médio de nossos films de longa metragem não vai além de cem a cento e vinte contos. Quer dizer: dez vezes menos!”. O *1936-37 International Motion Picture Almanac* (1937, p. 1080) fornecia uma estimativa semelhante, afirmando que o custo médio de produção de um longa-metragem brasileiro com cinco cópias era de 200 contos (US\$ 11.500).

³⁴³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 156, 2 jul. 1941, p.2.

Seguindo esse mesmo caminho estava o diretor veterano Luiz de Barros, que filmou três produções independentes – termo então usado sem maiores conotações além de descrever iniciativas desvinculadas dos estúdios de Gonzaga, Carmen Santos ou Byington – no mesmo ano de 1940: as comédias *Cysne branco* (produzida pelo exibidor Vital Ramos de Castro), *E o circo chegou* (Marli Filmes) e *Entra na farra* (Régia Film, que só foi lançado em 1943). Todos os três foram execrados pela crítica, especialmente *E o circo chegou...*, considerado o pior de todos os filmes exibidos em 1940 pelos leitores de *Cine-Rádio Jornal*. Repúdio generalizado que seria concedido, no ano seguinte, ao carnavalesco igualmente independente *Vamos cantar* (dir. Leo Marten, 1941).³⁴⁴

Muitos dessas realizações foram incentivadas pelo decreto-lei de 1939 que obrigava a exibição anual de um longa-metragem brasileiro em cada sala de cinema, estimulando, mas apenas lenta e paulatinamente, que produtores independentes e grandes exibidores (como Vital Ramos de Castro e Severiano Ribeiro) investissem na produção.

Ainda assim, no início dos anos 1940 era claro o sentimento generalizado de insatisfação com a situação do cinema nacional e com grande parte dos filmes lançados, a despeito do patriotismo que movia algumas vozes que saíam em defesa do cinema nacional – como dizia um leitor ao elogiar *Céu azul* e reclamar dos críticos que só viam defeitos no cinema nacional: “Notem bem, senhores cronistas, no Estado Novo não há lugar para os descrentes de si e dos outros.”³⁴⁵

Nessa linha, era freqüente a demanda pelos leitores de mais “patriotismo” por parte dos diretores e produtores cinematográficos. Na revista *A Scena Muda*, a leitora Yara P. Costa sugeria que, “ao invés de películas como *Banana da terra*, *Fazendo fita*, *Compra-se um marido* [sic], etc., que desperdiçam tempo e dinheiro, façamos novas *Bonequinhas de seda*, novos *Gritos da mocidade*, mesmo que seja preciso lutar com dificuldades financeiras e falta de elementos.” Em outro número da revista, numa matéria sobre os bastidores da filmagem de *Pureza*, o articulista Walter Rocha contrapunha “os ‘trucs’ da moderna e aperfeiçoada cinematografia” revelados nessa superprodução da Cinédia à “triste lembrança [que] nos trazem *Laranja da China*, *Foot-ball em família*, *Cysne branco* e outras sandices do mesmo

³⁴⁴*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 135, 6 fev. 1941, p. 5. Na enquete com os leitores, o filme de Luiz de Barros teve 33 votos, contra 17 do segundo colocado, *Torturas da alma* (Rio [dir. John Brahm, 1939/ 1940br]), filme de mistério americano que tinha como um dos cenários um exótico Brasil. Em terceiro lugar ficou o também brasileiro *Direito de pecar*, seguido do filme de guerra italiano produzido sob a égide do fascismo, *Luciano Serra, piloto* (Luciano Serra, piloto [dir. Goffredo Alessandrini, 1938/ 1940br]), que tinha como um dos roteiristas, Roberto Rossellini. A “fama” de *E o circo chegou* perduraria, pois seis anos mais tarde Salvyano Cavalcanti de Paiva citaria a opinião de Moniz Vianna de que se tratava do “PIOR FILME DO MUNDO EM TODOS OS TEMPOS [...] dirigido pelo PIOR DIRETOR DE CINEMA DO MUNDO EM QUALQUER ÉPOCA!” [grifo do texto] (*Panfleto*, v. 1, n. 13, nov. 1947, p. 21).

³⁴⁵*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 138, 27 fev. 1941, p. 10.

quilate.” Como muitas outras, uma leitora de *Cine-Rádio-Jornal* traçava o mesmo histórico: “Primeiro surgiram os Alôs: *Alô, alô, Brasil, Alô, alô, carnaval...* Agora são as frutas: *Banana da terra, Laranja da China...*” Prosseguia dizendo, então, que para o avanço e triunfo do cinema brasileiro era “necessário que [os produtores] deixem de lado esses filmezinhos sobre o carnaval, feitos apressadamente visando apenas fins monetários. Sejam patriotas e dêem bons filmes ao Brasil!” Além da falta de patriotismo, o problema parecia ser de “falta de vontade”, conforme o diagnóstico de Israel Meth, também em *Cine-Rádio-Jornal*: “Por que só escolhem artistas de rádio e teatro? [...] Não é só os filmes carnavalescos com sambas para fundo musical e tendo como cenários bananeiras e favelas, que são obras-primas!”. Onde estavam, afinal de contas, nossas almeçadas superproduções se perguntavam os leitores.³⁴⁶

Para grande parte dos críticos e espectadores que colaboravam com as revistas de cinema o problema parecia ser a percepção de que o “bom” cinema brasileiro (dispendiosas comédias sofisticadas, filmes históricos, dramas em cenários luxuosos, adaptações de clássicos da literatura) estava desaparecendo, se tornando uma minoria ou quase uma exceção frente ao “mau” cinema (adaptações do “teatro para rir”, veículos para astros do rádio, revistas carnavalescas, e produções com temas, cenários e personagens ligados às classes populares), cada vez mais frequente e até dominante no cinema nacional durante os primeiros anos da década. Como exemplo de reclamação sobre esse quadro, o editorial de Renato de Alencar sobre *Laranja da China*, em *A Scena Muda*, argumentava: “Podemos incluir o carnaval, a favela e o samba em nossos filmes, sim, senhor, mas como *dose mínima* em nossas atividades fílmicas”. Em *Cine-Rádio-Jornal*, esse argumento continuou sendo repetido tanto nos editoriais – “não podemos continuar produzindo *apenas* filmes ligeiros, com intérpretes do rádio” [sem grifo no original] –, quanto nas cartas dos fãs: “Que se faça um ou dois dos chamados filmes revistas, na época carnavalesca, se admite. Mas que durante o ano inteiro queiram, os produtores, impingir-nos certas ‘palhaçadas’ com títulos de bons filmes, francamente é demais.”³⁴⁷

Esse tipo de opinião não era compartilhada apenas pelos críticos e leitores, pois em edição de *A Scena Muda* de dezembro de 1942, o ator Rodolfo Mayer, apropriadamente descrito como um “veterano do cinema nacional”, apontava justamente para o problema do equilíbrio: “quando aparece um filme bom ou razoável mesmo, surgem dez fantásticos abacaxis, que nos desiludem duramente. Um grande número de produtores tem uma única

³⁴⁶ *A Scena Muda*, v. 19, n. 962, 29 ago. 1939, p. 27; *A Scena Muda*, v. 20, n. 996, 23 abr. 1940, p. 28; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 87, 7 mar. 1940, p. 13; *Cine-Rádio Jornal*, v. 35, n. 198, 22 mar. 1942, p. 5.

³⁴⁷ *A Scena Muda*, v. 19, n. 981, 9 jan. 1940, p. 5; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 80, 25 jan. 1940, p. 2; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 131, 9 jan. 1941, p. 12.

preocupação: “É arranjar dinheiro para fazer face às despesas.” Moacyr Fenelon era outro veterano do cinema nacional que, em 1941, reclamava da corrente de “filmes de lero-lero e mayonaises.”

A decepção dos fãs talvez se ampliasse pela permanência da propaganda ainda grandiloquente dos filmes nacionais – criticadas desde os anos 1930, como foi mencionado anteriormente –, que geravam expectativas talvez altas demais. O leitor Moacir Paim apontava em *Cine-Rádio Jornal* que o grande e necessário investimento em publicidade só funcionava quando o produto era bom. No cinema brasileiro, porém, desonestamente se anunciava uma obra-prima para o espectador depois descobrir ser um abacaxi, enquanto um filme desprezioso, quando anunciado discretamente, satisfazia o público. “Quando faziam *Pureza* eram entrevistas nos jornais e revistas todos os dias. Falou o autor, o produtor, o diretor... Na hora de fans opinarem só houve uma palavra: decepção! Onde está a culpa? Nas tamboradas. Se toda gente esperasse *Pureza* como de valor mediano ele teria correspondido.”³⁴⁸

Na mesma linha, deve ser mencionado o comentário irônico de um jornalista revoltado depois de ver, num cinema do subúrbio do Rio de Janeiro, que o dono da sala tinha posto um quadro com fotografias do execrado *E o circo chegou...*, e escrito, logo abaixo do título e em letras garrafais: “UMA SUPERPRODUÇÃO BRASILEIRA”. “Vejam vocês o meu espanto! *E o circo chegou...* uma superprodução brasileira! Que boa bola! Só mesmo dando com uma pedra neste empresário que para não perder a freguesia carioca coloca estes anúncios estaparfúrdios!”³⁴⁹

Mas a decepção diante das altas expectativas não era apenas com o resultado artístico, mas também econômico, como declarou a cantora Araci de Almeida: “Acho que o nosso cinema ainda não oferece vantagem alguma aos seus artistas sob qualquer ponto de vista. Financeiramente não compensa o trabalho que se tem com uma filmagem, e artisticamente a coisa é bastante pior. Portanto, a melhor atitude a ser tomada é tornar-me completamente indiferente à sorte do cinema brasileiro.”³⁵⁰

Era essa também a justificativa do ator Armando Louzada para ter desistido do papel de Tiradentes em *Inconfidência Mineira*, afirmando que além da parte financeira não valer a pena, não se estipulava o prazo certo que se gastaria na filmagem.³⁵¹

³⁴⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 144, 10 abr. 1941, p. 10.

³⁴⁹ *Cine-rádio Jornal*, v. 4, n. 151, 28 mai. 1941, p. 5.

³⁵⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 133, 23 jan. 1941, p. 9.

³⁵¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 120, 24 out. 1940, p. 9.

Na mesma linha seguia a atriz Lídia Matos, estrela de *Aves sem ninho*, que em entrevista após ter terminado seu curso de contabilidade declarava que “Cinema Brasileiro ainda não é ‘ganha-pão’”. Após relatar experiências em que ganhou menos do que gastou para atuar – como ocorria no passado do rádio brasileiro de clubes, educadoras e sociedades, ou ainda no presente dos diversos grupos de teatros experimentais, universitários e de estudantes – a atriz declarava que “no momento a cinematografia nacional terá que ser mais arte do que comércio.” O mesmo dizia ainda a atriz Déa Selva, que confessava sua ingenuidade: “Eu pensava que no Brasil se pudesse viver de Cinema. Pensamentos de menina mesmo. Depois, porém, certifiquei-me da ilusão, e animada por pessoas amigas, resolvi ingressar no teatro.”³⁵²

De fato, não era possível depender financeiramente da atividade cinematográfica, pois o locutor e rádio-ator Celso Guimarães afirmou ter trabalhado de graça em *Argila* – filme feito em regime de cooperativa, “em que atores e técnicos receberiam, como pagamento uma porcentagem dos lucros de exibição do filme, tendo de arcar com todas as ‘despesas de refeição fora táxi e indumentária’” –, perdendo as esperanças de receber qualquer recompensa monetária mais de um ano após a estréia do filme produzido por Carmen Santos (ALMEIDA, 1999, p. 225).

A inviabilidade de continuidade profissional para os atores no cinema brasileiro também era afirmada pelo então rei do teatro de revista, Oscarito, que na Cinédia vinha fazendo somente pontas cômicas (*Alô, alô, carnaval!, Está tudo aí, 24 horas de sonho*) ou atuando como galã coadjuvante (*O dia é nosso*), tendo finalmente recebido mais projeção no carnavalesco *Banana da terra*. Se em entrevista publicada em dezembro de 1940 Oscarito declarava que “logo que seja possível, trocarei o teatro pelo cinema”, essa mudança era postergada por serem as peças teatrais que garantiam seu sustento e já lhe tinham permitido adquirir um carro e casa própria.³⁵³

Também diagnosticando como o grande desafio do cinema brasileiro a falta de dinheiro para “uma indústria de lucros tão incertos e reduzidos”, o artigo de Pinheiro de Lemos na revista oficial do DIP, *Cultura Política*, ressaltava ainda esse problema dos artistas e técnicos não poderem se dedicar integralmente ao cinema: “No Brasil, o regime ainda é o do ‘biscate’. Elementos de outras profissões, rádio ou teatro, são chamados para posar para as câmeras, durante os breves intervalos que lhes dão as suas ocupações certas. E assim o seu

³⁵² *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 185, 21 jan. 1942, p. 3; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 158, 16 jul. 1941, p. 8.

³⁵³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 128, 12 dez. 1940, p. 10-1. De uma casinha no subúrbio do Rio, no bairro do Encantado, Oscarito e sua família já haviam se mudado, em 1940, para um bangalô na Avenida Maracanã. Cinco anos depois se mudariam novamente, dessa vez para um casarão de dois andares e quatro quartos no Méier (MARINHO, 2007).

trabalho terá de ser medíocre e desinteressado.”³⁵⁴

Mas além da contraditória reclamação tanto à ausência de “organização comercial” no cinema brasileiro (que não garantia a viabilidade profissional dos atores) quanto ao “comercialismo” de alguns filmes nacionais (que, por falta de patriotismo, só pensavam no lucro), passaram a se multiplicar também críticas sobre a má qualidade dos filmes realizados às pressas, denúncias de não pagamento de cachês aos artistas e técnicos, fofocas a respeito de brigas de bastidores entre produtores, além de acusações ao uso de tecnologia mais do que precária. Seria esse amplo quadro de suposta “desonestidade” e “precariedade” que iria resultar no surgimento, por volta de 1940, em colunas como “Close-up”, assinada por Walroc em *A Cena Muda*, de agudas ironias sobre o cinema nacional, comentando, por exemplo, o “lento progresso” dos produtores cinematográficos do Rio de Janeiro que continuavam “fazendo refeições no ‘Tupynambá’, aquela casa de pasto [restaurante barato] em plena Cinelândia.” O mesmo tom prosseguiria nos anos seguintes, por exemplo, na coluna “Tomada de Câmera”, assinada por Victor José Lima, também em *A Cena Muda*, que escreveu tiradas como essa: “É preciso não confundir cinema nacional e técnica cinematográfica; ambos são duas coisas distintas e um nada tem a ver com o outro...” A principal vítima desses ataques seria justamente o prolífico Luiz de Barros, conforme essa “alfinetada” da mesma coluna, já em 1943: “Luiz de Barros acaba de conquistar definitivamente o título de ‘O maior diretor de filmes no Brasil’. Isto é, o diretor que maior número de filmes já fez... incluindo trabalhos de fibra como *Samba em Berlim*, *Entra na farra* e o inesquecível *E o circo chegou...*”³⁵⁵

Entretanto, havia argumentos que falavam mais alto que as críticas idealistas ou as ironias agressivas publicadas nos jornais, como o desejo de trabalhar com cinema e a sobrevivência profissional dos que já militavam na área. Foi neste complexo contexto que surgiu a Atlântida no início de 1941.

Inicialmente a nova empresa era um projeto de Moacyr Fenelon, talvez um dos mais respeitados profissionais do cinema brasileiro da época. Veterano técnico de som e diretor iniciante, Fenelon estava, aos 38 anos, desempregado devido ao encerramento das atividades da Sonofilms com o incêndio em novembro do ano anterior. Após dez anos trabalhando no cinema brasileiro, Fenelon não discordava do repetido argumento de que faltava dinheiro para a atividade, mas para ele era possível (e, acrescentamos, era preciso) fazer com o que já existia.³⁵⁶

³⁵⁴ *Cultura Política*, v. 2, n. 14, abr. 1942, p. 265.

³⁵⁵ *A Cena Muda*, v. 20, n. 1012, 13 ago. 1940, p. 14; *A Cena Muda*, v. 22, n. 9, 2 mar. 1943, p. 4.

³⁵⁶ *A Cena Muda*, n. 1058, 1 jul. 1941, p. 3.

Entretanto, depois de se ver em apuros ao se envolver com um “pilantra” na tentativa de constituir uma nova empresa cinematográfica através da venda de ações populares (a Atlântida), Fenelon foi “salvo” pelo médico e músico José Carlos Burle, filho de um rico usineiro e comerciante de Pernambuco. Eles já tinham se conhecido nas filmagens de *Maria Bonita* (dir. Julian Mendel, 1937) e após essa experiência no qual teve que aprender a fazer de tudo no *set* para suprir a incompetência do “falso francês” na direção, Burle desejava continuar trabalhando em cinema, mas não teve mais oportunidades. Desse modo, desde então exercia a medicina e atuava como crítico de cinema e rádio no *Jornal do Brasil*, onde seu irmão mais velho, Paulo Burle, genro do proprietário Conde Ernesto Pereira Carneiro, tinha grande influência.

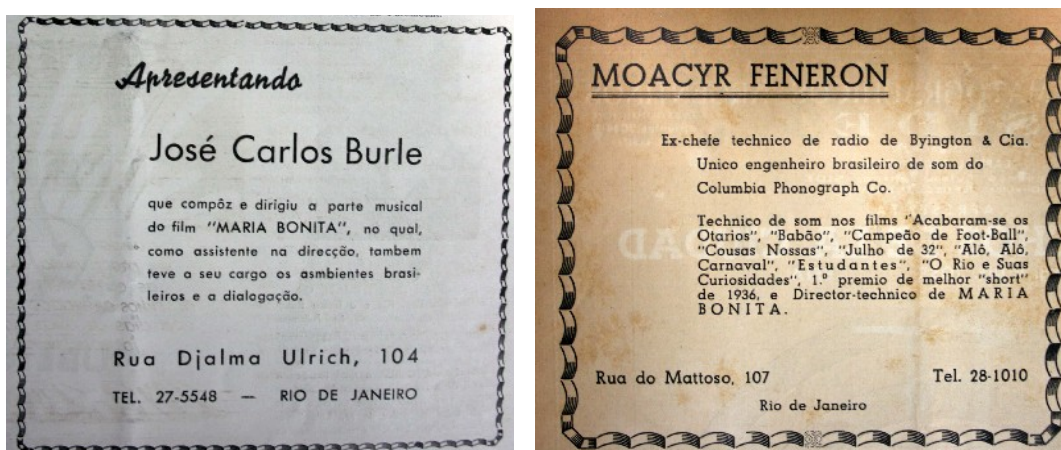


Fig. 37 e 38: Anúncios pessoais do então iniciante Burle e do já veterano Fenelon em 1937. Fenelon foi trabalhar na Sonofilms, enquanto Burle não conseguiu outra chance no cinema até a criação da Atlântida.

Excluído o tal pilantra, a Atlântida foi reestruturada em 5 de outubro de 1941, dessa vez com Paulo Burle como presidente e José Carlos Burle, como diretor-secretário, e com sua sede localizada no próprio prédio do *Jornal do Brasil*, que, depois investir no rádio em 1935 com a criação da PRF 4 Rádio Jornal do Brasil, passava a ter ramificações também no campo do cinema. Com Fenelon no cargo de diretor-superintendente, logo começaram os trabalhos de compra de maquinário, aluguel e adequação do estúdio (aproveitando o mesmo galpão improvisado que Luiz de Barros tinha utilizado no ano anterior). Entretanto, o primeiro longa-metragem da nova empresa só seria lançado em 1943, após os dois anos que foram vistos como terríveis para o cinema brasileiro e quando os efeitos da Guerra na Europa pareciam agravar a situação.

Nesse período, apesar da excelente recepção conseguida, por exemplo, pelo melodrama patriótico de Raul Roulien, *Aves sem ninho* – eleito o melhor filme nacional do

ano em várias enquetes, mesmo tendo sido realizado em condições precárias –, a frustração com os filmes não concluídos (*Romance Proibido*, *Inconfidência Mineira*), a inegável decepção com aqueles efetivamente lançados (*24 horas de sonho*, *Sedução do garimpo*, *O dia é nosso*, *Argila*), o desprezo com os carnavalescos como um todo, e o lamento com a escassez de produção de um modo geral, levaram os críticos a considerarem os anos de 1941 e principalmente 1942 trágicos para o cinema nacional. A Sonofilms e a Cinédia, por exemplo, interromperam suas atividades nessa época, a primeira definitivamente devido ao incêndio, a segunda momentaneamente por conta de dificuldades financeiras.³⁵⁷

Além dos problemas ligados à realização – imensamente agravados pela escassez de equipamentos, insumos laboratoriais e filme virgem em função da Guerra –, havia a reclamação contra o descumprimento da lei de obrigatoriedade de exibição de complementos nacionais que, desde 1934, deveria garantir a capitalização e a manutenção cotidiana das atividades dos produtores e cineastas brasileiros.³⁵⁸

³⁵⁷ Conforme Hernani Heffner (2006, p. 11), a situação da Cinédia se agravou com o açambarcamento da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) por Luiz Severiano Ribeiro Júnior que motivou Gonzaga a comprar uma outra distribuidora, a Aliança Cinematográfica S.A., que na verdade possuía dívidas de centenas de contos. “Era 1940 e o contexto da guerra só aumentou as dificuldades. Com a entrada dos Estados Unidos no conflito, a Cinédia e Gonzaga foram incluídos por equívoco em um index como supostos simpatizantes do Eixo, o que levou ao corte de diversos insumos para o estúdio. Esse fato, mais as dívidas acumuladas, levaram à primeira paralisação das atividades da companhia em meados de 1942”. As instalações foram então alugadas à RKO para a produção de *It's All True*, de Orson Welles. Além da Cinédia e Sonofilms, pode-se mencionar ainda a falência da ambiciosa Companhia Americana de Filmes, de São Paulo, com o completo fracasso artístico e financeiro de seu único longa-metragem, *Eterna esperança* (dir. Leo Marten, 1940), produção que teria custado 200 contos e se arrastado por mais de dois anos, mas que ficou apenas dois dias em cartaz no Rio de Janeiro em 1941, rendendo míseros 1 conto e 200 mil réis. Pouco depois o acúmulo de dívidas ao Banco do Estado de São Paulo levou à hipoteca de todos os seus bens e ao fim da empresa (cf. *Diretrizes*, v. 4, n. 42, 10 abr. 1941, p. 21).

³⁵⁸ Dois anos depois de regulamentada, a lei de obrigatoriedade de exibição do complemento nacional era burlada por cerca de 70% das salas, pois, segundo *Cinearte*, só 500 de 1800 cinemas em todo o país cumpriam a lei (*Cinearte*, v. 11, n. 437, 15 abr. 1936, p. 21-2). Mas mesmo se os curtas-metragens fossem exibidos, eram freqüentes os protestos contra o não pagamento dos produtores pelos exibidores – sem falar na concorrência desleal com a produção oficial do Governo, o *Cinejornal Brasileiro*, que começou a ser produzido em outubro de 1938 –, fatores que tornavam a situação ainda mais difícil. A mobilização da classe levou o governo a promulgar o Decreto-lei n. 4064, de 29 de janeiro de 1942, que, segundo *Cinearte*, poria “termo a todas essas falhas do sistema de proteção ao cinema nacional, porque extingue o arbítrio dos exibidores em matéria de locação dos complementos e filmes de longa metragem confeccionados no Brasil. Daqui por diante, a locação é regulada em bases eqüitativas para todos os interessados: preço mínimo para complemento nacional – o valor de cinco cadeiras das de melhor classe do cinema exibidor. Preço mínimo para os de longa metragem: uma quantia equivalente a 50% da renda da bilheteria [...] Com uma proteção inteligente e constante como a que o governo lhe dá temos certeza de que o cinema brasileiro caminhará rapidamente para um brilhante futuro (*Cinearte*, v. 17, n.556, fev. 1942, p. 9). Mais cético, o jornalista Renato de Alencar pedia fiscalização, mas também comemorava o decreto, pois “cada complemento nacional deixando, nos cinemas de primeira linha, de 100 a 125\$000 por dia, já garante os riscos dessa perigosa e traiçoeira indústria” (*A Cena Muda*, v. 21, n. 1090, 10 fev. 1942, p. 3). Segundo Ana Pessoa (2006, p. 17), “a medida provocou sabotagem às sessões dos filmes brasileiros, que tiveram cópias mutiladas pelos projetoristas por orientação dos proprietários das salas”. O próprio José Carlos Burle diria em seu depoimento ao MIS que a Atlântida, no final das contas, acabava não recebendo dinheiro algum pelos seus complementos que Severiano Ribeiro exibia em seu circuito.

Mais de vinte anos depois, Francisco Silva Nobre (1963, p. 55) escreveria com propriedade: “Os anos de 1941 e 1942 foram, sem dúvida, os mais graves que já defrontou a nossa produção filmica, com a quase completa paralisação de suas atividades”.

O ano de 1941 já tinha sido bastante ruim na avaliação geral, como notou o jornalista de *Cine-Rádio Jornal*: “Quanto ao cinema nacional, quase nada mesmo temos a dizer. Foi um dos anos mais fracos em produções, embora *Aves sem Ninho* se destacasse como um passo avante em nossa cinematografia.” A situação não melhorou no ano seguinte e notando que em 1942 “nem mesmo um celulóide carnavalesco chegou às telas de nossos cinemas”, um jornalista apontava aquele como “indubitavelmente o ano mais negro da cinematografia local.” Como Manoel Jorge anotou em sua coluna “Disse me disse” em dezembro de 1942, “E por falar em cinema brasileiro – que tristeza este fim de ano! Nada, nada, três vezes nada, coisa nenhuma! Cada vez nos certificamos mais: Se não houver um milagre por aí, era uma vez o cinema nacional! Contentemo-nos com os *shorts*.” Ou seja, em relação à produção nacional, o único consolo parecia ser a melhoria da qualidade dos complementos, sobretudo os documentários e cinejornais estatais produzidos pelo DIP.³⁵⁹

Portanto, não foi à toa que *Romance proibido*, iniciado em 1939, só tenha estreado em 1944; que *Argila* e *Entra na farra*, produzidos em 1939-1940, tenham sido lançados somente em 1942-1943; que a Atlântida tenha começado a produção de seu primeiro longa-metragem apenas em julho de 1943 apesar das instalações do estúdio terem ficado prontas em meados do ano anterior, quando iniciou a realização de complementos; ou ainda que Byington tenha desistido de seus negócios no campo da produção em 1941. Afinal, conforme declarou com franqueza Alípio Ramos, então conselheiro do DIP, gerente da Distribuidora Nacional e da Sonofilms, aquele momento (julho de 1942) era economicamente inoportuno para se investir no filme de longa-metragem: “Gastam-se trezentos ou trezentos e cinquenta contos para se receberem quinhentos, quando muito, depois de longo espaço de tempo.”³⁶⁰

Apesar de ter-se agravado, o problema não era novo, pois em 1938 a revista *Cine Magazine* já questionava a situação: “Como compreender que poderemos fazer o almejado cinema nacional, uma vez que, cada produção não pode ultrapassar de cento e cinquenta

³⁵⁹Vinicius de Moraes, por exemplo, elogiou em suas críticas no jornal *A Manhã* os documentários que passaram a ser feitos pelo órgão na reformulação do *Cine Jornal Brasileiro* quando Henrique Pongetti tornou-se chefe de produção, destacando o trabalho do fotógrafo Ruy Santos (SOUZA, 1995, p. 239). Por não necessitarem de aparelharem custosa e para “evitar comparações” com o cinema de ficção estrangeiro, o crítico Renato de Alencar recomendava em 1941 que a solução para o cinema brasileira era nos limitarmos “aos filmes curtos e filmes mudos” (*Cine-Rádio Jornal*, n. 182, 31 dez. 1941, p. 15). Já Humberto Mauro, desde 1938 vinha defendendo como “único caminho” para o cinema brasileiro o filme documentário (*Jornal do Brasil*, 2 nov. 1938 apud ALMEIDA, 1999, p. 168-9). Demais referências: *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 183, 7 jan. 1942, p. 4; *A Cena Muda*, v. 22, n. 7, 16 fev. 1943, p. 4; *A Cena Muda*, v. 21, n. 1136, 29 dez. 1942, p. 24.

³⁶⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 209, 18 jul. 1942, p. 1

contos, para que o produtor não venha a ter um ridículo lucro de cinquenta contos, fora as dores de cabeça.”³⁶¹

Mas também em 1942, o mesmo diagnóstico de Alípio Ramos foi dado pelo ator e empresário teatral Odilon Azevedo, declarando que não faria mais incursões no cinema brasileiro:

Empreguei em *24 horas de sonho* perto de 300 contos, dos quais apenas 100 talvez já terei reembolsado, sendo que só agora começa o filme a ser distribuído para os cinemas do interior. Mas, na verdade, não é negócio a produção de filmes no Brasil. Nos cinemas do interior, sendo as localidades de baixo preço, são também pequenos os aluguéis cobrados. [...] Seja como for, dificilmente recuperaremos o capital invertido, mesmo quando mantemos esperanças nos prêmios oficiais distribuídos, anualmente, cuja posse, aliás, representa muito mais pelo valor moral que encerra.³⁶²

A análise mais lúcida seria a do já veterano produtor Adhemar Gonzaga, expressa em uma das entrevistas sobre o “problema artístico-financeiro do cinema brasileiro” realizadas pelo experiente Celestino Silveira para *Cine-Rádio Jornal* em 1940. Para o criador dos estúdios da Cinédia, investimento que já teria consumido a fortuna de 10 mil contos de réis ao longo de uma década, o problema maior do cinema nacional não era mais artístico, mas financeiro. Apontando a necessidade de obter maiores rendimentos na exibição para melhorar e intensificar a produção – apesar dos limites já percebidos do restrito mercado interno –, Gonzaga claramente questionava o modelo das superproduções ainda em voga naquele momento:

Falta movimento circulatório, falta rendimento, falta compensação mais animadora para os nossos filmes. [...] É preciso que haja filmes circulando continuamente, fazendo entrar nos cofres do estúdio dinheiro proveniente de filmes exibidos [...] e que já não nos encontremos na emergência de por, durante um ano ou mais, dinheiro particular, paralisado por tanto tempo. Mas essa paralisação, essa demora em terminar filmes de alto custo é justamente o resultado dessa falta de rendimentos mais amplos. Quando estes existirem, aquela desaparecerá e teremos filmes em maior número, feitos com maior presteza. [...] O produtor brasileiro não pode fazer filmes de linha. Eles são repelidos. Enquanto o filme importado tem altos e baixos, há os de classe e os de linha, o brasileiro tem que ser “super”, ou coisa que se pareça [...] Nós aqui sentimos a necessidade de só fazer filmes de classe, mas esses são dispendiosos, e enquanto não existir o movimento circulatório de capital a que me referi acima, intensificá-los não é muito fácil.

A visão recorrente desde o cinema silencioso era que da qualidade surgiria quantidade (GALVÃO, 1975, p. 56), acompanhando, inclusive, o prestígio das superproduções. Ainda

³⁶¹ *Cine Magazine*, v. 6, n. 55-62, jun. 1938, p. 7.

³⁶² *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 208, 12 jul. 1942, p. 1

que essa visão tenha sido complexificada por Gonzaga em *Cinearte* que defendia a produção contínua em moldes profissionais (HEFFNER; RAMOS, 1998), para muitos o problema do cinema brasileiro se localizaria essencialmente numa questão de competência, “onde a solução estaria exclusivamente na absorção de um *know-how* que significasse a capacidade de reproduzir operações universais a que todos deveriam chegar” (XAVIER, 1978, p. 191). Entretanto, essa visão se alterava no início da década de 1940, quando se consolidava a perspectiva de que somente o aumento da produção nacional resultaria na elevação de seu nível, sobretudo em confronto com a iminente paralisação das atividades dos produtores brasileiros diante da crise. Se no plano artístico ainda eram exigidas as superproduções nacionais por críticos e fãs, do ponto de vista econômico o investimento exclusivo – e mesmo primordial – em “filmes de prestígio” já era amplamente questionado pelos profissionais do meio.

Na série de reportagens “Por que fracassou o cinema nacional?” publicada na revista *Diretrizes* em março de 1941, a opinião de vários críticos era de que o cinema brasileiro não havia fracassado, pois ele sequer existia, refletindo seu total descrédito no início da década. Embora muitos problemas fossem levantados – Oduvaldo Vianna falava em *falta de “inteligência ou boa vontade”* e Genolino Amado lamentava a *falta de “cooperação”* –, o principal diagnóstico era de que as dificuldades estavam na *“falta de dinheiro”*. Se o cinema brasileiro era definido pela falta, nada mais natural do que concluir por sua própria inexistência.

De qualquer modo, a visão geral era de que “o cinema não admite economias” e que não era possível “fazer um bom cinema com pouco dinheiro”, localizando os entraves para o cinema brasileiro na “falta de capitais” causada pelo desinteresse e até mesmo pela falta de patriotismo de nossos capitalistas.

Por outro lado, alguns poucos nomes já defendiam que a falta de capitais não era o principal problema e Marques Rebelo, por exemplo, reclamava de dinheiro mal gasto no cinema nacional e citava exemplos de grandes filmes estrangeiros feitos com “recursos modestíssimos”, entre os quais o russo *Cavaleiros de ferro*, o português *A canção da terra* ou o francês *La charrete fantôme*. Esse era o mesmo argumento de Moacyr Fenelon em sua defesa da possibilidade de se fazer um bom cinema no Brasil mesmo com os poucos recursos existentes em 1941, citando recentes e prestigiados filmes norte-americanos e europeus como exemplos a serem seguidos: “Não bastam *Cais das sombras*, *Êxtase*, *Basfond*, *Vinhas da ira*, e tantos outros filmes para saber que os nossos recursos são suficientes? Todos esses

exemplos de visão e habilidade não bastam para se notar que um belo filme pode ser realizado menos com dinheiro que com talento?”³⁶³

Entretanto, frente à contínua popularidade da superprodução hollywoodiana que inspirava um cinema caro e grandioso, o modelo do cinema sofisticado europeu ou do filme de arte como exemplo para o cinema brasileiro não teria maior repercussão naquele contexto no qual, além de desacreditado, o cinema nacional entrava em grave crise diante das conseqüências cada vez mais graves da Guerra que se acirrava.

Da crise, aliás, nem as revistas dedicadas ao cinema escaparam. Em 1942 a tradicional *Cinearte*, editada desde 1926, mas já sem a figura de Adhemar Gonzaga na direção, anunciou a suspensão de sua publicação “até que tenham passado as dificuldades da atual crise verificada nos fornecimentos de papel” decorrentes da Guerra. Também em 1942, *Cine-Rádio Jornal*, publicado desde 1938, foi outra vítima. Em junho, por causa das “emergências de guerra” e da “falta de papel”, o jornal mudou de formato, passando a ter somente quatro páginas. Antes do final de julho, ele deixaria definitivamente de circular.

5.1. GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS NO BRASIL DOS ANOS DE GUERRA.

Em dezembro de 1941 o bombardeio japonês à base naval de Pearl Habor determinou a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, enquanto em agosto de 1942, seguidos ataques de submarinos alemães a navios brasileiros na costa do país levaram o país a sair de sua neutralidade e declarar oficialmente guerra ao Eixo.

Desde o final dos anos 1930 a Segunda Guerra Mundial já vinha provocando diversas conseqüências no mercado cinematográfico brasileiro, da escassez de filme virgem e insumos laboratoriais até reclamações sobre a exibição de poucos títulos de Hollywood (em parte devido à estratégia dos distribuidores de se “abastecerem” de cópias frente a um possível racionamento futuro), além das crescentes queixas sobre a baixa qualidade das produções lançadas. Se o cinema europeu parecia em plena decadência com a Guerra, o cinema norte-americano não representava nenhum consolo segundo o diagnóstico do crítico Raymundo Magalhães Júnior: “A regra geral é das cretinices musicais, do gênero *Os gregos eram assim*,

³⁶³ *Diretrizes*, v. 4, n. 38, 13 mar. 1941, p. 7; *Diretrizes*, v. 4, n. 39, 30 mar. 1941, p. 8-9; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 155, 25 jun. 1941, p. 4. Os filmes citados são: *Cavaleiros de ferro* (*Alexander Nevsky* [dir. Sergei Eisenstein e Dmitri Vasilyev, 1938]), *A canção da terra* (dir. Jorgem Brum do Canto, 1938), *La charrete fantôme* (dir. Julian Duvivier, 1939), *Cais das sombras* (*Le quais des brumes* [dir. Marcel Carné, 1938/ 1939br]), *Êxtase* (*Ekstase* [dir. Gustav Machatý, 1933]), *Bas-fond* (*Les bas-fond* [dir. Jean Renoir, 1936/1939br]) e *Vinhas da ira* (*Grapes of Wrath* [dir. John Ford, 1940]).

ou das borracheiras dorothylamourescas, com o lugar comum do ‘sarong’ e do macaco sabido... Quando não temos os dramalhões policiais do abominável Boris Karloff ou do pesado e convencional Akim Tamiroff...” Aos fãs de Hollywood, só restava a “jovialidade de Mickey Rooney” ou os “oásis de interpretação” de Bette Davis ou Spencer Tracy, que se impunham mesmo nas piores histórias.³⁶⁴

Para os fãs das superproduções a situação não era das melhores, pois como já se registrava nas páginas do *Cine-Rádio Jornal* em junho de 1941, “em tempo algum Hollywood produziu filmes tão baratos como o faz desde quando lhe faltaram os mercados consumidores europeus”. Dali em diante só aumentariam as produções enquadradas na “categoria de filmes econômicos com que Hollywood garante a estabilidade de sua produção.”³⁶⁵

Além disso, o cinema europeu foi minguando nas salas de exibição brasileiras. Os filmes franceses ficariam mais raros no circuito brasileiro após Hitler invadir o país, tornando-se refém de reprises, assim como obviamente ocorreria com as produções oriundas dos países do Eixo (Itália e Alemanha), pelo menos antes deles desaparecerem totalmente das telas após 1942, o mesmo acontecendo com os filmes soviéticos por conta do feroz anticomunismo do Estado Novo.³⁶⁶

Se por volta de 1916-1917 os filmes americanos superaram o cinema europeu pela primeira vez em número de títulos lançados no Brasil, conquistando um mercado que iriam passar a ocupar com taxas médias de cerca de 75% a 85% no período do cinema sonoro, essa proporção iria subir entre 1944 e 1945. Nesse período os longas-metragens norte-americanos representaram aproximadamente 95% do número de títulos estrangeiros lançados nas salas

³⁶⁴*Diretrizes*, v. 4, n. 37, 6 mar. 1941, p. 17.

³⁶⁵*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 154, 18 jun. 1941, p. 6; *Gazeta de Notícias*, 19 fev. 1941 (Arquivo Cinédia).

³⁶⁶As produções francesas chegavam ao Brasil com três ou quatro anos de atraso e o filme *Palavra de Cambrone* (*Le mot de Cambronne* [dir. Sacha Guitry, 1937/ 1941br]), por exemplo, foi chamado de “antiguidade”, enquanto *O jogador* (*Le joueur* [dir. Gerhard Lamprecht, 1938/ 1941br]) era descrito como “filme francês do tempo do onça”. Os filmes alemães exibidos no Brasil em 1941 também não eram novos, apesar de já produzidos sob o Terceiro Reich, tais como *Sublime mentira* (*Die barmherzige Lüge* [dir. Werner Klinger, 1939/ 1941br]) ou *Alô, Janine* (*Hallo Janine!* [dir. Carl Boese, 1939/ 1941br]). Persistiria, portanto, uma variedade mínima do cinema exibido no país, ainda que cada vez mais restrito quase exclusivamente a nichos do mercado, como indicou Maria Rita Galvão (1981, p. 40): “Filmes italianos continuaram a aparecer em São Paulo mesmo depois da constituição do Eixo, em promoções especiais para a colônia. Ocasionalmente, alguns filmes excepcionais – como *Alexandre Nevsky* [...] – eram lançados no mercado comercial. [...] Em São Paulo, especificamente, havia ainda o cinema japonês, desde antes da guerra; inicialmente tratava-se de exibições internas para a colônia, sem letreiros”. Entretanto, devemos salientar que essa diversidade do cinema em São Paulo assinalada por Galvão não seria refletida no circuito estritamente comercial antes do final da guerra. Como exemplo, em 1940, ao responder uma carta de Oduvaldo Vianna sobre as possibilidades de distribuição de filmes argentinos no Brasil, Raymundo Magalhães Júnior era cético a esse respeito: “Filmes alemães, aqui não dão níquel. Os franceses diminuíram a receita de sessenta por cento. O Rio, porém, não é o centro do filme argentino. Ele só pegou em São Paulo, de fato” (Acervo Oduvaldo Vianna, Funarte). Cf. *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 138, 27 fev. 1941, p. 15; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n.133, 23 jan. 1941, p. 14.

brasileiras, lembrando ainda que o mercado da América Latina havia crescido de importância para Hollywood depois da perda do acesso a grande parte do mercado europeu.³⁶⁷

Outras mudanças no mercado cinematográfico ocorreram com a Guerra, como a importância crescente dos cinejornais que traziam as últimas notícias em som e imagem do conflito mundial, colaborando, inclusive, para o surgimento das salas dedicadas exclusivamente aos filmes curtos no Rio de Janeiro, os Cineacs (do francês *Cine Actualités*), cujos filmes bateram diversos recordes de bilheteria.

O Cineac Trianon, o primeiro do gênero, foi criado em 1939 e em junho do ano seguinte já era a sala de cinema mais freqüentada do Rio de Janeiro. Como diziam anúncios em 1941: “Aconteceu? Vá ver no Cineac Trianon ou no Cineac Glória. Reportagens internacionais de guerra, de esporte, de tudo que vai correndo nos quatro cantos do mundo”; ou “Notícias de guerra em todas as frentes de batalha! Só no Cineac Gloria e Cineac Trianon.”

A vinculação do surgimento dessas salas à Segunda Guerra Mundial é sublinhada ainda na crítica ao docudrama inglês de média-metragem distribuído pela Warner, *Alvo para esta noite* (*Target for Tonight* [dir. Harry Watt, 1941/ 1942br]):

Os documentários andam em ordem do dia. E, de fato, eles não deixam de ter sua parcela de interesse. Quem não gosta de ver, ao natural, cenas autênticas da presente guerra? O sucesso dos Cineacs pode ser considerado como um efeito, justamente, da guerra. Sem o atual conflito, de certo que essas casas exibidoras de “shorts” e jornais não teriam o mesmo interesse.³⁶⁸

Se a Guerra definitivamente modificou a aparência dos filmes norte-americanos, eles também mudaram com o surgimento de novos astros (enquanto alguns dos mais consagrados se alistavam nas forças armadas) e a reformulação dos gêneros já tradicionais. Segundo Thomas Schatz (1998, p. 3, 119), após a entrada dos EUA na Guerra Hollywood decididamente se engajou no esforço bélico e praticamente todos os gêneros familiares foram retrabalhados para invocar “temas de guerra”, confiando-se em fórmulas e astros estabelecidos para dramatizar esses assuntos. Entretanto, como ressaltamos na primeira parte

³⁶⁷Os resultados de minhas pesquisas diferem, portanto, dos dados apresentados por José Inácio de Melo Souza (2003, p. 131), que indicou a ocupação de 80% do mercado brasileiro pelo cinema norte-americano entre 1942-45, “*porcentagem normal* dentro da sua média histórica ganha depois da Primeira Guerra Mundial” [sem grifo no original]. Entretanto, o cálculo da proporção de filmes norte-americanos em relação exclusivamente aos filmes estrangeiros exibidos no Brasil – excluindo a produção nacional, que, em termos de curtas-metragens vinha aumentando desde a década de 1930 – revela a diminuição de alternativas aos filmes de língua inglesa no circuito brasileiro no período em questão.

³⁶⁸Programa do Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 6 jul. 1953 (Acervo Cinemateca do MAM); *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 15, 11 jun. 1941, p. 5; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 130, 3 jan. 1941, p. 3; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 195, 1 abr. 1942, p. 14.

desta tese, a constituição de um gênero no Brasil não se apresenta somente em decorrência da produção de filmes de guerra nos EUA, mas fundamenta-se também, e sobretudo, na particular recepção dos filmes em nosso país. É o que esse exemplo comprova mais uma vez.

Em março de 1942, finalmente entrou em cartaz no Rio de Janeiro o filme *Tempestade d'alma* (*The Mortal Storm* [dir. Frank Borzage, 1940 / 1942br]), anunciado pela Metro como “o primeiro filme anti-nazista nas telas do Brasil”. A ele seguiu-se o lançamento do filme inglês *Uma voz nas trevas* (*The Voice in the Night/ Freedom Radio* [dir. Anthony Asquith, 1941/ 1942br]) e da produção da Warner *Confissões de um espião nazista* (*Confessions of a Nazi Spy* [dir. Anatole Litvak, 1939/ 1942br]) realizada três anos antes, filmes “cuja exibição vinha sendo protelada”.

Como mostrou José Inácio de Melo Souza (2003, p. 180-1), até 1942 o Estado Novo manteve um acirrado controle censório sobre os meios de comunicação com a finalidade de resguardar os “interesses nacionais” em relação à posição de neutralidade do país no conflito mundial, buscando coibir “atitudes agressivas” contra qualquer uma das partes envolvidas. Porém, a partir desse ano, “impotente frente às forças sociais”, a censura foi obrigada a afrouxar suas garras, inclusive no que se referia ao cinema. Assim, como era relatado em maio de 1942 no *Cine-Rádio Jornal*: “Vão logrando êxito invulgar as apresentações dos filmes anti-nazistas que vêm de ser liberados em nosso país após a atitude do governo contra as potências totalitárias.”³⁶⁹

Desse modo, é sintomático que no concurso promovido por *A Cena Muda* nos primeiros meses de 1943 para eleger os melhores do cinema no ano anterior, além de escolher o melhor filme, ator, atriz e diretor, os leitores deviam votar ainda no “melhor filme musical”, na “melhor comédia” e no “melhor filme anti-nazista”, apontando para três dos gêneros mais populares naquele momento no Brasil.³⁷⁰

Em 1944, porém, a enquete de *A Cena Muda* sobre os melhores do ano anterior manteve somente as categorias gerais (melhor filme, diretor, ator e atriz). O gênero “anti-nazista”, àquela altura, parecia chegar à exaustão e na resenha ao filme *Eu te esperarei* (*I'll Wait for You*, [dir. Robert B. Sinclair, 1941/ 1944br]) o crítico elogiava ironicamente: “Em primeiro lugar, é uma história que não tem a mínima relação com a guerra e isso, talvez, já é um ótimo predicado.” Como sinal dessa exaustão com o tema, no editorial da mesma *A Cena*

³⁶⁹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 200, 6 mai. 1942, p. 2.

³⁷⁰ O melhor filme anti-nazista segundo a apuração final foi o inglês *Invasão de bárbaros* (*49th Parallel* [dir. Michael Powell, 1941/ 1942br]), mas três dos cinco títulos votados simplesmente como “melhores filmes” também guardavam óbvias relações como a Guerra: a paródia *O grande ditador* (*The Great Dictator* [dir. Charles Chaplin, 1940/ 1942br]), o já citado *Tempestade d'alma*, e o grande vencedor *Rosa da esperança* (*Mrs. Miniver* [dir. William Wyler, 1942]).

Muda quatro meses depois, Pery Ribas sugeria que os donos das salas variassem a programação em busca de uma “distribuição melhor dos filmes de guerra, que agora estamos assistindo com características de verdadeira avalanche.” Era consequência natural do fato de que, em 1942 e 1943, cerca de um terço dos longas-metragens produzidos em Hollywood tinham uma ligação direta com o esforço de Guerra (SCHATZ, 1997, p. 240) e chegavam ao Brasil juntamente com a produção dos anos anteriores que não havia sido lançada no país.³⁷¹

Embora esse atraso não fosse uma característica comum no mercado brasileiro antes da Guerra, entre 1943 e 1945 muitos dos filmes exibidos no país eram produções de dois ou três anos antes, e a fria recepção a muito do que chegava parecia ter consequências positivas para os donos de teatros no Rio de Janeiro, que, em abril de 1944, tinha filas nas portas: “Cansados de assistir a filmes de terceira categoria, diante da fraca produção de Hollywood nesse período de esforço bélico, o carioca, que nem queria ouvir falar de teatro, procura-o agora e dele faz o seu divertimento predileto.”³⁷²

Além dos espetáculos teatrais das companhias profissionais de astros como Dulcina e Odilon, Procópio, Eva Todor, Alda Garrido, Dercy Gonçalves, Beatriz Costa e Oscarito, das luxuosas revistas de Walter Pinto, dos novos grupos amadores como Os Comediantes e os inúmeros Teatros de Estudantes, Teatros Universitários e Teatros Experimentais surgidos pelo país, havia ainda os sucessos do rádio – vivendo então o início de sua era de ouro – e sobretudo o luxo dos shows nos *grill-rooms* dos cassinos, que completavam o agitado circuito de diversões das principais capitais brasileiras na primeira metade dos anos 1940. Era nesse circuito que os artistas de cinema buscavam seu sustento, com Grande Otelo, Chianca de Garcia e Luiz de Barros trabalhando no Cassino da Urca, Oscarito, Mesquitinha e Gilda de Abreu brilhando nos palcos da cidade, e esses e muitos outros recebendo cachês e salários nas emissoras de rádio.³⁷³

A revista *A Cena Muda*, por exemplo, ampliou seu leque de temas para, além do cinema, dedicar-se também “ao rádio, ao teatro e à música popular internacional”, passando a incluir ainda reportagens sobre balé e dança, enquanto o *Cine-Rádio Jornal*, como revela seu

³⁷¹ *A Cena Muda*, v. 23, n. 3, 18 jan. 1944, p. 6; *A Cena Muda*, v. 24, n. 19, 9 mai. 1944, p. 3.

³⁷² *A Cena Muda*, v. 24, n. 17, 25 abr. 1944, p. 15.

³⁷³ Aqui provavelmente havia outro fator envolvido no sucesso desses espetáculos, pois, conforme Victor Hugo Adler Pereira (1998, p. 63), “a guerra mundial dificultava as viagens da burguesia à Europa, onde costumava assistir às últimas novidades do teatro, e também as temporadas de companhias estrangeiras ao Brasil. Esses fatores contribuíram para a maior atenção concedida aos espetáculos brasileiros pelos jornais e pelo público”. Por outro lado, a Guerra também foi responsável pelo estabelecimento no Brasil de estrangeiros como o polonês Ziembinski, assim como pela longa estadia, no mesmo ano de 1941, do diretor francês de origem judaica Louis Jouvet com sua companhia teatral, que realizou, sob o patrocínio do governo brasileiro e da embaixada francesa, diversas apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo e teve grande influência junto aos amadores que desejam um teatro sério e de “alto nível” no Brasil (MATTOS, 2002, p. 208).

próprio título, dividia os temas de suas notícias e artigos entre o cinema e o rádio, pendendo mais para o segundo.

A participação do cinema brasileiro no gênero anti-nazista obviamente se deu apenas após a entrada do Brasil na Guerra. Produzido e dirigido por Milton Rodrigues, *Caminho do céu* talvez seja um exemplo pioneiro, sendo bem recebido pela crítica em seu lançamento em 1943, quando foram ressaltados os valores de produção e os cenários luxuosos que motivaram comparações com *Bonequinha de seda*. Como escreveu um leitor de *A Cena Muda*, o filme premiava o idealismo de Milton Rodrigues – como o de Gonzaga e Carmen Santos – e “não retrocede a marcha do cinema nacional e nem o envergonha.”³⁷⁴

Essa patriótica superprodução nacionalista co-produzida pela Cinédia narrava o romance entre a mocinha da cidade Sônia (Rosina Pagã), filha de um rico empresário, e Roberto (Celso Guimarães), diretor de uma das usinas de seu pai numa cidade do interior. O enlace final do casal ocorria junto à resolução dos problemas financeiros da usina, que seria substituída por uma nova fábrica de aviões aberta para ajudar no esforço de guerra, sendo o filme concluído com a apoteose das novas forças aéreas.³⁷⁵

Caminho do céu revelava ainda o “aprimoramento técnico que havia chegado à Cinédia: a câmera Super-Parvo, refletores M-Richardson e mixagem de extensão, equipamento do último tipo e pela primeira vez no Brasil” (GONZAGA, 1987, p. 103), no contínuo esforço de Adhemar Gonzaga para manter seu estúdio bem aparelhado. O filme também marcou a estréia no cinema nacional do cenógrafo húngaro László Meitner e do ator (e diretor) polonês Zbigniew Ziembinski, ambos fugidos da Guerra na Europa e dois exemplos dos diversos imigrantes europeus que passaram a atuar no cinema brasileiro a partir de 1939 e teriam papel importante em filmes realizados sobretudo no pós-guerra.

Os críticos receberam relativamente bem *Caminho do céu*, que acabou sendo a produção brasileira mais bem colocada na votação dentre os leitores de *A Cena Muda* dos melhores filmes de 1943, ficando em 20º lugar, com 273 votos.³⁷⁶

Outro filme brasileiro anti-nazista foi a produção independente da Cinex, *O brasileiro João de Souza*, que apesar de repetidamente anunciada desde 1943, foi lançada apenas no início de 1944 no circuito Metro. O filme foi dirigido e produzido pelo paraguaio Bob (Adolfo Felix) Chust, radicado no Rio de Janeiro desde 1937, vindo dos EUA, onde até tentou, sem sucesso, distribuir seu drama de guerra que narrava a história de um dos

³⁷⁴ *A Cena Muda*, v. 23, n. 47, 23 nov. 1943, p. 10.

³⁷⁵ *A Cena Muda*, v. 23, n. 35, 31 ago. 1943, p. 4.

³⁷⁶ *A Cena Muda*, v. 24, n. 19, 9 mai. 1944, p. 4.

marinheiros morto no ataque aos navios brasileiros. A história era encerrada com os aviões da FAB regressando à base após afundarem um dos submarinos alemães inimigos – “A morte de João de Souza estava vingada” (GONZAGA, 1987, p. 101). Na crítica ao filme em *A Cena Muda*, lamentava-se que ele “não tivesse sido realizado e exibido na época em que o Brasil uniu-se aos Aliados na Guerra contra o eixo, porque, então, seu sucesso seria ainda maior”, sinalizando a já mencionada exaustão com o gênero junto às platéias brasileiras em 1944. Apesar de comentários sobre a “falta de direção”, para o crítico da revista o filme do estreante estaria muito acima dos “abacaxis de alguns diretores veteranos”.³⁷⁷



Fig. 39: Anúncio do filme que, destacando a suástica, ressaltava sua filiação ao gênero anti-nazista.

Dentre os “abacaxis de alguns diretores veteranos” podemos citar, é claro, os carnavalescos *Samba em Berlim* (dir. Adhemar Gonzaga, 1943) e *Berlim na batucada* (dir. Luiz de Barros, 1944), que, já nos títulos, remetiam ao conflito que ocupava as atenções das pessoas de todo o mundo.³⁷⁸

³⁷⁷ *A Cena Muda*, v. 23, n. 9, p. 6, 29 fev. 1944.

³⁷⁸ *Samba em Berlim* contava a história de dois caipiras (Brandão Filho e Mesquitinha) que iam para a cidade grande atrás de uma estrela de cinema que lhes enviara uma foto autografada. A guerra entrava na trama só no final, com a hilária tentativa de alistamento de seus personagens e a infalível apoteose ufanista de tanques que despropositadamente encerrava o filme. A presença do conflito, porém, era mais pronunciada ainda nos números musicais, como um *pout-pourri* de clássicos de carnaval com letras satirizando o conflito interpretado por Jararaca e Ratinho vestidos como Imperadores Romanos, ou a canção “Danúbio Azulou”, executada por Virgínia Lane – suposta amante de Getúlio – em frente a um cenário com caricaturas feitas por Nássara satirizando Hitler, Churchill, De Gaulle, mas, principalmente, Stalin, que teria provocado censura pelo Estado Novo (cf. GONZAGA, 1987, p. 102; FREIRE, R., 2007).

Já *Berlim na batucada* se sustentava em uma tênue trama sobre o malandro carioca Mexerica (Procópio) que servia de guia para um americano (Delorges Caminha) em visita ao país, personagem claramente calcado na figura de Orson Welles. Este film-revista intercalava quadros cômicos – um deles com o comediante Ivo de Freitas no papel de um Hitler “sem-graça”, na única menção explícita ao conflito como foi notado na época

Ainda no contexto do gênero anti-nazista, a crescente presença e popularidade dos cinejornais e documentários brasileiros e estrangeiros com notícias sobre o conflito mundial – além da chocante violência dos próprios fatos retratados – colaborou para a grande influência dos documentários (e de uma estética supostamente realista) na produção dos filmes de guerra e espionagem que depois seria fundamentalmente percebida também nos filmes policiais (cf. capítulo 5.6, *infra*).

Sobre essa questão não deve ser menosprezada o impacto de *Cidadão Kane* (dir. Orson Welles, 1941), saudado em todo o mundo – inclusive no Brasil, onde Orson Welles se tornou um personagem familiar (e parodiado) por conta da produção de *É tudo verdade* – como um filme “revolucionário”, devido, entre outros motivos, ao realismo de sua linguagem, que incluía, por exemplo, a reconstituição da vida do personagem Charles Foster Kane no começo da trama pelo fictício (e paródico) cinejornal *News on the March*.

Em franca oposição a esse crescente e brutal realismo, havia alternativas para o espectador, afinal, ainda em maio de 1942 uma leitora já havia escrito para a sessão “Fala o amigo fan” de *Cine-Rádio Jornal* reclamando da “verdadeira epidemia” de filmes anti-nazistas: “Queremos fitas no gênero de *Família Hardy* e *Loja da esquina* e outras mais alegres que nos tiram do pensamento ao menos por espaço de duas horas, todo o horror da peste, fome e guerra!” Para espectadores como essa leitora (que assinava como “Gatinha Angorá”), o romance *Solteira por capricho* (*Honeymoon in Bali* [dir. Edward H. Griffith, 1939/ 1940br]), por exemplo, já fora assim anunciado: “Esqueça por um momento as preocupações do mundo convulsionado de hoje, assistindo este romance da Paramount desenrolado na longínqua e poética Bali [...]”.³⁷⁹

Desse modo, o musical, geralmente considerado o mais escapista dos gêneros, certamente também ganhou novo fôlego junto às platéias brasileiras nos anos de Guerra, auxiliado pelo sucesso dos longas-metragens animados (e musicados e coloridos) de Walt Disney, como *Pinocchio* (1940) ou *Dumbo* (1941/ 1942br); pelas comédias musicais em Technicolor da Fox com a “nossa” Carmem Miranda, especialmente *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio* [dir. Irving Cummings 1941]) e *Entre a loura e a morena* (*The Gang's All Here*

(decisão talvez devida à exaustão do tema àquela altura) – além de vários números musicais, alguns deles filmados no cenário real de uma favela, com destaque para aqueles envolvendo o personagem do valente Chico, interpretado pelo cantor Francisco Alves.

Lançado no mesmo ano que *Berlim na batucada*, o carnavalesco *Tristeza não pagam dívidas* trazia um número musical em que dois cantores vestidos como marujos americanos acompanhavam a canção cantando *yes, yes, yes* (sim em inglês). Ao final, o *barman* do cassino, imitando o bigode de Hitler, completava cantando *ja, ja, ja*, (sim em alemão) e recebia uma torta na cara.

³⁷⁹*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 201, 13 mai. 1942, p. 10; Programa do Cinema Íris, Rio de Janeiro, mai. [1940] (Acervo Cinemateca do MAM).

[dir. Busby Berkeley, 1943/ 1944br)]; e pelos filmes da jovem dupla Mickey Rooney e Judy Garland na Metro realizados na esteira do enorme sucesso de *Sangue de artista* (*Babes in Arms* [dir. Busby Berkeley, 1939/ 1940br]).

O patriótico filme-revista *Sangue de artista* contava a história de um grupo de talentosos artistas mirins que promoviam um espetáculo para provar aos pais, também artistas e desgostosos da ribalta, que eles podiam vencer no *show business* mesmo diante das dificuldades econômicas. Nos EUA, *Sangue de artista* rendeu para a Metro mais dinheiro até que *O mágico de Oz*, o mais caro filme então realizado pelo estúdio (SCHATZ, 1997, p. 105), alcançando um sucesso que parece ter se repetido no Brasil. Apesar de reconhecer a falta de originalidade do enredo, o crítico de *Cine-Rádio Jornal* o considerou “um dos melhores filmes musicais que o cinema já nos deu”, recomendando ao público: “Merece ser visto e apreciado. Diverte e faz esquecer a guerra.” O sucesso de *Sangue de artista* se estendeu às demais revistas musicais da parceria Mickey-Judy-Busby, como *O rei da alegria* (*Strike Up the Band* [dir. Busby Berkeley, 1940/ 1941br]) e *Calouros na Broadway* (*Babes on Broadway* [dir. Busby Berkeley, 1941/ 1942br]).³⁸⁰

Se em 1941, o anúncio de novas produções levou *Cine-Rádio Jornal* a declarar que “a comédia musical voltará”, a carta de um leitor publicada em 1942 confirmava a previsão: “Tudo nos leva a crer que Hollywood, pelo menos durante algum tempo, ainda continuará a produzir filmes musicais, pois em 1941 estes foram profusamente apresentados entre nós”. O fã continuava: “Há uma diferença, todavia, entre os ‘musicais’ de hoje e os de alguns anos atrás, pois estes últimos raramente apresentavam orquestras, como o fazem agora em regra geral”, citando as *Big Bands* de Kay Kyser, Tommy Dorsey e Glenn Miller.³⁸¹

Havia ainda outras diferenças e o surgimento de novos astros também ajudou a renovar o musical durante os anos de guerra e, em particular, o filme revista, como foi o caso da *pin-up* Betty Grable ou ainda de Gene Kelly e Rita Hayworth, dupla que estrelava *Modelos* (*Cover Girl* [dir. Charles Vidor, 1944/ 1945br]), considerada pelo crítico de *A Cena Muda* “uma das melhores revistas do ano que passou.” Entretanto, a repetição das fórmulas dos *backstagers* como em *Tradição artística* (*The Merry Monahans* [dir. Charles Larmont, 1944/ 1945br]), por vezes era considerada cansativa: “Pretensioso, este filme. História a vida de duas famílias metidas em *show business*. E dizendo isto creio ter dito tudo. Será possível mesmo que nunca mais Hollywood saia da padronização, essa padronização que quase tem eliminado o filme-revista?”. Além disso, outros filmes mal-sucedidos, como *Dê-se com a*

³⁸⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 96, 16 mai. 1940, p. 22.

³⁸¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 145, 17 abr. 1941, p. 3; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 189, 19 fev. 1942, p. 10.

gente (*Meet the People* [dir. Charles Reisner, 1944/ 1945br]), traziam de volta as velhas acusações de teatralidade normalmente associada à revista: “Nada de cinema. *Show* filmado é o que é.”³⁸²

Ainda assim, é importante assinalar que a revista musical em média-metragem da Atlântida *Astros em desfiles* (1942) não era simplesmente uma repetição de *Coisas nossas* (1931) “a onze anos de distância” como sugeriu Máximo Barro (2008, p. 105), mas fazia parte de uma nova voga do filme revista, do mesmo modo que, por exemplo, o exemplar musical de bastidores *Céu azul* (1941). Esta nacionalista “folia carnavalesca” da Sonofilms narrava as agruras do empresário Artur Fernandes (Jayme Costa) para fazer o autor de sucesso e inveterado beerrão Vitorino (Oscarito), vigiado pelo auxiliar com pretensões artísticas Chocolate (Grande Otelo), escrever, em total abstinência, uma peça que salvasse da crise a “Companhia dos Sketches Musicados do Theatro Brasil”. Apesar das artimanhas da estrela da companhia Nini Del Mar (Heloisa Helena) – que não gostava dos textos de Vitorino por neles “o valor pessoal desaparece[r] para sobressair o valor indiscutível da peça” –, com a ajuda do casal formado pelo amigo de Vitorino, Arlindo (Arnaldo Amaral), e pela secretária da companhia, Guiomar (Déa Silva), a revista *Céu Azul* era finalmente escrita e estreava com grande sucesso. O êxito, porém, era apenas ouvido, através do rádio, por Vitorino, que acabava o filme numa cama de hospital.³⁸³

Não era coincidência também que Ademar Gonzaga, anunciasse a intenção de concluir, antes do carnaval de 1943, um filme-revista chamado *Manga de colete*, descrito como “uma espécie de *Alô, alô, Brasil*”. O título ainda mudaria para *Palhaços* antes de vir a se chamar definitivamente *Samba em Berlim*. O momento era tão propício que mesmo o famigerado *Entra na farra* foi retirado das prateleiras após os dois anos em que permaneceu inédito.³⁸⁴

No carnaval de 1944, a tendência teve prosseguimento, com a Cinédia repetindo a dose com *Berlim na batucada* e até a finada Sonofilms sendo reativada por Wallace Downey com *Abacaxi azul*, bebendo não somente nas frutas (banana e laranja) dos títulos dos sucessos de 1939 e 1940, como também na cor do bem-sucedido carnavalesco de 1941, *Céu azul*. Não é de espantar, portanto, que a Atlântida tenha feito seu primeiro filme-revista carnavalesco

³⁸²*A Cena Muda*, v. 25, n. 3, 16 jan. 1945, p. 31; *A Cena Muda*, v. 25, n. 25, 19 jun. 1945, p. 31.

³⁸³O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de: *A Cena Muda*, v. 20, n. 1035, 21 jan. 1941, p. 8-9, 29-30; *Cine Rádio Jornal*, v. 4, n. 132, 16 jan. 1941, p. 5; depoimento de Ruy Costa a Alex Viany, 28 set. 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

³⁸⁴*A Cena Muda*, v. 22, n. 5, 2 fev. 1943, p. 4.

nessa temporada. Talvez não simplesmente (ou, pelo menos, não somente) um sinal de crise na empresa – de finanças e de princípios – como a historiografia do cinema brasileiro usualmente encarou, *Tristezas não pagam dívidas* (dir. Ruy Costa, 1944) pode ser possivelmente encarado como a indispensável oportunidade da companhia iniciante participar de um ciclo que desfrutava então de grande popularidade e no qual quase todos os produtores brasileiros investiram. Em seu depoimento ao MIS, Burle recordou que a Atlântida tinha perdido o financiamento da Cooperativa Brasileira de Cinema após o fracasso comercial de *É proibido sonhar* (dir. Moacyr Fenelon, 1944) e que ele viram na revista carnavalesca um caminho a ser explorado pelo estúdio.

Aliás, devemos sublinhar a continuidade do gênero “revista carnavalesca” entre a produção da Sonofilms e a da Atlântida, lembrando que *Céu azul* (1941), o último filme da empresa de Alberto Byington Júnior – com exceção do temporão *Abacaxi Azul* – foi dirigido pelo mesmo Ruy Costa que assumiu a direção de *Tristezas não pagam dívidas* (1944), primeiro carnavalesco da Atlântida. O elenco de ambos os filmes também era praticamente o mesmo, com destaque para Jayme Costa, Grande Otelo e Oscarito, que do bêbado Vitorino passava sem muitas modificações para o papel do louco Carlinhos.

Além disso, *Céu Azul* foi um grande sucesso de bilheteria e apesar dos “defeitos técnicos, alguns imperdoáveis” e de ser chamado de abacaxi, não deixou de merecer elogios de alguns críticos, sendo ressaltado por um deles que apesar de “altos e baixos”, o filme tinha “muita unidade”, aquilo que geralmente faltava nos demais filmes-revista. Em outra resenha, também em *Cine-Rádio Jornal*, João Solano destacou que apesar do argumento “batido”, o filme era muito interessante, “bastante movimentado” e com as imagens sucedendo-se “dentro dum ritmo cinematográfico, o que não aconteceu com a maioria dos filmes nacionais.”³⁸⁵

Além da consolidação do modelo e estrutura do film-revista carnavalesco, é importante ressaltar nesse contexto de continuidade de um gênero cinematográfico musical que a própria revista teatral brasileira já apresentava mudanças, mas mantendo sua popularidade. Na crítica de Augusto Maurício, do *Jornal do Brasil*, à revista *Caiu do Galho!*, montada em 1939 no Teatro Recreio, o gênero era assim definido: “uma autêntica revista – na acepção do termo, com muitos números de música, cortinas e esquetes de grande atualidade e bailados admiráveis” (apud PAIVA, 1991, p. 445). Na década de 1940, época de poucas e rentáveis produções, o gênero sofreria ainda a influência do estilo espetacular da Companhia

³⁸⁵ *A Scena Muda*, v. 20, n. 1037, 4 fev. 1941; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 135, 6 fev. 1941, p. 14; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 136, 13 fev. 1941, p. 2.

Walter Pinto, apresentando “um naipe feminino estonteante, cenários gráficos, ricos e grandiosos, figurinos luxuosos, muitos efeitos de luz e um colorido exuberante” (MARINHO, 2007, p. 145).

No Brasil, portanto, o gênero cinematográfico “revista” era mantido e revigorado em meados dos anos 1940 pelos filmes musicais americanos de segunda linha que repetiam as velhas fórmulas do início do cinema sonoro, pelo filme revista brasileiro que aproveitava os sucessos dos palcos, dos rádios, dos discos e dos cassinos, e finalmente pelas superproduções de Hollywood que bebiam na Broadway, nas cores do Technicolor e nos estilos musicais da moda (como “swings, foxes e blues”, além de ritmos latinos), quase todos eles mantendo alguma relação com os temas da Guerra e, por isso, geralmente se encerrando “com a inevitável alegoria final pró-democracia”, como escrevia na época a crítica Zenaide Andréa.³⁸⁶

Este contexto genérico é exemplarmente ilustrado pela resenha do filme *Graças a minha boa estrela* (*Thank Your Lucky Stars* [dir. David Butler, 1943/ 1945br]), comédia sobre os bastidores de um show de caridade em prol do esforço de guerra, que, para o crítico de *A Cena Muda*, “coloca-se na linha de *Duas garotas e um marujo*, o que significa *pertence ao grupo dos ressuscitadores do gênero ‘revista’* [... ainda que composto por] seu tanto de Cinema, seu tanto de Teatro filmado, e seu tanto de Radiofonia” [sem grifo no original].³⁸⁷

Outro exemplo era *Forja de heróis* (*This is the Army* [dir. Michael Curtiz, 1943/ 1944br]), uma “revista” que arranjava um romance “para que o filme não se resumisse a um simples ‘show’”. O crítico de *A Cena Muda*, porém, recomendava aos leitores essa produção, enorme sucesso de bilheteria nos EUA: “Faz bem aos nervos e ao coração, e é ótimo estimulante patriótico.” O já citado *Duas garotas e um marujo* (*Two Girls and a Sailor* [dir. Richard Thorpe, 1944/ 1945br]) produção da Metro assinada por Joe Pasternack (responsável pelo êxito de Deanna Durbin na Columbia), foi tido como modelo do que fazia o sucesso de um filme do gênero: “diálogos rápidos e inteligentes, romance bem conduzido, excelente música.”³⁸⁸

Obviamente, o gênero revista comportava também inúmeros “abacaxis” – e não somente nacionais –, como exemplificado na crítica de *Amor e batucada* (*Follow the Band* [dir. Jean Yarbrough, 1943/ 1945br]):

³⁸⁶ *Gazeta de Notícias*, 20 mar. 1941 (Arquivo Cinédia). Na crítica a *Duas garotas e um marujo*, o jornalista de *A Cena Muda* escreveu: “Parece ser moda esta história de todo filme-revista agora, para agradar os latino-americanos, apresentar uma música latina” (*A Cena Muda*, v. 25, n. 9, 27 fev. 1945, p. 31).

³⁸⁷ *A Cena Muda*, v. 25, n.30, 24 jul. 1945, p. 27.

³⁸⁸ *A Cena Muda*, v. 25, n. 9, 27 fev. 1945, p. 31.

E ainda existe quem considere o cinema brasileiro o pior do mundo só por causa do filme-revista carnavalesco que é vinte por cento de história e oitenta de simples show... Esse *Amor e batucada*, hollywoodense da gema, porém, não foge ao caso. Nada mais é do que pretexto para apresentação de grandes nomes “Radiofônicos”, populares entre os ouvintes norte-americanos [...].³⁸⁹

Já após o fim da guerra, em 1946, a estréia de dois filmes brasileiros comprovava que o musical no Brasil não era domínio exclusivo do filme-revista carnavalesco. Dirigido pelo veterano Leo Marten e a primeira produção ficcional da FAN (Filmes Artísticos Nacionais) de Alexandre Wulfes, *Jardim do pecado* era uma película que, segundo a elogiosa crítica de *A Cena Muda*, “em vez de sambas e marchas de carnaval, procura apresentar músicas mais escolhidas e revela uma jovem de voz realmente admirável, Cléia de Barros.” Bailarina e protagonista do filme, a mocinha foi anunciada como “a nossa Deanna Durbin” – estrela ainda adorada pelos fãs brasileiros –, inspirando-se nos “filmes musicais de Joe Pasternak”.³⁹⁰

A tendência prosseguiria em outros filmes que everedavam pelo universo musical erudito fugindo das acusações freqüentes de o cinema nacional só apelar para “sambas e marchinhas do morro”. Vale citar especialmente o caso de *O malandro e a grã-fina* (dir. Luiz de Barros, 1947), em que um malandro do morro se transformava em cantor lírico, sendo a estréia nas telas do cantor Cláudio Nonelli – também advogado, dentista e catedrático – num filme que tinha uma cena da ópera “O barbeiro de Sevilha” filmada no Teatro Municipal. Outros filmes seguiram essa tendência, como *Querida Suzana* (dir. Alberto Pieralisi, 1947) – estréia como atriz de Madeleine Rosay, bailarina do Teatro Municipal que, em seguida, se tornaria diretora de sua Escola de Dança –, e *Loucos por música* (dir. Adhemar Gonzaga, 1950), lançando Lena Monteiro de Barros, destacada como “soprano-lírico do Teatro Municipal”.

Influência semelhante também se deu com o amplamente execrado *Cem garotas e um capote* (1946), produzido e dirigido (com pseudônimo) por Milton Rodrigues e financiado pelo exibidor Vital Ramos de Castro para cumprir o decreto de obrigatoriedade do cinema lançador Plaza. Seu título remetia ao grande sucesso da estrela Deanna Durbin, *Cem homens e uma menina* (*One Hundred Men and a Girl* [dir. Henry Koster, 1937/ 1938br]) e em sua trilha sonora havia espaço para números de frevo, de can-can, para “O Guarani”, de Carlos Gomes, e até para utilizações não-autorizadas de sucessos da Broadway, o que parece reforçar

³⁸⁹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 15, 10 abr. 1945, p. 31.

³⁹⁰ *A Cena Muda*, v. 26, n.19, 7 mai. 1946, p. 32; *A Cena Muda*, v. 26, n. 28, 9 jul. 1946, p. 3.

a impressão de se tratar realmente de “mais uma película ‘matada’, feita de afogadilho, custasse o que custasse, desse no que desse”, como seria apontado em *A Cena Muda*.³⁹¹

Entretanto, o fugaz renascimento do filme-revista nos anos de guerra se veria frente a uma variação importante no gênero musical brasileiro, como pode se deduzir do interessante editorial de *A Cena Muda*, publicado em 1946, intitulado “Um novo ponto de partida para o cinema nacional”. Paulo Amarante, seu autor, considerava como auspiciosa novidade a decisão da Atlântida de usar “no papel central de um de seus filmes” a bailarina Eros Volúcia, que só aparecera antes nas telas em uma “batucada” em cenário marajoara no filme *Romance Proibido* (dir. Adhemar Gonzaga, 1939-1944) e na produção norte-americana da Metro, *Rio Rita* (1941):

Agora, entretanto, vai fazer ela um papel não apenas dançando, mas representando, e no qual ela própria será o “pivot” da ação. No cinema nacional, isso constitui um ponto de partida novo. O que prevalecia antes – desde *Coisas nossas*, de Wallace Downey, feita há quinze anos, até *Segura essa mulher*, da Atlântida – era a acumulação de artistas populares em filmes de carnaval, quase sem nexos, uns atrás dos outros, sem deixar o espectador [tomar] fôlego. Tome um samba, tome uma marcha, tome uma anedota, tome um disparate, tome um número de dança – e lá estava o filme completo. O resultado era este – os filmes atraíam muito público, graças à popularidade dos intérpretes, mas dava uma espécie de enfartamento, de indigestão aos espectadores. E, além disso, também resultavam demasiado caros, devido ao alto preço desses artistas e dos direitos autorais das canções utilizadas. Seria muito mais prático, sem dúvida, desenvolver um argumento, que melhor aproveitasse as qualidades e habilidades de um, dois ou três desses artistas, portadores de nome popular e de prestígio pessoal. Seria prático, mas seria também mais difícil – e por ser difícil ninguém o fazia.³⁹²

Amarante citava a patinadora sueca Sonja Henie como exemplo dessa prática em Hollywood, mas embora o comentarista de *A Cena Muda* não mencionasse Carmen Miranda, esse também parecia ser o seu caso, que de participações quase exclusivamente em números musicais nos filmes-revista carnavalescos nacionais dos anos 1930, passara a desempenhar papel ativo nas narrativas dos então recentes musicais da Fox. Como indicou seu biógrafo Ruy Castro (2005, p. 275), de cantora e vendedora de discos no Brasil, a *Brazilian Bombshell*, dotada de talento raro, tornou-se comedianta em Hollywood.

³⁹¹ *A Cena Muda*, v. 26, n. 28, 9 jul. 1946, p. 3. “Notamos no filme musical *Cem garotas e um capote* uma singularidade – a utilização, no fundo musical, de discos recentes, americanos, de músicas que não são de domínio público, como, por exemplo, as passagens da opereta *Oklahoma!*, de Richard Rodgers e Hammerstein, que ainda está em cena na Broadway. Terá sido autorizado o uso dessas músicas? Não envolve isso um problema de direitos autorais? Quer me parecer que, se isso continuar, alguém é capaz de ser ainda levado aos tribunais...” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 22, 28 mai. 1946, p. 3). O musical da Broadway *Oklahoma!* seria adaptado para as telas por Hollywood em 1955.

³⁹² *A Cena Muda*, v. 26, n.28, 9 jul. 1946, p. 3.

O mais interessante é que o caminho apontado pelo comentarista de *A Cena Muda* já tinha sido seguido por um longa-metragem cujas filmagens haviam sido finalizadas um mês antes e que, sendo lançado em 1946, viria a se tornar o maior sucesso de bilheteria de todo o cinema brasileiro até aquele momento. Co-produzido pela Cinédia, em *O ébrio* (dir. Gilda de Abreu) o “ator-cantor” Vicente Celestino era o protagonista de um melodrama sobre um moço de família endividado que conseguia dar a volta por cima ao tornar-se cantor de rádio, o que lhe permitia concluir seus estudos de medicina. Entretanto, um casamento malogrado o levava de volta para a sarjeta e à bebida. Através desta história melodramática, o popular astro tinha a oportunidade de demonstrar seus dotes musicais em números plenamente justificados pela trama, assim como enfrentava cenas dramáticas no desenrolar da história. Apesar do apoio no rádio e no teatro, não seria um filme-revista ou um musical (e nem mesmo um “abacaxi”), mas um melodrama musical.³⁹³

Além do musical, o gênero do filme biográfico, ainda enquadrado na popular categoria das superproduções, permaneceu em alta na primeira metade dos anos 1940, ajudado também pelo prestígio galgado com os sucessos dos anos anteriores e com a voga dos *biopics* de heróis de guerra. Aqui é interessante sugerir, pela primeira vez, que a boa repercussão do filme *Moleque Tião* (dir. José Carlos Burle, 1943), assim como a própria escolha da história romanceada da vida de Grande Otelo como tema do primeiro longa-metragem da Atlântida esteja associada à sua participação num gênero de prestígio em Hollywood e de sucesso junto às platéias brasileiras.³⁹⁴

A partir das produções estreladas pelo ator inglês George Arliss no início dos anos 1930 (cf. ALTMAN, 1999, p. 38-42), e, em seguida, com o respeito granjeado por Paul Muni nos filmes biográficos da Warner como *A história de Louis Pasteur* e *A vida de Emílio Zola*, ficou estabelecido um alto padrão de qualidade para o gênero: “a aparição de um astro ou estrela num filme biográfico era tomado como um sinal de seu ou de sua seriedade como artista” (BALIO, 1993, p. 192). No Brasil, esse quadro se repetia e o sucesso de Paul Muni na Warner (cf. capítulo 4.5, *infra*) teve continuidade com Edward G. Robinson em filmes como

³⁹³Outro exemplo da transformação de artistas populares em protagonistas era *No trampolim da vida* (dir. Franz Eichorn, 1946), produzido pela Imperial Filmes e FAN Filmes, comédia na qual os cantores Jararaca e Ratinho se tornavam os personagens centrais. No ano seguinte, seriam os humoristas Alvarenga e Ranchinho as estrelas de *Cavalo n. 13* (dir. Luiz de Barros, 1948). Do mesmo modo, a comédia futebolística *O homem que chutou a consciência* (dir. Ruy Costa, com pseudônimo, 1947), apesar de arrasado por grande parte da crítica, foi elogiado em *Cine Repórter* pelo sucesso junto ao público popular, “deixando de lado a atração que cantores famosos de rádio poderiam emprestar e se fixando e se vistoriando exclusivamente no enredo” (*Cine Repórter*, v. 15, n. 608, 6 nov. 1948, p. 1).

³⁹⁴Conforme Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 65), o filme foi baseado numa ampla entrevista com o ator, intitulada “O Grande Othelo Não Tem Culpa”, publicada em 3 de abril de 1941, na revista *Diretrizes*, dando origem ao argumento de Alinor Azevedo.

A vida do Dr. Ehrlich (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet* [dir. William Dieterle, 1940]), eleito um dos dez melhores filmes de 1940 por *Cine-Rádio Jornal*.

Dessa voga inicial dos personagens europeus, Hollywood passou ainda ao final da década de 1930 para os mais familiares heróis americanos. Sem enveredar por uma associação mecanicista, é sugestivo pensar na opção por realizar filmes biográficos de personagens brasileiríssimos como uma estratégia óbvia de realizadores interessados em explorar temas e assuntos nacionais, formados pelo cinema norte-americano, e que procuravam cativar o público através de um gênero de prestígio – o que também auxiliaria na legitimação da produção do cinema nacional e da própria Atlântida, por extensão. Afinal, já em 1937 a Sonofilms anunciava que pretendia filmar *A vida de Carlos Gomes*, enquanto o projeto de *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos, foi iniciado com o título *Barbara Heliodora*.

Como exemplo desse contexto, em vista do lançamento do filme biográfico sobre Thomas Edison em duas partes – *O jovem Thomas Edison* (*Young Tom Edison* [dir. Norman Taurog, 1940]) e *Edison, o mago da luz* (*Edison, the Man* [dir. Clarence Brown, 1940]) – um leitor de *Cine-Rádio Jornal* comentava que “a febre dos filmes biográficos continua empolgando os produtores.” No ano seguinte, na resenha ao elogiado *Uma mensagem de Reuter* (*A Dispatch from Reuter's* [dir. William Dieterle, 1940/ 1942br]) – filme biográfico da Warner em que Edward G. Robinson repetia “o grande sucesso de Dr. Ehrlich” –, o crítico de *Cine-Rádio Jornal* atestava o contínuo interesse desse gênero junto às platéias brasileiras. Afinal, os espectadores pareciam gostar de filmes baseados na vida de pessoas famosas, sobretudo as que revelavam histórias de superação: “a vida tal como é, apresenta mais emoção, mais sensação do que a própria ficção”. Para um crítico, a responsabilidade de um estúdio na feitura de filme biográfico também era outra, “muito maior do que um simples ‘musical’”. Além disso, devem ser lembradas ainda as freqüentes e bem-sucedidas investidas em musicais biográficos que geralmente retratavam a vida de grandes cantores ou produtores musicais do *show business* norte-americano, como o elogiadíssimo *A canção da vitória* (*Yankee Doodle Dandy* [dir. Michael Curtiz, 1942/ 1944br]), com James Cagney.³⁹⁵

Além do prestígio do gênero, havia também o do ator, pois o futuro *astro e tema* de *Moleque Tião*, Grande Otelo, já vinha sendo insistentemente apontado pela crítica como a principal (e às vezes como a única) atração de diversas produções brasileiras realizadas no início da década. Como coadjuvante da comédia da Sonofilms *Pega ladrão* (dir. Ruy Costa, 1940), Grande Otelo “abafou” ao ponto de um crítico dizer ser um “ator que precisa ser

³⁹⁵*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 132, 16 jan. 1941, p. 10; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 186, 28 jan. 1942, p. 14.

melhor aproveitado pelo nosso cinema”, e, não à toa, na produção da Cinédia *Sedução do garimpo* (dir. Luiz de Barros, 1941) outro crítico notou que “Grande Otelo faz uma ponta e está no programa com a figura principal”. Já considerado “absoluto na parte cômica”, como ressaltado na crítica a *Caminho do céu* (Milton Rodrigues, 1943), a transformação do célebre “pretinho do Brasil” em protagonista de um filme dramático que ficcionalizava sua própria vida era definitivamente uma oportunidade de o ator brilhar e render prestígio – e bilheteria – aos produtores da Atlântida em seu primeiro e esperado longa-metragem.³⁹⁶

Como ressaltou Sérgio Cabral em sua biografia de Otelo, o ator que então brilhava nos palcos do Cassino da Urca e conquistava elogios até de Orson Welles, vinha sendo insistentemente comparado com Mickey Rooney – um dos mais queridos astros americanos no Brasil, favorito, por exemplo, de Oscarito, e considerado em nosso país “o rei da bilheteria.” Não à toa, os jornais passaram a chamar Otelo de “Mickey Rooney Colored” (CABRAL, 2007, p. 96). Além dos sucessos em comédias e musicais, o astro de Hollywood obviamente não deixou de experimentar o *biopic*, estrelando a já citada produção da Metro *O jovem Thomas Edison*, muito bem recebido no país e considerado seu mais “grandioso trabalho.”³⁹⁷

Numa reportagem dedicada ao ator ruivo e sardento, assinada por Salvyano Cavalcanti de Paiva para *A Cena Muda*, ele era definido como “um Paul Muni em miniatura. Seu Edison do filme *O jovem Thomas Edison*, segundo a crítica americana especializada, foi excelente (Admirável, dizemos nós!). [...] A naturalidade de Mickey é outro motivo pelo qual se impôs a admiração e estima geral”. Assim como o igualmente naturalíssimo “negrinho” brasileiro, o americano baixinho era, além disso, visto também como um “curioso misto de homem e criança.”³⁹⁸

Ou seja, embora fosse, como Mickey, um ator especialista em comédias e musicais, a oportunidade de estrelar um filme (auto)biográfico era obviamente uma grande chance para Otelo confirmar seu grande talento, o que, de fato, ocorreu, se nos basearmos nas compilações de críticas sobre *Moleque Tião* (cf. BARRO, 2007; MELO, 2006).³⁹⁹

Embora o filme dirigido por José Carlos Burle esteja perdido, podemos nos basear na minuciosa reconstituição de sua trama feita por Luís Alberto Rocha Melo em sua dissertação

³⁹⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 95, 9 mai. 1940, p. 13; *A Cena Muda*, v. 21, n. 1075, 28 out. 1941, p. 23; *A Cena Muda*, v. 23, n. 35, 31 ago. 1943, p. 4.

³⁹⁷ *A Cena Muda*, v. 21, n. 1073, 14 ago. 1941, p. 27; *Cinearte*, v. 17, n. 556, fev. 1942, p. 12-3; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 114, 12 set. 1940, p. 14.

³⁹⁸ *A Cena Muda*, v. 25, n. 21, 22 mai. 1945, p. 15-7.

³⁹⁹ É interessante assinalar, porém, que na enquete de *A Cena Muda* sobre os melhores filmes de 1943, a segunda produção brasileira mais votada, depois de *Caminho do Céu*, foi *Tristezas não pagam dívidas*, em 34º lugar, com 59 votos, enquanto *Moleque Tião* ficou bem abaixo no ranking, com somente 10 votos.

de mestrado sobre o roteirista do filme, Alinor Azevedo. *Moleque Tião* era basicamente a história de um menino do interior (Otelo) que ia para o Rio de Janeiro sonhando em ser artista de teatro na Companhia Negra de Revistas. Na capital, as dificuldades eram muitas e ele terminava trabalhando como entregador de marmitas. Apesar da proteção do pianista Olavo (Custódio Mesquita), Tião se envolvia em confusões com a polícia que o levava ao orfanato. Após fugir inúmeras vezes, ele finalmente retornava à instituição: “Tião consegue convencer a diretoria a realizar um espetáculo beneficente, reunindo artistas de verdade. O espetáculo é organizado; Tião e Olavo se apresentam, dando início, assim, à brilhante carreira de ambos” (MELO, 2006, p. 75).

O final do filme – inicialmente intitulado *Sonho de artista* – revelaria uma semelhança ainda maior com o já citado grande sucesso de Mickey Rooney e Judy Garland, *Sangue de artista*, mistura das comédias sentimentais ou familiares com o então patriótico filme-revista de Guerra:

Tião é em seguida contratado por uma rádio, onde canta com muito êxito as canções compostas por Olavo. Devido ao sucesso na rádio, Tião é contratado para cantar no Cassino da Urca. A gloriosa noite de estréia, em que Tião se apresenta de casaca branca imitando Carmen Miranda, é coroada por um lance de grande emoção: o diretor do orfanato vem trazendo a mãe de Tião para abraçá-lo. O filme termina com um número musical apoteótico, intitulado “Brasil Coração da Gente” (ibid., p. 75-6).

Não foi à toa, portanto, que em *A Cena Muda*, o crítico Jayme Faria Rocha sentenciou: “Otelo [...] é um Mickey Rooney, negro” (apud MELO, 2006, p. 81). E também não deve ter sido coincidência que numa visão refratária aos EUA e sua política de boa vizinhança, Vinícius de Moraes tenha criticado no filme a música “miseravelmente influenciada pelo tipo de orquestração americana”, no estilo “cassino-turístico-patriótico”, celebrando, “num ritmo entre samba e fox, as belezas naturais do Brasil desde o Oiapoque ao Chuí e vice-versa” (ibid., p. 85). Afinal de contas, como Burle revelou em esclarecedor depoimento, o filme terminava ao som de uma antiga música de sua autoria chamada “Brasil, coração da gente” – segundo ele, o primeiro “samba épico” composto no Brasil que o próprio Ary Barroso utilizaria de inspiração para sua “Aquarela do Brasil”. Para aproveitar a canção em *Moleque Tião*, o diretor do filme atualizou sua letra para os tempos de guerra: “Brasil, Brasil / do Oiapoque ao Chuí / Sob uma mesma bandeira / Toda uma raça altaneira / Trabalha e luta por ti”.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Depoimento de José Carlos Burle, 2 de fevereiro de 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

5.2. O DESPRESTÍGIO DO FILME POLICIAL NO BRASIL E O SUCESSO DO RÁDIO-TEATRO POLICIAL BRASILEIRO

Diferentemente do filme biográfico, o gênero policial parecia estar em baixa no cinema no início da década de 1940. Como foi visto no capítulo 4.5 (*supra*), a produção de filmes de gangster em Hollywood foi afetada a partir especialmente de meados dos anos 1930 pela ação da auto-censura e pelo reflexo de outras mudanças na sociedade americana, além do próprio desgaste de suas fórmulas, praticamente desaparecendo dos cinemas lançadores dos EUA e do Brasil com o patriotismo dos tempos de guerra. Por outro lado, com a produção crescente de filmes B sobre crimes e criminosos na passagem para os anos 1940, o gênero que passou a englobar tanto fitas protagonizadas por *gangsters* quanto por agentes da lei diminuiu de prestígio. Desse modo, quando um filme policial considerado “bom” era lançado, ele era geralmente recebido com surpresa, como a produção da Warner *O homem que falou depois* (*The Man Who Talked Too Much* [dir. Vincent Sherman, 1940/ 1941br]): “Imaginávamos essa película como sendo mais uma história de ‘gangsters’ com tiros e pancadarias. No entanto apesar de estar incluída no gênero policial, *O homem que falou depois* é uma produção original e bem aproveitável como cinema e como enredo.”⁴⁰¹

Já na resenha da “fitinha de linha” *Quem com ferro fere* (*The Get-Away* [dir. Edward Buzzell, 1941/ 1944br]), lançada três anos depois, era feito um pequeno histórico do gênero, visto então como algo definitivamente pertencente ao passado:

Os filmes de *gangsters* fizeram época e até alguns artistas dos primeiros lustros do cinema falado. Robert Montgomery foi um dos primeiros *gangsters* mocinhos no famoso *O presídio*, da Metro; Clark Gable fez sucesso em *Uma alma livre*, que refilmado com Robert Taylor (*Estrada proibida*) provou que o marido de Barbara Stanwick também “dava para a coisa”. Joseph Calleia triunfou retratando *Dillinger*; Paul Muni impôs-se como Al Capone em *Scarface*, etc. Depois, o gênero de tão explorado caiu, para ressurgir num novo ciclo sobre os G-Men e acabou nas miniaturas da série *O crime não compensa*. Por isso, este filmezinho tem o aspecto de reminiscência. Pertence à família das histórias de inimigos da lei que mostram o fim da carreira de um deles, interpretado por Dan Dailey Jr Como se vê, nada apresenta de novo, se é que isso seria possível. [...] Serve para recordar o cinema de alguns anos atrás...⁴⁰²

Por outro lado, os filmes de mistério continuaram gerando inúmeros frutos, a destacar a série com o Sherlock Holmes interpretado pelo ator inglês Basil Rathbone, mas principalmente as “fitinhas” que compunham as séries policiais estreladas por ladrões

⁴⁰¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 130, 3 jan. 1941, p. 14.

⁴⁰² *A Cena Muda*, v. 23, n. 1, 4 jan. 1944, p. 6.

elegantes como o Lobo Solitário ou Boston Blackie, ou por detetives infalíveis como Mr. Moto, Charlie Chan, Michael Shayne, Nick Carter ou Simon Templar (aliás, o Santo), entre outros. Apesar de sua contínua popularidade nos cinemas de linha e nas sessões duplas e sobretudo junto ao público jovem masculino, as séries definitivamente não contavam com grande status junto aos críticos.

Um exemplo da continuidade dessa produção pode ser verificado na programação de uma sala de segunda linha de Recife, o Cine Royal. Entre 1937 e 1940, sua programação consistiu basicamente de melodramas, filmes brasileiros (como *Caçando feras*, *Cidade Mulher* e *Maridinho de luxo*) e filmes em série, sobretudo *far-west* e filmes de “crimes misteriosos”, tais como *Avião misterioso* (*The Holly Terror* [dir. James Tintling, 1937]), *O mistério da capa espanhola* (*The Spanish Cape Mystery* [dir. Lewis D. Collins, 1935/ 1938br]), ou mais uma adaptação do folhetim de Eugène Sue, *Os misterios de Paris* (*Les Mystères de Paris* [dir. Félix Gandéra, 1935/ 1937br]). A resenha ao filme *Misterio do cabaret* (*Night Club Mystery/ Night Club Scandal* [dir. Ralph Murphy, 1937]) revela a percepção da crítica local sobre o gênero: “John Barrymore num filme policial. Mais um ‘misterio’ para o gosto de determinadas platéias, sem novidades de qualquer espécie.”⁴⁰³

O mesmo tom também se dava na resenha de *Cine-Rádio Jornal* ao filme *O papagaio negro* (*The Case of the Black Parrot* [dir. Noel M. Smith, 1941/ 1942br]), “sem dúvidas, o filme policial menos interessante que temos visto ultimamente”. Além da falta de originalidade, o crítico questionava ainda a inverossimilhança do final da história, considerada típica dos filmes em série: “Talvez a Warner tenha reservado o resto para uma continuação deste celulóide, que teria então o sugestivo título de ‘A volta do Papagio Negro’. Mas queira Deus que isso não aconteça!”⁴⁰⁴

A respeito de sua estrutura, o que seria a lógica supostamente “correta” do gênero na visão de grande parte da crítica ficava evidente na censura do comentarista de *A Cena Muda* a *Nick Carter nos trópicos* (*Phantom Raiders* [dir. Jacques Tourneur, 1940/ 1942br]), por, “logo no começo da ação”, mostrar “os culpados e os detalhes de seus crimes”, provocando “uma perda completa do interesse [...] até o detetive chegar à conclusão final”. Já *Dois tiros silenciosos* (*Blue, White and Perfect* [dir. Herbert I. Leeds, 1941 / 1943br]), com Lloyd Nolan como Michael Shayne, satisfaria os apreciadores do gênero por seguir as regras que

⁴⁰³ *Diário da Tarde*, Recife, 3 jan. 1939. Crítica compilada em álbum de recortes de Joaquim Matos Vieira, dono do Cine Royal (Acervo Jota Soares, Fundação Joaquim Nabuco). O filme *Misterio do cabaret* fora exibido na reabertura do Cinema Pathé, no Rio de Janeiro, em 1937, chegando ao Cine Royal, em Recife, quase dois anos depois.

⁴⁰⁴ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 207, 21 jun. 1942, p. 3.

garantiriam qualidade a esse tipo de filme: “primeiro, que o criminoso seja descoberto por meio de um raciocínio lógico, e, segundo, que esse criminoso só venha a ser revelado nas derradeiras cenas.”⁴⁰⁵

Mas apesar de correta, essa lógica característica da literatura policial já “clássica” certamente deixara de ser considerada original em meados da década de 1940, como fica claro na crítica ao filme de série *Mistério do morto* (*The Falcon in Mexico* [dir. William Berke, 1944/ 1945br]): “A fórmula convencional do filme policial. Um crime misterioso, a culpa recaindo sobre várias figuras no grupo de suspeitos, o detetive que vai na ‘onda’ para no final tudo se esclarecer da maneira mais imprevista.”⁴⁰⁶

Se no início da década de 1940 o filme de mistério – agora quase sempre chamado de policial – estava restrito às produções de linha, a comédia de mistério seguindo os passos de *A ceia dos acusados* continuou sendo explorada, aliando os risos, maluquices e excentricidades ao contínuo fascínio que a descoberta racional, mas surpreendente do autor do crime despertava: o famoso *whodunit*, ou *Who has done it* (Quem fez?). Esses filmes também passaram ser incluídos no abrangente rótulo de policial, sendo geralmente denominados “comédias policiais” ou “policiais cômicos”. Era o caso, por exemplo, de *Noite inesquecível* (*A Night to Remember* [dir. Richard Wallace, 1942/ 1944br]), cuja história já havia sido “tantas vezes exploradas pelo cinema, sendo muito parecida com as da série dos Acusados, interpretada por William Powell e Myrna Loy. Assim mesmo, entretanto, dá margem a que a platéia se delicie com as aventuras de Loretta [Young] e Brian [Aherne], as voltas com um crime misterioso e criminosos perigosos.”⁴⁰⁷

A própria série original da Metro – iniciada com aquele que passou a ser visto como “um filme policial diferente”, que inaugurou “um novo tipo de comédia que era mais deliciosa no gênero, até então apresentado” – continuou rendendo “novas aventuras com Nick e Nora”, sendo elas *A comédia dos acusados* (*After the Thin Man* [dir. W. S. Van Dyke, 1936/ 1937br]), *Hotel dos acusados* (*Another Thin Man* [dir. W. S. Van Dyke, 1939/ 1940br]), *A sombra dos acusados* (*Shadow of the Thin Man* [dir. W. S. Van Dyke, 1941/ 1942br]) e *O regresso daquele homem* (*The Thin Man Goes Home* [dir. Richard Thorpe, 1945]), que, apesar de bem recebidos, foram todos considerados inferiores ao primeiro filme.

⁴⁰⁵Por seguir as regras certas, o crítico decretava: “Se querem ver um bom filme policial, não percam *Dois tiros silenciosos*. Para os apreciadores do gênero satisfaz e agrada” (*A Cena Muda*, v. 22, n. 3, 19 jan. 1943, p. 22).

⁴⁰⁶*A Cena Muda*, v. 25, n. 33, 15 ago. 1945, p. 32.

⁴⁰⁷*A Cena Muda*, v. 24, n. 36, 7 set. 1944, p. 4.

Mas além da lucrativa série com os personagens criados originalmente por Dashiell Hammett, havia, sobretudo, os filmes vistos como imitações, “filmes de linha” como a comédia da Columbia *Que louras!* (*Dangerous Blondes* [dir. Leigh Jason, 1943/ 1944br]), anunciada como um filme “de arrepiar os cabelos e matar de riso”. Ou o policial *Tragédia à meia-noite* (*A Tragedy at Midnight* [dir. Joseph Santley, 1942/ 1944br]), que contava “a história de um narrador de novelas radiofônicas que se vê envolvido num crime em seu próprio apartamento, apresentando mais um casal tipo *Nick e Nora*, da serie iniciada em 1934, com a célebre *A ceia dos acusados*, cujo ‘ciclo’ já há muito necessita de aposentadoria definitiva.”⁴⁰⁸

A hegemonia das comédias policiais naquele momento era explicada na crítica a um desses exemplares, o “policial cômico” *O crime do quarto azul* (*Murder in the Blue Room* [dir. Leslie Goodwins, 1944/ 1945br]):

O filme policial sério propriamente como *Morte na pagina dois* oferece o perigo de ser ou grande obra de arte e de psicologia e fracassar... ou ser um sucesso monetário e um “xarope” artístico. Assim os produtores resolveram adotar uma formula que fosse garantida para a bilheteria. E que interessasse ao publico, mas não convencesse... E veio daí o drama-policial transformou-se na comédia-policial de hoje.⁴⁰⁹

Apesar de ainda manter sua popularidade, o baixo status do “ciclo cômico-policial” já começava a se delinear por volta de 1942, quando estreava, por exemplo, *Caminhando na sombra* (*Footsteps in the Dark* [dir. Lloyd Bacon, 1941/ 1942br]), “uma comédia policial bem urdida e que será apreciada pelos fãs do gênero”, em que o detetive vivido por Errol Flynn fazia mil peripécias não apenas para resolver um crime, como para fugir da vigilância da esposa ciumenta. No caso da “comédia de gangsters” com Lloyd Nolan, *Compra-me aquela cidade* (*Buy Me That Town* [dir. Eugene Forde, 1941/ 1942br]), a longa resenha em *Cine-Rádio Jornal* revela expressivamente esse contexto, traçando uma genealogia que começava com os filmes de gangsters como *Scarface*: “Depois de insistir uma longa temporada na produção de celulóides de gangsters – todos eles artificiais e forçados, com raras exceções – Hollywood passou a procurar uma fórmula afim de avivar o interesse do público nessa classe de espetáculos”. O crítico, então, traçava uma interessante analogia dos estúdios de

⁴⁰⁸ *A Cena Muda*, v. 24, n. 29, 18 jul. 1944, p. 7; Programa dos cinemas Astória e Olinda, Rio de Janeiro, 25 set. a 1 out. [1944] (Acervo Cinemateca do MAM). Dizia a crítica sobre *Que louras!*: “Desde que Van Dyke nos apresentou, há anos, *A ceia dos acusados*, tem sido inúmeras as comédias de mistério que Hollywood tem realizado. [... Este filme] embora produção de linha, vale por um bom divertimento (*A Cena Muda*, v. 24, n.38, 19 set. 1944, p. 9).

⁴⁰⁹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 12, 20 mar. 1945, p. 32.

Hollywood com as fábricas de automóveis, metáfora bastante comum, até os dias de hoje, na abordagem dos filmes de gênero:

As fábricas de automóveis costumam renovar seus modelos anualmente; Hollywood não teve essa habilidade. Houve, ao contrário, repetição demasiada. E o produto deixou de ter aceitação em virtude da vulgarização, até ao ponto de celulóides com Edward G. Robinson, Humphrey Bogart e George Raft – reconhecidamente três maiores no banditismo no cinema – não render a menor parcela de lucro.

[...] Foi necessário encontrar um outro setor de atividades; e eis, então, que surgiram as comédias policiais – série iniciada com *A ceia dos acusados* e, um pouco mais tarde, com *Um simples assassinato* (*A Slight Case of Murder* [dir. Lloyd Bacon, 1938]), a primeira com a dupla Powell-Loy e a segunda com Edward G. Robinson [...] De uma hora para outra, o que até então servia para fazer tremer as audiências, provocando mesmo gritinhos de horror, transformou-se num excelente material para fabricar gargalhadas...

Deram-nos películas esplêndidas, muito movimento, muita gargalhada. Mas, senhores... esse veio também não era inesgotável... Devia terminar num ponto qualquer, e terminou mesmo.⁴¹⁰

Como exceção à baixa consideração artística dispensada então ao gênero (cômico) policial estava o diretor que vinha alcançando cada vez mais respeito na década de 1940 e viria a ser encarado como o mestre do mistério e do próprio *whodunit* – o britânico Alfred Hitchcock. Entretanto, seus filmes da fase inglesa na década de 1930 ao seu início em Hollywood nos anos 1940 foram compreensivelmente vistos pelos críticos brasileiros como pertencentes a diferentes gêneros (geralmente o mais popular de cada momento), como a comédia romântica (*39 degraus* [*39 Steps*, 1935/ 1936br]), o drama misterioso (*Rebecca, a mulher inesquecível* [*Rebecca*, 1940]), a comédia despreziosa (*Um casal do barulho* [*Mr. and Mrs. Smith*, 1941]), o filme policial (*Sombra de uma dúvida* [*Shadow of a Doubt*, 1943]) ou o filme de guerra (*Um barco e nove destinos* [*Lifeboat*, 1944]). Entretanto, todos eles ajudaram a consagrar seu estilo de “atmosfera sinistra e muito suspense” (*A estalagem maldita* [*Jamaica Inn*, 1939/ 1940br]) que o transformou no “diretor das grandes emoções” (*Sombra de uma dúvida*).⁴¹¹

A principal emoção na qual Hitchcock seria especialista era o seu famoso “suspense” (sempre redigido entre aspas ou em itálico), não visto então como um elemento que caracterizava um gênero coerente, mas como um efeito causado no espectador por diferentes tipos de filmes – dos melodramas, filmes de aventura e dramas de espionagem às cenas de tribunal de um filme biográfico como *A vida de Emile Zola*. Ou seja, novamente nos

⁴¹⁰*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 206, 17 jun. 1942, p. 14-5.

⁴¹¹*Cinearte*, v. 11, n. 431, 15 jan. 1936, p. 44; *A Cena muda*, v. 24, n. 52, 26 dez. 1944, p. 4; *Cinearte*, v. 15, n. 537, 15 jul. 1940, p. 52; *A Cena Muda*, v. 23, n. 35, 31 ago. 1943, p. 4.

remetendo à teoria de Rick Altman, o que era um adjetivo, apenas no final da década de 1940 viria a ser usado mais frequentemente como substantivo, quando Hitchcock passaria a disputar com cineastas como Robert Siodmak o título de “mago *do* suspense” e especialista em “filmes *de* suspense”.

Mas se nas telas do país o gênero cinematográfico policial era domínio quase exclusivo das cada vez mais desprestigiadas comédias-policiais e das séries B de Hollywood, nas ondas do rádio o gênero policial começou a florescer na passagem para os anos 1940 pelas mãos e vozes de brasileiros, tornando-se o principal palco para o desenvolvimento do rádio-teatro nacional e para a consagração de seus maiores autores.⁴¹²

Ainda na segunda metade dos anos 1930, o sucesso no mercado editorial brasileiro da literatura policial de detetives, das revistas de contos policiais e das histórias em quadrinhos de heróis de aventura já vinha repercutindo em programas radiofônicos. Hoje considerado um dos pais da literatura policial e de ficção-científica no Brasil, o escritor Jerônimo Monteiro também foi um pioneiro do rádio-teatro de aventuras através do seriado *As Aventuras de Dick Peter*, cujas histórias se passavam em Nova York e foram transmitidas a partir de 1937 pela Rádio Tupi de São Paulo. Em função do sucesso no rádio, o autor lançou, com o pseudônimo de Ronnie Wells, o livro *As aventuras de Dick Peter* (1938), o primeiro de quinze títulos que viriam em seguida e se transformariam, a partir de 1953, em histórias em quadrinhos publicadas pela Editora La Selva.

Na mesma época de Dick Peter, outro herói de nome estrangeiro teria feito suas primeiras incursões pelo rádio. Em entrevista à revista *A Cena Muda*, em 1952, Hélio do Soveral dizia ter sido ele o responsável pelo lançamento do rádio-teatro policial no Brasil através do seriado “Lewis Durban, o aventureiro”, que teria sido irradiado pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro a partir de 1936, embora a primeira referência ao programa que encontrei foi em edição de *A Cena Muda* de 15 de junho de 1938.⁴¹³

As relações dos seriados radiofônicos de aventura e as revistas policiais e histórias em quadrinhos serão aprofundadas no capítulo 5.8 (*infra*), pois apesar dessas iniciativas pioneiras, podemos apontar que o gênero do rádio-teatro policial alcançou maior repercussão e sucesso nas emissoras cariocas por volta de 1938, sobretudo com o “Teatro Sherlock”, uma

⁴¹²A análise a seguir se concentra exclusivamente na produção radiofônica carioca, embora tenhamos encontrado indícios de que o gênero também foi fartamente explorado em emissoras de outros Estados. Um exemplo é o programa “Mistérios do ar”, irradiado a partir de 1939 pela PRE-7 Rádio Cosmos de São Paulo.

⁴¹³*A Cena Muda*, v. 13, n. 489, 15 jun. 1938, p. 13; *A Cena Muda*, v. 32, n. 18, 1 mai. 1952, p. 23. Renato Murce (1976, p. 128) corroborou essa afirmação escrevendo que Soveral foi o autor da “primeira história seriada transmitida pelo rádio”, informando que “As aventuras de Lewis Durban” era dirigido por Olavo de Barros.

das atrações do Programa Casé na Rádio Mayrink Veiga (PRA 9), conforme reportagem de *Cine-Rádio Jornal*, em setembro desse ano:

Deve-se, conseqüentemente, a esse programa, a inauguração do rádio-teatro especializado no gênero policial, aliás, com um sucesso sem precedentes, e provocando interesse crescente. [...] Ao que nos informou Ademar Casé, quando se esgotar toda a literatura policial de Conan Doyle, o seu teatro especializado vai recorrer às aventuras de Nick Carter, e de outros detetives de igual popularidade.⁴¹⁴

Irradiado desde 1932, o programa dominical produzido por Ademar Casé era o mais tradicional e popular do rádio brasileiro no final da década, tendo dinamizado a transmissão radiofônica e apresentado inovações como o *jingle*, o anúncio publicitário musicado. Depois de passar pela Rádio Philips, Rádio Sociedade, Rádio Transmissora e Rádio Ipanema, o Programa Casé alcançou a sua fase de maior sucesso ao aportar na Mayrink Veiga. Por sua vez, desde aproximadamente 1934 a PRA 9 já havia assumido a liderança de audiência do *broadcasting* nacional (ajudada pela contratação do talentoso locutor e diretor artístico César Ladeira), passando a reunir em seu *cast* os maiores nomes do rádio nacional (cf. NASCIMENTO, 2002).⁴¹⁵

O Programa Casé era essencialmente um programa dominical de variedades do qual o “Teatro Sherlock” se tornou uma das principais atrações. Em março de 1939, ele era assim definido na revista oficial da PRA 9: “Atualmente, o Programa Casé – irradiado aos domingos das 12 às 16 horas pela Rádio Mayrink Veiga, oferece inúmeras atrações artísticas e musicais, como, entre outras, ‘Teatro imaginário’ (óperas), ‘Teatro Sherlock’, ‘Ribalta do espaço’, ‘Amores imortais’, ‘Fatos históricos’ e ‘Síntese biográfica das grandes figuras da humanidade’.”⁴¹⁶

⁴¹⁴*Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n.6, 15 set. 1938, p. 5.

⁴¹⁵César Ladeira havia alcançado grande prestígio e popularidade como locutor da PRA R Rádio Record de São Paulo, que teria sido responsável, segundo o próprio locutor, por revolucionar completamente as antigas normas de irradiação (LADEIRA, 1933, p. 26). Ladeira afirmava ter banido a “mentalidade de casaca” dos *speakers* de então, que falavam como declamadores, num tom irritante e numa fala arrastada e monótona, substituindo-a pelo “modo moderno de falar ao microfone” (ibid., p. 28-9). Sua atuação na Rádio Record se tornou célebre nacionalmente com o envolvimento seu e da emissora na Revolução Constitucionalista de 1932. Entretanto, ter se tornado a vibrante “voz da Revolução”, por outro lado, o levou à prisão, tendo quase sido deportado. Ladeira mudou-se para o Rio de Janeiro em 1933 e, em setembro desse ano, estreou na Rádio Mayrink Veiga, levando para lá as inovações que havia implantado em São Paulo. A partir daí o novo diretor artístico da emissora “remodelou a estrutura dos programas, contratou os artistas mais em evidência, impulsionando o meio radiofônico carioca” (*PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 2, n. 15, 30 ago, 1939, p. 15-6).

⁴¹⁶*PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 1, n. 9, mar. 1939, p. 28.

Foi ainda Ademar Casé quem deu a grande chance para o jovem Alziro Zarur se consagrar na Mayrink Veiga ao interpretar o mais famoso detetive do *broadcasting* brasileiro, alcançando o sucesso que o próprio radialista descreveu anos mais tarde:

Quando fazia As aventuras de Sherlock Holmes, também era assim. Todo mundo ficava atento para saber “como é que foi aquele negócio”. Era uma loucura. Quem foi que fez? Foi fulana? Não foi ele? Foi ela? Foi o vovô? Foi o sobrinho? Foi o detetive? Foi o inspetor? Foi o vizinho? Só no último minuto Sherlock prendia o bandido e revelava o mistério. Aí todo mundo dizia: “Ah! Logo vi!”⁴¹⁷

Como as adaptações assinadas por Heloisa Lentz de Almeida das consagradas aventuras de Sherlock Holmes (mas também de Arsène Lupin, Nick Carter, entre outros) logo se esgotaram, Casé convidou o autor Aníbal Costa para criar textos originais para o programa. Assim nasceu o famoso detetive brasileiro Roberto Ricardo, personagem de Aníbal Costa interpretado pelo mesmo Zarur que continuou protagonizando as peças do agora chamado “Teatro Policial” do Casé.

O sucesso foi enorme e já em 1940 Aníbal Costa publicou o livro *Aventuras de Roberto Ricardo* com três aventuras do detetive brasileiro. Como o próprio Zarur escreveu em *Fon-Fon*, Costa se distinguia “como um dos raríssimos rádio-autores do ‘broadcasting’ carioca. Ele faz o legítimo ‘rádio-teatro’ (não confundir com o ‘teatro pelo rádio’...), rádio-teatro quer dizer: ‘peças especialmente escritas para o microfone’, com apreciável propriedade sonora”. Além disso, se distinguindo das aventuras de Dick Peter ou Lewis Durban, o rádio-teatro de Aníbal Costa teria feito mais: “criou um detetive brasileiro, fez-se o pioneiro de um gênero quase inexistente na literatura indígena – o dos enredos policiais. E o seu trabalho [recentemente publicado], que assim preenche uma lacuna, com muita ‘cor local’, é simplesmente heróico e notável nesta hora em que o nosso mercado livresco se encontra abarrotado de policiais alienígenas.”⁴¹⁸

Além de “abrasileirar” o detetive, Aníbal Costa realmente se esforçava em dar uma “cor local” às suas histórias, o que tornou o programa ainda mais popular junto aos ouvintes em pleno Estado Novo. Essa mesma característica também era elogiada pela crítica, por exemplo, na peça “As vendedoras desaparecidas”, irradiada em julho de 1940, que retratava as mocinhas cariocas ingênuas que aceitavam dar passeios de “baratinha” na Gávea e

⁴¹⁷*Boa Vontade*, v. 22, n. 194, out. 2004, p. 6. Disponível em: <www.elevacao.com.br/revista/pdf/194.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2010. Posteriormente diretor de rádio-teatro da Rádio Mayrink Veiga, Alziro Elias David Zarur viria a ser o fundador da Legião da Boa Vontade (LBV).

⁴¹⁸*Fon-Fon*, v. 34, n. 17, 27 abr. 1940, p. 21.

adjacências. *Cine-Rádio Jornal* gostou do resultado: “Também fixa o autor, na peça policial de domingo, um flagrante na vida da cidade. Aquela descrição do movimento de uma loja de Nada além, com suas vendedoras bonitas, os ‘gabirús’ que entram para comprar sabonete e namorar as garotas, o gerente esperto e o patrão ‘muito honesto’ e aparentemente paternal, é o que há de mais exato e perfeito.”⁴¹⁹

Apesar de muitos programas repetirem histórias de crimes passionais cometidos por milionários gananciosos como nos filmes de Hollywood e na literatura policial de mistério, acréscimos locais davam um outro charme à trama, como quando o detetive Roberto Ricardo dizia casualmente em meio à investigação da peça “Falta de provas”: “Costumo vir muito à Tijuca. Minha noiva reside na Rua Haddock Lobo”. Na peça “Roberto Ricardo no Parque de Diversões” o detetive desvendava um crime ocorrido em plena montanha-russa montada na 12ª Feira Internacional de Amostras, ocorrida em novembro de 1939, atração recente que certamente ainda estava na memória dos ouvintes cariocas (COSTA, 1940). Divertidos comentários sobre fatos do momento deviam agradar aos ouvintes, como na cena em que a noiva do herói, Dorita, dizia que iria ao cinema assistir *O ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad* [dir. Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940]) e o investigador Darci comentava: “Nós já andamos atrapalhados com os ladrões do Rio de Janeiro... Deixemos os ladrões de Bagdá para a polícia de Bagdá”.⁴²⁰

A popularidade do programa chegou a um ponto que Aníbal Costa recebeu uma proposta financeiramente irrecusável e, em agosto de 1940, se transferiu para a Rádio Educadora do Brasil (PRB 7). Essa emissora, então, passou a irradiar o programa “As Aventuras de Roberto Ricardo”, que a cada semana exibia novos episódios. O limite era a imaginação, pois com criatividade e talento e apenas com vozes, ruídos e músicas, as histórias radiofônicas podiam facilmente apelar para diferentes cenários expressos por títulos como “Roberto Ricardo no Cairo”, “Roberto Ricardo em Paris” ou “Roberto Ricardo em Montevideo”. As soluções dadas pelo famoso “detetive brasileiro” – ainda interpretado por Alziro Zarur, que também saíra da Mayrink Veiga para ser o “speaker-chefe” da Rádio Educadora – eram geralmente explicadas aos ouvintes pelo divertido investigador Darci

⁴¹⁹*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 107, 25 jul. 1940, p. 15. Por loja de “Nada Além” o crítico refere-se ao tipo de lojas de departamentos com produtos baratos e variados, popularizado pela cadeia das Lojas Americanas, que inaugurou sua primeira loja em 1929, em Niterói, com o slogan: “*Nada além* de 2 mil réis”. Essa primeira loja empregou como vendedoras diversas mulheres numa estratégia pioneira para atrair as donas-de-casa.

⁴²⁰A peça “Falta de provas” foi transcrita em suplemento de *Cine-Rádio Jornal* (Acervo Funarte, RJ). Nenhum dos programas citados sobreviveu em gravações até os dias de hoje e esta pesquisa se baseou exclusivamente na publicação de alguns episódios em livro ou na imprensa.

(Ataíde Ribeiro), uma espécie de Dr. Watson menos sério e mais atrapalhado para Roberto Ricardo.⁴²¹

Para suprir a lacuna na Mayrink Veiga, Ademar Casé incubiu o jornalista Berliet Júnior de criar um programa com histórias baseadas inicialmente em “crimes famosos do Rio”, adaptando casos retirados dos arquivos policiais e, segundo Rafael Casé (1995, p. 80) “trocando os nomes reais e amenizando os fatos mais chocantes”. Para essa tarefa, Berliet contava com a supervisão científica do Dr. Epitácio Timbaúba – ex-diretor do Gabinete de Pesquisas Científicas da Polícia Civil do Distrito Federal –, e mais tarde com a orientação técnica do detetive Aurélio Mendes Lobão. O novo programa, intitulado “Defensores da lei”, teve início em 6 de outubro de 1940:

Defensores da lei é um novo programa rádio-teatral de Berliet Júnior, do gênero policial, no qual o mesmo focaliza, em episódios semanais, não seriados, um fato autêntico passado no Brasil e colhido nos anais de nossa polícia. [...]

No domingo, iniciando o novo programa, Berliet Junior apresentou um caso passado em 1938, muito interessante, como seja a descoberta do assassino pela fotografia ampliada da pupila do assassinado.⁴²²

Ganhando elogios da crítica desde o seu início, o programa alavancou a carreira de Berliet Júnior (1904-1972), um carioca de família de libaneses donos de loja no Saara (região de comércio popular no centro do Rio de Janeiro), que, em sua juventude, passara alguns anos no país natal de seus pais, tendo em sua biografia uma insólita passagem pelo exército da Legião Estrangeira onde foi treinador de pombos-correio. Hoje esquecido, Youssef Assad Michel ou José Miguel Assad – que adotou o nome artístico de Berliet em “homenagem” à famosa marca francesa de jipes e caminhões, e Júnior por ter o mesmo nome de seu falecido pai, José Assad – foi um dos mais importantes escritores do cinema, televisão e rádio brasileiros dos anos 1940 e 1950.

Estudante do Colégio Pedro II e formado pela Faculdade de Direito de Niterói, Berliet foi repórter policial e começou sua carreira radiofônica na Rádio Cruzeiro do Sul, posteriormente se transferindo para a Rádio Mayrink Veiga no cargo de jornalista. Já casado e pai de três filhos, foi nessa emissora que Berliet atingiu grande sucesso popular através de “Defensores da lei”, sendo descrito em 1942 por *A Cena Muda* como “um dos mais

⁴²¹Entretanto, em março de 1941 já era anunciada a saída de Alziro Zarur da Educadora e sua ida para a Rádio Ipanema (PRB 7). Em 16 de agosto de 1941, Zarur estava de volta à Rádio Mayrink Veiga apresentando o “Radiatro Sherlock”, que chegou a ter César Ladeira como locutor, enquanto Roberto Ricardo passou a ser interpretado por Santos Garcia ainda na Rádio Educadora.

⁴²²*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 118, 10 out. 1940, p. 14.

difundidos nomes do *broadcasting* brasileiro, através de sua fecunda obra rádio-teatral, principalmente a do gênero policial em que se especializou.”⁴²³



Fig. 40 e 41: Berliet Júnior na máquina de escrever preparando um novo episódio de “Defensores da lei”, programa que deixava os ouvintes de cabelo em pé.

É importante assinalar que o policial foi um dos primeiros e mais bem-sucedidos gêneros explorados pelo rádio-teatro brasileiro que, em 1940, já era considerado uma “epidemia” do *broadcasting* nacional, tendo substituído o excesso de “cantorias e sambinhas” da fase anterior do rádio brasileiro por “teatrinhos, teatradadas e mais teatrizes”.⁴²⁴

Em 1942, *Cine Rádio Jornal* explicaria ainda melhor essa “tão súbita modificação”:

Por longo tempo, era difícil ouvir-se um programa que não fosse cantado, quase sempre mal cantado, e regularmente musicado. [...] O que se escuta agora? Quase uma totalidade de programações faladas, radio-teatralizadas, dialogadas ou estertoricamente [sic] declamadas! Explica-se, até certo ponto, essa tão súbita modificação. É que os cantores, mesmo sem grande público, exigem salários elevados. E os de primeira plana, esses, então, já não se contentam com oito ou dez contos mensais. Não acontece o mesmo com os rádio-autores, mais fáceis de satisfazer nas suas ambições econômicas, ou com os intérpretes de rádio-teatro, cujos “cachets”, para atingir cem mil réis, exigem uma forte aceitação por parte do ouvinte. O cantorzinho barato, aprende oito ou dez números e com eles atravessa a temporada inteira, recebendo no final de cada mês, um conto e quinhentos, dois contos ou três. O colaborador da parte intelectual, obrigado a produzir interminavelmente, para fazer essa mesma retirada, tem que suar o topete. É muitas vezes não o faz.⁴²⁵

⁴²³Conversa telefônica do autor com Celso José Assad, filho de Berliet Júnior, 3 mar. 2011; Registro de empregado de José Assad (Acervo Mayrink Veiga, Arquivo Nacional)

⁴²⁴*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 159, 23 jul. 1941, p. 2.

⁴²⁵*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 208, 12 jul. 1942, p. 2. Em 1939, o cantor exclusivo da Mayrink Veiga, Silvio Caldas, assinou um contrato com a PRF 9 Rádio Difusora Portoalegrense no valor de 20 contos por apenas um mês de trabalho, no que foi divulgado como o maior pagamento da história do rádio brasileiro até então (*PRA NOVE: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga*, v. 1, n. 10, abr. 1939, p. 9). Uma super estrela como Carmen Miranda, já em 1936 ganhava altíssimos cinco contos por mês em seu contrato com a Rádio Tupi (MENDONÇA, 1999, p. 53). Seria esse também o salário de Dircinha Batista ao ser contratada pela Rádio

Atrações pioneiras das emissoras cariocas como o Teatro Sherlock e o elogiadíssimo Teatro pelos Ares, de Pedro Bloch – além do Teatro Manuel Durães, na PRB 9 Rádio Record de São Paulo (MATTOS, 2002, p. 183) –, foram essenciais para consolidar o rádio-teatro nacional que, em 1937, antes da estréia dos programas citados, ainda era visto como uma promessa, conforme notava a revista *Fon-Fon* (v. 31, n. 16, 17 abr. 1937 apud RIEGO, 2008, p. 151).

As nossas emissoras, ao que parece, pretendem, finalmente, organizar programas de rádio-teatro. O teatro pelo rádio já é uma bela realidade em todos os grandes centros do mundo [...] A Argentina, na América do Sul, conta com irradiações magníficas de interessantes peças em quase todas as suas emissoras. [...] No Brasil, agora depois de algumas tentativas que fracassaram lamentavelmente, promete-se rádio teatro.

Em sua dissertação de mestrado, Christina Barros Riego (2008, p. 152) apontou algumas das mudanças significativas no formato do rádio-teatro brasileiro no final dos anos 1930 responsáveis pela enorme popularidade que viria a alcançar nos anos seguintes:

Das transmissões ao vivo, a programação teatral via rádio passa a ser composta por esquetes elaborados especialmente para a transmissão radiofônica. Aos poucos as rádios adotam uma linha dinâmica de programação e formam seu próprio elenco. Agora as produções teatrais eram constantes e visavam a audiência do horário nobre – período do dia valorizado que reunia toda a família ao redor do rádio.

Ipanema em maio de 1940 (EPAMINONDAS, 1982, p. 70), assim como o de Chico Alves na Rádio Nacional em 1938 (MURCE, 1976). Já Grande Otelo, grande cartaz no Cassino da Urca, recebia salário de 3.600\$000 da Mayrink Veiga em 1941 (CABRAL, 2007, p. 80). Assim como os rádio-teatros, os programas de auditório também eram um gênero radiofônico popular e que demandavam um investimento financeiro pequeno quando comparado ao salário dos astros da música (SAROLDI, 2002-2003). Entretanto, esse suposto domínio da “teatradia e teatrice” no *broadcasting* deve ser relativizado quando se compara a realidade das emissoras mais poderosas, que possuíam grandes estúdios, cantores e músicos contratados e elenco fixo de radioatores, com pequenas emissoras, cuja programação consistia em grande parte na transmissão de músicas gravadas em disco (chamados pejorativamente de “discotecas” ou “música em conserva”), procedimento então desprestigiado, mas bem mais barato de ser realizado. Desse modo, segundo estatísticas do IBGE, entre 1946 e 1947 a porcentagem de “horas irradiadas” de “programas falados” girava em torno de 20%, sendo todo o restante ocupado por programação musical. Dentre os programas falados, as representações teatrais ocupavam pouco mais de 3% da grade. Ou seja, muito pouco quando comparado com a programação apenas da Rádio Nacional, que, em 1945, dedicava 14,3% de sua programação ao rádio-teatro (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 106). Por outro lado, quando se compara o número absoluto de “horas irradiadas” de todas as emissoras computadas nas estatísticas do IBGE, o aumento é extraordinário: as “representações teatrais” transmitidas pelo rádio brasileiro passaram de apenas 321 horas em 1937 para 16.005 em 1947 (Dados extraídos de: Anuário estatístico do Brasil 1938. Rio de Janeiro: IBGE, v. 4, 1939; Anuário estatístico do Brasil 1949. Rio de Janeiro: IBGE, v. 10, 1950 In: IBGE, 2003).

Em meio à bem-sucedida voga do rádio-teatro no *broadcasting* nacional, o êxito dos primeiros exemplares do gênero policial fez com que praticamente toda emissora passasse a ter seu próprio rádio-teatro policial com seus respectivos autores contratados. Em novembro de 1940, o Teatro Eucalol da Rádio Tupi (PRG 3) apresentava “A volta de Luiz Durbin” [sic], peça de “fundo policial” escrita por Hélio do Soveral, que resgatava seu personagem Lewis Durban em meio ao sucesso de Roberto Ricardo e Defensores da Lei.⁴²⁶

Logo, a mesma Rádio Tupi inaugurou o programa “Teatro Policial” com peças do mesmo Soveral, que, segundo a revista *Fon-Fon*, em agosto de 1941, “iniciou a transmissão de peças policiais brasileiras [...] logo depois do lançamento do ‘Teatro Sherlock’ no ‘Casé’, na Rádio Mayrink Veiga.”⁴²⁷

Já a Rádio Cruzeiro do Sul (PRD 2) passou a apresentar o “Teatro Mistério”, com Jorge Marinho (pseudônimo usado pelo casal de redatores) assinando mais “um dos bons cartazes policiais da cidade”. Criado em 1941, as peças do Teatro Mistério envolviam o detetive Mário D’Alva (interpretado por Paulo Roberto) e seu parceiro “32” (Augusto Araújo), responsável pela parte cômica, satisfazendo os desejos do ouvinte que “gosta de mistério até a última cena.”⁴²⁸

Em 1942, foi a vez da Rádio Nacional (PRE 8) inaugurar o seu “teatro-policial-domingueiro”, o “policial vassalo”, irradiado durante as transmissões do programa de Luís Vassalo – criado nos mesmos moldes do concorrente Ademar Casé –, com peças escritas pelo autor da casa, Francisco Ignácio do Amaral Gurgel. Quando a Nacional entrou na disputa, os programas Defensores da Lei, da Mayrink Veiga, e o Teatro Mistério, da Cruzeiro do Sul, eram os mais populares junto as ouvintes, seguidos de perto pelo Teatro Policial, da Educadora.⁴²⁹

No início da década de 1940 o gênero policial gozava, portanto, de tamanha popularidade ao ponto de no concurso “Melhores de 42”, promovido pela revista *Fon-Fon* e organizado pelo seu colunista Alziro Zarur, existirem as categorias “melhor radiador”, “melhor radiatriz” e “melhor radiador policial”, assim como “melhor radiautor”, “melhor radiautor de adaptações” e “melhor radiautor policial”. Obviamente, o policial também era um dos dez tipos de programas a ter seu destaque anual escolhido pelos leitores, que deveriam elege

⁴²⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 122, 7 nov. 1940, p. 13. Hélio do Soveral aparentemente ressuscitaria esse nome anos mais tarde em seu personagem K.O. Durban, espião que protagonizou aventuras no rádio e em livros de bolso.

⁴²⁷ *Fon-Fon*, v. 35, n. 32, 9 ago. 1941, p. 56.

⁴²⁸ *A Cena Muda*, v. 23, n. 28, 13 jul. 1943, p. 20; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 194, 24 mar. 1942.

⁴²⁹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 207, 21 jun. 1942, p. 3. Criada somente em 1944, mesmo a Rádio Globo (PRE 3) não pôde deixar de investir no gênero policial, mantendo o seu “Mistérios do Camizeiro”, com o detetive X-9, que apresentava “histórias policiais completas” (*A Cena Muda*, v. 25, n. 45, 6 nov. 1945, p. 32).

ainda o melhor programa “literário”, “feminino”, “feminino-juvenil”, “infantil”, “particular”, “rádio-jornalístico”, “instrutivo ou educativo”, “humorístico” e “cômico”.⁴³⁰

Mantendo-se na tradição do filme e da literatura de mistério, podemos deduzir que a lógica do gênero policial no rádio-teatro era semelhante à do cinema hegemônico da época, adequando-se perfeitamente pela narrativa baseada na elucidação do enigma e invariavelmente descrita por um “narrador memorialista” (REIMÃO, 2005, p. 9) às possibilidades exclusivamente sonoras do rádio. Afinal, a principal característica do gênero radiofônico era o “mistério impenetrável” como era explicado em *Fon-Fon*, pois “sem mistério não há peça policial: há exposição de um fato policial. Coisa muito diferente.”⁴³¹

Desse modo, numa crítica à peça radiofônica “Hora Fatal”, do programa “Defensores da Lei”, a narrativa baseada na dedução surpreendente, mas racional do crime misterioso era uma característica elogiada: “Os trabalhos de Berliet Júnior apresentam, quase sempre, dois aspectos: no primeiro, é apresentado todo o mistério e trama de que se reveste o crime e no segundo, encontramos, então, a descoberta e identificação do criminoso. [...] Concordamos com Berliet sobre esta maneira de escrever seus originais”. Peças com enredo “excessivamente imaginoso”, como teria sido o caso de “Noite de crime, manhã de castigo”, de Hélio do Soveral, podiam ser criticadas por pecarem justamente “pela falta de lógica, pela facilidade incrível de deduzir”. Como era resumido na crítica a “Os salteadores do asfalto”, de Berliet Júnior, o ouvinte, “em matéria de rádio-teatro policial, prefere complicações e explicações lógicas dos fatos no final da peça.”⁴³²

Nesse sentido, o rádio-teatro policial brasileiro dos anos 1940 se aproximava em grande parte de sua produção da literatura policial moderna da passagem para o século XX que era então o gênero mais popular no mercado editorial brasileiro. Nesses casos, o crime misterioso se desdobra quase como um jogo de salão disputado por milionários em suas mansões cujo objetivo é cometer o crime perfeito ou solucioná-lo. “A terrível mentira”, de Jorge Marinho para o Teatro Mistério, é um exemplo dessa linha, cuja trama de vingança e assassinato se revela, ao final, apenas uma história inventada por um romancista para seu futuro livro policial! Já na comédia policial “Um júri em família”, Dorita, seu irmão e seu primo brincavam de promotores tentando desvendar o “mistério da casa vazia” que desafiava a polícia carioca. Ao noivo de Dorita, o detetive Roberto Ricardo, cabia o papel de juiz dessas

⁴³⁰*Fon-Fon*, v. 35, n. 32, 9 ago. 1941, p. 59. O melhor radiador policial eleito foi Alziro Zarur, radiador, Berliet Júnior, e programa policial, o Sherlock da PRA 9 (*Fon-Fon*, v. 36, n. 1, 3 jan. 1942, p. 55-6).

⁴³¹*Fon-Fon*, v. 35, n. 49, 6 dez. 1941, p. 60.

⁴³²*Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 203, 27 mai. 1942, p. 14; *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 130, 3 jan. 1941, p. 14; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 197, 8 abr. 1942, p. 15.

reuniões familiares para, no final, elogiar as soluções apontadas pelos “amadores”, mas revelar a verdade sobre o crime (COSTA, 1940).

Por outro lado, com sua ênfase na autenticidade dos crimes reais retirados dos arquivos da polícia, no recurso à ciência no auxílio das investigações, e no elogio ao trabalho policial, seriados radiofônicos como “Defensores da lei” também antecipavam a série de filmes policiais semi-documentários produzidos em Hollywood no pós-guerra, assim como se aproximavam do ciclo G-Men de meados dos anos 1930. Apesar de fictícias, as histórias de Aníbal Costa também atentavam para alguns desses mesmos aspectos e em “Roberto Ricardo no Parque de Diversões”, por exemplo, o detetive brasileiro fazia uso de um moderno aparelho de “indicador de verdade” (COSTA, 1940, p. 49) – o mesmo detector de mentiras que seria detalhadamente mostrado em ação num filme como *Sublime devoção* (*Call Northside 777* [dir. Henry Hathaway, 1948]) (cf. capítulo 5.5, *infra*).

Ainda nessa linha e se distanciando da lógica das tradicionais histórias de mistério, uma peça radiofônica como a elogiada “O crime do Pavilhão Mourisco”, de Berliet Júnior, sinalizava outras variações dentro do gênero:

Quando se fala em trabalhos do gênero policial, ocorre geralmente a idéia de mistério, crime indecifrável, cujo culpado é sempre protegido pelo véu da incógnita, para ser revelado aos olhos do público somente nas últimas seqüências da obra. O mistério há de perdurar para que perdure o interesse por aquilo que se apresenta, pensam alguns. Berliet Júnior, parece, porém, que pensa de outra maneira, gostando mesmo, de espetáculo em espetáculo, de variar o processo narrativo, apresentando de início ao público ouvinte o criminoso e a maneira de perpetrar o delito, conforme aconteceu em: O crime do Pavilhão Mourisco. Adotando essa diretriz, Berliet Júnior muda de transmissão em transmissão a maneira de prender a atenção, ficando em uma o rádio-escuta preso ao desenrolar da trama propriamente dita e outra ao trabalho de caça ao delinqüente efetuada pelas autoridades competentes – justamente o que sucedeu no espetáculo de domingo último.⁴³³

Se a crítica às vezes reclamava da falta de movimentação e da insistência na “conversa de delegacia” nas histórias de Berliet Júnior, o comentário acima revela que seus programas também apelavam para cenas de ação igualmente comuns nos filmes policiais da época.

Outro exemplo da variedade no estilo do programa “Defensores da Lei” é a peça “O Chapéu Trocado”, de 1942. Em seu início, é descrito o crime: um “conto do vigário” passado por um homem que se faz passar por um rico fazendeiro do interior e consegue enganar o empregado de uma joalheria e roubar uma jóia cravejada de diamantes. No Distrito Policial, o depoimento das testemunhas não ajuda muito o delegado, pois eles divergem até mesmo sobre

⁴³³*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 14.

qual era a altura do criminoso. A única prova concreta é um chapéu esquecido pelo ladrão no local do crime, e é quando entra em ação o Dr. Paulo Maurício, da Polícia Técnica. “Do seu laboratório tem saído tanta feitiçaria, que não duvido que esse chapeuzinho verde, de feltro, fale mais do que uma comadre”, antecipa o delegado Dr. Hercílio.

De fato, através de “ensinamentos antropométricos”, de análise microscópica e lições de criminologia, o policial consegue chegar à conclusão somente pela análise do chapéu de que o criminoso pertence à “raça latina” (pelo formato de sua cabeça), que tem cabelos negros e 36 ou 37 anos de idade (pelo exame de um fio de cabelo), que é argentino ou espanhol (pelo aroma do perfume), que havia chegado recentemente de viagem (por resquícios de fuligem das chaminés do navio) e que provavelmente está vivendo em Copacabana ou Ipanema (por sinais de cloreto de sódio que indicam brisa do mar). Refletindo o provável espanto dos ouvintes, o delegado se admirava: “Isto é magia, Dr. Paulo Maurício!”, no que ouvia como resposta: “Não... É macumba científica... Meu laboratório tem mais prestígio do que o terreiro de um pai de santo”.

Na segunda parte da peça, após trocar informações com a polícia argentina, é descoberta a verdadeira identidade do criminoso, cujo nome é Arturo Pezzi. Ele está escondido num apartamento com o resto da gangue e sua garota, Marinela, uma “pequena” cuja ficha criminal “aposta corrida com a dos grandes *gangsters*”. A partir daí, a ação é mais dinâmica e com o uso mais de ruídos do que de diálogos para narrar a perseguição de carro, o cerco ao edifício, o arrombamento de portas e a troca de tiros até o desfecho com a prisão do bandido.⁴³⁴

De fato, a peça foi muito elogiada em *Cine-Rádio Jornal* quando irradiada em outubro de 1940 por sua “extraordinária riqueza de detalhes” na descrição dos passos dados pelo criminoso, assim como por suas “seqüências finais movimentadíssimas”.⁴³⁵

Entretanto, apesar de sua popularidade, o gênero rádio-policial também era frequentemente repreendido por abordar temas e personagens pouco elevados e edificantes, como demonstra a crítica à peça “A morte do cabeleireiro de senhoras”, escrita por Aníbal Costa para a PRB 7: “A página rádio-teatral de hoje é, como vêem os leitores, toda dedicada à literatura rádio-teatral chamada de mistério. O teatro do gênero policial, pelo que se vê, invadiu as ondas das emissoras cariocas e, com franqueza, não sabemos se isso trará grande proveito para os ouvintes.”⁴³⁶

⁴³⁴O roteiro técnico de “O chapéu trocado” foi transcrito em suplemento de *Cine-Rádio Jornal*, no qual essa descrição se baseou (Acervo Funarte).

⁴³⁵*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 120, 24 out. 1940, p. 14.

⁴³⁶*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 171, 15 out. 1941, p. 14.

A peça “Uma entrevista perigosa”, do Teatro Mistério, também recebeu reprimendas no sentido de enveredar por um realismo demasiado: “Finalmente lembramos o mau efeito da aplicação de termos de gíria em excesso, mesmo sob a alegação de ambiente de malandragem. Tem um mau resultado radiofônico.”⁴³⁷

Não à toa, ao descrever seu método de trabalho em reportagem de *A Cena Muda*, Berliet Júnior procurava se desvencilhar desse freqüente tipo de acusação:

Fui sempre da opinião que explorar o crime, apenas com o intuito de produzir literatura impressionante seria participar da deseducação da massa. Seria tornar-se por essa incoerência artístico-literária um fator altamente negativo para o bem-estar e o equilíbrio dos costumes do homem da sociedade. Meditei profundamente antes de apresentar a minha primeira peça rádio-policia [..] Sabia da grande atração que o crime exerce nos espíritos cuja resistência moral é pouco acentuada [..] Como contornar moralmente essas dificuldades sem atingir o aspecto artístico e impressionativo do gênero? E aí então surgiu a técnica policial que permitira a divulgação pelo rádio dessa espécie de literatura, a mais procurada e melhor aceita por milhões e milhões de criaturas.

A técnica de Berliet consistia em sempre ressaltar a superioridade da lei sobre o crime – sobretudo com o auxílio da ciência –, exaltar a bondade e o perdão, jamais endeusar os criminosos ou suas proezas e habilidades, e, finalmente, recusar terminantemente a idéia do crime perfeito.⁴³⁸

Ao final de contas, o autor adotava uma postura que o protegia de críticas que começaram a ser feitas antes mesmo de “Defensores da Lei” ser irradiada pela primeira vez. Diante simplesmente do anúncio da estréia de um programa que iria dramatizar crimes reais ocorridos na cidade, *Cine-Rádio Jornal* ressaltava que o produtor Ademar Casé devia se lembrar “que não há nada de útil ou interessante em relembrar-se crimes e assassinatos desenrolados *numa cidade cultural e adiantada*, como é o nosso Rio de Janeiro” [sem grifo no original]. Como relatado com inegável rancor por um jornalista, antes de estrear o programa “Defensores da Lei” Casé consultou os cronistas radiofônicos e praticamente todos condenaram a iniciativa, o que, mesmo assim, não o demoveu do projeto.⁴³⁹

Entretanto, pelas peças que pudemos ter acesso através de roteiros publicados na imprensa ou em livro, percebemos que, em sintonia com a técnica descrita por Berliet Júnior, elas eram marcadas pelo tom de conservadorismo moral reinante na sociedade brasileira da época. Em “Falta de provas”, de Aníbal Costa, o homem que matou a esposa para ficar com

⁴³⁷ *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 196, 8 abr. 1942, p. 15.

⁴³⁸ *A Cena Muda*, v. 22, n. 1117, 18 ago. 1942, p. 6-7.

⁴³⁹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 113, 5 set. 1940, p. 2; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 119, 17 out. 1940, p. 13.

sua herança simulando seu suicídio passava a ser chantageado pela ex-secretária que possuía provas do crime. Ao final, depois de sofrer longamente nas mãos do “monstro em forma de mulher”, o assassino arrependido, Dr. José Carlos, finalmente se entregava em desespero ao detetive Roberto Ricardo: “Oh! Meu Deus!... Agora vejo!... Não se mata impunemente!... O crime nunca aproveita a ninguém!... O culpado sempre acaba punido!”

Já em “O chapéu trocado”, de Berliet Júnior, o criminoso embriagado e enlouquecido trancado no apartamento prestes a ser invadido por policiais armados ouvia o dramático apelo de sua garota:

[...] Escuta, meu filho... Chegamos ao fim de nossa carreira infame, Arturo! O crime joga-nos à margem da vida... Lembra-se quando vimos o Augustino passeando com liberdade com a Carmensita e o filho. Ele agora é um operário e pode andar de cabeça alta na rua como os outros homens... Lembra-se, Arturo, que você também desejava isso? Ninguém pode viver fora da lei, Arturo... Ninguém... E entregue-se, querido... Cumpriremos nossa pena... E começaremos de novo... Uma vida honesta nunca é tarde para se começar... [...]

Atendendo às súplicas femininas, o criminoso se entregava aos “defensores da lei”, confirmando a velha máxima de que “o crime não compensa”, além da eficiência da polícia carioca (“Sinto-me cada vez mais orgulhoso de pertencer a uma organização tão bem aparelhada”, dizia o delegado dessa história).

Apesar de abordar os potencialmente polêmicos temas criminais, o gênero do rádio-teatro policial parece se encaixar adequadamente à “ditadura personalista” do Estado Novo (SOUZA, 2003, p. 210). Conforme análise de Mônica Pimenta Velloso (1982, p. 98), embora Getúlio Vargas se colocasse no papel de “intérprete da consciência coletiva” que dirimiria o conflito e instauraria a paz social, seu discurso ressaltando o consenso da sociedade quanto ao papel e função do Estado se contrapunha à grande ênfase na ampliação dos poderes da polícia como garantia de manutenção do bem-estar coletivo.

Analisando as revistas oficiais *Cultura Política* e *Poder Político*, Velloso (ibid., p. 99) apontou a “preocupação em dignificar a função do policial dissociando a imagem polícia/violência”. A ênfase era colocada na ampliação e modernização da força policial:

é criado, em 1938, o Departamento Nacional de Segurança Pública, contando com os melhores sistemas de investigação (“polícia científica” em oposição à empírica), seleção de corpos de funcionários (recrutados não mais nas universidades, mas nas Escolas de Polícia) e a montagem de um sistema de vigilância eficiente contra as propagandas ideológicas e “anti-nacionais”.

O rádio-teatro policial protagonizado pelo detetive Roberto Ricardo ou pelo Dr. Paulo Maurício se alinhava clara e assumidamente ao nacionalismo estado-novista, louvando os preceitos trazidos pela Revolução de 1930 de modernização e aparelhagem técnica da administração estatal, incluindo a polícia, e pretendendo servir por meio dos programas radiofônicos como “um eficiente instrumento de educação e profilaxia social.”⁴⁴⁰

Ainda assim, mesmo as peças de “Defensores da Lei” podiam receber reprimendas de cunho moral de tempos em tempos. Foi o que ocorreu na crítica à “Bibi, o matador”, considerado um programa negativo, “onde só aparecem tipos desclassificados, agindo à margem da lei, reunindo-se em lugares excusos, cujo ambiente de jeito nenhum pode servir de cenário a uma transmissão rádio-teatral. O mesmo Berliet Júnior que já nos tem brindado com *espetáculos doutrinários*, nos quais há sempre um lado positivo, pecou desta vez, por isso desculpável” [sem grifo no original].⁴⁴¹

O tom doutrinário – característico das atividades artísticas e culturais promovidas na Era Vargas – foi realmente central no desenvolvimento do rádio-teatro policial brasileiro, pois Zarur já destacava a “finalidade social marcante” do gênero, que devia ter “*mistério, ação e ensinamento*”. Era o objetivo do ator e diretor do Teatro Sherlock a reabilitação da “literatura policial dentro de sua finalidade: *o bem nunca será vencido pelo mal*” [grifo do texto].⁴⁴²

A mesma “finalidade social” e “aspecto doutrinário” motivaram a criação do personagem Roberto Ricardo, um “detetive brasileiro, jovem, simpático e alegre, mas, ao mesmo tempo, culto, inteligente e cumpridor dos seus deveres no combate incessante ao crime”, conforme Aníbal Costa contou em entrevista. Em suas próprias histórias, o personagem era descrito como possuidor de “excelente cultura intelectual”, sem se despreocupar de dar “valor à outra cultura... a cultura física” (COSTA, 1940, p. 15). “Elegante de corpo e simpático de rosto” e sem as excentricidades de detetives de meia-idade como Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou Maigret, o jovem detetive brasileiro era um verdadeiro ídolo do povo e “protetor do fraco e do perseguido” (ibid., p. 79). Segundo Aníbal Costa, esse detetive brasileiro “cheio de fé e de civismo” foi criado justamente para exaltar os feitos e elogiar os métodos da polícia civil brasileira – do mesmo modo que Dr. Paulo Maurício, o herói da polícia científica criado por Berliet Júnior e interpretado por Manuel Braga.⁴⁴³

⁴⁴⁰ *A Cena Muda*, v. 22, n. 1117, 18 ago. 1942, p. 6-7.

⁴⁴¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 160, 30 jul 1941, p. 15.

⁴⁴² *Fon-Fon*, v. 36, n. 35, 29 ago. 1942, p. 56.

⁴⁴³ *Fon-Fon*, v. 34, n. 17, 27 abr. 1940, p. 24.

Exemplo do prestígio e da aparente adequação do rádio-teatro policial à ideologia oficial foi o elogio ao programa criado por Aníbal Costa na conceituada e já mencionada revista *Cultura Política*, publicação do DIP. Em artigo de 1941 sobre as características e exigências do gênero rádio-teatral, Martins Castelo – pseudônimo do escritor Marques Rebelo segundo José Inácio de Melo Souza (2003, p. 213) – mencionava a evolução do rádio-teatro brasileiro nos últimos três anos, citando como exemplos positivos o “Teatro pelos ares” de Pedro Bloch e “As aventuras de Roberto Ricardo”. Dizia o articulista: “Aníbal Costa procura, de fato, escapar às influências nocivas dos ‘dramas amarelos’ no espírito dos ouvintes. O seu objetivo, ao traçar os enredos, é demonstrar que não há ‘crime perfeito’. E, mais do que isso, não deixa de acentuar que o delinqüente vai sempre punido”.

Martins Castelo elogiava ainda o programa mesmo em comparação com o personagem de Sherlock Holmes e seu sarcasmo cruel por vezes direcionado a Scotland Yard: “Roberto Ricardo é diferente. Ele se distingue pela simpatia à polícia brasileira. Colabora com as autoridades, respeita-lhe as diligências, e, mesmo quando aponta os seus erros, o faz com toda a conveniência. E isso – é claro – transmite ao público uma confiança salutar na organização policial do nosso país.”⁴⁴⁴

Essa característica ficava evidente numa peça como “Roberto Ricardo no Parque de Diversões”, na qual seu protagonista afirmava que não ia obrigar os suspeitos a passar pelo detector de mentiras: “A polícia brasileira preza e respeita as liberdades alheias. Não pratica violências nem comete arbitrariedades”, dizia o correto e eficiente detetive brasileiro (COSTA, 1940, p. 49).

É interessante apontar ainda que, a partir de 1942, em meio à entrada do Brasil na guerra e à voga dos filmes anti-nazistas, o rádio policial também se engajou na ampla mobilização da luta contra o Eixo em peças como “Roberto Ricardo contra a quinta-coluna”, entre outras.

Desse modo, se ocorriam eventuais “deslizes” em alguns programas em relação à costumeira “correção” política e moral do gênero, eles provavelmente eram decorrência do

⁴⁴⁴*Cultura Política*, v. 1, n. 3, mai. 1941, p. 306. O elogio ao rádio-teatro policial não surpreende, pois a mesma revista *Cultura Política* louvava os feitos de Filinto Müller, chefe de Polícia do Distrito Federal, na edição de outubro daquele mesmo ano, afirmando que após a revolução de 1930 a polícia passara a não mais atuar passivamente, mas assumia papel educativo e participava ativamente das necessidades da sociedade, colaborando para a manutenção do bem-estar ao assumir funções assistencialistas (aos mendigos, menores abandonados e loucos), administrativas (no fornecimento de “documentos para fins civis, políticos, militares e criminais”), de fiscalização da ordem nacional e internacional (através da vigilância das fronteiras e controle da política migratória), e prestando, enfim, auxílio essencial à Justiça (*Cultura Política*, v.1, n. 8, out. 1941, p. 64-7).

trabalho árduo de se criar todas as semanas novas e atraentes tramas de crime e mistério para alimentar a incessante curiosidade dos fãs do rádio. Nesse caso, a revista *A Cena Muda* apontou maliciosamente qual seria uma das principais fontes de inspiração dos autores:

Continuamos encontrando, por acaso, a maioria dos nossos rádio-autores policiais, nas salas cinematográficas em que se exibem filmes de mistério, crimes fantásticos e outras calamidades. Os cinemas são excelente motivo inspirador para os rapazes que tem obrigação de produzir semanalmente, três ou quatro novelas desse estilo. E as “coincidências” de idéias continuam...⁴⁴⁵

Se a origem das tramas podia (disfarçadamente) vir do cinema (norte-americano), a adaptação das populares histórias e personagens radiofônicos nacionais para o celulóide nacional foi constantemente sugerida e defendida. Em agosto de 1940, o locutor e rádio-ator Alziro Zarur já havia sido questionado sobre o assunto em entrevista na qual manifestou seu interesse: “Meu amigo Pedro Bloch viu possibilidades para filmagem das Aventuras de Roberto Ricardo que seriam, no caso, adaptadas ao cinema pelo notável Aníbal Costa e interpretadas por este seu criado. Mas é tudo uma bela hipótese ‘blochiana’...”⁴⁴⁶

Apesar de ser apenas uma hipótese, ela já tinha o apoio de leitores de *Cine-Rádio Jornal*, que escreviam cartas defendendo a idéia:

Tenho certeza de que se no Cinema Nacional, se tornasse em fato essa magnífica idéia, isso seria proveitoso, não só para a produtora que o fizesse, pois ela teria o privilégio de apresentar ao público brasileiro, um tipo de filme diferente e original, mas a satisfação seria também nossa, por vermos, em imagens claras, as figuras misteriosas de um crime complicado que tantas emoções nos faz sentir, mesmo através do rádio.⁴⁴⁷

Como mencionou um outro leitor, o “aproveitamento do teatro policial no cinema” ainda traria o benefício de livrar os fãs do cinema nacional “dos constantes filmes musicais, já quase uma obrigação”.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ *A Cena Muda*, v. 22, n.1, 5 jan. 1943, p. 19.

⁴⁴⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 111, 22 ago. 1940, p. 11.

⁴⁴⁷ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 108, 1 ago. 1940, p. 6.

⁴⁴⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 117, 3 out. 1940, p. 10.

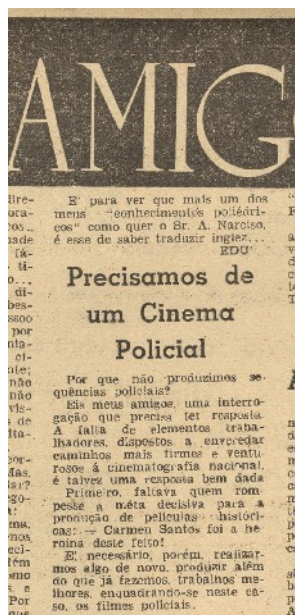


Fig. 42: Clamor dos leitores pela adaptação para as telas do popular rádio-teatro policial brasileiro.

Em 1941, em meio à contínua popularidade dos programas de rádio-teatro policial, uma carta escrita à sessão “Fala o amigo fan”, de *Cine-Rádio Jornal*, tinha como veemente título “Precisamos de um cinema policial”. Trazendo uma linguagem ufanista, o missivista sugeria que o cinema brasileiro talvez ainda não houvesse produzido filmes policiais pela “falta de elementos trabalhadores, dispostos a enveredar caminhos mais venturosos à cinematografia nacional”. Declarava então que se Carmen Santos já havia realizado o feito de produzir uma película histórica, nomes como de Aníbal Costa deveriam ser aproveitados para a criação de filme policiais brasileiros.⁴⁴⁹

Essa “brilhantíssima idéia” era novamente corroborada por outros leitores, como a assídua colaboradora Ratinha Curiosa, que escreveu à mesma sessão: “Imagine-se o sucesso que faria ‘Roberto Ricardo’ vivendo, no cinema, uma de suas interessantes aventuras. Com um bom diretor e intérpretes à altura, o filme seria uma sensação; não concordam?”⁴⁵⁰

O próprio Aníbal Costa já havia declarado que o cinema fazia parte de suas ambições, apesar de alguma ação concreta parecer de difícil realização:

Primeiramente tencionei filmar a [peça radiofônica] intitulada “O crime no parque de diversões” [Roberto Ricardo no Parque de Diversões]. Sua movimentação, seu entrecho muito se adapta ao cinema. Cheguei mesmo a entrar em negociações, mas nossas produtoras ainda não se acham aparelhadas materialmente para a filmagem de determinadas cenas indispensáveis em “O crime no parque de diversões”. No

⁴⁴⁹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 136, 13 fev. 1941, p. 10.

⁴⁵⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 144, 10 abr. 1941, p. 10.

momento estudo as possibilidades de filmar outro trabalho que exija menos requisitos de ordem material.⁴⁵¹

Apesar do interesse dos artistas e da vontade dos ouvintes, diante da crise enfrentada pelos produtores brasileiros no início da década de 1940, o desacreditado cinema nacional permanecia inviável. Em primeiro lugar, havia as já mencionadas dificuldades materiais para esse tipo de filme, pertencente a um gênero que, como o filme histórico ou mesmo o drama, muitos aconselhavam aos produtores não explorar pelo fato de o cinema brasileiro não estar ainda à altura do desafio. Mesmo no final da década de 1940 o crítico Luiz Alípio de Barros, por exemplo, não via com bons olhos o projeto de adaptação do “drama íntimo” *Elza e Helena* por Watson Macedo – diretor “viciado em musicais de terceira classe” – por considerar que Atlântida não estava ainda “psicologicamente e artisticamente preparada para realizar obra de tamanho vulto.”⁴⁵²

Em segundo lugar, histórias de crimes e criminosos, por mais “doutrinárias” e “salutares” que fossem, continuavam não sendo prioridade para um cinema que ainda tentava se afirmar artística, social e culturalmente frente à sociedade, almejando se constituir em uma ferramenta de educação, progresso e elevação moral e cultural do país. Em terceiro lugar, no campo do cinema comercial o filme policial não desfrutava do mesmo status de outros gêneros então em voga, como já vimos.

Se o cinema não era uma opção viável, depois de irradiada pelas ondas do rádio as histórias não deixaram de ganhar outras formas de circulação. Se no começo de 1940 Aníbal Costa publicou o livro *Aventuras de Roberto Ricardo*, no ano seguinte o “cast” da Rádio Educadora que interpretava suas peças no “Teatro Policial” apresentou uma aventura do detetive brasileiro Roberto Ricardo “nos palcos dos cinemas da cidade e dos subúrbios”, com a peça “Falta de provas” sendo “convenientemente adaptadas pelo autor, para reapresentação em público.”⁴⁵³

Em 1943 foi a vez de Berliet Júnior anunciar a publicação de uma série das “interessantes peças policiais do programa *Defensores da lei*”. Planejada para ser lançada em fascículos, a primeira novela seria “o memorável crime da mala sinistra” – exatamente o caso

⁴⁵¹ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 132, 16 jan. 1941, p. 6.

⁴⁵² *A Cena Muda*, v. 29, n. 24, 14 jun. 1949, p. 3.

⁴⁵³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 162, 27 ago. 1941, p. 2. Apesar do sucesso, o autor Aníbal Costa – cuja principal ocupação era a de engenheiro e professor chefe no Instituto de Educação e na Academia de Comércio – declarava não ser rendoso produzir para rádio-teatro: “O direito é pequeno e o rádio não oferece probabilidades da mesma obra render várias vezes o direito autoral [...] mas, enfim, dá para, com os direitos autorais das irradiações, comprar umas gravatas mais caras e fazer uma pequena ceia no cassino...” (*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 132, 16 jan. 1941, p. 6).

célebre ocorrido em 1908 que inspirara quase meia dúzia de filmes criminais ainda no período silencioso.⁴⁵⁴

Entretanto, a talentosa geração de rádio-autores que criou ou investiu no rádio-teatro policial logo passaria a dedicar seu tempo às novelas radiofônicas, que viriam a se tornar o grande sucesso do *broadcasting* brasileiro (cf. capítulo 5.8, *infra*).

Por outro lado, se os produtores cinematográficos já vinham aproveitando como galãs alguns locutores de sucesso como César Ladeira e César Guimarães, o talento de novos autores radiofônicos também viria a interessar às companhias, especialmente a mais nova e ambiciosa delas, a Atlântida, sobretudo com as mudanças que ocorreram na segunda metade da década de 1940.

5.3. O LENTO PROGRESSO COM A ATLÂNTIDA.

“O cinema brasileiro está marchando, sem dúvida... mas a passo de tartaruga”
Palestra de Hélio do Soveral ao Clube dos Fans, *A Cena Muda*, janeiro de 1946.

O esforço de guerra que impôs restrições financeiras à Hollywood, a ausência do cinema europeu nas telas brasileiras com exceção de filmes antigos ou reprises, o duro realismo dos filmes de guerra e dos jornais cinematográficos com notícias do conflito, e a grave crise que resultou na quase total interrupção das atividades dos principais estúdios brasileiros resultaram num contexto que significou mudanças na tentativa de reprodução dos *prestige films* no Brasil na primeira metade dos anos 1940. Como já foi indicado, as superproduções brasileiras não vinham dando os resultados esperados e *Romance proibido*, finalmente estreado em dezembro de 1944, após cinco anos de produção, parecia mostrar o anacronismo deste projeto, ainda mais evidente com o lançamento tardio de *Inconfidência Mineira*, em 1948. Mesmo assim, a adaptação de um clássico da literatura como *O cortiço* (dir. Luiz de Barros, 1945) recebeu elogios e foi considerada a redenção do prolífico cineasta após suas execradas comédias, ao ponto desse filme histórico da Cinédia ser considerado a melhor produção nacional de 1945 pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC).

⁴⁵⁴*A Cena Muda*, v. 23, n. 24, 15 jun. 1943, p. 25; *A Cena Muda*, v.23, n.25, 22 jun. 1943, p. 17. Não encontramos evidência da efetiva publicação dessa obra.

Porém, no ano seguinte, a Cinédia se surpreendeu com a extraordinária renda proporcionada por *O ébrio* (dir. Gilda de Abreu, 1946), um filme que não tinha “artistas caros e nem ambiente de grande luxo”, mas tampouco “a pressa e as características de coisa inacabada” como foi notado em *A Cena Muda*. O entusiasmo do produtor (Gonzaga), da diretora (Gilda) e do astro (Vicente Celestino) se manifestou posteriormente na superprodução *Um pinguinho de gente* (dir. Gilda de Abreu, 1949), que custou pelo menos três vezes mais que o anterior, tendo sido “provavelmente o filme mais caro já produzido no Brasil, feitas as necessárias correções e conversões monetárias” (HEFFNER, 2009a, p. 30). Entretanto, diferentemente de *O ébrio*, *Um pinguinho de gente* foi um fracasso de bilheteria, resultando em enorme prejuízo financeiro e levando novamente a Cinédia a uma grave crise financeira.⁴⁵⁵

Por outro lado, havia a vertente dos filmes feitos em tempo recorde, fosse no já conhecido “padrão Sonofilms” em curso desde o final dos anos 1930, fosse com produções independentes como *Direito de pecar* (dir. Leo Marten, 1940) – filmada nos estúdios alugados à Cinédia –, que marcou a estréia no cinema do locutor radiofônico César Ladeira, mas provocou a indignação da crítica por seus defeitos técnicos e feição teatral, sendo considerada “injustificável a pressa com que foi realizado este filme nacional.” No caso do também independente, “apressado” e execrado *E o circo chegou* (1941), a justificativa de seu diretor Luiz de Barros para a rapidez da realização – “Não tivemos intenção de apresentar superprodução e sim um filme para fazer rir” – repetia um discurso que o acompanhava desde, pelo menos, o início dos anos 1930 (cf. BERNARDET, 1969).⁴⁵⁶

Entretanto, para o horror da crítica mais exigente, mesmo a incansável Cinédia apelaria para esse pensamento pragmático, que vinha sendo aplicado à risca desde o irreverente *Tereré não resolve* (1938), filmado em nove dias aproveitando elenco, equipamento e as sobras de negativo do bem mais ambicioso *Samba da vida* (1937), ambos do mesmo Luiz de Barros, sendo o primeiro considerado pela crítica da época como “um daqueles films impossíveis de ser visto”. Aliás, tratava-se de uma receita aplicada melhor do que ninguém por Wallace Downey desde *Coisas nossas*, mas que continuaria a ser repetida nos estúdios de São Cristóvão durante os difíceis anos de guerra com, por exemplo, *Samba em Berlim* (1943), filmado em apenas 25 dias pelo próprio dono do estúdio, Adhemar

⁴⁵⁵ *A Cena Muda*, v. 26, n. 37, 10 set. 1946, p. 32; *A Cena Muda*, v. 26, n. 38, 17 set. 1946, p. 3. *O ébrio* teria custado cerca de Cr\$ 500 mil, tendo sido financiado pela Cinédia, por um empresário (provavelmente Afonso Campiglia) e pelo casal Gilda e Vicente, que entrou com Cr\$ 200 mil. Só em sua exibição na Cinelândia, no Rio de Janeiro, o filme rendeu cerca de Cr\$ 1 milhão, chegando a uma renda total estimada em todo o país de fabulosos Cr\$ 6 milhões (HEFFNER, 2009a), embora a imprensa da época tenha chegado a falar em extraordinários Cr\$ 15 milhões, e até em Cr\$ 30 milhões!

⁴⁵⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 101, 13 jun. 1940, p. 14; *A Cena Muda*, v. 20, n. 1033, 7 jan. 1941, p. 23.

Gonzaga. A filmagem “em tempo recorde” foi repetida no ano seguinte com *Berlim na batucada* (1944), dessa vez pelo especialista Luiz de Barros.⁴⁵⁷

As “filmagens a jato” consagradas por Lulu de Barros também encontravam uma razão econômica, pois, como observou o pesquisador Hernani Heffner, em alguns casos os realizadores adquiriam os negativos com promissórias a vencer em, por exemplo, sessenta dias, e tinham que produzir e lançar o filme nesse período a tempo de, com a renda inicial de bilheteria, pagar as promissórias e, posteriormente, os salários dos artistas e técnicos.⁴⁵⁸

Esse contexto marcado pelo discurso de despreensão também relacionado a dificuldades econômicas pode ser ilustrado ainda por reportagem sobre as filmagens do segundo longa-metragem da Atlântida, na qual a mesma ressalva era feita: “*É proibido sonhar* [dir. Moacyr Fenelon, 1944] ficou pronta em tempo *record*. 60 dias da primeira à última cena. Apesar de não pertencer à chamada categoria de superprodução, tem requisitos para agradar.” Em *Tristezas não pagam dívidas* (dir. Ruy Costa, 1944), também da Atlântida, novamente era ressaltado que a “preocupação única [...] foi divulgar músicas carnavalescas por meio de uma história divertida”, não havendo preocupação com cenários luxuosos e nem com o guarda-roupa.⁴⁵⁹

Apesar das semelhanças alinhavadas, a diferença entre os primeiros filmes da Atlântida e as demais produções citadas da Cinédia e Sonofilms pode ser medida quando se compara uma filmagem realizadas em poucos dias, em duas ou três semanas ou ao longo de dois meses.⁴⁶⁰

Por um lado, a recusa à pretensão de se realizar “superproduções” (com ênfase no luxo dos cenários e figurinos) indica a aplicação de uma visão empresarial mais realista pela Atlântida, já antevista por Gonzaga e rigorosamente executada por Downey-Byington, pois frente à aceção constante no cinema brasileiro de que “a construção do estúdio, as importações de técnicos e de equipamentos por si só pusessem em marcha a indústria”, a empresa de Fenelon e dos irmãos Burle teria se colocado “em favor da observação das condições reais de mercado e da elaboração de um sistema de produção que levasse tais condições em conta” (AUTRAN, 2004, p. 136, 140).

⁴⁵⁷ *Cine Magazine*, v. 6, n. 55-62, jun. 1938, p. 7.

⁴⁵⁸ HEFFNER, Hernani. Conversa pessoal com o autor, Rio de Janeiro, 25 ago. 2010.

⁴⁵⁹ *A Cena Muda*, n. 48, 30 nov. 1943, p. 20-1; *O Estado de São Paulo*, 9 fev. 1944, p. 4 (apud SOUZA, 1987, p. 531).

⁴⁶⁰ Para comparar com a situação nos EUA, Paul Kerr ([1979] 1996, p. 113) apontou as diferenças entre as produções B de um estúdio verticalmente integrado como a RKO e os filmes de uma pequena companhia independente como a PRC (Producers' Releasing Corporation). No início dos anos 1940, os filmes da primeira eram realizados em 21 dias, enquanto na segunda eram filmados em apenas seis dias e seis noites.

Por outro lado, apesar de compartilhar o pragmatismo e a assumida “despretensão” de experiências anteriores (inclusive como forma de distinção em relação às superproduções), não se pode enquadrar a produção inicial da Atlântida na vala comum dos “abacaxis” feitos em tempo recorde, no esquema usual da Sonofilms colocado em prática em produções independentes dos anos 1940 e em muitas comédias musicais da Cinédia do mesmo período. Diferentemente de veteranos como os diretores Leo Marten e Luiz de Barros, o cantor Francisco Alves, ou o comediante Barbosa Júnior, os filmes da Atlântida eram encarados como renovação, atrás e à frente das câmeras. O então jovem crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva elogiava em 1945 a iniciativa do estúdio de buscar no rádio e no teatro “gente nova, estudantes, amadores”, citando o casal de atores Mário Brasini e Vanda Lacerda, além de Mary Gonçalves, e parabenizando o estúdio “pelo brilhante serviço de seleção que vem procedendo dentro do ambiente cinematográfico nacional, procurando *criar* mais do que *remediar*, e fazendo em meses o que em longos e exaustivos anos vem sendo tentado.”⁴⁶¹

A opinião do crítico era corroborada por leitor de *A Cena Muda* que também elogiava “a revelação de artistas novos” pelo estúdio e aguardava “as ‘*new faces*’ das novas produções da Atlântida”. Em certa medida, a Atlântida atendia a antigas sugestões de fãs, como expressou essa leitora de *Cine-Rádio Jornal* em 1941: “Mil vezes preferível, seria os produtores ‘descobrirem’ novos valores (que não hão de faltar) ao invés de querer explorar ‘medalhões’ que já provaram sua incompetência e artistas de outros gêneros que jamais se adaptarão à vocação que não possuem por índole.”⁴⁶²

É nesse sentido de renovação que pode ser entendida algumas iniciativas da produtora nesse período, dando chance ao novato Watson Macedo (indicado pelo fotógrafo Edgar Brasil após trabalhar como “faz-tudo” na Brasil Vita Film), filmando argumentos de autores radiofônicos de sucesso como Amaral Gurgel (*Gente honesta*) e Hélio do Soveral (*Segura esta mulher*), escalando atores oriundos do Teatro de Estudantes, como Mário Brasini, Milton Carneiro e Luiza Barreto Leite, ou que vinham alcançando êxito no rádio-teatro, como Cacilda Becker.⁴⁶³

A ausência de cópias que nos permitissem comprovar o que um crítico identificou como o “progresso enorme” de Moacyr Fenelon do execrado produto da Sonofilms *O*

⁴⁶¹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 6, 6 fev. 1945, p. 23.

⁴⁶² *A Cena Muda*, v. 25, n. 12, 20 mar. 1945, p. 32; *Cine Rádio Jornal*, v. 4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 10.

⁴⁶³ A santista Cacilda Becker estreara no Teatro de Estudantes, em 1942, e trabalhara profissionalmente nos palcos com Raul Roulien, Bibi Ferreira e Dulcina no Rio de Janeiro, mas, em seguida, retornou a São Paulo onde alcançou sucesso no rádio-teatro da Rádio Cultura e Rádio América. Foi convidada para atuar no filme da Atlântida após Luiza Barreto Leite apresentá-la a José Carlos Burle (*A Cena Muda*, v. 26, n. 47, 19 nov. 1946, p. 6-7. 34).

simpático Jeremias (1940), seu filme de estréia na direção, para o bem-recebido *Vidas solidárias* (1945), sua terceira experiência como diretor na Atlântida, têm impedido a historiografia de perceber com mais clareza as diferenças na produção de dramas e comédias cinematográficas realizadas no Rio de Janeiro neste período.⁴⁶⁴

Como exceção a pouca atenção geralmente dispensada pelos pesquisadores à maior complexidade no quadro de diversidade desta década, o artigo “Um rápido perfil tecnológico”, de Hernani Heffner, traçou um panorama ambíguo para a tecnologia fotográfica do cinema brasileiro dos anos 1940. Se, por um lado, Heffner (2009c, p. 21) afirmou que as empresas que se lançavam “à temerária realização de um filme independente contavam com precaríssimas condições de produção” quando comparadas ao padrão do cinema de estúdio da Cinédia, Brasil Vita Filmes e Atlântida, ele ressaltava que a ausência comum de itens fundamentais (“lentes recobertas nas objetivas, controle sensitométrico das emulsões e banhos e fotômetros para a luz refletida”) aproximava na precariedade os resultados gerais de uns e outros.⁴⁶⁵

Lembrando as dificuldades de importação durante a Guerra, Heffner e Lécio Ramos (1998, p. 238) já haviam destacado a inegável queda de qualidade técnica e artística dos filmes brasileiros nesse período pela inadequabilidade de vários elementos de trabalho e por sua obsolescência para a época. De fato, mudanças radicais só aconteceriam na época do enorme investimento que acompanhou a criação dos grandes estúdios paulistas, encabeçados pela Vera Cruz, a partir de 1949, quando o cinema brasileiro finalmente superaria os defeitos técnicos “que já deviam ter sido solucionados há muito tempo”, como reclamava com impaciência o crítico de *A Cena Muda* na resenha a *É proibido sonhar* (dir. Moacyr Fenelon, 1944).⁴⁶⁶

Apesar dessas ressalvas, não deixa de ser válido sugerir que dentro da precariedade técnica e da falta de recursos que era quase sempre a norma geral no período em questão, havia claras gradações notadas pelos críticos contemporâneos. O próprio Heffner chamou a atenção para a diferença nos resultados dos filmes em função da quantidade de negativo disponível, ressaltando que a contenção de gastos na Cinédia após 1942 obrigou suas produções a optar por uma decupagem menos elaborada e mais estática – consequentemente

⁴⁶⁴ *A Cena Muda*, v. 25, n. 43, 23 out. 1945, p. 31-32.

⁴⁶⁵ Nesse sentido pode-se chamar atenção ao depoimento do montador Rex Endsleigh sobre seu trabalho na Vera Cruz no qual afirmava que embora o Laboratório Rex fosse o melhor do Brasil, a qualidade fotográfica de seus produtos era absolutamente inaceitável para os seus padrões (GALVÃO, 1981, p. 127).

⁴⁶⁶ *A Cena Muda*, v.23, n. 4, 25 jan. 1944, p. 6. Cinco anos depois, na crítica à produção da Atlântida *Também somos irmãos* (dir. José Carlos Burle, 1949), o exigente Moniz Vianna ainda diria que “no que concerne à técnica, [...] os problemas mais rudimentares ainda não foram resolvidos” (*Correio da Manhã*, 14 set. 1949, p. 15).

criticada como mais “teatral” ou “radiofônica”. Esse fato pode ser facilmente atestado pela comparação da variedade de ângulos e planos em filmes do estúdio de Gonzaga do final dos anos 1930 em relação a outros realizados em meados da década seguinte, como *Maridinho de luxo* (1938) e *Samba em Berlim* (1943), ambos de Luiz de Barros, por exemplo.⁴⁶⁷

No contexto dos anos 1940, algo ainda mais evidente foi a constituição de uma incisiva oposição entre um passado recente e terrível a ser evitado (os abominados “Alôs, alôs...” dos anos 1930 ou a derrocada da produção em 1941-1942) e um presente que mesmo sem apresentar-se satisfatório, inspirava uma complacente esperança de melhora (a continuidade de produção da Atlântida).

Talvez pareça temerário afirmarmos, sem a oportunidade de assistir aos filmes hoje perdidos, que a Atlântida alcançou em meados dos anos 1940 uma “qualidade média”, aproveitando, inclusive, os avanços técnicos e a experiência dos quadros formados pelo cinema brasileiro ao longo dos anos anteriores, como o do mais hábil técnico em atividade, o fotógrafo Edgar Brasil, do argumentista e roteirista Alinor Azevedo, do cenógrafo, roteirista e dublê de cineasta Ruy Costa, do cenógrafo e assistente José Cajado Filho, e do próprio técnico de som e diretor Moacyr Fenelon, sem falar na revelação diretorial de Watson Macedo. Segundo os críticos da época, um ponto fraco das produções ainda parecia ser o “ritmo do filme”, devido à provável má qualidade da montagem que, muitas vezes, sofria por deficiências na decupagem por parte dos roteiristas e diretores (em parte possivelmente decorrente da escassez de negativo) e da precariedade do maquinário. Como apontava a crítica de *Sob a luz do meu bairro*, “o progresso do som, na Atlântida, é evidente. Mas o corte ainda não está no ponto junto. Há cenas que melhorariam com umas boas tesouradas”. Os diversos relatos sobre a precariedade da câmera Mitchell do tempo do cinema mudo (dotada de *blimp* artesanal de madeira), a má qualidade da película disponível – algumas cenas de *Romance de um mordedor* (dir. José Carlos Burle, 1944) tiveram que ser refeitas, pois o negativo estava velado (AUGUSTO, 1989, p. 109) –, mas principalmente as péssimas condições do laboratório da Atlântida reforçam as dificuldades técnicas que repercutiam em seus filmes.

⁴⁶⁷Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 79) faz uma interessante discussão a esse respeito no caso dos atritos entre o autor do roteiro decupado Nelson Schultz e o diretor José Carlos Burle nas filmagens de *Moleque Tião*: “O roteiro decupado de *Moleque Tião* – segundo Burle, excessivamente picotado – demonstra que Nelson Schultz, provavelmente ignorando as dificuldades materiais para a consecução de tantos planos previstos, imaginava um determinado ritmo de montagem que certamente não foi o levado à tela por José Carlos Burle. A necessidade que Burle sentiu de “engolir” quatro ou cinco planos num só atendia a uma escolha estética do diretor, mas não só: ela respondia também às dificuldades materiais para seguir à risca uma decupagem pensada em planos curtos”.

Se a visão de uma cópia incompleta de *Tristezas não pagam dívidas* (dir. Ruy Costa, 1944) não parece mostrar acentuado avanço técnico e artístico em relação ao que deveria ser o padrão dos filmes do mesmo Ruy Costa na Sonofilms, algumas conclusões diferentes podem ser traçadas a partir da comparação entre as contemporâneas comédias da Cinédia *Caídos do céu* (dir. Luiz de Barros, com pseudônimo, 1946) e a da Atlântida *Fantasma por acaso* (dir. Moacyr Fenelon, 1946), ainda mais próximas entre si pela mesma temática de almas voltando do céu para influir num romance na terra – Walter D’Ávila e Dercy Gonçalves no primeiro, Oscarito no segundo. É inegável o maior cuidado e sofisticação narrativa e cenográfica do filme de Fenelon – o mais antigo longa-metragem da Atlântida integralmente preservado atualmente – frente ao despojamento total do longa-metragem dirigido por Luiz de Barros, que, numa cena onde o casal de protagonistas toma um táxi, por exemplo, deliberadamente abre mão do *back screen projection* que havia sido inaugurado no cinema brasileiro pela mesma Cinédia com *Bonequinha de seda* dez anos antes, adotando de uma forma curiosamente anti-realista um fundo negro.

Não à toa, além de grande sucesso de público, *Fantasma por acaso* foi razoavelmente bem-recebido pela crítica (em total oposição ao execrado *Caídos do céu*). Assim como o fez *Cine Repórter*, a revista *A Cena Muda* o considerou muito bom, “um dos melhores [filmes] desta nova fase” do cinema brasileiro. Na *Gazeta de Notícias*, M. do Valle escreveu entusiasmado sobre o filme: “Som? Ótimo. Filmagem? Muito boa. Enredo? Enredo para rir, sem grandes lances [...]”. Em *O Jornal*, Pedro Lima o considerou o melhor filme de Fenelon. No ano seguinte, *Fantasma por acaso* foi eleito a melhor produção nacional de 1946 pela ABCC e Fenelon, o melhor diretor.⁴⁶⁸

Em texto sobre Moacyr Fenelon, Francisco Silva Nobre (1963, p. 57) traçou um retrato perspicaz e equilibrado sobre as produções dos primeiros anos da Atlântida: “*Modestas quase todas, enfrentando temas por vezes arrojados, ultrapassando a linha habitual de nossa cinematografia, buscando amiúde instantes plásticos de boa categoria, com interpretações cuidadas dos artistas*” [sem grifo no original].

Ainda que lento, hesitante e não tão acentuado, o progresso da Atlântida, especialmente quando comparado com a “linha habitual” estabelecida pela Sonofilms e então seguida em muitas produções da Cinédia, seria evidenciado tanto nos dramas, como também nas comédias musicais. Em artigo de *A Cena Muda*, o sucesso de bilheteria *Tristezas não pagam dívidas* foi considerado “o melhor filme carnavalesco até agora realizado”, enquanto

⁴⁶⁸*A Cena Muda*, v. 26, n. 40, 1 out. 1946, p. 28; *Cine Repórter*, v. 13, n. 578, 15 fev. 1947, p. 3-4. *Gazeta de notícias*, 15 set. 1946, p. 6; *O Jornal*, 15 mai. 1946 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

Não adianta chorar (dir. Watson Macedo 1945) foi descrito como “outra comédia carnavalesca de realização dispendiosa”, claramente diferenciando-a dos abacaxis e “tiros” de bilheteria apressados, baratos e desleixados. Apesar de criticar a falta de direção, Pedro Lima destacou no filme “alguns quadros com montagens grandes e luxuosas para... o nosso cinema. Não fez um filme barato, gastou nas montagens, não poupou contrato com números do rádio de cartaz [...]”. Por outro lado, o carnavalesco concorrente da Cinédia, *Pif-Paf* (dir. Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945), seria muito inferior que *Não adianta chorar* para Pedro Lima, com a companhia de Gonzaga apanhando “tudo o que a Atlântida deixou para trás”, incluindo um *cast* inexpressivo.⁴⁶⁹

No jornal *O Estado de São Paulo*, a distinção de *Não adianta chorar* também foi feita: “Positivamente a melhor comédia-revista até hoje apresentada pelo cinema nacional!”⁴⁷⁰

Ainda sobre o segundo carnavalesco da Atlântida e o primeiro dirigido por Watson Macedo – filme que segundo entrevista de Fenelon em 1945 teria sido a maior bilheteria do estúdio até então –, é interessante citarmos os elogios do leitor Hernani Ferreira, de São Paulo, em carta à revista *A Cena Muda*:

Em *Não Adianta chorar* ficou provado que essas cenas em que o cantor ou a cantora chega, pára, fica olhando para o público e começa a cantar um samba ou uma marchinha de fio a pavio, com introdução e tudo, já não pega mais. Isso é teatro. O cinema é sobretudo movimento, ação, *Não Adianta Chorar* é dessas fitas que ficam servindo como exemplo, como termo de referência, como padrão.⁴⁷¹

Já ficava claro nesse primeiro filme de Macedo que o diretor botava em prática sua recusa veemente em apelar para o que ele mesmo chamaria em diversas entrevistas posteriores de “pára-para-cantar”, uma mudança que revelava grande aceitação pelo público da época (BERNARDET, 1970-1971, p. 10).

⁴⁶⁹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 11, 13 mar. 1945, p. 23; *Diário da Noite*, s.d. [fev. 1945]; *O Jornal*, 7 fev. 1945 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ). O adjetivo de “realização dispendiosa” procede se nos basearmos no depoimento de José Carlos Burle – citado por Sérgio Augusto (1989, p. 106, 108) – afirmando que *Moleque Tião* havia custado 240 contos, enquanto *Tristezas não pagam dívidas* chegou a 420 contos. Essa enorme diferença de valores, porém, deve ser relativizada devido à alta inflação da época, que teria inclusive assustado Wallace Downey quando ele produziu em 1944 *Abacaxi azul* depois dos três anos em que ficou sem filmar do Brasil, conforme relatou Ruy Santos em seu depoimento ao MIS. Ainda sim, sem dúvidas os carnavalescos da Atlântida tinham orçamentos mais elevados do que os de seus concorrentes.

⁴⁷⁰ *O Estado de São Paulo*, 4 fev. 1945, p. 35 (apud SOUZA, 1987, p. 648).

⁴⁷¹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 49, 4 dez. 1945, p. 17, 34; *A Cena Muda*, v. 25, n. 45, 6 nov. 1945, p. 34.

A mesma distinção para com o modelo tradicional do film-revista seria feita na crítica à comédia seguinte da Atlântida, também de Watson Macedo, *Segura esta mulher* (1946), que:

De um modo geral, [...] representa um grande progresso sobre as “pochades” carnavalescas com que as companhias nacionais anualmente nos brindam. [...] “Segura esta mulher” é pelo menos duas vezes melhor do que os “Alôs, alôs” que o Sr. Wallace Downey produzia para a Sonofilms, com a colaboração de Carmen Miranda e de outras figuras.⁴⁷²

Pedro Lima também elogiou *Segura esta mulher* – apesar de criticar novamente Macedo –, afirmando que a Atlântida “não quis fazer um filme carnavalesco, mas um filme musicado com as canções de carnaval. [...] As montagens são grandiosas e, em filme do gênero, nunca tivemos coisa igual”.⁴⁷³

No início do ano anterior, em matéria intitulada “1945 será o ano do cinema brasileiro?”, Jayme Faria Rocha afirmava em *A Cena Muda* que o cinema americano parecia ajudar o cinema nacional com o excesso de filmes de guerra e com as “revistas super-musicais e coloridas [...] que a gente já apenas suporta, por causa das músicas e das vozes...”. Entretanto, a decepção com o cinema nacional nos últimos anos provocava saudades “de *Bonequinha de Seda*, *Aves sem ninho*, *24 horas de sonho*... e pouquíssimos outros filmes, bem intencionados, de fazer bom cinema, sem a preocupação dos tiros de bilheteria”. Esses “*tiros*” que comentarista se referia eram exemplificados pelas “frutas de todas as cores ‘Bananas’, ‘Laranjas’... etc.” – ou seja, a Sonofilms. Ainda assim, iniciativas como o da produção contínua da Atlântida sinalizava o progresso feito em 1944 e davam esperança naquele início de 1945.⁴⁷⁴

Ao final daquele mesmo ano de 1945, em entrevista sobre a situação do cinema brasileiro e da Atlântida, Moacyr Fenelon relatou que suas produções, por comparação com os filmes estrangeiros então exibidos (quase exclusivamente norte-americanos), pareciam ter se beneficiado do quadro apontado meses antes por Jayme Faria Rocha: “Agora, mais do que nunca, o interesse do público para com o nosso cinema aumentou consideravelmente. Não sabemos a que atribuir, se ao excesso de filmes de guerra que Hollywood nos tem mandado ou se ao progresso que notamos no nosso próprio cinema. Talvez uma coisa ajude a outra e, dessa forma, iremos conquistando os louros a que fazemos jus”.

⁴⁷²*A Cena Muda*, v. 26, n.10, 5 mar. 1946, p. 31.

⁴⁷³*O Jornal*, s.d. [1946] (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

⁴⁷⁴*A Cena Muda*, v. 25, n. 2, 9 jan. 1945, p. 22.

Na opinião de Fenelon, que contestava os “entendidos” que escreviam as críticas sem saber de nada sobre a realidade das filmagens, o problema do cinema brasileiro seria somente de “máquinas e dinheiro”, não havendo necessidade alguma da vinda de técnicos estrangeiros. Haveria também a falta de filme virgem, mas esse não seria o principal problema.⁴⁷⁵

Uma entrevista de José Carlos Burle, também em 1945, relatava as mesmas dificuldades que a Atlântida vinha enfrentando em relação à importação de maquinário e aquisição de filme virgem e produtos químicos, e, como Fenelon, mostrava certa dose de otimismo. Apesar das críticas recebidas, de ser uma companhia recém-criada e de ter surgido em momento adverso, Burle já apontava que a Atlântida havia conseguido sair do “regime deficitário” e apresentar “um pequeno lucro”. Porém, declarava também ser fundamental “atrair capitais”, pois “cinema só se faz com dinheiro.”⁴⁷⁶

O galã da Atlântida, Mário Brasini, também apontava a questão financeira como a maior problema do cinema brasileiro. Aos críticos que desejariam ver cenas de multidão e de batalhas grandiosas nos filmes brasileiros, ele convidava: “Que venham a um estúdio, estes bravos senhores... Que conheçam as máquinas com que filmamos, os *sets* de que dispomos. Tenho certeza de que – se forem sinceros – voltarão para cobrir-se de cinzas do arrependimento, com as consciências roídas de terem pedido tanto a tão poucos...”⁴⁷⁷

Como último exemplo, o autor radiofônico e roteirista de *Segura esta mulher*, Hélio do Soveral, foi ainda mais explícito ao apontar o motivo para o Brasil “não ter cinema”, responsabilizando a falta de visão dos capitalistas brasileiros: “O cinema brasileiro precisa de três coisas essenciais: dinheiro, dinheiro e DINHEIRO” [grifo do texto].⁴⁷⁸

Apesar da escassez de recursos – que era um problema comum a praticamente todos os demais filmes e estúdios da época e que vinha sendo ressaltando desde o início da década –, diante da diminuição das atividades dos concorrentes a Atlântida realmente dominou o cenário do cinema brasileiro. Se em 1944 *A Cena Muda* indicara que nesse ano a Atlântida já fizera mais filmes (quatro) que a Cinédia (três), em 1945, dos cinco filmes brasileiros lançados, três deles eram do estúdio de Fenelon e dos irmãos Burle. Apesar da freqüente despretensão assumida quanto aos valores de produção, distinguindo-se das superproduções por vezes cobradas pelos “entendidos” (na expressão de Fenelon), a Atlântida ainda assim tentava capitalizar em cima do prestígio de suas produções mais ambiciosas. No anúncio de *Vidas solidárias* (dir. Moacyr Fenelon, 1945), por exemplo, esse aspecto era ressaltado:

⁴⁷⁵ *A Cena Muda*, v. 25, n. 49, 4 dez. 1945, p. 17.

⁴⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 30 jun. 1945, p. 9.

⁴⁷⁷ *A Cena Muda*, v. 25, n. 28, 10 jul. 1945, p. 13.

⁴⁷⁸ *A Cena Muda*, v. 26, n. 4, 22 jan. 1946, p. 23.

Mario Brasini, Vanda Lacerda e Moacyr Fenelon, respectivamente laureados MELHOR ATOR, MELHOR ATRIZ e MELHOR DIRETOR DE 1944 pelos seus trabalhos em *Gente honesta*, que foi também aclamado o melhor filme na seleção realizada pelo CLUBE DOS FANS, reuniram-se novamente para a confecção desta obra prima do cinema nacional que é *Vidas solidárias* [grifo do texto].⁴⁷⁹

Esse quadro é exemplarmente representado pela reportagem intitulada “A Atlântida em 1945” que confirmava, por um lado, a despreensão de suas comédias e melodramas em comparação com as superproduções, mas, por outro, reafirmava sua diferença em relação aos “abacaxis” e “tiros de bilheteria” que assombravam a memória dos críticos: “É bem verdade que até agora não fizemos um cinema *arte*. Tudo o que se tem feito é apenas para divertir, o que tem sido conseguido. [...] Não só *quantidade* mas, também, boa *qualidade* têm os filmes dos estúdios da Rua Visconde do Rio Branco” [grifo do texto].⁴⁸⁰

Num editorial escrito meses depois, comentando a estréia de *Jardim do Pecado* (da FAN filmes) e *Sob a luz do meu bairro* (da Atlântida) e intitulado “Pelo bom caminho”, Paulo Amarante insistia no mesmo argumento de aumento de produção acompanhado de melhoria de qualidade: “Não há dúvida que o cinema brasileiro está começando a entrar pelo bom caminho – isto é, produzindo MAIS E MELHOR” [grifo do texto]. O mesmo Amarante assinalaria, em outro editorial da mesma revista, qual era o caminho que não deveria mais ser trilhado:

No dia em que o cinema brasileiro se desligar por exemplo do tipo de filmes “alô-alô”, que Wallace Downey organizou de nariz no ar, cheirando dinheiro, mas que hoje já deviam representar coisa morta, passado vencido, experiência superada, entrará numa fase nova e, incontestavelmente bem melhor e mais interessante⁴⁸¹

Nesse sentido, o “temporão” *Abacaxi azul* (1944), em que Downey retomou a produção após intervalo de três anos utilizando os estúdios da Cinédia, foi visto claramente como um retrocesso inaceitável naquele momento de evolução (ainda que lenta), conforme se deduz da crítica de *A Cena Muda*:

Depois de um começo de ano promissor com *É proibido sonhar*, este novo celulóide de Wallace Downey faz a nossa cinematografia recuar a 1935, quando o conhecido produtor nos deu o seu então famoso *Alô, alô, Brasil*. [...] O filme (?) no gênero é

⁴⁷⁹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 41, 2 out. 1945, p. 32.

⁴⁸⁰ *A Cena Muda*, v. 26, n. 3, 15 jan. 1946, p. 11, 33.

⁴⁸¹ *A Cena Muda*, v.26, n. 21, 21 mai. 1946, p. 3; *A Cena Muda*, v. 26, n. 28, 9 jul. 1946, p. 3.

um dos piores que o nosso cinema já apresentou. Que nos perdoem a franqueza, mas já passou o tempo em que podíamos desculpar abacaxis como este.⁴⁸²

Não foi por outro motivo que Sérgio Augusto (1989, p. 99), por exemplo, não encontrou “nenhuma referência indulgente” a *Abacaxi azul* em sua pesquisa para seu livro sobre as chanchadas.

Resumindo, para a crítica e, possivelmente, também para certa parcela do público, passava a haver uma clara diferenciação mesmo dentre as produções brasileiras médias – aqui em oposição às pretensas e escassas superproduções nacionais –, contrapondo a elogiada, embora acidentada e irregular continuidade de produção da Atlântida aos “abacaxis” baratos e feitos em tempo recorde que cada vez mais ficavam associados aos filmes da Sonofilms e a algumas eventuais produções independentes dirigidas por Luiz de Barros ou Léo Marten. Como já mencionamos, havia também uma mudança de referencial. A Sonofilms e mesmo a Cinédia ainda se atinham ao modelo do filme-revista carnavalesco de influência teatral e radiofônica, gerando a reclamação na já citada crítica a *Abacaxi Azul*, de que Downey parecia achar “que o argumento e o diretor não fazem falta. [...] É uma pena [...], porque Downey podia apresentar bons filmes, se arranjasse melhores argumentos e entregasse a filmagem a alguém que conhecesse um pouco de cinema.”

A consolidação dessa comparação com um passado infeliz pode ser exemplificada ainda pela resenha de *Este mundo é um pandeiro* (dir. Watson Macedo, 1947), na qual embora o crítico de *A Cena Muda* tivesse achado o filme inferior ao carnavalesco da Atlântida do ano anterior (*Segura esta mulher*), ele afirmava que “nenhum espectador sairá do cinema reclamando, como sucedia com os famosos ‘Alôs’. Ao contrário, terá assistido um bom divertimento.”⁴⁸³

A Atlântida realmente buscava o “cinema” que o crítico cobrava nos filmes de Downey, e, para isso, contava também com o talento e a naturalidade de atores que passavam a dominar cada vez melhor o modo de atuar frente às câmeras, como Grande Otelo – explorado, como já mencionado, desde o primeiro filme dos estúdios, *Moleque Tião* –, e também de Oscarito, chegando então ao auge de sua carreira. Em *A Cena Muda*, uma reportagem de 1946 dizia que seu nome era “popular no Brasil inteiro”, repercutindo “através dos filmes nacionais, a princípio piores, mas em seguida bastante aceitáveis [os da Atlântida], em que apareceu”. O próprio Oscarito declarava então preferir a comédia (gênero cinematográfico realizado nos estúdios de Burl e Fenelon) à revista (gênero ao qual ele se

⁴⁸² *A Cena Muda*, v. 23, n.7, p. 6, 15 fev. 1944, p. 6.

⁴⁸³ *A Cena Muda*, n. 8, 25 fev. 1947, p. 31.

dedicava nos palcos e no qual ainda se investia nos filmes da Cinédia e Sonofilms): “Na comédia podemos representar, sem a preocupação da revista, onde somos obrigados a tudo sacrificar em proveito da graça. Bola em cima de bola, eis o principal em revista. Talvez seja por causa disso que me sinto tão à vontade nos filmes...”⁴⁸⁴

O improvisado sob os diálogos (os cacos) e as bolas (piadas ou *gags*, em inglês) realizados frente à câmera ou público estáticos, traços característicos do chamado “teatro para rir” e dos entrecos cômicos das revistas musicais – e responsáveis, por um lado, por cenas hilárias no cinema dos anos 1930 como a do Mesquitinha bêbado em *Tereré não resolve* ou do diálogo surreal entre Jayme Costa e Barbosa Filho em *Samba da vida* –, dariam lugar à criação nos filmes da Atlântida a partir de um roteiro, cenário e figurino definidos, e principalmente, um diálogo e decupagem mais rigorosos, como o posto em prática por figuras como Watson Macedo, Cajado Filho e Carlos Manga. De certo modo, era um cenário análogo ao contexto do teatro de brasileiro de então, marcado por críticas ao estrelismo de astros que eram também donos de companhias (e que permeavam as peças de cacos e improvisos), pela exigência de respeito ao texto teatral (rejeitando o então indispensável “ponto”) e de valorização do papel do diretor no lugar do “ensaiador” como mero definidor de marcas.⁴⁸⁵

Foi com o filme *Este mundo é um pandeiro* que Oscarito recebeu sua primeira grande consagração no cinema. Para Raymundo Magalhães Júnior, o astro do teatro de revista era o

⁴⁸⁴ *A Cena Muda*, v. 26, n. 31, 30 jul. 1946, p. 6. Em entrevista ao *Diário de Notícias* também em 1946, a vedete Mara Rúbia, presa por contrato à companhia de Walter Pinto apesar de desejava de explorar sua vocação como atriz, também se queixava do gênero revista: “Nada de novo. Enfada. Cansa. Há vontade de criar, sair do ramerrão, descobrir outros horizontes. No teatro de comédia isso existe” (24 mai. 1946 apud PEREIRA, V., 1998, p. 164).

⁴⁸⁵ No caso do teatro, Victor Hugo Adler Pereira (1998, p. 61-2) apontou que esse tipo de crítica frequentemente considerava a improvisação característica do “teatro para rir” um “sintoma da carência de formação dos atores e da falta de direção teatral e, como tal, sintoma do ‘atraso’ cultural”. Pereira corretamente afirma, porém, que esse argumento “não reconhecia a improvisação como recurso ou modo particular de encenação”, correspondendo a iniciativas de combate à “chanchada” e ao “seu estilo de interpretação identificado como popularesco e de mau gosto” (ibid., p. 61-2). A improvisação típica do cinema e do teatro brasileiro dos anos 1930 e a importância e valorização do “caco” encontram um correspondente na música popular no aparecimento do breque. Esse estilo foi popularizado com a música *Jogo Proibido*, gravada em 1936 por Moreira da Silva, quando “se divulga amplamente a noção do samba-de-breque como uma composição de ritmo acentuadamente sincopado, cujas interrupções súbitas davam tempo ao cantor para encaixar comentários alusivos ao tema, geralmente falados e humorísticos. É a partir daí que o gênero se define enquanto tal, distinguindo-se para o público do samba-de-choro ao qual se aparentava” (MATOS, 1982, p. 200-1). Como mostrou Paranhos (2010, p. 106), o breque permitia inclusive o improvisado e a inclusão de comentários críticos e satíricos do intérprete que entravam em choque com o próprio teor da letra da canção. Voltando ao cinema e ao caso particular de Oscarito, talvez percebamos curiosamente sua melhor adequação a esse novo cenário do teatro e do cinema brasileiro do que um improvisador nato como Mesquitinha, por exemplo. Em sua biografia de Oscarito, Flávio Marinho ressaltou o profissionalismo do ator, citando depoimentos como o de Daniel Filho, que afirmou que o cômico “era muito obediente à direção [...] seguia as marcas” (MARINHO, 2007, p. 253-4). Apesar do tom laudatório ao ator em todo o livro, Marinho também indicou que a extraordinária cena da paródia de Romeu e Julieta em *Carnaval no fogo*, por exemplo, não saiu das “cabeças geniais de Oscarito e Grande Otelo”, mas do roteiro de Alinor Azevedo e Watson Macedo, conforme teria declarado o próprio Oscarito ao jornal *Pasquim*: “Aquele quadro foi entregue pronto mesmo [...] É claro, a gente tira efeitos, né?” (ibid., p. 234)

dono absoluto do filme: “Oscarito já está em condições de dizer adeus às revistas fatigantes e muitas vezes sensaborosas, para se dedicar a uma obra mais séria e de maior repercussão: ao desenvolvimento futuro do cinema nacional.” Em *Cine Repórter*, apesar da crítica aos filmes carnavalescos em geral – “trabalhos apressados, sem unidade, com falhas de arte e ausência de verdadeiro cinema” – *Este mundo é um pandeiro* foi muito bem avaliado (nota 3: muito bom), também destacando o “imenso Oscarito (com quem Cantinflas tem muito a aprender)”.⁴⁸⁶

Em comparação com a tardia confirmação do talento de veteranos das telas como Oscarito, podemos voltar ao artigo de Salvyano Cavalcanti de Souza de 1945 elogiando a renovação dos atores do cinema brasileiro pela Atlântida, responsável por revelar novos valores. Nesse sentido, o excesso de busca por gente nova também viria a ser logo criticado. Na resenha do filme *Sob a luz do meu bairro* (dir. José Carlos Burle, 1946), o comentarista questionou a escolha de uma atriz novata para o papel da ingênua: “Já não fez a Atlântida experiências com pequenas mais interessantes e mais desembaraçadas? Por que fazer uma tentativa vã com um papel tão importante?” O mesmo problema já tinha sido apontado na crítica de *Segura esta mulher* (1946) diante da inexperiência e timidez do galã Egon Delmonte: “Por que a Atlântida não treina os seus galãs, de sorte que eles possam melhorar de filme para filme? Em cada película, essa empresa lança um ator novo, o que não parece ser boa política. Veja-se, por exemplo, o grau de naturalidade já alcançado por Grande Otelo e Mesquitinha.”⁴⁸⁷

Entretanto, havia a manutenção de alguns nomes, mantidos sob contrato, e não apenas o dos comediantes Oscarito e Grande Otelo, mas também do mocinho Mário Brasini, considerado a grande revelação de *É proibido sonhar* (dir. Moacyr Fenelon, 1944) por ser “o primeiro galã nacional que não cai no ridículo, especialmente nas cenas românticas”, e apresentando uma “admirável naturalidade” elogiada também em *O goal da vitória* (dir. José Carlos Burle, 1945). Em 1946, o ator era considerado por colegas como Marion e Oscarito como o melhor ator do cinema nacional. O único desempenho de Brasini no cinema dessa fase que pode ser visto nos dias de hoje foi como o patrão mulherengo em *Fantasma por acaso* (dir. Moacyr Fenelon, 1946) e a visão do filme nos leva a crer que os elogios realmente procediam.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ *A Cena Muda*, v. 27, n. 17, 29 abr. 1947, p. 3; *Cine Repórter*, v. 13, n. 582, 15 mar. 1947, p. 3.

⁴⁸⁷ *A Cena Muda*, v. 26, n. 21, 21 mai. 1946, p. 32; *A Cena Muda*, v. 26, n. 10, 5 mar. 1946, p. 31.

⁴⁸⁸ *A Cena Muda*, v. 23, n. 4, 25 jan. 1944, p. 6. Respondendo à pergunta sobre quem ela mais apreciaria no cinema brasileiro, a atriz e cantora Marion declarou: “Gosto de Lourdinha Bittencourt e sou fan de Mário Brasini” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 1, 1 jan. 1946, p. 15). O questionário com Oscarito está em *A Cena Muda*, v. 26, n. 31, 30 jul. 1946, p. 6.

Entretanto, a situação profissional dos atores de cinema brasileiro em 1946 não evoluíra muito daquela apontada para o início da década. O cantor e humorista Jararaca (José Luiz Calazans), por exemplo, investia no cinema, embora afirmasse que o sacrifício era grande e “o pagamento pouco compensador”. Pelos cinco meses de trabalho e pelo argumento do filme *No trampolim da vida* (dir. Franz Eichorn, 1946), reclamou que seu ordenado “foi de apenas quinze mil cruzeiros”, afirmando que o trabalho no rádio “é o que paga melhor e cansa menos.”⁴⁸⁹

De fato, o cinema não era a atividade mais lucrativa ao alcance dos artistas. Grande Otelo, por exemplo, no auge de seu sucesso em 1946, obtinha renda mensal de Cr\$ 13.700,00, sendo oito mil no Cassino da Urca, quatro mil na Rádio Globo e apenas 1.700 pelo contrato de exclusividade com a Atlântida. Entretanto, com a proibição do jogo naquele ano e o fechamento dos cassinos, o ator perdeu seu maior rendimento, buscando trabalho no teatro de revistas, chegando a receber salário de dez mil cruzeiros para atuar na companhia de Chianca de Garcia. Mas seus problemas com bebida o levaram ao desemprego, e, em sérias dificuldades financeiras, revelou que “a Atlântida foi quem me valeu”.⁴⁹⁰

Mas outros atores da Atlântida como Vanda Lacerda, por exemplo, sem o prestígio e fama de Otelo, diziam trabalhar por amor à arte como no contexto do início da década (capítulo 5, *supra*), confirmando que “infelizmente, aqui no Brasil, não se pode viver ainda de cinema”. Além dos filmes, a atriz se dedicava ao Teatro Universitário, terminava seus estudos na Escola de Música e ganhava dinheiro para seu sustento dando aulas particulares de piano.

Já Brasini, “único galã permanente do cinema nacional”, dizia trabalhar no rádio e no jornal para se manter. Após onze anos se dedicando ao teatro amador (e vivendo como “filhinho de papai”, em suas palavras), partia naquele ano para o teatro profissional, ao qual se dedicaria junto com o cinema, ainda que esse não fosse garantia de sustento: “Pelas filmagens, que duram em média dois meses, recebi Cr\$ 2.500,00 no primeiro e Cr\$ 10.000,00 no mais recente, *Fantasma por acaso*. Como vê, isso não dá para ninguém viver, levando-se em conta que faço apenas um celulóide por ano.”⁴⁹¹

⁴⁸⁹ *A Cena Muda*, v. 26, n. 44, 29 out. 1946, p. 9, 32.

⁴⁹⁰ Artigo assinado por Grande Otelo intitulado “Minha vida por dentro e por fora” reunindo anotações de sua futura autobiografia publicadas em *A Cena Muda*, v. 28, n. 50, 14 dez. 1948, p. 8-9, 32.

⁴⁹¹ Mário Brasini começou no cinema em 1942, quando era membro do Teatro dos Novos e pediu permissão para o grupo amador ensaiar em um dos estúdios ainda inativos da Atlântida e conheceu Moacyr Fenelon. Ele e seu colega de infância e de teatro amador, Milton Carneiro, logo foram convidados para atuarem nos filmes da recém-criada empresa. Posteriormente o próprio Brasini levou Fenelon e Burle aos ensaios do Teatro Universitário onde “descobriram” Vanda Lacerda. (Depoimento de Mário Brasini, Fundação Museu da Imagem e do Som; *A Cena Muda*, v. 26, n. 40, 1 out. 1946, p. 8-9; *A Cena Muda*, v. 26, n. 41, 8 out. 1946, p. 6-7). O caso do ator e cantor Vicente Celestino era diferente, mas também revela a impossibilidade de dedicação exclusiva ao cinema. Viajando o tempo todo e por todo o Brasil com sua companhia de teatro musical profissional, ele só

As coisas melhoraram para Brasini quando foi contratado como redator publicitário pela Rádio Nacional. Ainda assim, abandonou seu excelente salário mensal de Cr\$ 10 mil – o mesmo que tinha ganhado por dois meses de filmagem – para sair em longa turnê pelo interior do Brasil com sua companhia teatral profissional, Artistas do Povo, em 1947, da qual faziam parte também seus colegas de palcos e telas Milton Carneiro e Vanda Lacerda (também sua esposa). Em casos como esse, porém, a fama alcançada com os filmes também colaborava para o sucesso na carreira teatral.⁴⁹²

Na ausência de Brasini, a Atlântida podia apelar para figuras como a do locutor e rádio-ator Celso Guimarães, já veterano de *Aves sem ninho*, *Argila* e *A Caminho do céu*, ou a do jovem cantor gaúcho Alberto (ou Alberto Miranda), que já vinha fazendo participações musicais em *Segura essa mulher*, *Este mundo é um pandeiro* e *É com este que eu vou* como membro do grupo vocal Quitandinha Serenaders, mas só se consagraria definitivamente com ator na Vera Cruz, sobretudo ao estrelar *O Cangaceiro* (dir. Lima Barreto, 1953), já com o nome artístico de Alberto Ruschel.

Logo depois o estúdio carioca encontrou um ator no mesmo nível que Brasini e ainda mais bonito. A ida de Anselmo Duarte para a Atlântida em 1948 acabou com a fase de experiências nos papéis de galã. A estréia do ator, porém, ocorreu antes – descontando sua atuação anterior como “extra” em *Inconfidência Mineira* –, no filme *Querida Suzana* (dir. Alberto Pieralisi, 1947), produzido por Severiano Ribeiro Júnior, com quem Anselmo negociou seu salário:

Sem rodeios, perguntei o quanto ganharia pelo trabalho e ante a resposta de três mil, levantei-me: “Nada feito. Vou ficar no meu emprego mesmo onde ganho bem.” [...] Enquanto ele falava, ia tirando minhas conclusões. O meu emprego na revista [*Observador Econômico e Financeiro*] dava uma média de dez mil cruzeiros, o que era um bom salário em 1946. Não arredei. No final das contas, depois de dar minhas razões e o produtor as dele, acabei aceitando o papel por oito mil (SINGH JR, 1993, p. 32-3).⁴⁹³

pôde estrelar *O ébrio* quando assinou um contrato de um ano com a Rádio Tamoio, o que lhe permitiu se comprometer com as filmagens do longa-metragem no Rio de Janeiro. Ou seja, simplesmente como complemento de renda e não como meio exclusivo de sustento, o cinema nacional provavelmente era vantajoso, pois Cléia de Barros, dizendo ter recebido Cr\$ 15 mil pelas duas semanas de filmagem de *No trampolim da vida*, era chamada de a “artista mais bem paga do cinema nacional” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 53, 31 dez. 1946, p. 42).

⁴⁹²A companhia recebeu críticas extremamente positivas, mas Vanda relatou que “em todas as cidades que visitávamos já éramos conhecidos através dos filmes que fizemos na Atlântida. Foram o nosso melhor cartão de visitas” (*A Cena Muda*, v. 27, n. 44, 4 nov. 1947).

⁴⁹³Para efeito de comparação, o salário mínimo no Brasil entre 1944 e 1947 variava, dependendo da região, entre Cr\$ 380,00 e Cr\$ 180,00. Em geral, os trabalhadores especializados, por exemplo, recebiam mais de um salário mínimo e, no Rio de Janeiro e em São Paulo, boa parte dos operários das indústrias metalúrgica, elétrica e gráfica chegava a receber em 1948 pelo menos Cr\$ 1.200,00 (ALBERTI, 2002). Mesmo comparando com outros artistas, o salário de Anselmo – que, àquela altura, já tinha dois filhos para sustentar – não era baixo, sobretudo para um iniciante. O ator Luiz Tito, por exemplo, era um dos artistas mais bem-pagos do rádio brasileiro,

Em dezembro de 1948, uma carta do leitor Sérgio Di Grisi à revista *A Cena Muda* enumerava as belas atrizes que podiam ser exploradas pelo cinema brasileiro, mas lamentava os poucos galãs disponíveis, com exceção de Rodolfo Mayer e, sobretudo, Anselmo Duarte. Já tendo estrelado *Querida Suzana* e anunciado como protagonista das futuras estréias *Terra violenta* e *O caçula do barulho*, o fã considerava Anselmo “um caso bem claro: simpático, inteligente, sincero, que tenho certa ira dominar em completo a platéia feminina e conseguirá sem dúvida admiração masculina; tenho certeza que se lhe derem uma coadjuvante que saiba representar, seus filmes serão um sucesso absoluto.”⁴⁹⁴

De fato, as experiências com atrizes na Atlântida também se encerraram com a descoberta de Eliana Macedo, sobrinha do diretor Watson Macedo, ex-professora primária que se tornou a mocinha número um do estúdio, estreando em *E o mundo se diverte* e, depois, virando par romântico de Anselmo em *Carnaval no fogo* (dir. Watson Macedo, 1949). Do mesmo modo que Anselmo em relação a Brasini, Eliana não era necessariamente mais talentosa do que, por exemplo, as cantoras morenas Lourdinha Bittencourt – estrela de *Moleque Tião e Não adianta chorar* – ou Marion – de *Segura essa mulher e Este mundo é um pandeiro* –, mas a loirinha tinha um padrão de beleza mais hollywoodiano e se adequaria perfeitamente ao tipo da “ingênuas” com o qual se consagraria.

Com a dupla romântica Anselmo e Eliana somando-se à química consolidada pela dupla humorística Oscarito e Grande Otelo, abrilhantada com a revelação como vilão do novato José Lewgoy, a Atlântida consolidaria a partir do final daquela década – com *Carnaval no fogo*, em que a comédia musical ganhava uma consistente trama policial – o grupo de astros que lhe garantiria muito sucesso nos anos seguintes.

Mas outro novo nome também teve papel fundamental a partir de então na Atlântida e no cinema brasileiro de forma geral, ainda que não à frente das câmeras, mas nos bastidores.

Tendo retornado ao Brasil em 1937 após concluir estudos em Londres, Luís Severiano Ribeiro Júnior ingressou nos negócios de seu pai – àquela altura, o maior exibidor do país – e, três anos depois, com menos de quarenta anos de idade, o jovem e dinâmico empresário já era apresentado como o diretor da Companhia Brasileira de Cinemas (CBC) e presidente da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) – distribuidora criada em 1934 por um amplo

afirmava em 1946 que seu salário mensal “passa muito de dez mil, mas ainda não chegou a vinte. Falta pouco” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 49, 3 dez. 1946, p. 7, 32). Em 1948 o cantor Carlos Galhardo dizia que seu contrato com a Radio Mayrink Veiga lhe proporcionava um salário de Cr\$ 10 mil por mês, mas seus rendimentos dobravam com o pagamento pelas gravações. Gozando de excelente padrão de vida, revelava possuir uma casa na Tijuca e um apartamento em Copacabana (*A Cena Muda*, v. 28, n. 52, 28 dez. 1948, p. 6-7).

⁴⁹⁴ *A Cena Muda*, v. 28, n. 52, 28 dez. 1948, p. 4.

conjunto de produtores de complementos unidos em torno do decreto de obrigatoriedade (cf. CARIJÓ, 1937). Posteriormente, Ribeiro Júnior também assumiria o controle da Distribuidora Nacional (DN) – iniciativa de Carmen Santos, Raul Roulien e Alberto Byington, mas que não teve a mesma projeção da DFB –, por fim unindo ambas na União Cinematográfica Brasileira (UCB), fundada em 1º de setembro de 1947 e devidamente anunciada no ano seguinte como “a maior organização nacional distribuidora de filmes para todo o Brasil”.⁴⁹⁵

Numa entrevista dada a Celestino Silveira e publicada em *Cine-Rádio Jornal* em 1940, Luís Severiano Ribeiro Júnior já reconhecia que filmes brasileiros como as comédias carnavalescas da Cinédia e da Sonofilms agradavam ao público e geravam bons resultados de bilheteria, colocando sua cadeia de cinemas à disposição dos produtores. A boa-vontade, porém, escondia o uso de táticas empresariais no mínimo “controversas” – como a de comprar integralmente os direitos dos filmes por preços baixíssimos depois de deixá-los mofando nas prateleiras aguardando lançamento, sem falar da costumeira e difundida prática de sonegação dos borderôs, sobretudo nos cinemas do interior (cf. HEFFNER, RAMOS, L., 1998, p. 231).

Por outro lado, quando perguntado pelo perspicaz editor de *Cine-Rádio Jornal* por que ele próprio não produzia filmes para o seu circuito já que afirmava ser o cinema nacional um bom negócio, Ribeiro Júnior respondeu: “É o que estamos começando a fazer... É o que faremos em maior escala não tarda muito. Há público e cinemas no Brasil para exhibir todos os filmes que se façam por aí... e mais os nossos, se os fizermos!”⁴⁹⁶

De fato, tardou um pouco. Se Ribeiro Júnior foi procurado por José Carlos Burle, mas não quis financiar a produção de *Moleque Tião* em 1943 (um momento de grave crise no mercado), três anos depois, já após o fim da Guerra, a situação parecia mais vantajosa, principalmente com a promulgação do decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que determinava a exibição obrigatória de três longas-metragens nacionais anualmente em cada cinema (VIEIRA, J., 2009, p. 40-1). Desse modo, no I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos, realizado em junho de 1946, já era estimulada a participação dos exibidores brasileiros como cotistas ou acionistas das “empresas produtoras idôneas”. Naquele mesmo ano, Luiz de Barros comentou em sua coluna no *Diário Trabalhista* que a criação da produtora Tapuia – que tinha o veterano exibidor Nelson Cavalcanti Caruso em sua diretoria – já era consequência desse congresso.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ *Cine Repórter*, v. 16, n. 708, 12 ago. 1949, p. 5; *Cine Repórter*, v. 14, n. 640, 24 abr. 1948, p. 5.

⁴⁹⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 114, 12 set. 1940, p. 15. Assim como o exibidor Vital Ramos de Castro, Ribeiro realmente investia ocasionalmente em algumas produções, como *Aves sem ninho* (1941).

⁴⁹⁷ *Cine Repórter*, v. 12, n. 545, jun. 1946; *Diário Trabalhista*, s.d. [1946] (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do MAM).

Enquanto os grandes estúdios de Hollywood declaravam terem alcançado os maiores lucros de sua história entre 1946 e 1947 (sobretudo com a retomada dos mercados europeus após a derrota do nazi-fascismo), o contexto favorável no Brasil e as atraentes receitas naquela temporada de filmes nacionais como *O ébrio*, *Fantasma por acaso* e *Este mundo é um pandeiro* provavelmente aguçaram ainda mais o faro do empresário. Tanto é que financiou e co-produziu *Querida Suzana* (dir. Alberto Pieralisi, 1947), inicialmente anunciado como o primeiro longa-metragem da produtora de complementos Cinelândia Filmes dos irmãos Eurides e Alípio Ramos, mas lançado como uma produção da Cinegráfica São Luiz (laboratório então criado por Ribeiro Júnior). Tratava-se de uma comédia passada numa escola de moças, que, ao estilo dos filmes de Esther Williams, apresentava novas “sereias”, dentre elas as novatas Tonia Carrero e Nicete Bruno, mas que foi arrasado pela crítica, embora tenha tido um razoável desempenho de bilheteria.

Em abril de 1947, sinalizando seu interesse pela produção, *Cine Repórter* anunciava uma parceria entre Ribeiro Júnior e Alexandre Wulfes – produtor de *Jardim do pecado* e *No trampolim da vida* – para a realização de filmes em versão nacional e inglesa. A primeira produção se chamaria *Caçadores humanos* e seria filmada na Amazônia.⁴⁹⁸

Entretanto, esse filme jamais foi realizado. Em setembro de 1947, outra reportagem da mesma *Cine Repórter* sobre Luis Severiano Ribeiro Júnior indicava que o empresário vinha auxiliando o financiamento de todos os produtores que o procuravam, obtendo uma posição extremamente vantajosa:

Ele auxilia, com 50% de capital, a produção de filmes nacionais. Este capital poderá ser, em parte, com o trabalho de seu próprio laboratório. Assim, ele já tem um lucro que o sócio financiador não recebe. A seguir o filme é exibido nos seus cinemas. Retira aí 50% da renda bruta que, conforme a lei, cabem ao exibidor. Depois, retirará 20 a 30% dos outros 50%, que lhe cabem pela distribuição do filme em todos os cinemas do Brasil. E, finalmente, do restante ainda receberá 50%, ou seja, a parte que lhe toca pelo capital que adiantou ao produtor.

Desta forma, Luis Severiano Ribeiro Júnior passou a encarar o cinema como indústria. É por isso que, além de seu laboratório, vem pensando também na criação de um pequeno e moderno estúdio, onde não só poderá realizar seus filmes, como o alugará aos produtores independentes que por sua vez lhe entregarão as distribuições, continuando o complicado círculo vicioso do qual sairá sempre o grande beneficiado.⁴⁹⁹

É muito natural, portanto, que no final de 1947 o empresário tenha dado outra cartada. Ao contrário da ordem das ações tradicionalmente empreendidas no cinema brasileiro, ele

⁴⁹⁸ *Cine Repórter*, v. 13, n. 586, 12 abr. 1947, p. 1.

⁴⁹⁹ *Cine Repórter*, v. 14, n. 609, 20 set. 1947, p. 7-8.

tinha partido de uma confortável situação no setor de exibição, se consolidado na distribuição, criado um laboratório, iniciado a realização de cinejornais e complementos para, aos poucos, começar a investir no financiamento de longas-metragens ficcionais. Após ter feito seguidos adiantamentos de borderôs para a Atlântida, Ribeiro viu a chance de assumir o controle acionário do então mais ativo estúdio brasileiro e entrar de vez na produção de filmes de ficção.

O investimento era seguro uma vez que por trás de Severiano Ribeiro Júnior, além da UCB, estava a Companhia Brasileira de Cinemas, que de um saldo negativo em 1943, tinha tido um lucro que saltara de Cr\$ 2,4 milhões em 1945 para Cr\$ 7,4 milhões em 1947 (GONZAGA, 1996, p. 191). Em seguida ao momento de crise e desprestígio, o cinema no Brasil – e o próprio cinema brasileiro – parecia se transformar, principalmente em comparação com o quadro anterior, em um bom negócio, mesmo que nos limites ainda relativamente estreitos da atividade no país.

5.4. FILME *NOIR* NO BRASIL? PSICOLOGIA, VIOLÊNCIA E SUSPENSE.

No contexto do final da guerra, marcado pelo “lento progresso” do cinema nacional (acompanhado de seu crescente sucesso popular), assim como pela desvalorização do filme policial no Brasil, foram lançadas diferentes produções hollywoodianas que pareciam apresentar algo de novo no gênero e que hoje são enquadradas como exemplares do prestigiado cinema *noir*.

Esse culto atual ao *noir* é essencialmente uma conseqüência da consolidação *a posteriori* do caráter de contraposição ideológica (pelo retrato pessimista e cruel da sociedade capitalista) e estética (por sua sofisticação e elaboração narrativa e visual) desses filmes em relação ao suposto convencionalismo conservador hollywoodiano dos anos 1940 e 1950, transformando o *noir* em uma “etiqueta” que automaticamente confere prestígio. Desse modo, valorizando qualquer filme ou produto cultural (livro, programa de TV, publicidade, game, HQ, videoclipe etc.) que venha a recebê-la, a etiqueta de *noir* se tornou aplicável a virtualmente qualquer coisa, evidenciando sua “expansividade potencial” que frequentemente resulta em falta de rigor e perda de potencial crítico como conceito analítico (COOK, 1985, p. 93; MUNBY, 1999, p. 225; FREIRE, R., 2010).

De qualquer maneira, o prestígio hoje desfrutado pelo *noir* se contrapõe à permanente polêmica acerca de sua origem e extensão. A “historiografia clássica do *noir*” afirma,

grosseira e simplificadamente, que esse gênero surgiu em Hollywood da síntese entre a literatura policial norte-americana (*hard-boiled*) de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain e outros, e o expressionismo alemão, estando associado a determinadas características visuais e narrativas localizadas em filmes realizados entre aproximadamente 1941 e 1958 (SCHRADER, [1972] 1996) – mas, sobretudo, entre 1946 e 1948 (BORDE; CHAUMENTON, [1955] 1958).

Dentre os elementos principais do filme *noir* estariam o uso constante de *flashbacks* e narração em voz *over* em primeira pessoa, a presença de detetives particulares e *femmes fatales* em cenários essencialmente urbanos (hotéis e escritórios baratos, ruas escuras e molhadas pela chuva, lanchonetes e bares impessoais e com letreiros em néon nas fachadas), e o apelo à fotografia “expressionista” preto-e-branco de alto contraste, jogo de sombras e ângulos inusitados.⁵⁰⁰

Considerar o *noir* um gênero é motivo de polêmica, uma vez que os filmes *noir* seriam os “anti-filmes de gênero” por excelência, sendo quase sempre ressaltados como originais, ousados e sofisticados ao invés de formulaicos, conservadores e convencionais. Assim, o *noir* já foi definido por diferentes estudiosos como uma tendência, estilo, ambiente, sensibilidade, clima ou fenômeno. Em diferentes contextos, Paul Schrader ([1972] 1996) e Janey Place sugeriram que o *noir* fosse visto até mesmo como um movimento da mesma forma que o Expressionismo Alemão ou o Neo-Realismo Italiano por ser “caracterizado pelo seu estilo visual notavelmente homogêneo” que atravessa diferentes gêneros como o western ou o musical (PLACE, 1980, p. 39). Acima de tudo, trata-se de uma maneira eficaz de valorizar o objeto, uma vez que “movimento” guarda muito mais prestígio do que “gênero” ou expressões similares.

Independente do que o *noir* seja, os estudiosos apontaram diferentes motivações para o seu florescimento nos EUA em meados dos anos 1940. Entre elas, estariam determinadas contingências econômicas da época, em especial as restrições orçamentárias devido ao esforço de guerra que teriam obrigado economia nos gastos com negativos e cenários – consequentemente menos iluminados para disfarçar sua austeridade e ainda reduzindo o uso de eletricidade. Por um lado, James Naremore (1998, p. 141, 151) afirmou que nem todo filme *noir* era um filme B – a maioria seriam “produções intermediárias”, grande parte

⁵⁰⁰ As características visuais do filme *noir* receberam uma pioneira sistematização – ainda que um tanto mecanicista – no texto clássico de Janey Place e Lowell Peterson (1996 [1974]), que listava a opção do *noir* pela luz direta, não-difusa e sem preenchimento (*low-key* em oposição ao *high-key*), pelas cenas noturnas realmente filmadas à noite (*night-by-night shot* no lugar da “noite americana”), pelo uso de lentes grandes angulares que provocavam distorções, por enquadramentos desequilibrados, inusitados e desarmônicos, como o *plongé* extremo (*high angle*) ou o extremo *close-up*.

realizada quando as distinções entre filmes A e B se tornavam menos evidentes com o fim do programa duplo e a reformulação do sistema de estúdios. Por outro lado, os filmes *noir* definitivamente não eram superproduções e muitos filmes B da década de 1940 apresentavam traços considerados *noirescos* – que Paul Kerr (1996 [1979], p. 116) associou às tais restrições econômicas e tecnológicas –, sendo que os títulos tidos como pioneiros do gênero eram, sem dúvida, produções de orçamentos modestos.

Essa exigência por economia notada no *noir* significou ainda o apelo redobrado às fontes literárias, mas como menos livros eram publicados devido à escassez de papel, os estúdios americanos voltaram-se às *pulp magazines* de antes da Guerra, cujos autores estavam acostumados a escrever sob encomenda em prazos extremamente curtos. Além disso, na ausência dos atrativos das superproduções que demandavam maiores recursos materiais (gastos maiores com iluminação e negativo para o *technicolor*, figurinos luxuosos, cenários elaborados, cenas com multidões, efeitos especiais), o apelo a diálogos ferinos e afiados – o uso da linguagem como arma – era um valor de produção a ser facilmente oferecido (BOULD, 2005, p. 67-9).

O surgimento do gênero estaria associado ainda à inegável influência em Hollywood, e particularmente no cinema *noir*, do trabalho de compositores, fotógrafos e principalmente cineastas expatriados europeus de sobrenomes como Lang, Siodmak, Dmytryk, Wilder, Preminger, Ophüls ou Ulmer, assim como a especificidades tecnológicas da época, como a incorporação das câmeras Arriflex utilizadas pelos alemães nos registros do *front* de batalha ou o desenvolvimento do *crab dolly* (carrinho) que facilitaria planos longos com movimentos complexos.

Para muitos, o *noir* também pode ser primordialmente identificado como um reflexo do contexto social e político dos EUA do pós-guerra, caracterizado por denúncias de corrupção nas instituições públicas, alarmante aumento da criminalidade urbana, e, finalmente, pelo medo da bomba atômica, pela paranóia anticomunista e pelo clima de perseguição, pessimismo e denunciamento instaurado pelo Macarthismo.⁵⁰¹

⁵⁰¹ Ao invés de Macarthismo, Ray Pratt (2001, p. 69-71) afirmou preferir a expressão *Truman-McCarthyism*, apontando que anos antes da cruzada anticomunista do senador Joseph McCarthy, o presidente e candidato a eleição pelo Partido Democrata, Harry Truman, desenvolveu a estratégia de isolar o nome de Henry A. Wallace associando-o aos comunistas. Wallace fora vice-presidente do recentemente falecido e extremamente popular presidente Roosevelt, e se lançava a uma candidatura independente para as eleições de 1948 concorrendo justamente com Truman. Além disso, em 1946 o Partido Republicano já havia conquistado o controle do Congresso pela primeira vez desde 1930 e Richard Nixon foi um dos primeiros a usar a alcunha de “Comunista” para derrotar seu adversário democrata na eleição para representante do Estado da Califórnia no Congresso. Por fim, Pratt menciona ainda a emergência do “Medo vermelho” nacionalmente, mas especialmente em Hollywood, como uma arma para destruir os esforços voltados à organização sindical dos trabalhadores.

Entretanto, em relação a esse último aspecto, estudiosas como Pam Cook (1985, p. 96) sinalizaram sua insatisfação com os estudos que tentaram historicizar o contexto social de emergência do *noir*, indicando a conexão um tanto mecanicista “entre a ‘melancolia do pós-guerra’ e a ‘falta de sentido’, a ‘depressão’ e a ‘angústia’ do *noir* [que] se tornou quase *de rigueur* em análises críticas”.⁵⁰²

Mas Cook, por sua vez, elogiava em 1985 os estudos feministas que aprofundaram a análise das personagens femininas no cinema *noir*, como na então recente coletânea da qual participou, *Women in Film Noir* (KAPLAN, 1980). O fato não deixa de ser curioso, pois o entendimento do *noir* como expressão da reformulação dos papéis sociais dos gêneros nos EUA e como metáfora, do ponto de vista masculino, da “independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra” (MASCARELLO, 2007, p. 182), também viria a se tornar, nos anos seguintes, um inevitável clichê nas descrições do contexto de emergência do gênero.

Ao final de contas, o consenso é que o *noir* representaria algo de novo no cinema norte-americano. Segundo o livro fundador da crítica sobre o gênero, *Panorama du film noir américain*, dos franceses Raymond Borde e Etienne Chaumeton ([1955] 1958, p. 30), ele teria sido gestado durante a guerra, tendo surgido a partir da síntese de três diferentes gêneros hollywoodianos: o filme de gangster explorado pela Warner, o horror privilegiado pela Universal, e o filme de mistério compartilhado inicialmente pela Fox e pela Metro.

Apesar de a gestação ter ocorrido no pós-guerra, o batismo só ocorreu posteriormente. Afinal, como Steve Neale (2000) apontou incisivamente, nos EUA os inúmeros filmes hoje classificados como “*noir*” nunca receberam essa denominação em sua época e nenhum desses filmes foi realizado, visto ou compreendido pelos americanos em seu período áureo como um “filme *noir*”, mas como *detective-mystery melodramas*, *social problem crime films* ou *psychological dramas*, por exemplo (cf. MALTBY, 1984, p. 52).

Podemos afirmar que o mesmo se deu no Brasil, onde obviamente esse termo só ganharia uso corrente décadas mais tarde. Como nos EUA, na segunda metade dos anos 1940 esses filmes “*noir*” foram vistos e divulgados no Brasil sob as mais diferentes denominações genéricas, como policial, mistério, drama de mistério, drama policial, policial psicológico, filme de espionagem, melodrama policial ou principalmente “filme de suspense” – sem mencionar expressões inglesas então incomuns como *murder melodrama* ou *thriller*.

⁵⁰² Richard Maltby (1984, p. 56-7) era ainda mais incisivo ao questionar a compreensão do filme *noir* como uma reflexão do contexto da sociedade norte-americana no pós-guerra, afirmando que esse tipo de afirmação se “baseia mais em ingenuidade crítica na interpretação textual do que em qualquer inserção precisa dos filmes nas circunstâncias históricas de produção e consumo”.

Por outro lado, no Brasil realmente foram feitas referências aos gêneros mencionados por Borde e Chaumont, ainda que todos eles desfrutassem então de pouco prestígio. Como vimos, para a crítica brasileira do pós-guerra os filmes de gangsters já eram considerados velharias e estavam “fora de moda”, com apenas um ou outro filme de linha chamando a atenção de vez em quando – como *Dillinger* (dir. Max Nosseck, 1945/ 1946br) –, exceções em meio aos chamados “*abacaxis* policiais da Republic e Monogram”. Os filmes de mistério também ficaram restritos às desprezadas “fitinhas de linha”, sem falar nas comédias policiais na esteira de *A ceia dos acusados*, que após muitas continuações e imitações já estavam em declínio.

Finalmente, o mesmo ocorria também com os filmes de horror. O gênero ganhara respeito no Brasil após a entusiasmada recepção a dois longas de Jacques Tourneur produzidos por Val Lewton, *Sangue de pantera* (1942/ 1943br) e *O homem-leopardo* (*The Leopard Man*, 1943/ 1944br), filmes que o crítico brasileiro Moniz Vianna chamaria de “neo-expressionistas” ou “ressuscitadores do expressionismo”. Em carta pessoal, Alex Viany considerou *Sangue de pantera* o melhor filme de 1943, relatando que ele era “uma surpresa e tanto. Um filme que me deixou todo arrepiado. E você sabe que não sou facilmente impressionável”. Porém, o horror logo despencou de prestígio por conta da enxurrada de filmes B exibidos em programas duplos, tais como a produção da Republic *O espectro do vampiro* (*The Vampire's Ghost* [dir. Lesley Selander, 1945/ 1947br]), “outro desses incríveis filmes de ‘horror’, que não merecem comentários.”⁵⁰³

Mas além da controvérsia quanto à origem e à existência “histórica” do *noir* como termo genérico, as polêmicas se estendem também em relação às características definidoras desse conjunto de filmes. Trazendo elementos tanto dos filmes policiais, quanto de horror e de mistério, o cinema *noir*, sob um exame mais rigoroso, revela-se extremamente diversificado. Por esses motivos, se Marc Vernet (1993, p. 135) causou polêmica negando a própria existência do *noir*, James Naremore (1998, p. 10, 168) afirmou enfaticamente que “nada liga todos os filmes descritos como *noir*”, ressaltando ainda que o *noir* é, na verdade, “uma categoria mais heterogênea estilisticamente do que os críticos reconheceram”.

Por outro lado, não são poucos também os estudiosos que sustentam ardorosamente a existência “real” do *noir*. Alan Silver (1996, p. 7) é um dos muitos que seguem a trilha aberta por Borde e Chaumont e defendem a inequívoca presença de um estilo *noir* coeso e

⁵⁰³ *A Cena Muda*, v. 27, n. 3, 21 jan. 1947, p. 31; Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos, Rio de Janeiro, 10 ago. 1943 (Acervo Alex Viany. Disponível em: <www.alexviany.com.br>). Na crítica ao filme *Vingança felina* (*The Cat Creeps* [dir. Erle C. Kenton, 1946]), dizia o crítico de *A Cena Muda*: “os filmes de horror (ainda por cima produzidos em massa!), desacreditam completamente essa espécie de cinema” (*A Cena Muda*, v. 26, n. 44, 29 out. 1946, p. 27).

particular em diferentes filmes norte-americanos, dirigidos por diferentes diretores e produzidos por diferentes estúdios nos anos imediatamente seguintes ao fim da guerra.

Diante desse interminável e infrutífero debate, James Naremore (1998, p. 10-1) preferiu analisar o *noir* em seu fundamental estudo sobre o contexto de recepção desses filmes como uma “leitura” específica do cinema norte-americano por críticos franceses, optando pelo mais proveitoso caminho de investigar a criação do discurso sobre o gênero ao invés de, como outros autores antes dele, “procurar pelos traços fundamentais de um grupo de filmes”. Isto é, abordando definitivamente o *noir* como uma “categoria crítica” (NEALE, 2000, p. 153). Embora nunca se tenha chegado a um consenso sobre qual teria sido o primeiro filme *noir* realizado – a maioria aposta em *Relíquia macabra* (1941/ 1943br) alguns nos filmes de Alan Ladd e Veronica Lake *Alma torturada* (*This Gun for Hire* [dir. Frank Tuttle, 1942/ 1944br]) e *Capitulou sorrindo* (*The Glass Key* [dir. Stuart Heisler, 1942/ 1944br]), enquanto outros indicam o extraordinário, anterior e baratíssimo *O homem dos olhos esbugalhados* (*Stranger on the Third Floor* [dir. Boris Ingster, 1940/ ?br]), com Peter Lorre –, Naremore (1998, p. 13) acertadamente escreveu que “todo mundo concorda que os primeiros *escritos* sobre o *noir* hollywoodiano apareceram em jornais de cinema franceses em agosto de 1946” [grifo do texto].

Ou seja, nessa história oficial do gênero *noir*, dois textos de críticos franceses foram alçados a verdadeiras “certidões de nascimento” do termo, tendo sido ambos escritos sob o impacto do lançamento de um conjunto de produções hollywoodianas realizadas nos anos anteriores, mas estreadas praticamente de uma só vez na Paris recém-libertada dos nazistas. São eles “*Un nouveau genre ‘policier’: l’aventure criminelle*”, escrito por Nino Frank para a revista *L’Écran Français*, de agosto de 1946, e “*Les Américains aussi font des films ‘noirs’*”, assinado por Jean-Pierre Chartier para *La Revue du Cinéma*, em novembro de 1946.

Criado e adotado inicialmente por críticos franceses de forma imprecisa e impressionista, pela menos até a publicação do livro de Borde e Chaumeton em 1955, o termo *film noir* só ganhou uso corrente nos EUA e Inglaterra a partir do final dos anos 1960 e principalmente ao longo da década de 1970 – sobretudo com o ainda essencial texto de Paul Schrader, *Notes on film noir*, de 1972. Conforme a provocadora análise de Marc Vernet (1993, p. 140-1), com o *noir* “a França encontra um objeto para amar no cinema americano apesar das circunstâncias históricas, ou por causa delas, e a crítica americana encontra na invenção ou na inventividade francesa uma espécie de garantia moral ou intelectual na designação como arte de uma parte de sua produção que eles próprios não tinham necessariamente a tendência de considerar artística.”

Vernet e Naremore demonstraram, portanto, que condições locais específicas do pós-guerra levaram os críticos franceses a agrupar certos filmes de Hollywood nesse indefinido e impreciso gênero *noir* (praticamente as mesmas circunstâncias que resultaram na famosa *politique des auteurs*), especialmente por conta da visão conjunta e da discussão crítica em 1946 de filmes como *Relíquia macabra*, *Pacto de sangue*, *Laura*, *Um retrato de mulher* e *Até a vista, querida!*, realizados em diferentes anos, mas lançados em seqüência em Paris.

Desse modo, podemos nos perguntar como os críticos brasileiros teriam lido Hollywood, e esses filmes em particular, nessa mesma época?

Isso nunca foi estudado antes, mas, de fato, a estréia conjunta no Brasil de uma série de produções hollywoodianas chamou especial atenção dos críticos brasileiros em 1945 – um ano antes, portanto, de seus colegas franceses. Na edição de 5 de junho de 1945 da revista *A Cena Muda*, a mesma sessão de crítica tinha resenhas de *Pacto de sangue* (*Double Indemnity* [dir. Billy Wilder, 1944/ 1945br]), *Um retrato de mulher* (*Woman in the Window* [dir. Fritz Lang, 1944/ 1945br]) e *Laura* (idem [dir. Otto Preminger, 1944/ 1945br]). Esses três filmes foram lançados nos cinemas cariocas ao longo do mesmo mês de maio de 1945, e dias antes deles havia entrado em cartaz *Dúvida* (*The Suspect* [dir. Robert Siodmak, 1944/ 1945br]) e *À meia luz* (*Gaslight* [dir. George Cukor, 1944/ 1945br]).



Fig. 43, 44 e 45: Barbara Stanwyck em *Pacto de Sangue* na capa de *A Cena Muda*, anúncio de *Até a vista, querida!* no *Jornal do Brasil*, e programa da exibição de *Um retrato de mulher* no cinema Plaza.

Em *A Cena Muda*, a adaptação assinada pelo diretor Wilder e pelo escritor Raymond Chandler para o romance de James M. Cain, *Pacto de sangue*, recebeu a cotação 3 (muito bom), sendo destacada a atuação de Barbara Stanwyck como a traiçoeira Phyllis Dietrichson, uma “personagem fatal” na linha de Bette Davis ou Ida Lupino, num filme “do melhor

cinema”. Já *Um retrato de mulher*, avaliado com nota 2 ½ (bom), seguiria a lógica da “aventura policial”, embora o crítico lamentasse o final do filme, quando se revelava que aquele “pesadelo” não havia passado de um sonho do professor Richard Wanley (Edward G. Robinson). Ainda assim, ele concluía: “O filme, dos melodramas recentemente exibidos, é o que o que exige maior parcela de atenção do espectador”. Por fim, na crítica de *Laura* – também cotado em 2 ½ (bom) – a relação entre os últimos lançamentos era inevitavelmente traçada: “Parece que nunca tivemos tantos *super-filmes policiais* exibidos ao mesmo tempo: primeiro *Dúvida*, logo depois, *Um retrato de mulher*, este, e *Pacto de Sangue*. Todos adaptados de novelas” [sem grifo no original].⁵⁰⁴

Entre 1945 e 1946, tanto na França, nos Estados Unidos ou no Brasil, os críticos percebiam como nesses “super-filmes policiais” recentes de Hollywood o atrativo não era mais o mistério como nos antigos filmes estrelados por William Powell. Num artigo publicado no *New York Times Magazine*, em 5 de agosto de 1945, o escritor James Cain – autor da história de *Pacto de sangue* – dizia nunca ter escrito uma história de assassinatos misteriosos (*murder mystery*): “Alguns dos personagens em meus romances cometem assassinatos, mas não há mistério envolvido. Eles o fazem por sexo ou dinheiro, ou ambos” (apud SHEARER, 1945, p. 13). No mesmo sentido, o escritor Raymond Chandler – que assinou com Billy Wilder o roteiro do mesmo *Pacto de Sangue* – afirmava em 1947 que em seus livros a solução do mistério era somente “a azeitona do martini”, sendo o bom mistério aquele que você leria mesmo se alguém tivesse arrancado as páginas do último capítulo – ou as cenas finais do filme (SILVER, 1999, p. 4).

Do mesmo modo, Nino Frank (1946) comentava em seu fundador artigo sobre o “novo gênero policial” que S.S. Van Dine havia dado lugar a Dashiell Hammett e que as fórmulas do filme de mistério estava gastas e acabadas. O detetive não era mais um mecanismo, mas o protagonista, o personagem mais importante, pois a questão não era mais quem fez (o *whodunit*), mas o que se pode chegar a fazer.

A julgar pela resenha de *Laura* em *A Cena Muda*, em 1945, o crítico brasileiro também notou que a velha lógica do filmes de mistério não mais se aplicava a esse filme: “este não tem mistério, nem ‘suspense’, embora aqui exista relativa *dúvida* [trocadilho do autor com o já citado filme de Siodmak] do público quanto ao criminoso”. Era essa aparente novidade justamente a principal razão pela qual Pedro Lima não gostara de *Pacto de Sangue* –

⁵⁰⁴ *A Cena Muda*, v. 25, n. 23, 5 jun 1945, p. 31.

que ele considerou pior que *Dúvida* e *Um retrato de mulher* –, pois o filme começaria pelo desfecho, tirando qualquer emoção.⁵⁰⁵

O notável é que, diferentemente da baixa consideração então reservada ao gênero policial – relegado aos policiais cômicos ou às fitinhas de linha desde o final dos anos 1930 –, todos esses filmes receberam resenhas muito positivas em *A Cena Muda*, provavelmente por isso a referência a “*super-filmes policiais*”. É verdade que nem todos os críticos brasileiros aplaudiram irrestritamente todos esses títulos, mas sem dúvida o lançamento desse conjunto de obras chamou definitivamente atenção deles e do público.⁵⁰⁶

No *Jornal do Brasil*, por exemplo, o destaque aos filmes citados foi semelhante. O longa-metragem de Fritz Lang para a RKO, estreado dia 17 de maio, no Cinema Plaza, sala lançadora do circuito Vital Ramos de Castro, mereceu os seguintes elogios: “Poucas vezes o cinema terá apresentado um filme tão original e tão surpreendente no gênero, como este esplêndido *Um retrato de mulher*. [...] Eis aqui, realmente, uma produção de grande interesse para os amantes dos filmes do mistério, pois encerra momentos de enorme ‘suspense’ e um final absolutamente fora do comum...” [sem grifo no original].⁵⁰⁷

O igualmente elogiado *Pacto de sangue*, da Paramount, estreou uma semana depois no Rio, no dia 24 de maio, nas melhores salas do circuito Severiano Ribeiro, os cinemas Rian, São Luiz, Vitória e América. No *Jornal do Brasil* era relatado que o ator Fred McMurray havia ficado indeciso em aceitar o papel, o que só teria feito depois de saber que Barbara Stanwyck iria atuar também, destacando a ousadia que o filme representava: “Ambos decidiram tentar a sorte neste novo gênero e foram calorosamente aplaudidos pela crítica norte-americana, o que é uma prova de que os seus fans gostaram também” [sem grifo no original].⁵⁰⁸

Dois meses depois da estréia desses filmes, o crítico de *A Cena Muda* Messias Silva Mendes estabeleceu, na coluna “Filmes em Revista”, uma relação entre *À meia luz*, *Dúvida*,

⁵⁰⁵ *Diário da Noite*, 30 mai. 1945; *O Jornal*, 29 mai. 1945 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ). *Pacto de Sangue* começava com a chegada de Walter Neff ferido ao seu escritório onde gravava uma confissão, revelando irônica e morbidamente o que seria o final da história: “Eu matei Dietrichson. Eu o matei por dinheiro e por uma mulher. E não fiquei com o dinheiro e nem com a mulher. Que beleza, não é?”

⁵⁰⁶ O crítico A. F. da *Gazeta de Notícias* considerou *À meia luz* um “perfeito dramalhaço policial” e *Laura* apenas “outro policial” (*Gazeta de Notícias*, 5 abr., 1945, p. 6; *Gazeta de Notícias*, 18 mai. 1945, p. 9). Pedro Lima também considerou *Laura* “apenas um filme policial, cujo desfecho não foge ao comum”, não gostou de *Pacto de Sangue* e nem de *À meia-luz*, mas elogiou entusiasmadamente *Um retrato de mulher* (*Diário da Noite*, 17 mai. 1945, p. 7; *Diário da Noite*, 19 mai. 1945, p. 7). De qualquer modo, o crítico veterano notou em outra resenha de *Laura* que “os filmes de ‘suspense’ continuam na moda” (*O Jornal*, 17 mai. 1945 [Acervo Pedro Lima, AGCRJ]).

⁵⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 10 mai. 1945, p. 8.

⁵⁰⁸ *Jornal do Brasil*, 22 mai. 1945, p. 9.

Um retrato de mulher e Pacto de sangue, ligados uns aos outros “pelo gênero policial-psicológico”. Apesar de mostrar insatisfação com o filme de Billy Wilder, o crítico apontava com perspicácia a semelhança com *Cidadão Kane* da cena inicial de *Pacto de sangue*, em que Walter Neff (Fred McMurray) chega de madrugada e ferido ao prédio da companhia de seguros onde trabalha, entrando no escritório vazio “que emerge das sombras de um modo quase irreal.”⁵⁰⁹

Aos filmes alinhados por Messias Silva Mendes, poderia ser acrescentado ainda *Até a vista, querida!* (*Murder, My Sweet* [dir. Edward Dmytryk, 1943/ 1945br]), que estreou no Rio no dia 20 de julho de 1945, sendo anunciado pelo *Jornal do Brasil* como um “filme de grande psicologia e ‘suspense’”. Estrelando o antigo astro dos musicais Dick Powell no papel do detetive particular Philip Marlowe criado por Raymond Chandler, a produção, segundo o crítico de *A Cena Muda*, foi “infelizmente mal compreendida pelo público”, talvez pelo choque de fugir “do sistema comum de filmes policiais [...] Porém de grande, grandioso



Fig. 46, 47, 48 e 49: As elogiadas “sugestões imagísticas” de *Até a vista, querida!*, incluindo a “aparente ‘teia de aranha’ resultante do atordoamento de Dick Powell”, conforme a crítica de *A Cena Muda*.

⁵⁰⁹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 38, 18 set. 1945, p. 31, 34.

interesse mesmo, para os fans das sutilezas diretoriais”. Também avaliado em *A Cena Muda* com nota 2 ½ (bom), elogiava-se ainda que em *Até a vista, querida!* “andou Dmytryk apresentando ângulos e aquelas notáveis sugestões imagísticas”.⁵¹⁰

Ainda em 1945, estrearam no Brasil outros filmes que geraram comparações e comentários semelhantes, como *Caprichos do destino* (*The Strange Affair of Uncle Harry* [dir. Robert Siodmak, 1945]), que apresentaria um “tema freudiano” em sua história de uma irmã (Geraldine Fitzgerald) que nutre um amor possessivo e doentio pelo seu irmão mais velho (George Senders) ao ponto de levá-lo a planejar seu assassinato. Insinuando os freqüentes traços de uma crítica autorista e percebendo a vertente pop-freudiana hollywoodiana, na resenha a esse filme em *A Cena Muda* foi destacado o “cinema pessoal” de Siodmak, que tentaria “apresentar um ‘murder melodrama’ diferente, mas não consegue o que Fritz Lang apresentou” em *Um retrato de mulher*. Em ambos os filmes, o final sombrio, angustiante e chocante se transformava com a revelação de que tudo felizmente não passara de um sonho de seus protagonistas, embora essa concessão – inevitável devido à rigorosa auto-censura de Hollywood – não amenizasse o impacto (e a polêmica) das obras de Lang e Siodmak. Ainda assim, isso incomodava o crítico de *A Cena Muda* para quem o final “prejudicaria a seriedade do assunto”, ainda que o filme tivesse méritos: “O ponto alto do filme é Geraldine Fitzgerald admiravelmente adaptada ao papel, em mais uma ‘neurótica’ da temporada, ou melhor – do mais recente ciclo de Hollywood, pois tais personagens agora estão em moda nos estúdios e aparecerão, uma atrás da outra, nas programações de 1946”.⁵¹¹

Da recente safra que chegava de Hollywood, muitos filmes realmente traziam personagens com sentimentos “estranhos” (paixão ou ódio) por seus pais, mães ou irmãos, insinuando complexos que revelavam “a nova mania que atacou Hollywood, de explorar sofisticadamente as questões mentais (melodrama, melodrama, mau, mau!...)”, como apontou o crítico de *A Cena Muda* a respeito de *O Dr. Gillespie em perigo* (*Calling Dr. Gillespie* [dir. Harold S. Bucquet, 1942/1945br]).⁵¹²

Diferentemente das desprezadas “fitinhas de linha”, a representação visual expressiva e simbólica através da iluminação, interpretação e cenografia (exemplificada pela presença de

⁵¹⁰ *Jornal do Brasil*, 19 jul. 1945, p. 7; *A Cena Muda*, v. 25, n. 33, 14 ago. 1945, p. 31. O crítico se referia à cena em que Phillip Marlowe (Dick Powell) é espancado, seqüestrado e finalmente drogado, sendo feito uso de expressivos efeitos óticos, sobreposições e fusões que remetiam às vanguardas do cinema silencioso e também haviam sido utilizados, por exemplo, em *O homem dos olhos esbugalhados*. No trailer americano de *Até a vista, querida!*, o ator Dick Powell foi anunciado “em um fantástico novo tipo de personagem” (“in a amazing new type of role!”), enquanto o *Jornal do Brasil* destacava o ator em “sua grande oportunidade como ator dramático!”.

⁵¹¹ *A Cena Muda*, v. 25, n. 50, 11 dez. 1945, p. 28.

⁵¹² *A Cena Muda*, v. 25, n. 25, 19 jun. 1945, p. 28.

espelhos, escadas, vitrines, telescópios, retratos etc.) de aspectos como desejo, projeção, inconsciente, trauma, incesto e homossexualismo estavam sofisticadamente presentes em *Laura, Até a vista, querida!*, *Pacto de sangue*, *Um retrato de mulher* ou *Caprichos do destino* – sem mencionar ainda os diálogos dúbios. Esses elementos “freudianos” ficariam ainda mais evidentes na temporada de 1946, por exemplo, com *Quando fala o coração* (*Spellbound* [dir. Alfred Hitchcock, 1946]), filme cujos cenários oníricos foram elaborados por ninguém menos que Salvador Dalí. Para o crítico de *A Cena Muda*, nesse filme o cineasta inglês se embaraçou nas “teias da psicanálise, abusando das dissertações médicas” para dar, no final, um solução “de qualquer fitinha de ‘O Falcão’”, com a descoberta do criminoso resultando de “um simples dedução” indigna de um Sherlock Holmes. Avaliação igualmente severa se daria com a “fitinha de linha” *Choque* (*Shock* [dir. Alfred L. Werker, 1946]), no qual, segundo o crítico de *Cine Repórter*, “a psiquiatria – novíssimo veio de ouro de Hollywood! – é o centro desta produção que tem um início promissor, mas descamba para o policialesco reles.”⁵¹³

De fato, a influência da psicanálise em Hollywood possibilitava a incorporação de novos elementos para o filme policial ou de mistério (apesar do frequentemente alegado convencionalismo de suas histórias), reforçando o caráter irracional do crime, fornecendo uma justificativa científica para a ousadia dos temas abordados pelos filmes, e possivelmente ampliando o cinismo a respeito de avaliações tradicionais sobre o bem e o mal (BORDE; CHAUMETON, [1955] 1958, p. 24-5, 30). Diante da crescente popularização na América da psicanálise e do surrealismo, Hollywood teria optado por explorar mais a análise do inconsciente (psicanálise) do que sua manifestação (surrealismo) (ibid., p. 30). Nesse sentido, podem ser destacados aspectos narrativos recorrentes no *noir* como o sonho (não necessariamente revelado inicialmente como tal), a lembrança (através de *flashbacks* assemelhados a sessões de psicoterapia) e a voz interior (por meio da narração em voz *over*), elementos geralmente motivados nas histórias por traumas, sentimentos de culpa ou dilemas morais que alimentavam ainda o tom confessional desses filmes próximo da prática psicanalítica, assim como da confissão religiosa.

De um modo geral, é patente que após a boa recepção no Brasil à nova safra de filmes policiais estreados em 1945, a tendência continuou em 1946, sendo amplamente anunciada em *A Cena Muda* a produção que repetiria o mesmo diretor e elenco do “esplêndido *Um retrato de mulher*”, com Fritz Lang novamente dirigindo Edward G. Robinson, Joan Bennet e Dan Duryea no filme *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1946). O sucesso de *Até a vista, querida!* também tentaria se repetido com *Acosado!* (*Cornered*, 1945/ 1946br), que trazia o

⁵¹³*A Cena Muda*, v. 26, n. 29, 16 jul. 1946, p. 8; *Cine Repórter*, v. 13, n. 566, 23 nov. 1946, p. 4.

mesmo diretor (Edward Dmytryk), ator (Dick Powell) e roteirista (John Paxton) do filme anterior – assim como o mesmo ponto de exclamação do título em português!

Em setembro de 1946, *Cine Repórter* trazia resenhas dos recém-lançados *Amar foi minha ruína* (*Leave Her to Heaven* [dir. John M. Stahl, 1945/ 1946br]), *Almas em suplício* (*Mildred Pierce* [dir. Michael Curtiz, 1945/ 1946br]) e *Gilda* (dir. Charles Vidor, 1946), que servia para uma elogiosa comparação autoral com o filme de Dick Powell: “Charles Vidor, realmente, merece ser destacado. A sua direção repete o caso de *Acosado!*, de Dmytryk”.

No início de 1947, outro filme “da marca Robert Siodmak”, *Os assassinos* (*The Killers* [dir. Robert Siodmak, 1946/ 1947br]), ganhava entusiasmados elogios, sendo considerado uma “obra-prima do gênero policial.” Meses depois, era a vez de *O destino bate a sua porta* (*The Postman Always Ring Twice* [dir. Tay Garnett, 1946/ 1947br]), que suscitava a comparação com dois filmes anteriores e um ainda a estrear: “Os personagens do livro apresentam-se com o realismo que vimos nos filmes de Barbara Stanwyck e Fred McMurray realizado por Billy Wilder [*Pacto de sangue*], e no de Michael Curtiz, com Joan e Zachary Scott [*Almas em suplício*], e não devem ser inferiores às de Lewis Milestone, em *The Strange Love of Martha Ivers*”.⁵¹⁴

Obviamente, devemos ressaltar novamente que a novidade desses novos dramas de suspense e filmes policiais ou de gangsters não foi percebida apenas no Brasil a partir de 1945 e nem o seria somente na França a partir de 1946. Na já citada reportagem publicada no *New York Time Magazine*, em 5 de agosto de 1945, o jornalista americano Lloyd Shearer também destacava o surgimento de novos filmes criminais, apontando que no ano seguinte os “filmes de assassinato (*movie-murder*) – particularmente com um toque psicológico – vão se tornar tão comuns quanto o cinejornal semanal ou o musical”. A matéria continuava:

Após assistir a um cinejornal mostrando os horrores de um campo de concentração alemão, o fã de filmes, dizem [os psicólogos], não sente nenhum choque, nenhum remorso, nenhuma repugnância moral quando o vilão das telas dá um tiro na cabeça da esposa ou quando a joga do alto de um desfiladeiro e foge com a voluptuosa vizinha do lado.

Esse contexto poderia se aplicar também ao Brasil, pois mesmo que filmes de ficção já tivessem dado uma idéia do que eram “os famosos ‘campos de concentração’ do nazismo”, era outro o impacto dessas imagens “reais”, ainda que vistas apenas no cinema, como escreveu Pery Ribas em *A Cena Muda*, em maio de 1945:

⁵¹⁴ *A Cena Muda*, v. 26, n. 41, 8 out. 1946, p. 29, 34; *Cine Repórter*, v. 13, n. 573, 11 jan. 1947, p. 2; *A Cena Muda*, v. 27, n. 17, 29 abr. 1947, p. 31.

...apesar daquelas cenas de estúdio revoltarem o espectador, chegando a causar-lhe mal estar na poltrona do cinema, tais reconstituições dos “campos de concentração” nazistas eram quase infantis perto dos verdadeiros, agora revelados ante os nossos olhos horrorizados, nesses documentários, há pouco exibidos nos últimos jornais cinematográficos. Parece que nunca o cinema nos mostrou quadros tão macabros, jamais a tela nos causou tamanha emoção.⁵¹⁵

Afinal, exatamente no mesmo mês de maio de 1945 em que estreavam no Brasil *Um retrato de mulher, Laura e Pacto de sangue*, eram exibidos em diversos cinemas cariocas os primeiros jornais cinematográficos sobre os horrores perpetrados pelos recém-derrotados nazistas. Ilustrada por fotos registrando as enormes filas do Cineac, reportagem da *Gazeta de Notícias* do dia 11 de maio de 1945 afirmava que os “cariocas cumprem, corajosamente, o dever cívico de assistir às provas irrefutáveis dos hediondos crimes alemães”. O apelo ao público através de imagens e frases que antecipavam a assustadora violência dos filmes documentários – desaconselhados às “pessoas hipersensíveis, cardíacas, nervosas e em geral facilmente impressionáveis” – fica claro pelos anúncios publicados no *Jornal do Brasil* e em diversos outros jornais ao longo de vários dias.



Fig. 50, 51 e 52: Anúncios das exibições das reportagens cinematográficas sobre as barbaridades nazistas nos campos de concentração alemães.

Borde e Chaumeton ([1955] 1958, p. 27) ressaltaram que pelo fato de o público norte-americano (assim como o brasileiro) não ter conhecido tão de perto os horrores da guerra como os europeus, as barbaridades nazi-fascistas ocorridas do outro lado do oceano podiam ganhar um aspecto exótico, irreal, sendo por isso mais fácil se realizar na América a síntese

⁵¹⁵ *A Cena Muda*, v. 25, n. 21, 22 mai. 1945, p. 3.

entre violência e crueldade dos filmes *noir*. De fato, um crítico como Pedro Lima não se furtava a cotejar ficção e documentário ao elogiar *Um retrato de mulher* dizendo que o *close-up* do atormentado personagem de Edward G. Robinson “fala mais dramaticamente” do que todas as atrocidades nazistas que ele e muitos outros espectadores estavam assistindo naqueles mesmos dias.⁵¹⁶

Esse tipo de argumento pode ser usado como justificativa para ter sido na França que surgiu o termo *noir*, utilizado em analogia à linha editorial francesa de literatura policial da *série noire*, mas também em comparação com alguns filmes franceses anteriores à Guerra. Para James Naremore (1998, p. 13), “de certa forma, os franceses inventaram o filme *noir* americano, e o fizeram porque condições locais o predispuseram a ver Hollywood de certas maneiras”. Num contexto intelectual marcado pelo elogio à literatura policial norte-americana, pela influência do existencialismo, pela herança surrealista e por uma forte cultura cinefílica – a Cinemateca Francesa de Henri Langlois não apenas sobreviveu, como ampliou seu acervo durante a ocupação, preparando-se para seu papel essencial no pós-guerra –, esses críticos trataram um conjunto de filmes americanos como um fenômeno novo, apenas com alguns precedentes franceses, sobretudo as produções realizadas sob a influência da Frente Popular dos anos 1930. Ou seja, os filmes *noir* seriam uma “velha novidade”, trazendo às telas histórias trágicas de crimes que já haviam sido exploradas pelo “realismo poético francês” em obras de Jean Renoir, Julian Duvivier e Marcel Carné.

Uma parte significativa dessa produção francesa que abordava o “bas-fond” foi lançada comercialmente no Brasil antes do acirramento da Guerra, especificamente entre 1939 e 1941, como *Bas-fond* (*Les bas-fond* [dir. Jean Renoir, 1936/1939br]), *A besta humana* (*La bête humaine* [dir. Jean Renoir, 1938/ 1939br]), *Cais das sombras* (*Le quais des brumes* [dir. Marcel Carné, 1938/ 1939br]), *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève* [dir. Marcel Carné, 1939/ 1940br]), *Hotel do norte* (*Hôtel du nord* [dir. Marcel Carné, 1938/ 1940br]) e *Paixão criminosa* (*Le dernier tournant* [dir. Pierre Chenal, 1939/ 1941br]). Curiosamente, o filme *O demônio da Argélia* (*Pépe Le Moko* [dir. Julian Duvivier, 1937/ 1938br]) foi lançado no país praticamente junto de sua refilmagem hollywoodiana, *Argélia* (*Algiers* [dir. John Cromwell, 1938]).

Mas apesar desses filmes franceses terem merecido veementes elogios – *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève* [dir. Marcel Carné, 1939/ 1940br]) foi considerado o melhor filme francês de 1940 e Carné o melhor diretor do ano por *Cinearte* –, persistia em grande parte da crítica e, sobretudo, no público brasileiro na passagem para os anos 1940 as ressalvas pela

⁵¹⁶*Diário da Noite*, 17 mai. 1945, p. 7.

aparente insistência do cinema francês em retratar somente “ambientes sórdidos”. Por sua atração pelo *bas-fond* notada desde o cinema silencioso, o cinema francês não parecia capaz, como o norte-americano, de também fazer os então desejados “filmes leves”. Por outro lado, alguns críticos brasileiros reconheciam que em filmes como o mesmo *Trágico amanhecer* se encontrava “muito cinema, muita realidade, como só o francês sabe fazer”. Não à toa, críticos assumidamente intelectualizados como Paulo Emilio Salles Gomes – que seguiam a tradição elitista do Chaplin Club – foram frequentemente acusados de serem francófilos no início dos anos 1940, como apontou José Inácio de Melo Souza (1995).⁵¹⁷

Entretanto, com a quase total ausência nas telas brasileiras durante a Guerra de filmes não só franceses, mas de todas as outras nacionalidades com exceção dos norte-americanos e ingleses, os “super-policiais” e “policiais-psicológicos” da temporada de 1945, apesar da inegável novidade, foram vistos no Brasil como o resultado de uma certa tendência do cinema norte-americano, refletindo, da mesma forma, um amadurecimento do público e crítica brasileiras frente ao cinema de Hollywood. Conforme Naremore (1998, p. 16-7), diferentemente da França, nos Estados Unidos os críticos até teriam identificado uma vaga conexão entre os filmes, “mas ninguém tentou inventar um novo termo”. Já no Brasil, aparentemente também não se tentou inventar um termo novo, mas o gênero policial que estava desprestigiado ganhou nova força, sobretudo diante de novos “ciclos” que pareciam surgir de obras hollywoodianas de maior ambição artística e social. Afinal, “dramas da vida real” e “problemas do após-guerra” foram algumas das expressões utilizadas na sessão “Revista das estréias” de *Cine Repórter* para definir o assunto de inúmeras produções norte-americanas de 1945 e 1946.

Na visão de grande parte dos críticos brasileiros, o cinema norte-americano do imediato pós-guerra – incluindo as produções mais modestas hoje chamadas de *noir* – revelava uma retomada de temas que vinham sendo represados nos anos anteriores, além de uma ampliação da influência em Hollywood de aspectos e elementos associados ao cinema europeu, particularmente o francês. Em maio de 1945, no jornal *Diário da Noite*, o crítico Antonio Tinoco escrevia em que “*Dúvida* é um filme que podia trazer a etiqueta de cinema francês ou de outro qualquer, de tratamento realista”. Já Pedro Lima criticava, em 1946, *Almas perversas* por querer desnudar a “realidade sem artificios” como faziam os filmes franceses (ao tratar do tema da prostituição), mas caindo no ridículo por, em Hollywood, não se desfrutar da mesma liberdade do cinema francês.⁵¹⁸

⁵¹⁷ *Cine Rádio Jornal*, v. 3, n. 108, 1 ago. 1940, p. 12; *Cine Rádio Jornal*, v. 3, n. 98, 30 mai. 1940, p. 15.

⁵¹⁸ *Diário da Noite*, 16 mai. 1945, p. 6; *O Jornal*, 5 abr. 1946 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

Ao longo da década de 1930 filmes norte-americanos protagonizados por vítimas proletárias inocentes como *O fugitivo* (dir. Mervyn LeRoy, 1932/ 1933br) e *Fúria* (dir. Fritz Lang, 1936), realizados em plena Depressão, já haviam sido vistos no Brasil como obras extremamente realistas, assim como surpreendentes exceções à produção corrente vinda dos EUA. O primeiro, sobre um homem inocente injustamente condenado e maltratado numa prisão infernal, foi elogiado pelo “arrojado tema” e “realismo frio”, filme no qual “a imaginação entra somente no indispensável para tirar ao filme o aspecto pesado de uma peça forense.” Em 1940, ao comentar a carreira de Paul Muni, *Cinearte* escrevia que *O fugitivo* “é usado ainda hoje como termo de comparação com películas atuais” – o que o filme continuaria sendo ainda por um bom tempo.⁵¹⁹

Já *Fúria* – o primeiro filme dirigido pelo alemão Fritz Lang em Hollywood – trazia a história de um personagem supostamente morto decidido a vingar seu próprio assassinato por um linchamento cruel e injusto que mereceu grandes elogios da imprensa brasileira: “Assunto de vivo interesse documentário, de soberba expressão psicológica, de ataque tremendo à corrupção das leis criminais da América, *Fúria* é também uma grande obra de arte e sem favor foi o melhor filme de 1936”.⁵²⁰

No final da década, essas boas surpresas passariam a ser gradativamente identificadas como uma mudança mais ampla em andamento em Hollywood. Em 1939, por exemplo, o *Jornal do Exibidor* comentava a novidade de filmes americanos recentes, como *Vitória amarga* (*Dark Victory* [dir. Edmund Goulding, 1939]) e *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights* [dir. William Wyler, 1939]), que se encerravam com finais trágicos: “Já vai longe o tempo em que só filmes europeus terminavam tragicamente, pois, os estúdios americanos sempre ‘davam um jeitinho’ para que tudo acabasse bem”.⁵²¹

Em abril de 1941, enquanto a Guerra ainda não parecia ter afetado essa aparente evolução na qualidade dos filmes enviados por Hollywood – correspondente ao crescente amargor de suas histórias –, o crítico de *Cine-Rádio Jornal* recebia com elogios *Não cobiçarás a mulher alheia* (*They Knew What They Wanted* [dir. Garson Kanin, 1940/ 1941br]), percebendo como os americanos estavam produzindo “filmes com assuntos que, antes, seriam repudiados sumariamente, taxados de ‘anti-cinematográficos’”. Citando obras exibidas naquele ano e no anterior que eram ao mesmo tempo “grandes produções” e

⁵¹⁹ *Cine Magazine*, v. 1, n. 1, 1933, p. 17; *Cine Magazine*, v. 1, n. 2, 1933, p. 6; *Cinearte*, v. 15, n. 533, 14 abr. 1940, p. 34-5.

⁵²⁰ *Cine Magazine*, v. 5, n. 45, jan. 1937, p. 12. Em 1943, o crítico paulista Almeida Salles descreveria sua “viagem” a uma distante sala de cinema da periferia de São Paulo somente para assistir a uma única reprise de *Fúria* (SOUZA, 1995, p. 76-8).

⁵²¹ *Jornal do exibidor*, v. 2, n. 47, 15 jul. 1939, p. 4.

“espetáculos de arte” – tais como *Vinhas da ira* (*Grapes of Wrath* [dir. John Ford, 1940]), *A longa viagem de volta* (*The Long Voyage Home* [dir. John Ford, 1940/ 1941br]), *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent* [dir. Alfred Hitchcock, 1940]) e *Nossa cidade* (*Our Town* [dir. Sam Wood, 1940/ 1941br]) – o crítico declarava que “o cinema norte-americano, inteligentemente, tem misturado nos seus filmes a sua técnica insuperável com o valor artístico e literário das realizações francesas”, citando ainda os demais diretores que gozavam de grande prestígio naquele momento:

[...] seu enredo é chocante e cheio de realismo – realismo chocante algumas vezes. Torna-se ainda mais diferente quando exclui o “*happy end*” [...] Mr. Kanin prefere não cair no lugar comum; escolhe para seus filmes ângulos diferentes e efeitos técnicos menos batidos. Aproveita de modo admirável as pequeninas coisas que, nas mãos de um “*average director*”, passariam despercebidas e sem maior importância. A cena final de *Não cobiçar a mulher alheia* demonstra claramente, tudo que dissemos de Garson Kanin, recomendando-o como um dos mais destacados diretores de Hollywood, formando na linha de frente de John Ford, Frank Capra, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, King Vidor, Frank Borzage e Sam Wood.⁵²²

Outros filmes também chamavam a atenção da crítica para uma maior sofisticação visual. Além obviamente do aclamado (mas também considerado por muitos comentaristas como excessivamente sofisticado) *Cidadão Kane*, havia ainda, por exemplo, a “especial sensibilidade fotográfica” do filme *A carta* (*The Letter* [dir. William Wyler, 1940/ 1941br]). Estrelado por Bette Davis e com o mesmo fotógrafo do filme de Orson Welles, o melodrama trágico sobre crime e traição passado na “exótica” Singapura conquistou o crítico gaúcho P. F. Gastal:

Possuindo um movimento de câmera notável, usando como ninguém o chamado claro-escuro, e com uma tomada de cena admirável, Wyler com a colaboração do fotógrafo Gregg Tolland, apresentou-nos, neste filme, uma maravilhosa imagem, cujo maior poder de sugestão reside no silêncio, na visualização de alguns sentimentos, em certos quietismos e noutros valiosos elementos, raramente encontráveis nas películas atuais.⁵²³

A popularidade de dramas sombrios (que, por isso, seriam mais realistas) como *A carta*, mas principalmente *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca* [dir. Alfred Hitchcock, 1940]), não se restringiu no Brasil apenas ao cinema, expandindo-se, por exemplo, para adaptações radiofônicas e teatrais do filme baseado no livro de Daphne du Maurier – suposto plágio, aliás, do romance brasileiro *A Sucessora* (1934), de Carolina Nabuco (cf. CÂNEPA,

⁵²² *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 144, 10 abr. 1941, p. 14.

⁵²³ *Diário Popular*, Pelotas, dez. 1942 apud AVELLAR, 2010.

2010). Até outubro de 1940, o drama estrelado por Joan Fontaine e Laurence Olivier já havia sido radioteatralizado por Geysa de Oliveira na Rádio Ipanema, por Osvaldo Gouveia na Rádio Mayrink da Veiga, e por Aílton Flores na Rádio Cruzeiro do Sul. Em junho de 1940, o Cassino Atlântico anunciava “muitas surpresas” em sua “Soirée *Rebecca, a mulher inesquecível*”, enquanto em maio de 1946, a montagem teatral de *Rebecca* atingiu sua centésima apresentação nos palcos com a atriz Bibi Ferreira.⁵²⁴

Mas essa visão favorável à recente safra cinematográfica norte-americana mudaria rapidamente, pois logo a Guerra faria surgir as primeiras reclamações dos críticos brasileiros pela ausência de bons filmes europeus nas telas e pelo lançamento de muitas produções ruins e baratas por Hollywood. Em março de 1941, Raymundo Magalhães Júnior lamentava em *Diretrizes*: “Se o cinema europeu levou um golpe de morte com a guerra, o americano anda atacado também de uma moléstia terrível: a falta de originalidade artística, a ausência de elevação. Se surgem de quando em quando películas como *Vinhas da ira*, *Carícia fatal* e *Não estamos sós*, chegamos a pensar que se trata de um descuido dos produtores...”. Cinco meses depois, o escritor Lúcio Cardoso escrevia na prestigiada revista *Cultura Política* que nada havia sido exibido nas telas “que se destacasse ou que ao menos pudesse se colocar no nível de filmes como *As vinhas da ira*, *A carícia fatal*, *Não estamos sós* ou *A longa viagem de volta*, que vimos no ano passado ou no começo desse ano”.⁵²⁵

Desse modo, chamamos atenção para o fato de que o desprezo manifestado pela produção corrente do cinema norte-americano não era uma exclusividade dos intelectuais elitistas e dublês de críticos cinematográficos estudados por José Inácio de Melo Souza (1995), mas se expressou amplamente – ainda que em diferentes escalas – na crítica brasileira. Mesmo em revistas mais próximas do gosto popular como *A Cena Muda*, lamentos desse tipo só aumentaram entre 1942 e 1943.

Foi nesse contexto de uma produção supostamente medíocre de comédias, revistas e filmes de guerra que despertava atenção ainda maior a “crueldade realista” de dramas psicológicos como *Em cada coração um pecado* (*King’s Row* [dir. Sam Wood, 1942/1943br]), filme no qual a mocinha (Betty Field) era assassinada pelo próprio pai (Claude Rains), médico de uma cidadezinha que diagnosticara nela a mesma esquizofrenia que havia afetado sua esposa – isso tudo na primeira metade da história, enquanto o mocinho

⁵²⁴ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 119, 17 out. 1940, p. 14. “Uma noite inesquecível no castelo de Manderley, onde transcorre a ação do filme *Rebecca* – dois ‘shows’ de sensação – à meia noite, sorteio de um luxuoso vestido ‘Rebecca’, igual ao que Joan Fontaine apresenta no filme com Laurence Olivier – confeccionado por Mme. Jeny, no valor de 3.00\$ [sic] - além de outros prêmios – reserve sua mesa...” (*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 107, 25 jul. 1940, p. 8).

⁵²⁵ *Diretrizes*, v. 4, n. 37, 6 mar. 1941, p. 7; *Cultura Política*, v. 1, n. 6, ago. 1941, p. 327.

apaixonado (Robert Cummings) tinha ido à Europa estudar a então nova e desconhecida psicanálise.

Se o desfecho do grande sucesso cinematográfico de 1942, *Rosa da esperança*, ocorria numa igreja inglesa destroçada pelos bombardeios alemães no qual era rezada uma missa pela morte da jovem mocinha recém-casada, o melhor filme de 1943 pela crítica brasileira, o melodrama *Estranha passageira* (*Now, Voyager* [dir. Irving Rapper, 1942/ 1943br]), também não se encerrava, por sua vez, com um final lá muito feliz para a solteirona Charlotte Vale (Bette Davis), que, para se livrar da tortura psicológica de sua mãe dominadora, havia contado com o auxílio do psiquiatra Dr. Jaquith (novamente Claude Rains). Nem mesmo o mais popular filme desse ano apresentava um *happy end* muito convincente, com o amor de Rick (Bogart) e Ilsa (Bergman) sendo interrompido pela guerra em *Casablanca* (dir. Michael Curtiz, 1943).

Mas as reclamações dos críticos brasileiros tiveram algumas razões para diminuir um pouco na temporada de 1944 com o lançamento de obras entusiasmadamente elogiadas como o extraordinário *Consciências mortas* (*The Ox-Bow Incident* [dir. William Wellman, 1943/ 1944br]), impressionante faroeste sombrio que remontava à *Fúria* em sua história da execução de supostos assassinos (na verdade inocentes) por cidadãos comuns que assumiam o papel de justiceiros. Por filmes como esse, ou ainda *Uma voz na tormenta* (*A Voice in the Wind* [dir. Arthur Ripley, 1944]) – que apresentaria um “realismo e verdade psicológica só encontrados em [filmes franceses como] *Cais das Sombras* e *Trágico amanhecer*” – o ano de 1944 já passava a ser considerado por um crítico de *A Cena Muda* como um “ano de ressurreição”.⁵²⁶

Em carta a um amigo em 1944, Alex Viany concordava com essa opinião dizendo que “o ano cinematográfico não tem sido mau”, relacionando os “grandes filmes” que havia visto naquela temporada (todos deles norte-americanos), tais como os já citados *Consciências mortas* e *Um barco e nove destinos*, além dos “noirescos” *Maldição do sangue de pantera* (*The Curse of the Cat People* [dir. Gunther Von Fritsch e Robert Wise]), *Dama fantasma* (*Phantom Lady* [dir. Robert Siodmak, 1944]) e vários outros filmes necessariamente relacionados com a Guerra.⁵²⁷

⁵²⁶ *A Cena Muda*, v. 25, n. 5, 30 jan. 1945, p. 8, 9.

⁵²⁷ Os demais filmes citados por Viany eram o drama patriótico *Eram cinco irmãos* (*The Sullivans* [dir. Lloyd Bacon, 1944]), o filme de combate no deserto africano com Humphrey Bogart *Sahara* (dir. Zoltan Korda, 1943/ 1944br), o anti-nazista *Endereço desconhecido* (*Address Unknown* [dir. William Cameron Menzies, 1944]), o violento embate nas selvas do Pacífico *A patrulha de Bataan* (*Bataan* [dir. Tay Garnet, 1943/ 1944br]), e a comédia de guerra *Sonhando de olhos abertos* (*Up in Arms* [dir. Elliott Nugent, 1944]), com o comediante Dany Kaye. Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos, Rio de Janeiro, 7 nov. 1944 (Acervo Alex Viany. Disponível em: www.alexviany.com.br).

Assim, em abril de 1945, em meio à ainda contínua enxurrada de filmes-revista anti-nazistas e inúmeras comédias anti-nazistas, o drama dirigido pelo consagrado dramaturgo Clifford Odets *Apenas um coração solitário* (*None but the Lonely Heart* [1944/ 1945br]) foi recebido com louvores em *A Cena Muda*: “E, de repente, no meio da confusão, dos filmes de guerra ferozes e... infantis, à maneira de Hollywood; dos musicais coloridos, com desfile de atrações, gente celebrizada no rádio e nos cabarés americanos, orquestra etc., e das comédias tolas tipo ‘pastelão à 1945’, surge um drama que por todos os motivos impressiona”.⁵²⁸

Passado no período entre as duas grandes guerras, o filme trazia o astro Cary Grant num raríssimo papel dramático como Ernie Mott, um morador da região mais pobre de uma Londres quase sempre noturna. Sentindo-se dividido entre a liberdade e a segurança, entre a honestidade acompanhada de pobreza e o lucro fácil através do crime, a história do jovem e simpático protagonista de *Apenas um coração solitário* se encerrava melancolicamente após perder sua mãe (Ethel Barrymore), seu amor (June Duprez) e sua auto-confiança. O resultado foi a eleição do filme como o melhor de 1945 pela ABCC.⁵²⁹

Também em 1945 e na linha de *Rebecca* surgiram ainda novos dramas góticos como o já citado *À meia luz*, que era destacado por leitor de *A Cena Muda* pelo “realismo de suas cenas” e pelo “medo e tortura estampados no rosto de Ingrid Bergman”. O crítico Pedro Lima, porém, não gostou de *À meia luz*, para ele “apenas mais um filme policial, onde não faltou nem o excesso de sombras para ambientar melhor a ‘atmosfera’ de mistério”.⁵³⁰

Ainda assim, a “atmosfera” de *À meia luz*, filme passado numa Londres Vitoriana coberta por espessa neblina, despertava a atenção de outros críticos brasileiros, que percebiam algo de diferente nessa história de uma mulher aterrorizada psicologicamente pelo marido (Charles Boyer), na verdade um ladrão assassino que tentava levá-la à loucura:

O talentoso George Cukor, desde *Fogo Sagrado* venho notando, imprimiu diretriz diferente aos seus filmes, um sistema que não sei explicar bem, uma espécie de atmosfera obscura, misteriosa, despertando curiosidade entre os “fans”. Aos fatos trágicos propriamente dando maior importância que aos amorosos, o romance sendo sacrificado pelo que de mais tético na história existe. Não resta dúvida que encontra grande público para isso.⁵³¹

Na esteira da traumatizada Paula Alquist (Bergman) de *À meia-luz* ou da atormentada Charlotte Vale (Bette Davis) de *Estranha passageira*, outros dramas femininos estrelados por

⁵²⁸ *A Cena Muda*, v. 25, n. 15, 10 abr. 1945, p. 31.

⁵²⁹ *Cine Repórter*, v. 13, n. 570, 21 dez. 1946, p. 1.

⁵³⁰ *A Cena Muda*, v. 25, n. 20, 15 mai. 1945; *O Jornal*, 4 abr. 1945 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

⁵³¹ *A Cena Muda*, v. 24, n. 3, 18 jan. 1944, p. 3.

mulheres e destinados especialmente a elas acentuavam esse visual peculiar que acompanhava argumentos cada vez mais sombrios. Em 1946, seria o caso do suspense de época *Silêncio nas trevas* (*The Spiral Staircase* [dir. Robert Siodmak, 1945/ 1946br]) – no qual a jovem Helen (Dorothy McGuire), muda devido a um trauma de infância, era perseguida por um assassino psicopata –, assim como o de *Amar foi minha ruína*, que *A Cena Muda* dizia trazer a “nova neurótica da tela”, uma Gene Tierney ciumenta e possessiva ao ponto de se transformar numa assassina fria e calculista cuja vingança maquiavélica incluía sua própria morte. Segundo *Cine Repórter*, o filme tinha tudo para agradar ao público, mas “o seu valor, entretanto, é melhor apreciado perante o público feminino”. Outro exemplo seria *Almas em suplício*, um misto de melodrama e policial sobre a pobre mãe, esposa e trabalhadora Mildred (Joan Crawford) que sofria nas mãos egoístas de homens e principalmente da própria filha única. Com “magnífica fotografia e iluminação”, o filme também emocionaria “particularmente o público feminino” na avaliação de *Cine Repórter*.⁵³²

Além de mulheres desejadas, mas perigosas – e algumas tão vítimas quanto algozes, como a adúltera Leslie Crosbie de *A carta*, a sofredora Mildred de *Almas em suplício*, ou a espã Alicia (Ingrid Bergman) que era lentamente envenenada pelo marido nazista (Claude Rains) e sua sogra em *Interlúdio* (*Notorious* [dir. Alfred Hitchcock, 1946]) – apareceriam com mais frequência e eloquência a partir de 1945 outras “mulheres fatais” que decididamente não mediam esforços e nem os meios para conseguir o que desejavam.

Já no ano anterior, um artigo de Celestino Silveira chamara atenção para o triunfal retorno dessa personagem utilizando (apropriadamente para o momento) metáforas bélicas:

Fez época no cinema de outros tempos e chegou a provocar certas discórdias domésticas [...] Depois, por muito tempo, ela andou em decadência, ficando em moda fazer filmes onde não aparecesse [...] Agora, parece que vai voltar, talvez porque seja necessário dar tréguas aos dramas de guerra ou porque na vida real ela e as suas semelhantes hajam voltado à ativa, com o racionamento dos homens e a lógica superprodução de mulheres. E aí temos a iminência de um novo perigo, de uma calamidade que só pode agradar aos “homens sem-vergonha” de todos os tempos. A mulher fatal, de olhar cismarento e cheio de eloquência no seu modo de estender-se por cima de tudo, para o infinito... a mulher fatal, pronta a desgraçar novas legiões femininas, com impiedade maior que a de um comandante nazista [...] Quando chega a mulher fatal, não há homem mais fiel do que outro, nem coração que resista a essa investida-relâmpago.⁵³³

⁵³² *A Cena Muda*, v. 26, n. 46, 12 nov. 1946, p. 28; *Cine Repórter*, v. 13, 21 set. 1946, p. 4; *Cine Repórter*, v. 13, 12 out. 1946, p. 2.

⁵³³ *A Cena Muda*, v. 25, n. 13, 3 abr. 1945, p. 35.

Essas mulheres fatais – raramente esposas ou mães – surgiam num universo cinematográfico em que o mundo do lar, da família e da domesticidade ao qual a personagem feminina geralmente estava ligada se alterava. Conforme Vivian Sobchack (1998, p. 166-7),

o mundo do *noir* de bares, restaurantes de beira de estrada e hotéis baratos, de encontros clandestinos, ainda que públicos, nos quais domesticidade e relações familiares são subvertidas, negadas e desfeitas, um mundo de pouco trabalho e ainda menos amor, de homens ameaçados e mulheres sexual e economicamente predadoras – esse mundo (parte concreta da cultura americana da guerra e do pós-guerra) constrói uma perversão e uma reversão assustadoras do lar e do passado idílico, coerente, estável e idealizado do patriarcado e patriotismo americano do pré-guerra.

Além de predadoras perigosas, essas mulheres eram também irresistíveis, evidenciando a mistura de doses crescentes não apenas de violência, mas também de sexo, apesar dos ainda rígidos limites do cada vez mais anacrônico Código de Produção, desafiados de formas cada vez mais sofisticadas e evidentes, ainda que implícitas. Em 1946, *Gilda*, com uma estonteante Rita Hayworth que tornava altamente erótico um *strip-tease* apenas de luvas, era um enorme sucesso de público e crítica no Brasil, com *Cine Repórter* destacando no filme “o diálogo ferino e intencionado, com frases de duplo sentido proferidas em tom apropriado.”⁵³⁴

Em 1947, continuaram chamando atenção da crítica brasileira personagens de mulheres perigosas interpretadas por atrizes de voz sensualmente rouca como Lizabeth Scott e Lauren Bacall, além de uma Ava Gardner “vampiresca e cruel” em *Os assassinos* ou a adúltera vivida por Lana Turner em *O destino bate a sua porta*, introduzida no filme através de uma “cena em que há *sex* capaz de escandalizar os puritanos”. O crítico de *A Cena Muda* referia-se ao extraordinário plano em que o olhar surpreso de John Garfield, inicialmente guiado por um batom que rolava pelo chão, subia pelas pernas nuas da sedutora personagem, com Lana Turner “tirando todo partido de seu papel, com suas tentadoras formas esculturais.”⁵³⁵

⁵³⁴ *Cine Repórter*, v. 13, 21 set. 1946, p. 5. Vários filmes se aproveitaram do *slogan* de *Gilda*, como o seriado *Brenda Starr Repórter* (*Brenda Starr, Reporter* [dir. Wallace Fox, 1945/ 1946br]), que anunciava “Nunca haverá outra mulher como Brenda” (*Gazeta de Notícias*, 17 set. 1946, p. 9). Mais divertida foi a apropriação feita pelo filme da Atlântida *Fantasma por acaso*, cuja publicidade dizia: “Nunca houve um fantasma como Oscarito”. O próprio Oscarito faria uma imitação elogiadíssima do famoso número de Rita Hayworth cantando *Put the blame on Mame*, em *Este mundo é um pandeiro*, carnavalesco de 1947. Aliás, um dos sucessos do carnaval desse ano foi justamente o samba *Gilda*, de Erasmo Silva e Mário Lago: “Nunca houve uma mulher como Gilda [...] / Ela sai e se esquece de voltar / E quando volta / Não dá confiança de se explicar”.

⁵³⁵ *Cine Repórter*, v. 13, n. 573, 11 jan. 47, p. 2; *A Cena Muda*, v. 27, n. 17, 29 abr. 1947, p. 31.

O fenômeno não era fruto do acaso, como demonstra a matéria de *A Cena Muda* sobre o sucesso da já veterana atriz Joan Bennet após interpretar duas espécies de prostitutas em *Um retrato de mulher* e *Almas perversas*, filmes de “paixões pecaminosas” e com “cenas acentuadamente realistas”: “Durante 16 anos representei em Hollywood papéis de pequenas ingênuas, ‘boazinhas’. E o que aconteceu? Muitos dos meus filmes foram esquecidos logo depois de sua exibição. E agora que passei a representar papéis de mulheres más e ‘sabidas’ vejo que o resultado é outro muito diferente. Os meus filmes permanecem indelévels na memória do público”. A revista apontava na mesma edição que a “mulher má” era realmente o novo tipo em moda em Hollywood após o sucesso de Barbara Stanwyck em *Pacto de sangue*, de Claire Trevor em *Até a vista, querida!* e da própria Joan Bennet em *Almas perversas*.⁵³⁶

Barbara Stanwyck retornou no papel de uma milionária cruel desde criança no melodrama *O tempo não apaga* (*The Strange Love of Martha Ivers* [dir. Lewis Milestone, 1946/ 1947br]), “tão convincente quanto em *Pacto de Sangue*, desta vez fazendo uma assassina ainda mais sórdida.” O “drama de suspense” *Ivy* (dir. Sam Wood, 1947) era “outro melodrama convencional de mulher egoísta que nada apresenta de novo”, trazendo agora Joan Fontaine “num tipo de mulher má” que era “sua primeira figura perversa.” A influência de *Gilda* se daria até na escolha do título brasileiro de *Paula* (*Framed* [dir. Richard Wallace, 1947]), filme no qual “mais uma vez é apresentada uma jovem perversa e bonita que pratica atos criminosos através de uma série de episódios que possui tensão e pouca lógica.” Até a estrela Hedy Lamarr ingressou “na fila das heroínas malvadas que ultimamente tem aparecido no cinema” com o filme *Flor do mal* (*The Strange Woman* [dir. Edgar G. Ulmer, 1946/ 1947br]). Segundo o crítico de *A Cena Muda*, “este filme é para Hedy Lamar, o que *Pacto de Sangue* e *O tempo não apaga* foram para Barbara Stanwyck, e *Ivy* é para Joan Fontaine”.⁵³⁷

Mas o enorme sucesso do filme de Rita Hayworth – lançado no Rio de Janeiro num enorme circuito que incluía os cinemas Vitória, São Luiz, Rian, Carioca, Pirajá, Madureira e Floriano –, assim como de seus congêneres, obviamente motivou preocupações moralistas como a do artigo “Gilda e outras taradas”, de Jorge Medalia, que criticava a voga no cinema de “um novo tipo de mulher masculinizada”, entre a *vamp* e o macho, com olhar lânguido e falando e cantando grosso, cuja influência poderia provocar “sérios desastres na vida doméstica brasileira”:

⁵³⁶ *A Cena Muda*, v. 26, n. 45, 15 out. 1946, p. 11, 22. Joan Bennet era casada com o produtor Walter Wanger e foram responsáveis pela produção semi-independente de *Almas perversas*.

⁵³⁷ *A Cena Muda*, v. 27, n. 33, 19 ago. 1947, p. 32; *A Cena Muda*, v. 27, n. 44, 4 nov. 1947, p. 32; *Cine Repórter*, v. 14, n. 617, 15 nov. 1947, p. 4; *Cine Repórter*, v. 14, n. 608, 13 set. 1947, p. 3, 5; *Cine Repórter*, v. 14, n. 611, 4 out. 1947, p. 5; *A Cena Muda*, v. 27, n. 38, 23 set. 1947, p. 31.

Porque de uns tempos para cá não se assiste outra coisa que não seja crime, crime nos grandes cinemas e nos poeiras suburbanos. Essa escola cinematográfica do crime começou em *O destino bate a sua porta*. Vieram *Paula*, *Covardia*, *Inspiração trágica* e outras. Todas elas se baseavam em assassinatos premeditados, mulheres casadas que resolvem liquidar o marido. [...] A moda, agora, é ser amante.⁵³⁸

E a situação não resumia apenas às atrizes, pois também os atores exploravam novos papéis distintos dos bons-moços tradicionais, havendo o destaque pelos críticos brasileiros para coadjuvantes que se consagravam com personagens mau-caráter, como Dan Duryea (um “vilão nato”, fosse o chantagista em *Um retrato de mulher* ou o cafetão de *Almas perversas*), Zachary Scott (chamando atenção em *Máscara de Dimitrius*, mas, sobretudo, como o “gigolô aristocrático” de *Almas em suplício*), Hume Cronyn (o advogado cínico de *O destino bate à sua porta* e guarda sádico de *Brutalidade*) e Richard Widmark (revelado como o psicopata de “sinistra gargalhada” em *O beijo da morte*). Bourde e Chaumenton (1958 [1955], p. 57) destacaram o fato de que enquanto o papel dos protagonistas ainda era entregue aos astros famosos, “com frequência os assassinos ou suspeitos em segundo plano nos eram desconhecidos”, o que ampliava o impacto das maléficas ações desses atores coadjuvantes.

Ainda assim, esses filmes também consolidavam novos astros, como o assassino angelical Alan Ladd, o intrigante Robert Mitchum ou o Burt Lancaster de olhar perdido e infantil, além de homens de aparência dura e marcante como Victor Mature, Richard Conte ou Robert Ryan. Por fim, havia o destaque de atores veteranos que assumiam novas *personas*, como Dick Powell e Robert Montgomery, ou que renovavam as já adquiridas, como Bogart e Robinson.

No artigo “Violência no cinema” essa novidade era comentada em *A Cena Muda*: “De uns anos para cá, surgiram certos homens de má índole que se especializaram em maltratar as mulheres, utilizando-se de sua força física, como Dan Duryea, Richard Windmark etc. A coisa parece que pegou e, hoje em dia, até os rapazes reconhecidamente descendentes de boa família seguem os passos daqueles primeiros”. O gancho para a matéria era o filme *A vida por um fio* (*Sorry, Wrong Number* [dir. Anatole Litvak, 1948/ 1949br]), em que Burt Lancaster, o galã traído de *Os assassinos* e *Baixeza* (*Criss Cross* [dir. Roberto Siodmak, 1949/ 1950br]) era novamente um homem fraco dominado pela esposa rica, dominadora, doente e neurótica (Barbara Stanwyck), presa à cama e ao telefone, mas que acabava encomendando seu assassinato.⁵³⁹

⁵³⁸ *Panfleto*, v. 1, n. 8, out. 1947, p. 14.

⁵³⁹ *A Cena Muda*, v. 29, n. 28, 12 jul. 1949, p. 12.

Como foi notado em sua época, a representação da violência no *noir* talvez fosse mais impactante por não ser separada do contexto de seus espectadores (particularmente norte-americanos, mas não apenas) por uma diferença histórica (como no *western*), geográfica (filme de guerra) ou de causas sobrenaturais (horror), sendo praticada e sofrida por “indivíduos ostensivamente ordinários com ocupações de classe média e atividades sociais”, com exceção apenas dos detetives particulares e assassinos profissionais (ARTHUR, P., 2001, p. 163).

Além da tendência de mulheres fatais e homens violentos, outras linhas podiam ser traçadas agrupando essa produção recente, fosse identificando o “ciclo dos dramas conjugados de *suspense*, iniciado há dez anos, nos estúdios ingleses, com o admirável *Amor de uma estranha* (*Love from a Strange* [dir. Rowland V. Lee, 1937]) [...] e seguido, mais tarde, por *Rebeca*, *Suspeita*, *À meia luz*, *Idílio perigoso*, e por último, *O estranho*”; fosse estabelecendo como linha de continuidade as adaptações da literatura *hard boiled*, como no caso de *A dama no lago* (*Lady in the Lake* [dir. Robert Montgomery, 1947]): “novo ‘*private detective murder mystery*’ de Raymond Chandler [que] pode não ter a força dramática do primeiro – *Até a vista, querida!* – e talvez seja inferior ao quarto – *A moeda trágica* (*The Brasher Doubloon*), de John Brahm [...] – porém, é uma das películas mais originais que temos visto.”⁵⁴⁰

Como Salvyano Cavalcanti de Paiva escrevia em sua coluna “cinema policial” da publicação *Policial em Revista*, a temporada de 1947 era favorável para os fãs de filmes do gênero. Afinal, não faltavam os “dramas policiais de rotina” como a série inglesa do ladrão elegante Raffles ou os filmes estrelados pelo personagem radiofônico “O assobiador” interpretado por William Dix. Mas “não só filmes policiais de segunda linha, como dramas de classe estão sendo confeccionados e despachados em grande número”, ressaltava o crítico, se referindo aos filmes de Siodmak, Dmytryk, Lang etc.⁵⁴¹

Entretanto, como o comentário de Salvyano indica, não se pode esquecer que o pós-guerra testemunhou uma nova enxurrada de filmes policiais em série distribuídos pelas agências da Republic, RKO ou Monogram. Desse modo, em meio às produções mais sofisticadas de um Orson Welles ou Billy Wilder e após uma breve ausência nos anos de Guerra, retornaram em massa às telas brasileiras novas aventuras de Boston Blackie, Bulldog

⁵⁴⁰ *A Cena Muda*, v. 27, n. 27, 8 jul 1947, p. 33; *Cine-Rádio Jornal*, v. 5, n. 159, 23 jul. 1941, p. 8.

⁵⁴¹ *Policial em Revista*, v. 13, n. 153, fev. 1947, p. 4.

Drummond, Sombra, Mr. Moto, Dick Tracy, Falcão, Charlie Chan e Lobo Solitário, exibidas em programas duplos nas salas de linha.⁵⁴²

Assim, diante da grande produção de violentos filmes policiais, não surpreende que alguns traços aparentemente “noirescos” começassem a ser vistos cada vez mais como convenções, como meras fórmulas genéricas. No final de 1947, por exemplo, numa série de artigos publicados em *A Cena Muda* sobre os clichês de Hollywood intitulada “Ou o cinema americano se renova...”, eram abordadas as diferentes fórmulas de gêneros hollywoodianos como o musical, o épico e o *western*, sendo também mencionado o “drama de intensa paixão”, em que a personagem feminina sempre dizia: “Sim, eu o matei. E estou contente por isso, ouviu? Contente, contente, CONTENTE!”. Eram citados ainda os clichês do “melodrama detetivesco”, em que o menino durão falava: “outra gracinha dessa e você começa a cuspir os dentes!”⁵⁴³

O responsável por esses artigos era o roteirista romeno radicado nos EUA e especializado em comédias, I. A. L. Diamond (que se tornaria assíduo colaborador de Billy Wilder), citado novamente na revista *Filme* num artigo sobre os lugares comuns de Hollywood. No caso dos filmes de “mistérios psicológicos”, dessa vez ele mencionava o clichê da jovem que tropeça numa pista importante e tolamente comunica sua descoberta ao próprio assassino: “‘Já falou a alguém a respeito disso?’ pergunta o cavalheiro, disfarçadamente fechando a porta. ‘Não’, diz a moça. O vilão começa a caminhar vagarosamente para ela. Temos um grande *close-up* da moça. Seus olhos arregalam-se, e ela pergunta: ‘Por que me olha dessa maneira?’”⁵⁴⁴

Igualmente fazendo piada com as convenções de Hollywood, o crítico brasileiro Leon Eliachar escrevia também em 1949 sobre as já corriqueiras “mulheres fatais”, transformada em um gênero de primeira necessidade no cinema: “A mulher fatal é um tipo ‘*standard*’. Faz tudo para ser diferente das outras. Por isso mesmo são todas iguais. Suas armas de ataque são um perfume, uma piteira, um decote exagerado.”⁵⁴⁵

O mesmo Leon Eliachar, num fascinante editorial de *A Cena Muda* intitulado “A morte banalizada na tela...” fazia uma narração detalhada do que seria uma típica cena final de vários filmes violentos que seduziam as platéias naquele momento, mas que hoje nos parece

⁵⁴² Os “seriados” ou “Aventuras (em série)” que chegaram a representar 9,3% da metragem total de filmes lançados no Brasil em 1942, caíram para menos da metade em 1945, voltando a crescer no ano seguinte e alcançando o patamar anterior em 1947 (Dados extraídos de: Anuário estatístico do Brasil 1948. Rio de Janeiro: IBGE, v. 9, 1949. In: IBGE, 2003).

⁵⁴³ *A Cena Muda*, v. 47, n. 44, 4 nov. 1947, p. 3.

⁵⁴⁴ *Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 214.

⁵⁴⁵ *A Cena Muda*, v. 29, n. 21, 24 mai. 1949, p. 34.

uma clara descrição do estilo *noir*. O primeiro parágrafo do texto, transcrito a seguir, denuncia ainda a relevância do tratamento visual nos filmes do gênero na visão do crítico brasileiro:

O “gangster” entra violentamente diante da câmera, apanhado num ângulo surrealista. Sua figura cresce três vezes mais e sua sombra projeta-se na parede, adquirindo formas sinistras. Seu braço esquerdo está ferido, mas traz, na mão direita, uma metralhadora. [Em] Seu rosto, agora focalizado em “close-up”, metade iluminado palidamente, a outra metade fundindo-se na sombra, percebe-se na expressão de seu olhar a vingança e o ódio, o desejo mórbido de matar. Matar! Matar!⁵⁴⁶

Mas a inevitável popularização – e, sob determinados pontos de vista, a banalização, como era o próprio título do editorial de Eliachar – de temas “adultos” em sua tematização pelo cinema hollywoodiano não escapava de críticas, como a de Ruggero Jacobbi, em sua análise da temporada cinematográfica de 1947: “Os que abundam são mesmo os argumentos ‘profundos’... Psicanálise, surrealismo e outros ingredientes podres entraram triunfalmente no livro de cozinhas do cinema, pretendendo apimentar as velhas comidas”.

Criticados ou elogiados, a recente safra de filmes norte-americanos “violentos” e “brutais” que traziam temas “adultos”, “difíceis” ou “profundos”, eram frequentemente considerados por esses mesmos motivos como sendo também mais “realistas”, enquadrando-se, portanto, num contexto mais amplo da visão sobre o cinema no Brasil do pós-guerra que apresentava significativas mudanças.

5.5. ALTERNATIVAS À HOLLYWOOD NO PÓS-GUERRA E A VOGA DO DRAMA E DO REALISMO.

Após o fim da Guerra, a tendência de filmes norte-americanos com mulheres fatais, temas espinhosos, tom psicanalítico, finais pouco reconfortantes, patente influência do cinema europeu, e crimes violentos e brutais não somente prosseguiu, como se ampliou. Porém, o crescente apelo ao drama também notado nesse processo podia ser percebido não apenas nos cinemas, mas em diversas esferas culturais no Brasil desde o início dos anos 1940, exemplificada, como foi mencionado, pelo sucesso multimidiático de *Rebecca*. No rádio, por exemplo, ao ser perguntado em 1941 qual era o gênero de rádio-teatro preferido pelo público, o diretor de rádio-teatro da Rádio Nacional, Victor Costa, respondeu enfaticamente: “Nem se discute: é o drama”. Essa tendência dramática (ou melodramática em muitos casos) ganharia

⁵⁴⁶ *A Cena Muda*, v. 29, n. 35, 30 ago. 1949, p. 3.

ainda mais força com a voga das radionovelas que se tornariam nesse período o tipo de programa mais popular do *broadcasting* brasileiro (cf. capítulo 5.8, *infra*).

Já no teatro, a hegemonia do chamado “teatro para rir” herdada dos anos 1930 passaria a sofrer recorrentes ataques daqueles que desejavam um “teatro sério” e, de certo modo em consequência disso, de maior qualidade artística e intelectual. Os elogios ao “teatro psicológico” de Nelson Rodrigues – a partir da repercussão da montagem de *O vestido de noiva* pela companhia amadora Os Comediantes, com direção de Ziembinski, no Teatro Municipal em 1943 e em 1945 – revelavam também o desejo dos “componentes da média burguesia” por um teatro que refletisse seus anseios e identidade e se opusesse às comédias e revistas populares que dominavam os palcos (DÓRIA, 1975, p. 81).

Assim, aqueles que identificavam uma melhoria significativa no panorama teatral nacional em meados da década de 1940 tomavam como exemplos que se contrapunham às revistas e chanchadas as montagens de dramas estrangeiros como *Desejo*, de O’Neill, montado por Os Comediantes; da peça de Patrick Hamilton que inspirou o filme com Ingrid Bergman, *À meia luz*, encenada pelo teatro às segundas-feiras de Maria Sampaio; ou *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, e *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, ambas montadas pela Cia. Dulcina-Odilon – todas essas iniciativas subsidiadas parcial ou integralmente por verbas do SNT, órgão do governo federal.

Um artigo do jornalista e dramaturgo Henrique Pongetti, em 1947, afirmava que a situação do teatro nacional anteriormente dominado pela comédia parecia ter realmente mudado:

Hoje estamos verificando a vitória esmagadora do drama e do dramalhão nos palcos do Rio. O público preparado metodicamente pela lacrimogenia do teatro radiofônico, compra lágrimas como se comprasse legumes: “por favor, vinte mil réis das grossas e com soluços.”

Há uma boa vontade enorme em chorar: ao menor apelo do intérprete às lágrimas deslizam e as palmas estrugem. Teremos atingido a idade do drama? Teremos deixado atrás de nós a idade da “bola”.⁵⁴⁷

Havia outras vozes dissonantes, como a do crítico de *A Cena Muda*, João José, que em 1948 apontava que do ponto de vista financeiro não havia ocorrido avanços no teatro sério brasileiro. Para ele, depois do fracasso da primeira (e última) temporada de Os Comediantes como profissionais, havia ficado claro que o “público de elite” não tinha se mostrado suficiente para sustentar temporadas regulares profissionais. Do ponto de vista artístico, para

⁵⁴⁷ *A Cena Muda*, v. 27, n. 17, 29 abr. 1947, p. 4.

João José a situação era a mesma: “Peças de tons sombrios, com lances de histerismo ou loucura não se distinguem do ramerrão cotidiano senão quando se tem uma sólida fatura, um estruturamento dramático perfeito, a par de qualidades dramáticas [...] e poéticas.”⁵⁴⁸

Voltando ao cinema, o drama continuava, de fato, sendo desejado por muitos espectadores e, sobretudo, pelos críticos brasileiros. Porém, distinguindo-se das superproduções corporificadas, por exemplo, nos sinistros melodramas históricos (*Em cada coração um pecado*, *Estranha passageira*) e nos suspenses de época (*À meia-luz*, *Silêncio nas trevas*) ou em technicolor (*Amar foi minha ruína*), também vinha gerando repercussão o realismo, por exemplo, dos filmes de guerra e espionagem influenciados pela estética dos cinejornais e documentários.

Essa aparente novidade da produção de Hollywood foi notada em diversas resenhas publicadas em *A Cena Muda*, como na de *A quadrilha de Hitler* (*The Hitler Gang* [dir. John Farrow, 1944/ 1945br]): “Não sendo obra de ficção, mas realidade nua e crua, este filme [...] apresenta um ar de documentário.” Do mesmo modo, o drama de espionagem nipônica *A máscara oriental* (*Betrayal From the East* [dir. William Berke, 1945]) seria um “filme de aventura com fundo ‘documentário’”, enquanto era destacado que no semelhante *Sangue sobre o sol* (*Blood on the Sun* [dir. Frank Lloyd, 1945]), produzido e estrelado por James Cagney, “o aspecto tipo ‘documentário’ [...] salvou o filme.” Esse aspecto parece ter se consolidado inclusive como uma convenção do gênero de filmes sobre espões e bomba atômica – ainda mais depois de *A casa da Rua 92* (*The House on 92nd Street* [dir. Henry Hathaway, 1945/ 1946br]) – ao ponto de na resenha do filme *O grande segredo* (*Cloak and Dagger* [dir. Fritz Lang, 1947]) o crítico de *A Cena Muda* dizer que “falta ao filme aquele aspecto de cinema-documentário que o filme exigia.”⁵⁴⁹

Além desse “realismo documentário”, havia a “dramaticidade extraordinária” de filmes passados no *front* de batalha que, distantes do luxo das superproduções, ainda assim eram considerados verdadeiras obras de arte, mesmo “sem ‘glamour’, sem atrizes bonitas, sem ‘toilettes’ vistosas e bonitos interiores”, como era o caso de *Também somos seres humanos* (*The Story of G.I. Joe* [dir. William Wellman, 1945/ 1946br]). Esse contundente retrato da dramática realidade de uma companhia do exército americano que consagrou o ator Robert Mitchum foi o eleito o melhor filme de 1946 pela ABCC e William Wellman o melhor diretor.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸*A Cena Muda*, v. 28, n. 2, 13 jan 1948, p. 4.

⁵⁴⁹*O Estado de São Paulo*, 20 fev. 1944, p. 5 (apud SOUZA, 1987, p. 539); *A Cena Muda*, v. 25, n. 43, 23 out. 1945, p. 31; *A Cena Muda*, v. 27, n. 16, 22 abr. 1947.

⁵⁵⁰*A Cena Muda*, v. 26, n. 25, 18 jun. 1946, p. 31; *Cine Repórter*, v. 13, n. 578, 15 fev. 1947, p. 3-4.

Outro exemplo de produção que se distinguia radicalmente das superproduções era o filme de guerra suíço, distribuído pela Metro no Brasil – e também nos EUA, onde fizera grande sucesso –, *A última porta* (*Die letzte chance* [dir. Leopold Lindtberg, 1945/1946br]). Considerado uma obra-prima, sobretudo por sua originalidade e realismo, recebendo a inexistente nota 5 (a maior era 4), o crítico de *A Cena Muda* destacou a surpreendente autenticidade da produção: “Também, pela primeira vez, vemos mulheres sem a menor preocupação de glamour, camponesas que parecem camponesas, refugiadas que parecem refugiadas. Não há enfeites, não há lantejoulas, não há artificios. Tonina, a pequena italiana, que viria a ser ordinariamente a ingênua da película, aparece com as pernas sem depilar.”

A menção a um filme suíço (mesmo que distribuído no Brasil por uma *major*) é significativa do contexto do pós-guerra, quando o Brasil respirou novos ares e os espectadores tiveram acesso a novidades nas telas além da usual produção norte-americana e britânica. Conforme o anuário da revista *Film Daily*, o número de filmes estrangeiros em língua não-inglesa estreados no Brasil subiu de apenas nove produções em 1944 e em 1945, para quarenta em 1946. Segundo dados compilados por *Cine Repórter* referentes aos filmes distribuídos em São Paulo, de 28 longas-metragens estrangeiros não-ingleses lançados nos cinemas paulistas em 1942, esse número já chegava a 57 em 1947.⁵⁵¹

Talvez mais significativos sejam os dados da censura brasileira referentes à metragem dos filmes examinados, abarcando curtas e longas-metragens. Em 1942, 94% dos filmes estrangeiros censurados eram provenientes dos EUA. Em 1947, apesar do aumento geral da quantidade de filmes de todas as nacionalidades enviados ao Brasil, essa proporção já tinha caído para aproximadamente 75%.⁵⁵²

De um modo geral, todas as estatísticas citadas revelam o acentuado crescimento do número de filmes europeus, asiáticos e latino-americanos importados e estreados no Brasil do pós-guerra, situação para a qual também colaborou a criação de várias novas distribuidoras que se dedicaram a atuar nessa fatia do mercado entre 1945 e 1947 e “corajosamente” renovaram o setor. Dessa maneira, já em janeiro de 1946, a revista *Cine Repórter* anunciava que “retornamos [...] aos tempos passados em que o mercado aqui era invadido por filmes de todas as nacionalidades.”⁵⁵³

⁵⁵¹ *Cine Repórter*, v. 15, n. 645, 26 jun. 1948, p. 41. Esses são os mesmos dados citados por Randal Johnson (1987, p. 61).

⁵⁵² A porcentagem de filmes britânicos e brasileiros censurados não se alterou radicalmente nesse período, variando entre 2-3% e 8-14%, respectivamente. A maior diferença, portanto, se refere aos filmes estrangeiros de língua não-inglesa examinados pela censura, que aumentou cerca de dez vezes, passando de 41.311 metros em 1942, para 438.016 metros em 1947 (Dados extraídos de: Anuário estatístico do Brasil 1948. Rio de Janeiro: IBGE, v. 9, 1949. In: IBGE, 2003).

⁵⁵³ *Cine Repórter*, v. 14, n. 645, 29 mai. 1948, p. 1 ; *Cine Repórter*, v. 12, n. 520, 1 jan. 1946, p. 16.

Mas ainda que essa tendência de aumento na variedade da nacionalidade dos filmes distribuídos no país tenha se mantido nos anos seguintes, não se pode supor que o quase absoluto domínio do mercado brasileiro pelo filme de Hollywood tenha sido seriamente ameaçado no imediato pós-guerra, pois mudanças mais significativas ocorreriam apenas nas duas décadas seguintes. O cinema assistido e admirado pela maior parte do público na segunda metade da década de 1940 ainda era e continuaria sendo principalmente o cinema norte-americano e suas superproduções em technicolor, tais como o musical da Metro *A escola de sereias* (*Bathing Beauty* [dir. George Sidney, 1944/ 1945br]), com Esther Williams e Red Skelton, ou o épico histórico da Fox *Capitão de Castela* (*Captain from Castile* [dir. Henry King, 1947/ 1948br]), estrelado por Tyrone Power. Ainda assim, por volta de 1949 já era praticamente um consenso absoluto afirmar, como o fez Vinícius de Moraes, que “no pós-guerra é cada vez maior o sucesso artístico e financeiro dos filmes não-americanos.”⁵⁵⁴

Dentre as cinematografias que chegaram em maior número às salas brasileiras após o fim do conflito mundial, podemos destacar, por exemplo, o cinema mexicano representado por melodramas realistas como *Santa, o destino de uma pecadora* (*Santa* [dir. Norman Foster e Alfredo Gómez de la Veja, 1943/ 1945br]), extraordinário sucesso de público no Brasil que ajudou inclusive a popularizar o bolero no país. A crítica de *A Cena Muda* teceu vários elogios ao filme:

O cinema mexicano avançou muito, com este filme, ombreou-se com o francês, deixando atrás muita produção de Hollywood, mesmo aquelas onde o intuito artístico sobrepôs-se ao comercialismo daninho. Apesar [...dos] detalhes apresentados corajosamente (vi o filme antes da censura), dos diálogos fortíssimos [...] o sentido do filme é puramente moral. Nada daquelas por vezes descabidas segundas intenções das produções parisienses.⁵⁵⁵

Apesar de proibido para menores de 18 anos, *Santa* completou mais de seis meses em cartaz no Rio de Janeiro, tendo ficado 27 semanas na Cinelândia, duas no Cinema Odeon e 25 no Cinema Império, um feito verdadeiramente surpreendente. O crítico Pedro Lima creditou esse sucesso pelo filme mexicano, que reunia “uma dose grande de tudo quanto é sofrimento”, apresentar “sem restrições” o tão batido tema da prostituição.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴*Filme*, v. 1, n. 1, ago. 1949, p. 107.

⁵⁵⁵*A Cena Muda*, v. 25, n. 7, 13 fev. 1945, p. 31.

⁵⁵⁶*Jornal do Brasil*, 2 ago. 1945, p. 18; *A Cena Muda*, v. 26, n. 3, 15 jan. 1946, p. 3; *Diário da Noite*, 7 fev. 1945 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ). Esse recorde de *Santa* só teria sido visto antes com dois musicais: o alemão *Sinfonia inacabada* (cf. capítulo 4.6, *supra*) e o norte-americano *Sempre em meu coração* (*Always in my Heart* [dir. Jo Graham, 1942/ 1943br]), com Gloria Warren, em cartaz por vinte semanas na Cinelândia, gerando a piada de chamar o filme de “Sempre no Capitólio”.

Não apenas por obras de reconhecido valor artístico, o cinema mexicano também se tornava popular dentre os brasileiros através das comédias de Cantinflas e de melodramas como *Pecadora* (dir. José Díaz Morales e Carlos Schlieper, 1947/ 1949br), filme cujo entrecho passado no *bas-fond* seria “folhetinesco e escabroso” e que a crítica considerava medíocre, mas que alcançava grande bilheteria (esse título permaneceu em cartaz por mais de seis semanas no Cine Broadway, em São Paulo). Por outro lado, havia também obras veementemente elogiadas pelos cronistas, como o trágico *Maria Candelaria* (dir. Emilio Fernández, 1944/ 1947br) – cujo “desfecho [de morte por apedrejamento da protagonista] chega a ser demasiado realista... [...] é um dos poucos celulóides realmente artísticos da temporada que finda.”⁵⁵⁷

Mas se os populares filmes de Cantinflas, o “rival mexicano de Carlitos”, só foram distribuídos no Brasil a partir de 1947 e pela americana RKO, foram novas e pequenas distribuidoras as responsáveis pela chegada de um número significativo de filmes mexicanos, como a Mundial Filmes, Condor Filmes e Difilmes. Essa última lançava títulos de astros como Arturo de Córdova, Dolores Del Rio e Maria Félix e se anunciava em 1947 como “a distribuidora dos filmes mexicanos, esperados pelos exibidores e exigidos pelo público.”⁵⁵⁸

Apesar de elogiados e aplaudidos, sobretudo nos cinemas populares, muitos dos filmes mexicanos também eram exibidos nas melhores salas do Rio de Janeiro e, em novembro de 1946, o editorial de *A Cena Muda* apontava que a tela do cinema lançador São Luiz já havia sido ocupada por filmes como *Na corte do faraó* (*La corte de faraón* [dir. Julio Bracho, 1944/ 1946br]) e *Corsário negro* (*El corsario negro* [dir. Chano Urueta, 1944/ 1946br]).⁵⁵⁹

Esse editorial, aliás, se intitulava “México versus Argentina”, pois também o cinema argentino passou a marcar presença cada vez maior no mercado brasileiro, sobretudo após a inauguração no Rio de Janeiro do Cine São Carlos – antigo Cine Rio –, em 28 de novembro de 1945, com programação dedicada à produção do vizinho latino-americano que chegava mais frequentemente ao circuito exibidor de São Paulo. A voga dos filmes argentinos no Rio teria sido iniciada por *Os filhos mandam* (*Los chicos crecen* [dir. Carlos Hugo Christensen, 1942/ 1945br]), mas um título como *Casa de boneca* (*Casa de muñecas* [dir. Ernesto

⁵⁵⁷ *Cine Repórter*, v. 15, n. 680, 29 jan. 1949, p. 2; *A Cena Muda*, v. 27, n. 2, 14 jan. 1947, p. 31.

⁵⁵⁸ *Cine Repórter*, v. 14, n. 597, 28 jun. 1947, p. 19. O primeiro filme de Cantinflas lançado no Brasil foi *3 mosquiteiros* (*Los tres mosqueteros* [dir. Miguel M. Delgado, 1942/ 1947br]) e o segundo, *Nem sangue, nem areia* (*Ni sangre, ni arena* [dir. Alejandro Galindo, 1941/ 1947br]). Disse *A Cena Muda*: “Apesar de ser um filme velho, esta película vai fazer sucesso. Cantinflas, pouco a pouco, irá ganhando fans no Brasil. A sua comédia de estréia, não agradou a nós críticos, mas alcançou expressivo êxito nas telas cariocas” (*A Cena Muda*, v. 27, n. 17, 29 abr. 1947, p. 31).

⁵⁵⁹ *A Cena Muda*, v. 26, n. 46, 12 nov. 1946, p. 3.

Arancibia, 1943/ 1946br]) também alcançou grande êxito no Brasil, ficando dois meses em cartaz no Cinema Pathé Palácio. A distribuidora Continental Filmes era uma das responsáveis pela chegada dessa produção ao Brasil, se orgulhando de ser “a pioneira dos filmes de idioma castelhano.”⁵⁶⁰

O cinema português, tradicionalmente presente no mercado brasileiro, também passou a enviar uma parcela maior de sua produção mais recente, mas uma novidade ainda maior foi a vinda do cinema soviético através da distribuidora Swiss-Filmes. Como indicou José Inácio de Melo Souza (1995, p. 36-7), até a primeira metade dos anos 1940, “filmes de Eisenstein e Pudovkin eram citados na maioria das vezes a partir de edições de [livros como] *Film sense* e *Film technique*. O único filme russo com circulação comercial em São Paulo no período foi *Os cavaleiros de ferro*. Outros filmes, como *Encouraçado Potemkin* ou *Outubro*, dependiam da experiência de vida no exterior, como era o caso de Paulo Emilio [Salles Gomes] e Vinícius [de Moraes].”

Já em 1945, junto a inúmeros e convencionais filmes de guerra hollywoodianos exaltando a bravura dos aliados do *front* oriental, chegou às telas brasileiras *General Suvorov* (*Suvorov* [dir. Vsevolod Pudovkin e Mikhail Doller, 1941/ 1945br]), o primeiro longa-metragem soviético exibido no país após o reatamento das relações do Brasil com a URSS. Mais sucesso fez o lançamento seguinte, *O arco-íris*, (*Raduga* [dir. Mark Donskoy, 1944 / 1945br]), alçado por grande parte da crítica brasileira ao estatuto de grande obra de arte e exemplo frente à produção corriqueira norte-americana, revelando uma inegável mudança de mentalidade dos críticos em comparação às décadas de 1920 e 1930 (cf. capítulo 4.3, *supra*): “*O arco-íris* é propaganda anti-nazista, da mais realista e violenta que jamais assistimos – mas como poucos filmes nos faz vibrar, sentir o drama em toda a sua extensão – tal a sua grandeza como cinema-arte.”⁵⁶¹

Se *General Suvorov* e *O arco-íris* podiam ser considerados por críticos mais exigentes como obras menores do cinema russo, um filme como a primeira parte de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy* [dir. Sergei Eisenstein, 1944/1947br]) era indiscutivelmente uma “obra de arte do genial Sergei Eisenstein”, ainda que não fosse um filme para o gosto de qualquer espectador segundo a crítica de *A Cena Muda*, pois se tratava “de um drama pesado, descrito no estilo pouco compreensível (para o público) do discutido cineasta soviético.”⁵⁶²

⁵⁶⁰ *Panfleto*, v. 1, n. 7, set. 1947, p. 16-9; *Cine Repórter*, v. 14, n. 597, 28 jun. 1947, p. 9.

⁵⁶¹ *A Cena Muda*, v. 25, 24 abr. 1945, p. 31; *A Cena Muda*, v. 25, n. 42, 16 out. 1945, p. 11.

⁵⁶² *A Cena Muda*, v. 27, n. 33, 19 ago. 1947, p. 31. O crítico Antonio Moniz Vianna considerou *Ivan, o terrível* um dos melhores filmes exibidos no Brasil em 1947.

Entretanto, a presença da produção soviética nas telas brasileiras seria relativamente curta, se encerrando já em 1947, com o rompimento das relações diplomáticas entre os dois países. Em dezembro desse ano a Swiss-Filmes foi informada da “recomendação” não-oficial do Departamento Nacional de Informações referente à interdição da exibição de filmes da URSS no Brasil. Por quase dez anos, até 1956, a produção cinematográfica do bloco comunista não seria vista no Brasil, com exceção da exibição de eventuais cópias clandestinas em 16 mm (PUDOVKIN; PAIVA, 1958, p. 15-6).⁵⁶³

Com a libertação do jugo nazista, o tradicional cinema francês, já admirado pelos críticos brasileiros por nomes como os dos diretores René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné ou Jules Duvivier – além de atores que imigraram para Hollywood como Charles Boyer, Jean Gabin, Danielle Darrieux e Michelle Morgan – também retornou aos poucos ao circuito brasileiro.

As produções chegavam através de distribuidoras como Fama Filme, Paris Filme e, em especial, a França Filmes do Brasil, que, em 1947, anunciava sua intenção de “reconquistar e ampliar o lugar de prestígio que o cinema francês ocupava antes da guerra no Brasil e no mundo.” Nesse mesmo ano, o cinema Pathé Palácio foi re-inaugurado no Rio de Janeiro, quando os proprietários Marc Ferrez & Filhos retomaram sua direção – a sala estava sublocada à CBC de Severiano Ribeiro desde julho de 1942 –, reabrindo o cinema “para a exibição exclusiva de celulóides europeus.” Os primeiros lançamentos do cinema da Cinelândia foram filmes franceses realizados quatro ou cinco anos antes, mas que ainda estavam inéditos no país. Porém, poucos meses depois, o mesmo Pathé foi obrigado a exibir um filme policial de linha da Monogram “por falta de filme europeu”.⁵⁶⁴

Entretanto, passado esse primeiro momento, já no final da década os filmes do “moderno cinema francês” como *A sinfonia pastoral* (*La symphonie pastorale* [dir. Jean Delannoy, 1946/ 1948br]), *O idiota* (*L'idiot* [dir. Georges Lampin, 1946/ 1948br]), *A bela e a fera* (*La belle et la bête* [dir. Jean Cocteau, 1946/ 1949br]) e *O boulevard do crime* (*Les enfants du paradis* [dir. Marcel Carné, 1945/ 1949br]) haviam sido lançados no Brasil e consolidaram o prestígio e popularidade do cinema francês dentre o público de maior “gosto artístico”.

Nesse contexto, também havia obviamente grande interesse pelo aparente ressurgimento do cinema italiano, ainda que os novos e comentados filmes não tivessem ainda

⁵⁶³ *Cine Repórter*, v. 14, n. 621, 13 dez. 1947, p. 1.

⁵⁶⁴ *Cine Repórter*, v. 13, n. 592, 24 mar. 1947, p. 4; *A Cena Muda*, v. 27, n. 33, 19 ago. 1947, p. 31.

chegado ao país. Em abril de 1946, o tema já era comentado em *A Cena Muda*: “O êxito desse filme [*Roma, Cidade Aberta*] em Nova York e os comentários que tem despertado faz com que desejemos vê-lo, quanto antes. Não será essa película um sinal da renascença do cinema na Itália hoje salva das garras da ditadura fascista?”⁵⁶⁵

O interesse crescia com notícias como a de que o filme de Rossellini havia sido eleito o melhor de 1946 pela crítica norte-americana, mas de títulos como *Roma, cidade aberta*, *Sciuscià*, *Paisá* e *Alemanha ano zero* chegaram inicialmente ao Brasil apenas relatos sobre sua efusiva recepção nos EUA e na Argentina ou comentários entusiasmados daqueles que haviam visto os filmes no exterior. Até o final de 1947, o reaparecimento do cinema italiano em nossas telas se resumiu a filmes antigos que ainda estavam inéditos no Brasil, mas ainda assim seu êxito era indiscutível, pois o número de produções italianas importadas para o Brasil praticamente dobrou a cada ano entre 1946 e 1949.

Desse modo, quando Hollywood finalmente ousou levar para as telas o romance “O destino bate a sua porta”, de James M. Cain, as platéias brasileiras sabiam que o livro já havia sido adaptado para o cinema antes. Em 1947, no lançamento no Brasil da produção da Metro estrelada por John Garfield e Lana Turner, os críticos brasileiros não deixaram de recordar a já citada adaptação francesa *Paixão criminosa*, exibida no Rio no Cinema Pathé seis anos antes (e que foi oportunamente reprisada acompanhando a estréia da nova produção da Metro). Entretanto, nenhuma menção foi feita em *A Cena Muda*, *Cine Repórter* e nos demais jornais pesquisados à segunda adaptação do livro, a produção italiana *Obsessão* (*Ossessione* [dir. Luchino Visconti, 1943/ 1949br]), hoje considerada um dos marcos iniciais do neo-realismo italiano, filme que foi lançado no Brasil tardiamente e sem grande repercussão.

Ou seja, a produção do neo-realismo italiano – expressão que ainda não era utilizada de forma generalizada no Brasil até aquele momento – só foi amplamente vista e comentada no Brasil ao longo de 1948 com a consagradora exibição de filmes como *Roma, cidade aberta*, *O bandido* (*Il bandito* [dir. Alberto Lattuada, 1946/ 1948br]) e *Viver em paz* (*Vivere in pace* [dir. Luigi Zampa, 1947/1948]), “iniciando a invasão [...] do novo e vigoroso cinema italiano” e alimentando a tônica do elogio ao “realismo” nos filmes do pós-guerra, fossem europeus, asiáticos, latinos ou norte-americanos.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ *A Cena Muda*, v. 26, n. 16, 16 abr. 1946, p. 3.

⁵⁶⁶ *A Cena Muda*, v. 28, n. 36, 7 set. 1948, p. 3. Em São Paulo, *O bandido* e *Roma, cidade aberta* foram exibidos em fins de 1947 (cf. FABRIS, 1994, p. 38), mas sua repercussão na imprensa especializada, como no Rio de Janeiro, se deu, sobretudo, no início e ao longo de 1948.

É sabido que o conceito de realismo aplicado ao cinema é bastante controverso e o referencial do que faz um filme ser considerado realista deve ser sempre compreendido em seu contexto histórico específico. Assim, em primeiro lugar, devemos indicar que no ambiente do pós-guerra no Brasil, a voga do realismo era percebido como um fenômeno mundial.⁵⁶⁷

Essa percepção era certamente corroborada pela publicação de textos estrangeiros, como o do ator, roteirista e historiador do cinema René Jeanne em *A Cena Muda*. Escrevendo sobre o Festival de Cannes, o autor diagnosticou que o “realismo reina atualmente sobre os estúdios do mundo inteiro”:

É o realismo que se encontra tanto na base de *Tournant décisif* (russo), como de *Maria Candelária* (mexicano), de *Farrapo humano* (americano), como de *La Terre Sera Rouge* (dinamarquês), assim como de *Desencanto* (inglês) e de *Cidade aberta* (italiano), que marcou os dois pontos extremos de uma curva segundo a qual esse realismo evoluiu: rude, brutal, no filme de Rossellini, discreto, esfumado, tingido de humor, no de Noel Coward e David Lean.⁵⁶⁸

Em outro artigo publicado dois meses depois em *Cine Repórter*, o mesmo autor francês tocava no assunto, percebendo como essa volta do realismo não era mais restrita aos filmes de guerra e vinha resultando em boa acolhida pelo público. De um modo geral, segundo Jeanne os cineastas passavam a buscar assuntos vida cotidiana e, “basta ver *Farrabique* (francês), *Breve Encontro [Desencanto]* (inglês) e *Sciuscià* (italiano) para perceber que o realismo não constitui um bloco e, pelo contrário, comporta gradações. Assim o realismo de *Sciuscià* é brutal, sórdido, o de *Breve Encontro [sic]*, melancólico e cheio de humor, e o de *Farrabique*, quase lírico.”⁵⁶⁹

A amplitude no uso do termo que permitia inclusive “gradações” revela que a fetichização do realismo era equivalente apenas à imprecisão sobre seu uso, como indicou Arthur Autran (2003, p. 44). Mas, acima de tudo, o realismo estava decisivamente em voga na discussão e reflexão sobre o cinema que era visto no Brasil no imediato pós-guerra.

Em segundo lugar, podemos apontar que esse “realismo” se opunha fundamentalmente ao que era visto como o artificialismo atribuído a Hollywood e às suas superproduções, em que o glamour infantil das estrelas, o moralismo restritivo do Código de Produção e a

⁵⁶⁷ Escrevendo sobre o filme *noir*, Paul Schrader (1996 [1972], p. 55) apontara que “imediatamente após a guerra cada cinematografia nacional teve um ressurgimento do realismo”. Antes dele, os franceses Borde e Chaumont (1958 [1955] p. 113) também indicaram que o filme *noir* se situava “em uma corrente geral, a do realismo norte-americano.”

⁵⁶⁸ *A Cena Muda*, v. 27, n. 32, 12 ago. 1947, p. 24-5.

⁵⁶⁹ *Cine Repórter*, v. 14, n. 617, 15 nov. 1947, p. 6.

falsidade do grande espetáculo – fosse do “technicolor western”, do “musical technicolorido” ou de quaisquer outras “cretinices coloridas” nas palavras dos críticos da época – eram contrapostos a filmes de todas as nacionalidades que mostravam uma realidade mais próxima da difícil vida real em muitos desses países. Ou seja, uma nova alternativa cinematográfica para os espectadores, algo diferente da “monótona perfeição da técnica hollywoodiana.”⁵⁷⁰

Além do conteúdo, aparência e cenários diferentes desses novos filmes, esse realismo estava associado a novidades aparentemente banais, mas surpreendentes para as platéias brasileiras, como a personagem de uma refugiada aparecer com as pernas sem depilar (*A última porta*), os personagens nazistas realmente falarem em alemão (*Roma, cidade aberta*), ou personagens comuns apresentarem aparência e figurinos verdadeiramente comuns (*Desencanto*).

Tratava-se de tendência tão evidente que os próprios estúdios de Hollywood perceberam, pois em 1947 Salvyano Cavalcanti de Paiva já apontava que as distribuidoras norte-americanas passaram a lançar no Brasil os mais artísticos (e por vezes lucrativos) filmes mexicanos e italianos, assim como “reliquias pré-históricas francesas”. Ainda em dezembro de 1946, declarando que as *majors* estavam realmente cientes de que seus filmes “deviam estar a meio termo entre os gostos americanos e estrangeiros” e anunciando que a Metro iria cuidar da distribuição internacional de *Paisá* – como foi mencionado, o mesmo estúdio já tinha distribuído o filme suíço *A última porta* –, um artigo do jornal *The Hollywood Reporter* comentava que “os europeus não podem se sentar frente a um banquete em technicolor quando mesmo uma refeição em preto-e-branco lhes pareceriam irreais em comparação com seu pão cinzento.”⁵⁷¹

Ampliada após a guerra, a associação do preto-e-branco ao duro realismo em oposição à fantasia escapista do colorido já apresentava um exemplo eloquente no filme *O mágico de Oz*, no qual o P&B da fazenda em Kansas era contraposto ao technicolor do maravilhoso mundo de Oz, sendo significativa a posterior importância do preto-e-branco para o filme *noir*. Afinal, com o retorno crescente do technicolor e a popularização de novos sistemas de reprodução fotográfica da cor após as restrições da guerra, ganharam novo status os “filmes preto-e-branco em um cinema cada vez mais colorido” (VERNET, 1993, p. 152).⁵⁷²

⁵⁷⁰ G. Duchene, “Depoimentos sobre *Roma, Cidade Aberta*”, *O Estado de S. Paulo*, 2 dez. 1947 (apud FABRIS, 1994, p. 40).

⁵⁷¹ *Panfleto*, v. 1, n. 7, set. 1947, p. 16-9; *The Hollywood Reporter*, 17 dez. 1946 (Margaret Herrick Library, Los Angeles).

⁵⁷² Significativamente, um crítico brasileiro comentou que, apesar de “muito bom”, o technicolor não faria falta no melodrama psicológico *Amar foi minha ruína*, pois o diretor “teria descrito [o drama] da mesma forma, talvez com mais realismo – em fotografia comum”, isto é, em preto-e-branco (*A Cena Muda*, v. 26, n. 46, 12 nov. 1946, p. 28).

Além disso, no Brasil a associação de Hollywood a um falso retrato da realidade foi corroborada pela frustrante recepção no país a filmes norte-americanos que retratavam cenários, personagens, hábitos e costumes brasileiros de forma estereotipada, como em vários dos títulos estrelados por Carmen Miranda ou produzidos por Walt Disney, assim como as demais produções realizadas sob a égide da Política de Boa Vizinhança. A intolerância com esse tipo de produção que mostrava um “Brasil estilizado, mas lisonjeiro” como em *Uma noite no Rio* (1941) parece ter se acentuado ainda mais com o fim da Guerra – que viu o próprio esvaziamento da *Good Neighbour Policy* –, como pode ser constatado na recepção a filmes como o musical *Romance no Rio* (*The Thrill of Brazil* [dir. S. Sylvan Simon, 1946/1947br]) que mostrava “um Rio falso, como todos os Rios dos filmes americanos”, ou à comédia *Caminho do Rio* (*Road to Rio* [dir. Norman Z. McLeod, 1947/1948br]), estrelada pelo cantor Bing Crosby, pelo humorista Bob Hope e pela atriz Dorothy Lamour que interpretava uma personagem brasileira chamada Lúcia de Andrade, produção classificada como uma “chanchada”.⁵⁷³

Nem Alfred Hitchcock escapou de pesadas críticas com *Interlúdio* (*Notorious* [1947/1948br]), cujas “cenas cariocas, como de costume, não convencem”. O filme, aliás, mereceu uma tremenda espinhafrada de Raymundo Magalhães Júnior em editorial de *A Cena Muda*:

Tudo no filme é pueril e inverossímil. Um chefe nazista, no Rio de Janeiro, dando bailes de gala na altura dos acontecimentos atuais, é inconcebível. [...] o encontro de dois espíões, para trocar impressões, com todas as reservas e cautelas, exatamente na... Praça Marechal Floriano, em plena Cinelândia, ponto obrigatório de passagem do Rio de Janeiro em peso [...] Outras das imensas gafes de Alfred Hitchcock: usando o “process-short” [sic], mostra Cary Grant e Ingrid Bergman numa varanda de arranha-céu em Copacabana, à noite, mas o fundo aparece todo escuro, sem uma luzinha, sequer, nos edifícios ou na praia. Outro detalhe pitoresco é ver-se o Conselho Municipal elevado, de repente, à condição de Chefatura de Polícia.

Em contraposição à Hollywood, o cinema inglês que vinha marcando presença nas telas brasileiras mesmo durante a guerra por meio das agências brasileiras de distribuidoras norte-americanas, era elogiado desde o início da década por sua “sobriedade” (cf. SOUZA, J., 1995), provavelmente em decorrência do que Andrew Moor (2010) chamou de “realismo discreto” do cinema britânico da época.⁵⁷⁴

⁵⁷³ *Cine Repórter*, v. 13, n. 587, 19 abr. 1947, p. 6.

⁵⁷⁴ “Embora haja muitas exceções, é mais ou menos correto dizer que nos anos 1940 considerava-se que o cinema britânico deveria ter um estilo discreto, observacional. O escapismo e o ‘ouropel’ de Hollywood não serviam ao cinema britânico; no lugar, um estilo sóbrio influenciado pelo documentário. Também pode ser dito que esse estilo de cinema se harmonizava com algumas das idéias patrióticas que prevaleciam à época, e apresentava uma imagem da nação (e seu grande Império) unida na luta contra o fascismo, firme, estóica, nada sentimental, e deixando de lado diferenças de classe, gênero ou região” (MOOR, 2010, p. 70-1).

No pós-guerra, a repercussão dos filmes ingleses no Brasil aumentou ainda mais, consagrando o nome de produtores (Alexander Korda, J. Arthur Rank, Powell e Pressburger), atores (Rex Harrison, David Niven, James Mason, Deborah Kerr, Ann Todd) e diretores (David Lean, Michael Powell, Carol Reed). Londres foi vista inclusive como uma alternativa a Los Angeles como cidade dos sonhos do cinema, ganhando enorme destaque na imprensa a contratação de atrizes brasileiras como Bibi Ferreira e Cléia de Barros pelos estúdios britânicos para filmarem no exterior. Como dizia *A Cena Muda*, “Bibi não foi para Hollywood, mas foi para Londres, que é quase a mesma coisa.”⁵⁷⁵

Ainda em *A Cena Muda*, o editorial apropriadamente chamado “O progresso do cinema inglês” escrito pelo mesmo Raymundo Magalhães Júnior que apontou a decadência de Hitchcock com *Interlúdio*, elogiava os filmes britânicos por não apresentarem, como as superproduções de Hollywood, “ambientes faustosos”, “excesso de pompa” ou o “falso brilho do technicolor”. Um exemplo era o filme *Na solidão da noite* (*Dead of Night* [dir. Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer, 1945/ 1946br]): “Os cenários em que se desenrolam as cenas desse filme são, na sua totalidade, de uma modéstia e de uma severidade bem inglesas [...] Não há grandes ‘toilettes’, e a maioria dos intérpretes aparece, de início ao fim, vestindo a mesma roupa”. Apesar de não fazer concessão à bilheteria, o filme estaria fazendo paradoxalmente um grande sucesso. Seu sucesso, aliás, se repetiu também junto à crítica brasileira, tendo sido eleito pela ABCC o melhor filme de 1947.

Além de histórias de crime, como no prestigiado suspense sobre a perseguição a um agente ferido do Exército Republicano Irlandês (IRA), *O condenado* (*Odd Man Out* [dir. Carol Reed, 1947]), o cinema inglês era elogiado por dramas de grande sucesso no Brasil, como *O sétimo véu* (*The Seventh Veil* [dir. Compton Bennett, 1945/1946br]) ou ainda *Desencanto* (*Brief Encounter* [dir. David Lean, 1945/ 1947br]). Este era um filme que não apresentava *happy end* e ainda trazia dois artistas não apenas completamente desconhecidos do público, como “de físico distinto do habitual nos astros do cinema”. O tão emocionante quanto contido drama de David Lean sobre um aparentemente banal caso de amor frustrado entre um homem e uma mulher maduros, sem grandes atributos físicos e de aparência

⁵⁷⁵ *A Cena Muda*, v. 27, n. 38, 23 set. 1947, p. 4. Bibi Ferreira foi escolhida em teste para estrelar o filme *O fim do rio* (*The End of the River* [dir. Derek Twist, 1947/ 1948br]), parcialmente filmado em Belém do Pará e na floresta Amazônica, mas cujas cenas dialogadas foram todas realizadas nos Estúdios Pinewood, em Londres. No papel de Teresa e falando em inglês, mas cantando em português, Bibi protagonizava o filme junto com o jovem ator indiano Samu (no papel do índio brasileiro Manuel de Deus). Assim como aconteceu com Bibi, a contratação de Cléia e sua ida à Londres foram efusivamente cobertas pela imprensa brasileira. Entretanto, a atriz retornou discretamente ao Brasil pouco tempo depois de ter viajado, sem ter participado de nenhuma filmagem, aparentemente por problemas de saúde decorrentes do frio intenso da capital inglesa, tendo seu contrato cancelado.

absolutamente comum – com o mero detalhe de ela ser casada –, conquistou o crítico que aconselhava: “Se gostam de verdadeiro cinema-arte, não percam esta película.”⁵⁷⁶

Em certo sentido, se popularizaria a noção de que quanto menos rico, limpo e bonito, mais “realista” e, logo, mais artístico, até mesmo em Hollywood, lembrando que o Oscar de melhor atriz de 1949 foi para Jane Wyman, que no filme *Belinda* (idem [dir. Jean Negulesco, 1948/ 1949br]) interpretava uma miserável personagem surda que “aparece desgrenhada, suja e mal-vestida em boa parte do filme” como se notou em *Cine Repórter*. Eram também absolutamente sujos e desgrenhados os personagens do elogiado e premiado *O tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre* [dir. John Huston, 1948/ 1949br]), inclusive Bogart e Walter Huston, vencedor do Oscar de melhor ator coadjuvante naquele mesmo ano.⁵⁷⁷

Além da contraposição ao “falso” e “artificial”, o realismo cinematográfico exaltado pelos críticos brasileiros também estaria ligado ao tratamento de “temas adultos”, mais uma vez até mesmo em Hollywood quando lá eventualmente se realizavam produções que tematizavam, por exemplo, o problema do alcoolismo (*Farrapo humano*) ou as dificuldades de adaptação dos veteranos de guerra (*Os melhores anos do resto de nossa vida*), filmes vistos por vários críticos como exceções à decadência do cinema americano. Desse modo, ao falar do realismo do italiano *O bandido* (*Il Bandito* [dir. Alberto Lattuada, 1946/ 1948br]), o crítico de *A Cena Muda* o exaltava como “um celulóide que jamais seria realizado em Hollywood”, apresentando “dramaticidade sem dramalhão.” No final de contas, a visão de críticos como Vinícius de Moraes era a de que nos EUA muitos poucos queriam se arriscar em “assuntos controversos.”⁵⁷⁸

Dentre os assuntos “adultos” e “controversos” também se incluiria o sexo, abordado de forma obviamente velada, ainda que incisiva em muitos filmes *noir*, e de maneira mais direta em muitas das novas produções européias. O próprio *Roma, cidade aberta* apresentava a evidente atração da rápida visão dos seios nus de Ana Magnani e de outras cenas que evidenciavam qualidades melodramáticas, eróticas e atmosféricas que, para as platéias americanas, conforme Thomas Elsaesser (1994, p. 25), colaboraram para que as etiquetas “arte” e “europeu” começassem a conotar um tipo muito particular de realismo, ligado a uma representação explícita de sexo e drogas ao invés de comprometimento político ou estético.

⁵⁷⁶ *Cine Repórter*, v. 14, n. 626, 17 jan. 1948, p. 2; *A Cena Muda*, v. 27, n. 46, 18 nov. 1947, p. 32.

⁵⁷⁷ *Cine Repórter*, v. 16, n. 702, 2 jul. 1949, p. 2.

⁵⁷⁸ *A Cena Muda*, v. 28, n. 12, 23 mar. 1948, p. 31; *Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 161.

No Brasil, o crítico Antonio Moniz Vianna destacou em *Roma, Cidade Aberta* essa espécie de realismo atraente e ousado, embora não sensacionalista, que mostrava “um comandante alemão homossexual, duas jovens que praticam o amor lésbico além de viciadas em cocaína, uma viúva grávida. O que nos Estados Unidos seria uma temeridade e uma impossibilidade, aqui é realidade clara, crua, nada chocante”. Moniz Vianna não sabia como esses “detalhes que não vemos habitualmente” tinham passado desaparecidas pela “atrasada” censura brasileira – “má discípula da americana, já tão entranhamente idiota”. Entretanto, ele e outros críticos brasileiros, não deixaram de notar cortes evidentes no filme (talvez os mencionados seios nus da estrela italiana).⁵⁷⁹

De fato, não foram poucos os filmes europeus cortados pela censura brasileira no pós-guerra – inclusive por força de protestos da Igreja Católica, cujos fiéis chegaram a depredar salas de cinema –, assim como também se deu com alguns títulos de Hollywood, como o finalmente estreado *O proscrito* (*The Outlaw* [dir. Howard Hughes, 1943/1949br]), *western* que chamava atenção pelos fartos seios evidenciados pelos decotes de Jane Russel, e mesmo filmes antigos como o clássico theco *Êxtase* (*Ekstase* [dir. Gustav Machatý, 1933]). Tendo sido exibido no Brasil, em 1934, na versão francesa que incluía a nudez de Hedy Lamarr (então Hedy Kiesler) na famosa cena de banho, o filme foi relançado novamente com sucesso em 1947, mas em sua “versão original” (provavelmente norte-americana) “bastante cortada”. Não bastando ser “totalmente mutilado”, *Êxtase* chegou a ser interditado no ano seguinte.

Entretanto, os ousados filmes franceses, sobretudo a produção mais acentuadamente comercial, é que eram as maiores vítimas das tesouras comandadas pela “moral cristã-feudalista brasileira”, nas palavras de Salvyano Cavalcanti de Paiva.⁵⁸⁰

Se Salvyano concluía um de seus artigos sobre o tema escrevendo indignado que “a hipocrisia da nossa censura no que se refere ao nú é fantástica, doentia até”, o crítico Leon Eliachar apelava para o deboche ao abordar a mesma questão em sua sessão em *A Cena Muda*.

⁵⁷⁹ *Correio da Manhã*, 10 jan. 1948, p. 11.

⁵⁸⁰ *A Cena Muda*, v. 27, n. 49, 9 dez. 1947, p. 31; *Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 160. Aliás, o crítico potiguar era talvez a principal voz a se levantar contra a censura cinematográfica brasileira “descaradamente policialesca-clerical”, que veria o realismo francês como nada mais do que “perversão sexual”. Para Salvyano, na visão da Igreja Católica o cinema francês e mexicano consistiriam em “imoralidade” ou em “nefasta influência vermelha”, o que, para ela, seriam praticamente a mesma coisa (*Panfleto*, v. 1, n. 9, out. 1947, p. 14; *Panfleto*, v. 2, n. 28, fev. 1948, p. 10).



Fig. 53 e 54: Sátira à censura aos ousados filmes franceses e fotografia da jovem atriz francesa Cécile Aubry, estrela de *Anjo perverso* (*Manon* [dir. Henri-George Clouzot, 1949]), com um pequeno “maiô” na capa de *A Cena Muda* em 1949.

Também foram identificados pelos críticos brasileiros evidências de cortes da censura no “drama psicológico e sexual” sueco *Tortura de um desejo* (*Hets* [dir. Alf Sjöberg, 1944/1948br]). Ao apontar as limitadas possibilidades comerciais do filme pelo seu tema “mórbido” e “pesado”, o crítico de *Cine Repórter* de certo modo justificava a censura ao comentar que a forma, estilo e o espírito nórdicos do filme eram pouco acessíveis ao público da América Latina, “para cuja sensibilidade se tornam desconcertantes muitos detalhes do assunto”. Distribuído pela RKO, o lançamento de *Tortura de um desejo* provavelmente mirava no público formado por “gente de gosto artístico”, sendo sugerida pela revista a seguinte frase para sua publicidade: “premiado em Cannes pelo seu realismo, *pela sua ousadia*” [sem grifo no original].⁵⁸¹

O ambiente do pós-guerra presenciava essas mudanças provavelmente em consequência do moralismo excessivo que marcou o período do Estado Novo, quando o filme silencioso *Lábios sem beijos* (dir. Humberto Mauro, 1931), ao ser reprisado em 1941, era considerado excessivamente ousado, enquanto fãs escreviam para as revistas reclamando da falta de beijos no cinema nacional. Desse modo, as vedetes do teatro de revista também

⁵⁸¹ *Cine Repórter*, v. 15, n. 673, 11 dez. 1948, p. 10-2. Primeira experiência profissional de Ingmar Bergman como roteirista e substituto do diretor na filmagem da última seqüência, *Tortura de um desejo* evidencia que o grande apelo do cinema sueco nos anos 1950 em vários locais do mundo, inclusive no Brasil, se daria tanto pelo seu prestígio intelectual e artístico, quanto pela representação ousada de violência e desejo sexual (ELSAESSER, 1994, p. 25).

começaram a aparecer cada vez mais desnudadas (inclusive para concorrer com as desinibidas estrelas das companhias estrangeiras que voltaram a visitar o Brasil no pós-guerra), assim como humoristas mal-comportados como Colé e Dercy Gonçalves tornavam mais picantes e maliciosas suas piadas e insinuações.



Fig. 55 e 56: Vedetes brasileiras começam a popularizar o biquíni no Brasil, logo aparecendo também nos filmes carnavalescos e em seus anúncios.

Correndo por fora das mulheres fatais do *noir*, ganhavam destaque a figura da *pin-up* Betty Grable, o corpo atlético da ex-nadadora Esther Williams ou as belas pernas da ex-bailarina Cid Charisse. Logo, tanto nas telas quanto nas fotos das revistas de fãs, cada vez mais frequentemente as atrizes posavam de biquíni, inclusive vedetes como Iracema Vitória que, numa reportagem de *A Cena Muda*, em 1948, inaugurava a moda dos “maillots mais curtos possíveis.” Os filmes, especialmente os carnavalescos, acompanharam a tendência e *Eu quero é movimento* (dir. Luiz de Barros, 1949), por exemplo, foi criticado por ser uma salada “com música, piadas imorais, maiô e palhaçadas.”⁵⁸²

Para os espectadores mais “assanhados”, voltaram às telas brasileiras – como no início da década 1930 – os filmes “científicos”, sendo anunciada no *Correio da Manhã* a “sessão só para homens” do filme *Tributos sexuais* (sobre doenças venéreas e o exame pré-nupcial) nos cinemas São Carlos e São José, assim como se popularizavam os documentários europeus sobre “campos de nudismo”.⁵⁸³

⁵⁸² *A Cena Muda*, v. 28, n. 20, 18 mai. 1948, p. 18-9; *A Cena Muda*, v. 29, n. 25, 21 jun. 1949, p. 30.

⁵⁸³ *Correio da manhã*, 2 out. 1948, p. 10. Salvyano Cavalcanti de Paiva refere-se a um *short* francês sobre nudismo que teria sido censurado (*Panflete*, v. 1, n. 9, out. 1947, p. 14). Enquanto a nudez voltava lentamente às telas dos cinemas, nas bancas de jornal eram vendidas revistas sensacionalistas como *Escândalo* (1949-) e *Aconteceu* (1952), que apesar do moralismo em suas fofocas sobre adultério, homossexualismo ou incompoturas dos astros e estrelas do rádio, teatro, televisão e cinema, exploravam com sensacionalismo temas picantes e eram abundantes em fotos de mulheres de lingerie, maiô ou biquíni (e até semi-nuas) em poses

Mas se os filmes europeus geralmente se revelavam mais ousados – e, logo, mais realistas – no tratamento do sexo e na exposição da nudez (indo longe até demais para os conservadores padrões brasileiros), o cinema norte-americano renovava o tratamento da violência no cinema, mostrando, por exemplo, um assassino profissional sádico jogando uma senhora em cadeira de rodas pela escada abaixo em *O beijo da morte* (*Kiss of death* [dir. Henry Hathaway, 1947/ 1948br]).

Nesse sentido, como já foi mencionado, muitos filmes *noir* foram ressaltados pelo seu “realismo brutal”, tratando sem pudores questões ligadas ao crime e corrupção. Grande parte desses filmes estava ligada ao surgimento de companhias produtoras independentes num contexto de crise financeira dos grandes estúdios (que passavam preferir lidar com atores e diretores *free lancers* do que manter astros permanentemente sob contrato), e também de busca por independência autoral de produtores e diretores já consagrados e iniciantes, e de desestruturação do sistema verticalizado das grandes companhias que dominavam os ramos da produção, distribuição e exibição.

Conforme Jonathan Munby (1999, p. 124), “a coalizão entre companhias independentes e os filmes policiais foi encorajada porque, de um lado, este filme representava um baixo risco financeiro, e do outro, proporcionava uma forma de representar a vida americana que satisfazia à integridade política e artística de muitos diretores independentes.” Desse modo, o filme policial foi um produto valorizado por companhias independentes e para produções quase independentes dos grandes estúdios que incluíam “a Enterprise Studios (uma companhia produtora que oferecia aos atores e diretores uma parte dos lucros e atraiu proeminentes talentos liberais e de esquerda como Abraham Polonsky, Robert Rossen e John Garfield), Cagney Productions, John Huston's Horizon Production Company, Hal Wallis Production e Mark Hellinger's International Pictures”.

Produzido por Mark Hellinger, o extraordinário *Brutalidade* (*Brute Force* [dir. Jules Dassin, 1947/ 1948br]), por exemplo, foi elogiado no Brasil como um “belo filme” que reabilitava Hollywood, sendo “a mais realista de todas as películas sobre o interior de um presídio.” Com o guarda vilanesco e ambicioso interpretado por Hume Cronyn torturando um prisioneiro ao som de Wagner e trazendo a crueldade nazista para o interior do sistema prisional norte-americano, *Brutalidade* não era tampouco uma história com final feliz – absolutamente todos os personagens morriam tentando escapar da prisão – e nem mesmo um filme com heróis e ingênuas. Como dizia *Cine Repórter*, era sim uma “crônica crua e fria,

impressionante e brutal em outras ocasiões, da vida do presídio [...em que] praticamente todos as personagens são criminosas, isto é, homem de baixa moral”.⁵⁸⁴

O mesmo foi apontado em *Rancor* (*Crossfire* [dir. Edward Dmytryk, 1947/ 1948br]), filme sobre o ódio racial, em que “todas as personagens destilam amargura”, assim como em *Nascido para matar* (*Born to Kill* [dir. Robert Wise, 1947]), no qual, “moralmente, não se encontra uma personagem que preste, nem mesmo a mocinha”.⁵⁸⁵

No artigo “Quatro filmes modestos”, publicado no segundo número da revista *Filme*, Alex Viany reunia num único artigo comentários que havia escrito em suas críticas para *A Cena Muda* ao longo de 1949 sobre os filmes *Punhos de campeão* (*The Set-Up* [dir. Robert Wise, 1949]), *Ninguém crê em mim* (*The Window* [dir. Ted Tetzlaff, 1949]), *Amarga esperança* (*They Live By Night* [dir. Nicolas Ray, 1949]) e *O gangster* (*The Gangster* [dir. Gordon Wiles, 1947/ 1949br]). Ao falar do último título, Viany dizia:

Mais do que qualquer outro filme que me venha à memória – *Até a vista, querida!* ou mesmo *Relíquia macabra* [...] – *O gangster* consegue transportar para o cinema o clima do moderno romance policial americano: tenso, um tanto confuso e desorientado, violento, contado em golfadas de melodrama e realismo. Não fossem as suas outras qualidades, só isso bastaria para dar-lhe um lugar destacada na longa série de filmes de violência que tem produzido alguns dos melhores valores do cinema de Hollywood.

Conforme Viany, distribuídos e exibidos sem destaque no Brasil, esses quatro exemplos do que hoje provavelmente chamaríamos de cinema *noir* eram “filmes de custo modesto, lançados quase às escondidas. No entanto, quanto talento apresentam: no cenário, na direção, na fotografia, na interpretação. Será pedir muito que Hollywood tenha mais cuidado para com os filmes que custam pouco – e que podem valer muito.”⁵⁸⁶

O artigo de Viany é exemplar do fato de que muitos dos filmes atualmente alcunhados *noir* eram vistos como “filmes modestos”, exibidos no Brasil em “cinemas de linha”, mas que, mesmo assim, chamavam atenção de críticos brasileiros para os quais “realismo” e “brutalidade” frequentemente andavam juntos, ganhando ainda a aura de “arte”. Num editorial da *A Cena Muda* no ano anterior, Aldo Morelli comentava o prazer de descobrir bons filmes norte-americanos, de pequenas produtoras, em cinemas de linha, num momento em que

⁵⁸⁴ *A Cena Muda*, v. 28, n. 12, 23 mar. 1948, p. 31; *Cine Repórter*, v. 14, n. 630, 14 fev. 1948, p. 2.

⁵⁸⁵ *Cine Repórter*, v. 15, n. 650, 3 jul. 1948, p. 2; *Cine Repórter*, v. 14, n. 618, 22 nov. 1947, p. 3.

⁵⁸⁶ *Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 207.

Hollywood era marcada pelos “neo-expressionistas, neo-surrealistas, pseudo-psicanalistas que hoje andam por aí.”⁵⁸⁷

Em janeiro de 1950, Salvyano Cavalcanti de Paiva escrevia em sua coluna na publicação *Policia em Revista* um artigo significativamente chamado “A reação do cinema americano”, no qual afirmava que depois de acentuada decadência, podia-se notar desde o ano anterior, pelo menos em relação aos filmes policiais, “produções de maior importância artística” vindas dos EUA. Entretanto, apesar de disporem de “quantias fabulosas”, o crítico brasileiro notava que “os produtores americanos estão exibindo filmes baratos, mas de melhor qualidade, quer emocional, quer artística”, citando, entre outros, *Punhos de campeão* e *Força do mal* (*Force of evil* [dir. Abraham Polonsky, 1948/ 1949br]). Da “brutalidade exagerada” dos filmes policiais de outrora – sobretudo as produções biográficas de gangsters, que impressionavam pelo número de massacres na tela – as produções mais recentes se destacavam pelo sentido psicológico e pela busca da natureza humana, mas sempre dotados de *grande plástica*.⁵⁸⁸

Assim, ao falarmos de “realismo” e de “plástica”, sobretudo quando relacionados aos filmes policiais que manifestariam o que é chamado de estilo *noir*, entramos em uma das grandes polêmicas do gênero que diz respeito à sua aparentemente contraditória fusão de realismo e expressionismo, exemplificada pela conjugação de elementos e estratégias associados *grosso modo* à estética documentária, e a outros de filiação expressionista. “À primeira vista, a influência do expressionismo alemão, com seu recurso à iluminação artificial de estúdio, parece incompatível com o realismo do pós-guerra, com seus exteriores duramente austeros; mas foi a natureza única do *noir* que permitiu unir elementos aparentemente contraditórios em um estilo uniforme”, defendeu Paul Schrader (1996 [1972], p. 56).

Um caso exemplar dessa suposta “colisão estilística” na expressão de Paul Arthur (2001, p. 163) encontra-se no filme *Mortalmente sua* (*Gun Crazy* [dir. Joseph Lewis, 1950]). Em sua cena inicial, filmado em estúdio, sobre a infância do personagem que possui uma atração psicopática por armas, é notável a fotografia extremamente contrastada aliada ao uso de ângulos inusitados, sobretudo contra-plongés, e lentes grande angulares que deformam rostos vistos em *close-up*, criando uma impressionante atmosfera de pesadelo.

Por outro lado, no mesmo filme, quando o mesmo personagem, já adulto, comete um assalto a um banco com sua mulher e cúmplice, temos uma cena filmada em locações verdadeiras que se desenrola em tempo real por meio de um extraordinário plano-sequência

⁵⁸⁷ *A Cena Muda*, v. 28, n. 13, 30 mar. 1948, p. 3.

⁵⁸⁸ *Policia em Revista*, v. 15, n. 188, jan. 1950, p. 62.

de mais de três minutos de duração, com a câmera colocada no banco traseiro do carro da dupla de criminosos, conseguindo um surpreendente efeito de “real”, assim como acentuado suspense.



Fig. 57, 58, 59 e 60: Cena inicial de *Mortalmente sua* em clima de pesadelo expressionista, e plano-seqüência do assalto no mesmo filme, mas de aspecto documentário e filmado com uma câmera quase imóvel e em tempo real.

Através da pesquisa para esta tese, foi possível verificar que muitos dos filmes hoje consagrados como pertencentes ao cânone do cinema *noir* foram originalmente elogiados pelos críticos brasileiros por seu “senso cinematográfico” ou seu “sentido plástico”. Embora muitos desses títulos fossem considerados excessivamente “dialogados” e suas histórias frequentemente taxadas de “convencionais” (pois baseadas nas mesmas fórmulas das “fitinhas policiais”), havia o constante elogio dos críticos brasileiros ao “tratamento” dado pelo diretor àqueles argumentos – o que estudiosos hoje consideram o apelo do *noir* a “práticas estéticas não-ortodoxas”. Esse foi o caso, por exemplo, da avaliação de *Acochado!* em *A Cena Muda*: “Mas se o argumento é convencional, a direção é muito boa, mantendo suspense e mistério até o final [...] e apresentando trechos de grande cinema, como os do início da narrativa”. Já

Silêncio nas trevas era elogiado por Luiz de Barros no *Diário Trabalhista* como um “filme da classe dos mistérios em que o suspense [sic] é altamente e sabiamente dosado.”⁵⁸⁹

Em *Desesperado* (*Desperate* [dir. Anthony Mann, 1947/ 1949br]), considerado por Alex Viany um “filme de linha bem feito”, o desfecho era destacada por esse mesmo motivo. Neste, o motorista de caminhão inocentemente envolvido num crime, Steve (Steve Brodie), era obrigado a enfrentar o violento gângster (Raymond Burr) que vinha perseguindo implacavelmente ele e a sua esposa, num duelo no interior de um prédio, à noite, com o uso e abuso de sombras e ângulos inusitados, que transformavam o longa-metragem “em uma boa demonstração de cinema” na opinião de Viany.⁵⁹⁰

Quando nem o “tratamento” era distintivo, o filme não mereceria maiores elogios, como seria o caso do “fraquinho” *A dália azul* (*The Blue Dahlia* [dir. George Marshall, 1946/ 1947br]): “O argumento é muito convencional e pedia um realizador capaz de disfarçá-lo com um ‘tratamento’ inteligente.”⁵⁹¹

Obviamente, os casos mais elogiados seriam daqueles que conseguiam unir a originalidade tanto no tratamento quanto na história, como *Justiça tardia* (*The Verdict* [dir. Don Siegel, 1946/ 1947br]):

Aqui está um filme policial dos mais curiosos que temos visto, não só por sua história, que é bastante original [...], como pelo tratamento novo que lhe deu o diretor estreante Don Siegel. [...] a trama fornece uma narrativa absorvente, que entusiasmará os fans e os admiradores do gênero, em geral tão desprestigiado através das produções baratas que vemos, quase todas as semanas. [...] Poucos filmes de mistério terão mantido o mistério de maneira como este o faz, desafiando a inteligência do espectador [...]

Podem ir ver este filme, esperando algo de novo no gênero, porque encontrarão muitas novidades. A narrativa é uma verdadeira “caixa de surpresas”...⁵⁹²

O mesmo seria o caso de *Cidade nua* (*The Naked City* [dir. Jules Dassin, 1948]), produção de Mark Hellinger célebre pela filmagem nas ruas da metrópole americana que foi considerada uma obra de arte em *A Cena Muda*, “tanto pelo magnífico tratamento cinematográfico que teve o filme, como pela história vigorosa, que é um apanhado bem-feito da eletrizante cidade de Nova York.”⁵⁹³

Nesses casos, o “mistério” e principalmente o “suspense” dos filmes seriam qualidades obtidas através do domínio dos recursos “verdadeiramente” cinematográficos, revelando a

⁵⁸⁹ *A Cena Muda*, v. 26, n. 41, 8 out. 1946, p. 29, 34; *Diário Trabalhista*, 4 ago. 1946, p. 4.

⁵⁹⁰ *A Cena Muda*, v. 29, n. 35, 30 ago. 1949, p. 12.

⁵⁹¹ *A Cena Muda*, v. 27, n. 26, 1 jul. 1947, p. 31.

⁵⁹² *A Cena Muda*, v. 27, n. 21, 27 mai. 1947, p. 31.

⁵⁹³ *A Cena Muda*, v. 28, n. 36, 7 set. 1948, p. 31.

permanência na crítica brasileira de conceitos de definição e valorização da estética cinematográfica oriundos do cinema silencioso e do vocabulário de *Cinearte* e do Chaplin-Club. Ainda que o significado dos conceitos não fosse o mesmo, uma acentuada vagueza permanecia, pois mesmo o sofisticado crítico Antonio Moniz Vianna não se furtava a elogiar em *Sublime devoção* (*Call Northside 777* [dir. Henry Hathaway, 1948]) “a fotogenia naturalíssima das coisas.”⁵⁹⁴

Obviamente, o visual dos filmes chamava especial atenção de críticos brasileiros que destacavam, por exemplo, “a fotografia em claro e escuro” do “drama policial” *Nas garras da fatalidade* (*They Made Me a Fugitive* [dir. Alberto Cavalcanti, 1947/ 1949br]), assim como o trabalho de John Alton em *O demônio da noite* (*He Walked By Night* [dir. Alfred L. Werker, 1948/ 1949br]) cujas “cenas finais, nas ‘catacumbas’ de Los Angeles”, escreveu Alex Viany, “estão entre as mais impressionantes e bem-feitas que tenho visto em filmes do gênero”.⁵⁹⁵

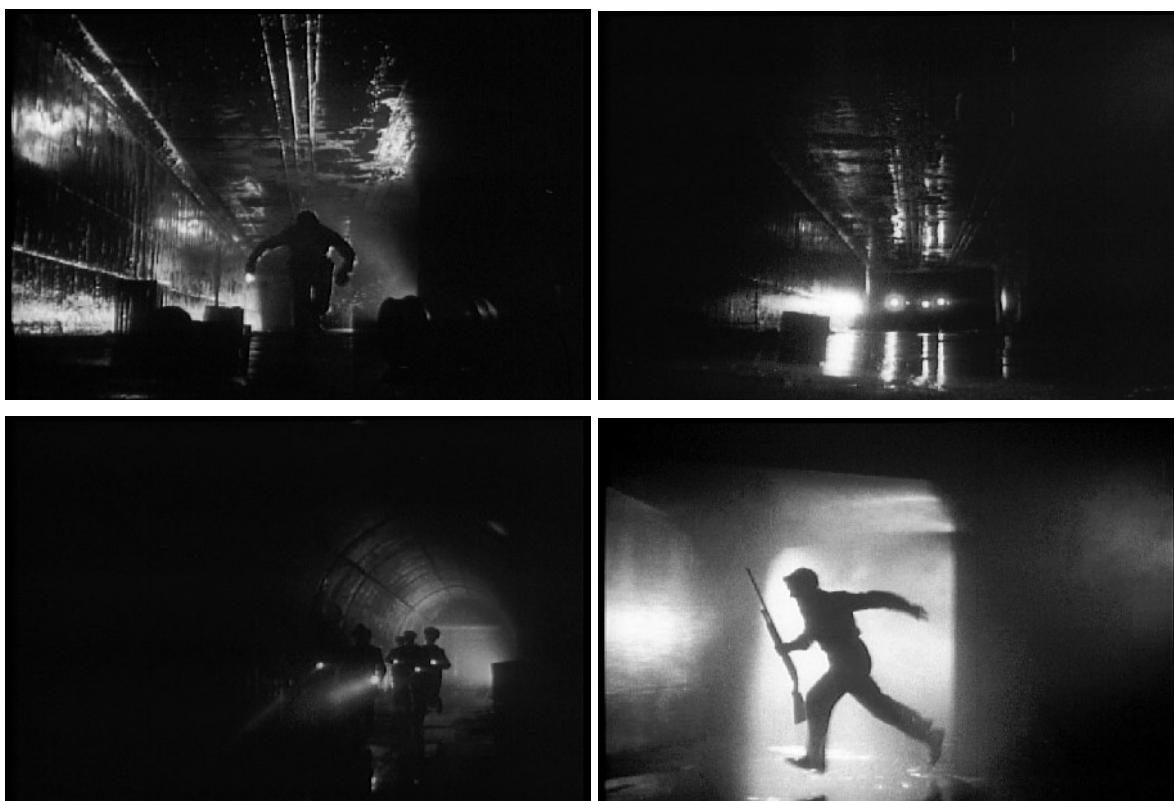


Fig. 61, 62, 63 e 64: Perseguição final do filme *O demônio da noite* nos túneis de esgoto da cidade.

Era elogiado ainda o trabalho de Nicholas Musuraca, o “mestre das sombras”, em *Fuga ao passado* (*Out of the Past* [dir. Jacques Tourneur, 1947/ 1948br]), mais um caso de história tida como convencional cujo tratamento é que mereceria destaque. Se para o crítico

⁵⁹⁴ *Correio da Manhã*, 1 set. 1948, p. 13.

⁵⁹⁵ *Cine Repórter*, v. 15, n. 683, 19 fev. 1949, p. 4-5; *A Cena Muda*, v. 29, n. 35, 30 ago. 1949, p. 12.

de *A Cena Muda* o filme de Jacques Tourneur não estava a altura de seus trabalhos anteriores produzidos por Val Lewton, o sempre citado *Sangue de pantera* servia de objeto de elogiosa comparação com *Satan passeia à noite* (*So Dark the Night*, 1946/ 1947br), do promissor Joseph H. Lewis, filme no qual a câmera seria o grande intérprete do filme, mostrando “algo de novo em matéria de imagens na tela.”⁵⁹⁶

Da mesma forma, o filme hoje merecidamente aclamado como um “*western noir*”, *Sua única saída* (*Pursued* [dir. Raoul Walsh, 1947/ 1948br]), com um traumatizado *cowboy* interpretado por Robert Mitchum, foi considerado lento e abundante de diálogos, mas tendo como trunfo a “grande fotografia de James Wong Howe”, colaborando para o “desenvolvimento cinematográfico das seqüências, a cinematografia toda da película”.⁵⁹⁷

Entretanto, a maioria dos filmes cujas qualidades residiriam exclusivamente em seus aspectos formais não era considerada atraente para o grande público. O filme *noir* narrado em grande parte através de longos planos representando o ponto de vista do personagem de um fugitivo da prisão interpretado por Bogart capturados pela moderna câmera na mão Arriflex, *Prisioneiros do passado* (*Dark Passage* [dir. Delmer Davis, 1947/ 1948br]), por exemplo, não seria “o tipo de película que chega a agradar muita gente”. O motivo era o fato de o cineasta ter se preocupado apenas com a direção e não com a história, conforme *A Cena Muda*. Seguindo na mesma linha ao rejeitar as supostas “invencionices” formais pelo filme apelar para os mesmos recursos já utilizados antes em *A dama do lago*, o crítico de *Cine Repórter* declarou que *Prisioneiros do passado* “termina por irritar o público”.⁵⁹⁸

Alguns temas, como a psicanálise, também não eram considerados atraentes para as grandes platéias. Embora *Quando fala o coração*, apesar de um “final bocó”, fosse elogiado pelo crítico de *Cine Repórter* como uma “vitória do cinema num campo até hoje fechado às suas investidas, a psicanálise”, pelo seu tema complexo, foi considerado um filme somente para as elites, sem valor comercial, que “morrerá” nas salas populares. O tema continuaria não correspondendo comercialmente em *O segredo da porta fechada* (*Secret Beyond the Door* [dir. Fritz Lang, 1947/ 1948br]) que, “como todos os filmes que abordam o tema de psicanálises, este [...] se agrada a determinado setor do público, decepciona o outro, isto é, o grande público.”⁵⁹⁹

Não sendo visto também como um filme para as grandes platéias, o “melodrama sombrio” *Do lodo brotou uma flor* (*Ride the Pink Horse* [dir. Robert Montgomery, 1947/

⁵⁹⁶ *A Cena Muda*, v. 28, n. 10, 9 mar. 1948, p. 31; *A Cena Muda*, v. 27, n. 10, 11 mar. 1947, p. 4.

⁵⁹⁷ *A Cena Muda*, v. 28, n. 29, 20 jul. 1948, p. 31; *Cine Repórter*, v. 15, n. 651, 10 jul. 1948, p. 2.

⁵⁹⁸ *A Cena Muda*, v. 28, n. 16, 20 abr. 1948, p. 32; *Cine Repórter*, v. 15, n. 661, 18 set. 1948, p. 8.

⁵⁹⁹ *Cine Repórter*, v. 13, n. 546, 6 jul. 1946, p. 2; *Cine Repórter*, v. 15, n. 660, 11 set. 1948, p. 2-3.

1948br]), do mesmo diretor de *A dama do lago*, recebeu, por isso, uma sugestão de anúncio que ressaltava sua singularidade em relação aos demais filmes do gênero: “Perseguições, suspense e ação num filme “diferente”, realizado e interpretado por Robert Montgomery.” Da mesma forma, o “drama realista” *O tesouro de Sierra Madre* era, na opinião do crítico, um filme sem dúvida “diferente”.⁶⁰⁰

Em casos mais radicais de autoconsciência irônica ou de experimentação deliberada de seus diretores, como *À beira do abismo* (*The Big Sleep* [dir. Howard Hawks, 1946/ 1947br]), *O estranho* (*The Stranger* [dir. Orson Welles, 1946/ 1947br]) ou *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai* [dir. Orson Welles, 1947/ 1948br]), os críticos se dividiam, podendo, de um lado, considerá-los “forçados”, “irritantes” e “confusos”, e, de outro, admirar suas “brincadeiras” com a câmera, seus preciosismos com a imagem e as improváveis reviravoltas das complicadas tramas, definindo sua excepcionalidade, sua “diferença”, em comparação com a produção corrente pela ausência de valor comercial, assim como por sua grande significação artística. Respondendo a sua própria questão (e como que para convencer a si próprio e ao leitor), o crítico de *A Cena Muda* perguntava na resenha de *A dama de Shanghai*: “Se isto é arte? É sim, claro que é.” Da mesma forma, Salvyano Cavalcanti de Paiva apontava que apesar de ter sido um “fracasso comercial por toda parte”, o filme de Welles manipulava fórmulas de “Murnau, Fritz Lang, Pudovkin, René Clair, John Brahm e outros”, revelando “grande dose de cinema puro” e constituindo-se num “estudo de como se deve ou não usar a câmera cinematográfica.”⁶⁰¹

De fato, em *A dama de Shanghai*, o claro deboche de seu início – com um Orson Welles de exagerado sotaque irlandês salvando a pobre donzela numa carruagem (Rita Hayworth loira e de cabelo curto) de um bando de assaltantes em pleno Central Park de Nova York – se aliava às experimentações visuais da seqüência final passada num parque de diversões e gerava divergências entre os críticos.

Da mesma maneira, o rebuscamento do desfecho passado na torre do relógio de uma igreja de *O estranho* – outro exemplo de “cinema-arte” para o crítico de *A Cena Muda* – gerava, por outro lado, opiniões como a do diretor teatral Ruggero Jacobbi, que, ao criticar o “pseudo-intelectualismo” dos filmes da temporada de 1947, considerou a pior seqüência do ano a desse filme de Orson Welles: “nunca vi tanto mau-gosto, tanto exibicionismo expressionista, tanto cabotinismo diretorial.”⁶⁰²

⁶⁰⁰ *Cine Repórter*, v. 15, n. 664, 9 out. 1948, p. 3; *Cine Repórter*, v. 15, n. 677, 8 jan. 1949, p. 3.

⁶⁰¹ *A Cena Muda*, v. 28, n. 20, 18 mar. 1948, p. 31; *Panfleto*, v. 2, n. 40, mai. 1948, p. 10.

⁶⁰² *A Cena Muda*, v. 28, n. 11, 16 mar. 1948, p. 3.



Fig. 65, 66, 67 e 68: Imagens da seqüência final de *A Dama de Shanghai* num parque de diversões deserto.



Fig. 69, 70, 71 e 72: Imagens do desfecho de *O estranho* na torre do relógio de uma igreja.

Talvez mais consensual fosse o elogio à absoluta seriedade dramática de um filme como o inglês *O condenado*, sendo destacada, por exemplo, a cena do delírio do personagem de James Mason, ferido e perseguido, diante da espuma da cerveja, numa obra que para o crítico de *A Cena Muda* mostrava “novos ângulos da arte cinematográfica.”⁶⁰³

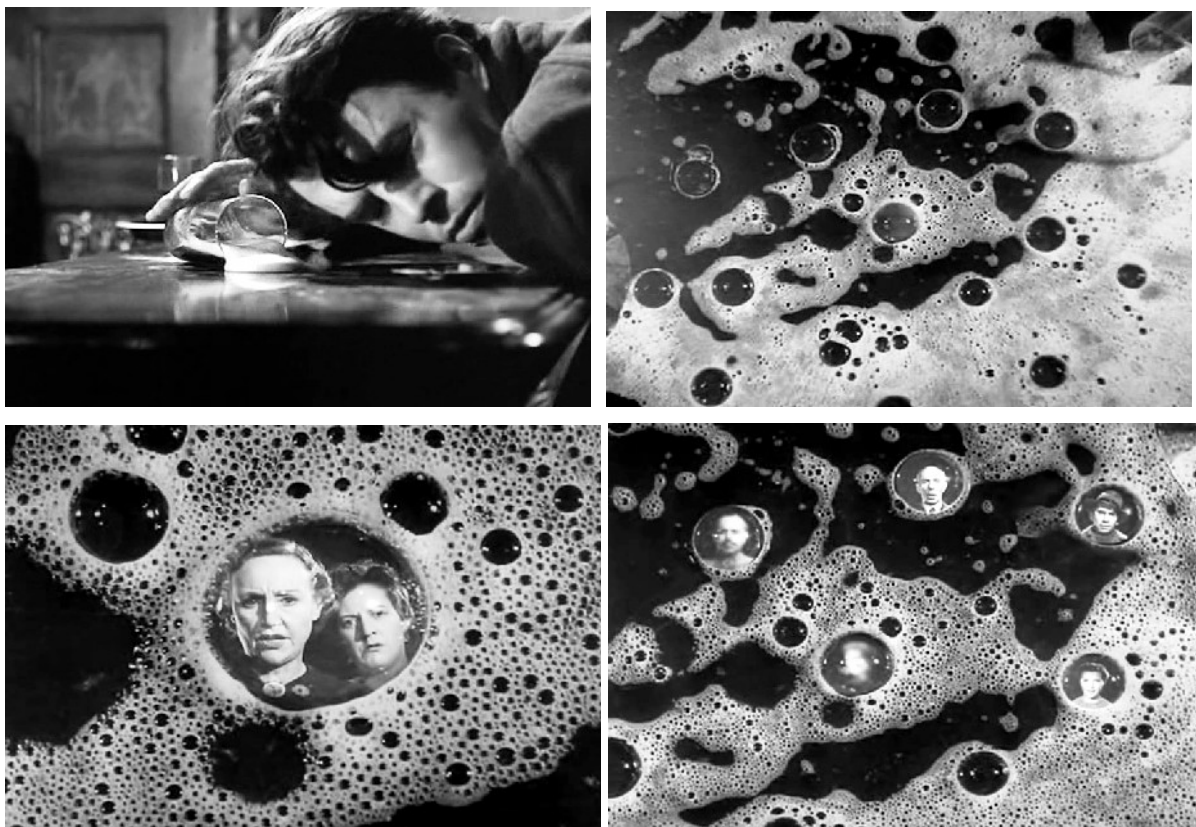


Fig. 73, 74, 75 e 76: Cena do delírio do personagem de *O condenado* elogiada pelo crítico brasileiro.

De fato, podemos vincular esse possível “exibicionismo” e “cabotinismo” aos inúmeros artificios técnicos e narrativos que foram experimentados em filmes norte-americanos sobre crimes e criminosos do pós-guerra, como a filmagem encadeando longos planos-sequência, o uso recorrente de câmera na mão representando o ponto de vista de um personagem (chamado de “cine-olho”), e a correspondência da duração do filme com a da trama (a representação em “tempo real” ou com “realismo cronológico”). Apesar do possível maneirismo notado em diferentes filmes que utilizaram algumas dessas “inovações”, como *A dama do lago*, *Prisioneiros do passado*, *Festim diabólico* ou *Punhos de campeão*, quase sempre esses artificios foram propagandeados como elementos que trariam mais realismo ao cinema.

⁶⁰³ *A Cena Muda*, v. 28, n. 2, 12 jan. 1948, p. 31.

Entretanto, mais tradicional era o apelo realista feito pelos filmes policiais chamados de “semi-documentários”, cujas histórias reais eram destacadas como retiradas dos arquivos da polícia, do exército ou do governo, sendo “filmados nos próprios locais em que se passa o argumento.” Ou seja, filmes realistas por que faziam uso de argumentos, personagens, acontecimentos e cenários declaradamente autênticos e verdadeiros.⁶⁰⁴

A tendência teria sido iniciada pelo produtor Louis de Rochemont com *A casa da Rua 92* (*The House on 92nd Street* [dir. Henry Hathaway, 1945/ 1946br]), sendo seguida por diversos títulos, como o filme de espionagem *13 Rue Madeleine* (dir. Henry Hathaway, 1947), visto por um crítico brasileiro como outra produção do “ciclo O.S.S.” [*Office of Strategic Services*, serviço de inteligência norte-americano que precedeu a CIA] – um desdobramento natural, portanto, do ciclo FBI ou G-Men.

Conforme resenha em *A Cena Muda*, trazendo sua experiência da filmagem de documentários, Louis de Rochemont teria inventado “um novo gênero de cinema do natural com enredo”. Estrelado pelo veterano James Cagney, *13 Rue Madeleine* apresentava uma história de agentes secretos e agentes duplos durante a Segunda Guerra, mesclando imagens retiradas de cinejornais com cenas de estúdio, mas apresentando também filmagens em locações autênticas nos EUA, França e Inglaterra. Na crítica de *Cine Repórter*, o filme foi elogiado pelo “caráter de documentário” e “estilo direto e compacto, como se fosse uma informação jornalística”.⁶⁰⁵

Para os críticos brasileiros o ciclo semi-documentário abarcaria os mais diferentes personagens e temas – agentes secretos e espionagem, policiais e assassinatos cruéis, jornalistas e investigações sobre erros da justiça. Assim, *O justiceiro* (*Boomerang* [dir. Elia Kazan, 1947]) foi visto como mais um exemplar da série “filmada no local do crime”, do mesmo modo que *Cidade nua*, no qual Nova York era filmada “de acordo com o novo estilo semi-documentário.” Outros títulos incluiriam *Rua sem nome* (*The Street with No Name* [dir. William Keighley, 1948/ 1949br]), *O beijo da morte*, *O demônio da noite* e *Sublime devoção*, no qual o crítico de *Cine Repórter* dizia que o “interesse documentário substitui o dramático.”⁶⁰⁶

Em seu clássico estudo, Borde e Chaumeton (1958 [1955], p. 15-7) apontaram semelhanças entre os “policiais documentários” e o filme *noir* – o realismo do cenário, cenas brutais e perseguições excitantes –, mas ressaltaram principalmente suas diferenças, tanto de

⁶⁰⁴ *A Cena Muda*, v. 28, n. 15, 13 abr. 1948, p. 31.

⁶⁰⁵ *A Cena Muda*, v. 27, n. 25, 24 jun. 1947, p. 31; *Cine Repórter*, v. 14, n. 607, 6 set. 1947, p. 2.

⁶⁰⁶ *A Cena Muda*, v. 28, n. 4, 31 jan. 1948, p. 31; *Cine Repórter*, v. 15, n. 608, 6 nov. 1948; *A Cena Muda*, v. 28, n. 15, 13 abr. 1948, p. 31; *Cine Repórter*, v. 15, n. 684, 26 fev. 1949, p. 3.

ponto de vista (do policial no primeiro, do criminoso no segundo) quanto de enfoque moral (moralizante e apresentando heróis no primeiro, repleto de personagens corruptos e ambíguos no segundo). Por outro lado, definindo o *noir* pelo seu tom e visual, Paul Schrader (1996 [1972], p. 59) incluiu esses mesmos filmes policiais no que ele identificou como a segunda fase do *noir* – a do “realismo do pós-guerra” (1945-1949), que sucederia a fase do “detetive particular e do lobo solitário” (1941-1946) e antecederia a da “ação psicopática e do impulso suicida” (1949-1953).

No Brasil, esses filmes geraram na época de seus lançamentos outros tipos de comparações e denominações. Em artigo publicado em julho de 1949 sobre os filmes de gangsters que “invadiam” Hollywood, o fã assumido do gênero, Salvyano Cavalcanti de Paiva, aplaudia o realismo tanto dos filmes policiais (como *Cidade nua*) quanto dos filmes de gangsters recentes (como *Os assassinos*), chegando a dizer que o “dinamismo” e a “veracidade” da série de policiais semi-documentários “foi a única *resposta efetiva* dos ianques à vitalidade, à força, à beleza dos filmes europeus do após-guerra” [grifo do texto].⁶⁰⁷

Já Antonio Moniz Vianna contrapunha os renovadores do cinema norte-americano (“neo-realistas de primeira classe”) ao então festejado cinema europeu. Em sua defesa entusiasmada de *Sublime devoção*, o crítico fazia uso de uma adequada metáfora jornalista – já que o filme era protagonizado por um corajoso jornalista investigativo interpretado por James Stewart –, opondo Hathaway e outros “diretores repórteres” como Dassin, Daves, Kazan, Sherman e Dmytryk aos “*focas* do cinema italiano”. Para Moniz Vianna, o realismo desses filmes auxiliado por histórias reais, personagens reais, locações reais e atores (em sua maioria) desconhecidos, somava-se a um sofisticado tratamento cinematográfico. Eles faziam arte com a realidade, diferentemente do cinema italiano que abordava “sem arte” os problemas sociais e políticos de seu tempo.⁶⁰⁸

À sua decepção com o drama *Vítimas da tormenta* (*Sciuscià* [dir. Vittorio De Sica, 1946/ 1949br]) e ao deslumbre da crítica brasileira com o recente cinema italiano, Moniz Vianna opunha Jules Dassin que também usava câmeras ocultas (numa referência a *Cidade nua*), mas “sem deixar de acrescentar às imagens uma plástica apreciável”. O crítico traçava então um quadro revelador do momento ao tentar explicar o “entusiasmo” de seus colegas por “uma obra falha” como *Vítimas da tormenta*:

⁶⁰⁷ *A Cena Muda*, v. 29, n. 28, 12 jul. 1949, p. 8.

⁶⁰⁸ *Correio da Manhã*, 1 set. 1948, p. 13. Esse argumento é desenvolvido por Moniz Vianna, um ano depois, na crítica à “quase obra-prima” *Ninguém crê em mim* (*The Window* [dir. Ted Tetzlaff, 1949]) (*Correio da Manhã*, 15 set. 1949, p. 15).

Entre os panegeristas do filme de De Sica encontram-se quase todos os que por esta ou aquela razão, e às vezes com razão, se insurgem contra o cinema norte-americano, por eles reputado ilógico e preconcebidamente falso. Apontam, então, como modelo de verdadeiro cinema, do cinema honesto e puro, o filme neo-realista italiano (há alguns anos o modelo preferido era o filme naturalista francês). *Roma, cidade aberta*, *Paisá* e *Sciuscià* são, assim, repetidamente citados.

Para Moniz Vianna, o neo-realismo italiano era a apologia do mal-feito e da falta de planejamento, enquanto nos filmes da “escola neo-realista americana” haveria maior cuidado formal, evidenciado pela feição expressionista de filmes recentes como *O beijo da morte* e *O demônio da noite*. Estes seriam realistas e expressionistas da mesma forma que *M*, *Fúria*, *Almas perversas*, *Os assassinos* ou *Farrapo humano*. Enquanto os filmes neo-realistas italianos se ressentiriam de “composição” e “ritmo”, os dramas policiais norte-americanos revelariam o senso artístico e a cultura cinematográfica de seus diretores.⁶⁰⁹

Arte e Cultura. Seria justamente o que Moniz Vianna e vários outros críticos também passariam a exigir dos diretores brasileiros, utilizando tanto o recente cinema norte-americano quanto o europeu como comparação.

5.6. ENTUSIASMO E EXASPERAÇÃO COM O CINEMA BRASILEIRO NO PÓS-GUERRA.

Apesar dos velhos e grandes problemas estruturais, a situação do cinema brasileiro parecia mais favorável no pós-guerra. Na primeira metade dos anos 1930 o advento do som – trazendo a necessidade de equipamentos de projeção mais caros e complicados e impondo maiores cuidados acústicos – representou uma diminuição no número de salas de cinema em todo o Brasil. Já na passagem para a década de 1940, as restrições causadas pelo esforço de guerra frearam a retomada do crescimento do circuito, o que finalmente ocorreu de forma acentuada somente após o fim do conflito. Assim, no Rio de Janeiro, por exemplo, o número de espectadores das salas de cinema cresceu vertiginosamente entre 1944 e 1950, passando de 17 milhões para 42 milhões (GONZAGA, 1996, p. 191). Com o cinema definitivamente elevado ao posto de principal divertimento popular no país, o lucro invejável de vários filmes brasileiros na temporada de 1946 e 1947 – sobretudo *O ébrio*, da Cinédia, e *Fantasma por acaso* e *Este mundo é um pandeiro* da Atlântida – parecia favorecer a atração dos tão

⁶⁰⁹ *Correio da Manhã*, 1 set. 1949, p. 15.

desejados financistas e capitalistas, resultando no aumento significativo da produção de longas de ficção.⁶¹⁰

É verdade que provavelmente não eram os produtores aqueles que mais estavam ganhando com as grandes bilheterias dos filmes brasileiros recentes, pois em 1946 o cineasta Luiz de Barros, temporariamente convertido em colunista do *Diário Trabalhista*, alertava: “Renda há. Enormes! [...] Resta saber [...] é que essa renda fica, em sua quase totalidade, nas mãos dos exibidores (salvo os lançadores das grandes capitais, que dão os 50 por cento). E o desvio dessa renda quase inteira para o bolso dos exibidores é que entrava o progresso do nosso cinema.”⁶¹¹

Ainda assim, o ano de 1947 foi particularmente visto como um momento de animação no cinema brasileiro, inclusive com o lançamento de produções realizadas fora dos principais estúdios existentes e por diretores iniciantes. Uma delas foi *Uma aventura aos quarenta* (dir. Silveira Sampaio, 1947), uma produção baratíssima que teria sido custeado com a venda de um automóvel. Para o crítico de *Cine Repórter*, o filme faria o público pensar, sendo por isso considerado uma “obra prima do cinema nacional”, opinião compartilhada por diversos outros críticos.⁶¹²

Essa sátira às biografias que se pretendia dotada de um humor sofisticado e inteligente foi realizada por um grupo de amadores – Os Cineastas, dirigido pelo médico Silveira Sampaio – que, na mesma época, modernizaria o teatro de comédia no Rio de Janeiro em espetáculos que misturavam humor ferino com psicanálise e se tornaram grandes êxitos. Embora *Uma aventura aos quarenta* parecesse representar no cinema brasileiro a mesma esperança de renovação trazida pelos amadores no campo do teatro, o seu resultado estava definitivamente distante do gosto do grande público. Afinal, em 1948, ao ser distribuído pela UCB em Manaus com o prestígio de ter sido a produção premiada como melhor filme, diretor e história pela ABCC no Distrito Federal, o filme gerou altas expectativas em sua estréia num cinema da capital amazonense completamente lotado, apesar dos ingressos caríssimos. Entretanto, o resultado pouco depois do início da projeção foram vaias do público que exigiu seu dinheiro de volta e acabou depredando a sala.⁶¹³

⁶¹⁰ Conforme os dados compilados por Antônio Leão da Silva Neto (2009, p. 1151), entre 1948 e 1949 o número de filmes brasileiros lançados simplesmente dobrou, passando de 12 para 24.

⁶¹¹ *Diário Trabalhista*, s.d. [1946] (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do MAM).

⁶¹² *Cine Repórter*, v. 13, n. 595, 14 jun. 1947, p. 2.

⁶¹³ *A Cena Muda*, v. 28, n. 34, 24 ago. 1948, p. 27. Tendo sido um dos vários críticos a elogiar *Uma aventura aos quarenta*, Salvyano Cavalcanti da Paiva contestou esse fato, que teria sido forjado por Mário Falaschi, “cupincha” de Severiano Ribeiro, enciumado com o sucesso do filme de Silveira Sampaio. Para Salvyano, o autor da notícia “esqueceu de explicar que a platéia [do cinema amazonense] era toda de ‘guararás’ das margens do Gurupi” (*Panfleteo*, v. 2, n. 39, mai. 1948, p. 12).

O outro exemplo de produção independente foi *Sempre resta uma esperança* (1947), produzido pela CineSol e escrito e dirigido pelo comunista Nelson Schultz, filme que, segundo Alex Viany (1959, p. 124), foi praticamente “feito a mão” dadas as dificuldades materiais para sua realização, tendo sido distribuído pela Cooperativa Brasileira de Cinema.⁶¹⁴

Avaliado como regular (nota 1) pelo crítico de *A Cena Muda*, ainda assim *Sempre resta uma esperança* foi considerado “acima de muitas outras películas nacionais”, destacando-se “por ser um estudo do divórcio e apresenta[r] aquele tipo de operário tuberculoso, humano e real como o drama de que são protagonistas”. Apesar dos defeitos no roteiro, som e fotografia, o filme teria o mérito “de mexer, corajosamente, numa casa de marimbondos [...] audácia que, evidentemente, provocou a recusa da ‘boa qualidade’ para os exibidores exibirem-na obrigatoriamente.”⁶¹⁵

Mas em 1947, em meio ao afã de produção e corrida pelos lucros que os filmes brasileiros pareciam alcançar facilmente, além da estréia de diretores novatos, novos produtores também entravam em cena, como Cláudio Luiz Pinto e José P. de Araújo Filho, dupla que produziu a comédia *O malandro e a grã-fina* (dir. Luiz de Barros, 1947), que além de romance e música, trazia o elemento cômico por meio dos elogiados estreates Silva Filho e Zé Trindade.

O sucesso financeiro alcançado por *O malandro e a grã-fina* motivou, no ano seguinte, a produção da “comédia da vida esportiva” *O cavalo n. 13* (dir. Luiz de Barros, 1948) pela Kanitar Filmes, de Cláudio Luiz Pinto, que além da mesma dupla de humoristas, apresentava Maria Della Costa e Orlando Villar como novos galã e ingênuas. O filme trazia como diretor-assistente Fernando de Barros e o diretor do filme, Luiz de Barros, em sua autobiografia, acusou o jovem português, ex-assistente de Chianca de Garcia, de sabotá-lo com pretensão de tomar seu lugar como diretor (BARROS, 1978, p. 153).

De fato, Fernando de Barros parece ter conseguido seu intento, pois naquele mesmo ano seria contratado como diretor do drama gaúcho *Caminhos do Sul*, da Capital Filmes, de Freitas Paranhos, lançado em 1949. A produção foi bem recebida pela crítica, ganhando a eleição do Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC) de melhor filme do ano, melhor diretor e melhor atriz (Maria Della Costa). Outro destaque de *Caminhos do Sul* foi a fotografia bem-cuidada de Ruy Santos, já elogiado e premiado por *O malandro e a grã-fina*.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Viany (1959, p. 124) exalta que o filme foi “produzido quase sem capital, aos pouquinhos, enquanto seu realizador chegava a passar necessidades e era obrigado a dormir em cima da mesa de seu pequeno escritório”.

⁶¹⁵ *A Cena Muda*, v. 27, n. 12, 25 mar. 1947, p. 21.

⁶¹⁶ *Cine Repórter*, v. 17, n. 753, 24 jun. 1950, p. 16.

Mesmo em São Paulo, cuja produção cinematográfica havia se restringido aos cinejornais e complementos desde a década anterior, surgiam novos longas-metragens de ficção, como *Palhaço atormentado* (dir. Rafael Falco Filho, 1947), comédia dramática protagonizada pelo palhaço Arrelia com números de artistas infantis do rádio paulista, produzido pela veterana Rossi Filmes e finalizado nos laboratórios Rex-Film.⁶¹⁷

Também em 1947 já era anunciado *Luar do Sertão*, produção paulista baseada na canção de Catulo da Paixão Cearense, dirigida por um italiano chamado Mário Civelli, que se dizia assistente de Rossellini em *Roma, cidade aberta...* O filme contava com argumento, roteiro e assistência do crítico paulista Tito Batini e só às duras penas foi concluído e finalmente exibido em 1949 (cf. CATANI, 1987, p. 195-7). O anúncio deste filme dito “diferente” buscava claramente alinhá-lo aos modestos, mas honestos filmes europeus recentes:

Será que em *Luar do Sertão* que poderemos apreciar verdadeiramente a realização de um filme que segue a escola européia do pós-guerra, isto é, de um cometimento entregue tão somente a uma equipe de lutadores que não contaram com o apoio de grandes capitais, nem de maquinaria importada, mas em compensação nele aplicaram esforço e capacidade e foram ajudados pelos fãs ansiosos de ver bom cinema brasileiro.⁶¹⁸

Se desde meados dos anos 1930, com o início do cinema sonoro, a produção cinematográfica ficcional brasileira havia ficado praticamente restrita aos estúdios cariocas, o entusiasmo de produção do final dos anos 1940 atingiu outros Estados, como Minas Gerais. Em Congonhas do Campo foi filmado entre 1948 e 1949 *Almas adversas*, dirigido pelo veterano Leo Marten. A direção de fotografia era de George Fanto e Adrian Samailoff (também dono dos equipamentos) e o filme tinha como principais atrativos o nome da atriz Bibi Ferreira – que havia estrelado recentemente o filme inglês *O fim do Rio* – e o do escritor Lúcio Cardoso, autor do argumento, dos diálogos, além de co-produtor e assistente de direção. Ainda em Minas Gerais, mas na região do Caraça, a Orbis Films filmava *Porta do céu: Caraça* (dir. Theodor Lutz, 1950), realizado na mesma época também com técnicos e equipamentos importados.⁶¹⁹

⁶¹⁷*Cine Repórter*, v. 14, n. 604, 16 ago. 1947, p. 2.

⁶¹⁸Programa Cinema Pathé, Rio de Janeiro, 13 jun. 1949 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

⁶¹⁹*Caraça* foi o primeiro filme do qual o futuro diretor de fotografia mineiro Hélio Silva participou – como assistente de “tudo” –, conforme contou em entrevistas: “Mas um grupinho, liderado por um tal de José W. Carsalatti, de uma família muito rica lá de Belo Horizonte, resolveu fazer cinema. [...] Trouxeram os técnicos da Europa. O diretor, que era o fotógrafo também, era o Theodor Lutz, um lituano. Dois técnicos de som, Amaury Lenhardt e Jacques Lesgards”. A montagem ficou a cargo do polonês Ignácio Jesman e T. W. Rhedo e para o filme foram utilizadas câmeras Éclair e Cinephon de grande qualidade (MELO, 2009; EBERT, 2009). *Porta do*

Essa descentralização da produção era auxiliada pelo fato de muitos já optarem por filmagens realizadas em grande parte em externas, fosse por restrições financeiras e/ou inexistência de estúdios disponíveis ou adequados (*Uma aventura aos quarenta*, *Almas adversas*, *Porta do Céu: Caraça*, *Quase no céu*) assim como pelo desejo de aproveitar cenários naturais (*Estrela da manhã* foi filmado em Itacuruçá, no sul do Estado do Rio de Janeiro, e *Caminhos do Sul*, nos pampas gaúchos), numa decisão possibilitada por novos recursos técnicos, assim como provavelmente influenciada pelo realismo dos recentes filmes norte-americanos, mexicanos e italianos.

Em sua coluna na *Gazeta de Notícias*, o otimista M. do Valle escrevia em setembro de 1947 que “já foi o tempo, felizmente, que fazer fitas era compor ‘shorts’ ou jornais cinematográficos”, enquanto Salvyano afirmava no mês seguinte, em *Panfleto*, que o “povo quer, exige, faz questão do cinema brasileiro”. A sensação era de que a situação havia mudado para o cinema brasileiro, pois, “há três ou quatro anos passados ou um pouco mais, ser produtor, no Brasil, em alguns casos, era sinal de fantasista ou, quando menos de sonhador.” Desse modo, no ano seguinte Luíz Alípio de Barros escrevia em *A Cena Muda* que “nunca houve tamanha febre de cinema no Brasil como agora.”⁶²⁰

De fato, 1948 foi também marcado pelo crescimento do volume de filmes brasileiros lançados – mas sobretudo anunciados – em sintonia com o surgimento de novas empresas produtoras e pelos projetos de realização de longas-metragens por produtores de cinejornais e pequenas distribuidoras.

Assim, cineastas veteranos encontraram um cenário que facilitava o encontro de financiadores e o Laboratório Eletrônico do Brasil (LEB), de Victor Guilherme Teixeira de Barros, filho de Luiz de Barros, realizou dois filmes nesse ano. O primeiro foi o carnavalesco *Esta é fina* (1948) – com direção de Luiz de Barros e números musicais filmados por Moacyr Felon, que também colaborou na montagem – produção financiada por Mário Falaschi, então diretor da UCB, distribuidora de Severiano Ribeiro.

Em 1948 a LEB lançou ainda o filme “junino” *Fogo na canjica*, também de Luiz de Barros, com seu filho ficando responsável pela produção. Destinado ao público do interior paulista, essa produção foi financiada pelo exibidor Paulo B. Sá Pinto, dono da Empresa Paulista Cinematográfica (depois “Paulistana de Cinemas”) – concorrente da Companhia Serrador –, sendo distribuída pela Dipafilmes.

céu: Caraça foi também a primeira experiência cinematográfica do jovem mineiro Geraldo Santos Pereira.

⁶²⁰*Gazeta de Notícias*, 4 set. 1947, p. 6; *Panfleto*, v. 1, n. 13, nov. 1947, p. 22; *A Cena Muda*, v. 28, n. 42, 19 out. 1948, p. 6-7.

Além de Alexandre Wulfes que já havia produzido *Jardim do pecado* e *No trampolim da vida*, dois de seus ex-sócios da Cooperativa Brasileira de Cinema também partiram para a produção de longas-metragens de ficção.

José de Souza Barros, através da Tapuia filmes, produziu *O homem que chutou a consciência* (1948), comédia esportiva dirigida por Ruy Costa baseada em sua própria peça que havia alcançado grande sucesso na Companhia de Jayme Costa. A mesma empresa produziria ainda o “filme-revista” *Folias cariocas* (dir. Manuel Jorge, 1948), com Dercy Gonçalves, sendo ambos distribuídos pelo Programa Barone.

Afonso Campiglia, diretor da Fimoteca Cultural (produtora de filmes educativos e científicos), seguiu o mesmo caminho de Wulfes e Souza Barros. Campiglia havia se associado à Cinédia para a realização de *O ébrio* e, com o sucesso do filme, fundou a Pro-Arte para produzir outro melodrama, *Mãe* (dir. Theófilo de Barros Filho, 1948), também filmado nos estúdios da Cinédia.

Em seguida, a Pro-Arte (Fimoteca Cultural) produziu *Estrela da manhã* (lançado apenas em 1950), dirigido pelo crítico Jonald – pseudônimo do médico Oswaldo Marques de Oliveira –, com fotografia de Ruy Santos e participação do cantor Dorival Caymmi como ator. A produtora anunciava ainda a realização de *Coração materno*, novamente trazendo Gilda de Abreu e Vicente Celestino, e de *Cangaceiros*, baseado em argumento de Jader de Lima, ambos a serem filmados também nos estúdios de Carmen Santos.

Outra nova produtora era a Nova Terra Indústria Cinematográfica, que estreou com o drama histórico baseado em José de Alencar, *Iracema* (dir. Vittorio Cardinali e Gino Talamo, 1949), revelando a linda atriz e ex-modelo Ilka Soares.

Em meio a esse entusiasmo, os estúdios existentes passaram a atuar mais frequentemente como co-produtores, alugando suas instalações para essas novas realizações. Na Brasil Vita-Filme foram filmados *Cem garotas e um capote*, *O malandro e a grã-fina* e *Estrela da manhã*, por exemplo. Mas Carmen Santos, por sua vez, não ficou parada, pois mesmo depois das dificuldades de lançamento e da morna recepção a *Inconfidência Mineira*, finalmente estreado em 1948, a estrela partiu para mais uma realização histórica, produzindo *Inocência* (dir. Luiz de Barros, 1949), baseado no clássico de Taunay. Esse filme, porém, foi arrasado pela crítica, sendo eleito a pior produção nacional do ano na enquete do Círculo de Estudos Cinematográficos.⁶²¹

A Cinédia, por sua vez, anunciava em 1948 as arrastadas produções *Um pinguinho de gente*, *Noites de Copacabana* e *Loucos por música*, e ainda alugava seus estúdios para co-

⁶²¹ *Cine Repórter*, v. 17, n. 753, 24 jun. 1950, p. 16.

produções. Foi nesse esquema que Moacyr Fenelon vinha realizando filmes como *Obrigado, Doutor!* (dir. Moacyr Fenelon, 1948) e *Poeira de estrelas* (dir. Moacyr Fenelon, 1948).⁶²²

Além da Cinédia e Brasil-Vita Filmes, havia ainda a opção do estúdio da Imperial, localizado nas proximidades da Praça da Cruz Vermelha e que foi utilizado para as filmagens de *No trampolim da vida*, *Querida Suzana*, *O homem que chutou a consciência*, e *O cavalo n. 13*. Entretanto, segundo Luiz de Barros o estúdio pertencia na verdade a Severiano Ribeiro Júnior, parecendo corresponder, de fato, ao estilo de “gasto mínimo” do empresário: “Era muito pequeno mesmo, e só com muita boa vontade se conseguia filmar ali” (BARROS, 1978, p. 161).

Ou seja, era difícil escapar dos domínios de Severiano Ribeiro, mesmo que veteranos como Carmen Santos, Adhemar Gonzaga e Moacyr Fenelon ainda tentassem. Carmen, por exemplo, entregou a distribuição de *Inconfidência Mineira* (1948) a Vital Ramos de Castro, estreando sua aguardada produção em Belo Horizonte.⁶²³

Já o primeiro filme da Cine-Produções Fenelon realizado em co-produção com a Cinédia, *Obrigado, Doutor!* (dir. Moacyr Fenelon, 1948), estreou no Rio de Janeiro nas três salas do circuito Metro, enquanto no caso de *Estou aí?* (dir. Cajado Filho, 1949), primeiro carnavalesco de Fenelon, o produtor “mandou a UCB passear” nas palavras de *A Cena Muda*, preferindo estrear no Rio de Janeiro no “circuito independente” do “Pathézinho e cia” (se referindo às salas de Marc Ferrez & Filhos), onde ficou duas semanas em cartaz.⁶²⁴

De fato, *Estou aí* foi distribuído pela própria Cinédia, cuja sessão de São Paulo resultaria na criação da Cinedistri, empresa do “pupilo” de Gonzaga, Oswaldo Massaini, que homenageou seu ex-patrão no nome do empreendimento. A Cinedistri se dedicaria justamente à distribuição exclusiva de filmes brasileiros de curta e longa-metragem e, em junho de 1950,

⁶²²*Um pinguinho de gente*, dirigido por Gilda de Abreu, foi lançado em 1949. Já *Loucos por música*, dirigido por Adhemar Gonzaga, e *Um beijo roubado* (título definitivo de *Noites de Copacaba*), dirigido por Leo Marten, estreariam apenas em 1950.

⁶²³*Inconfidência Mineira* seria inicialmente distribuído pela Metro, mas “articulações” de Severiano Ribeiro fizeram com que o circuito do estúdio americano exibisse *Asas do Brasil*, da UCB, obrigando Carmen a lançar sua aguardada superprodução nas salas de Vital Ramos de Castro. “As duas fitas foram lançadas na mesma ocasião e é interessante notar que os cartazes da *Inconfidência* no dia seguinte ao de sua colocação em numerosos tapumes da cidade desapareceram porque sobre eles foram colados os reclames de *Asas do Brasil*...” [...] (*O Jornal*, 9 jul. 1948). Agradeço a Luis Alberto Rocha Melo a indicação dessa reportagem.

⁶²⁴*A Cena Muda*, v. 29, n. 9, 1 mar. 1949, p. 3; *A Cena Muda*, v. 29, n. 11, 15 mar. 1949, p. 31. Por outro lado, Luis Alberto Rocha Melo (2011) apontou que entre agosto de 1949 e maio de 1949 esteve vigente o acordo de distribuição da Cine-Produções Fenelon com a UCB. Entretanto, me parece que desde o primeiro filme co-produzido pela Cinédia foram buscados circuitos alternativos, sobretudo no Rio de Janeiro, para fugir do domínio de Severiano Ribeiro. Se os primeiros indícios de irregularidades nos balancetes da distribuidora surgiram já na prestação de contas de dezembro de 1948 relativa a *Obrigado, Doutor!* – na qual Gonzaga escreveu à mão ao lado da renda irrisória atribuída aos cinemas de Fortaleza e Belém: “Roubo do Ribeiro!” (Acervo Cinédia) –, acredito que possivelmente Gonzaga esperou até a consolidação de alternativas viáveis, como a Cinedistri, antes do rompimento definitivo do contrato com a UCB.

anunciava distribuir filmes da Cinédia, de Fenelon e Milton Rodrigues, sendo um exemplo de iniciativas ligadas tanto ao crescimento do mercado, quanto de reações ao seu domínio por Severiano Ribeiro, que nos anos 1950 receberiam frequentemente a alcunha de “independentes”.⁶²⁵

Com seu poderio se espraiando pela produção (Atlântida), finalização (Cinegráfica São Luiz), distribuição (UCB) e exibição (CBC), era muito difícil se manter completamente independente a Severiano Ribeiro. Afinal, como atacava Salvyano Cavalcanti de Paiva pelas páginas de *O Planfeto*, em 1948 a UCB controlava a distribuição das produtoras Centauro, Tapuia, Cláudio Luiz e Araújo, Empresa Técnica Cinematográfica, Cine-Produções Fenelon, Kanitar, Capital e Pro-Arte, no caso do longa-metragem – sem esquecer obviamente da Atlântida, da qual era acionista –, e da Carriço Filmes, William Gericke, Alberto Botelho, Cinegráfica São Luiz, Cinelândia Filmes, Agência Nacional, Departamento Estadual de Imprensa de São Paulo e Ministério da Agricultura, no caso dos complementos.⁶²⁶

Se a UCB não se abalou com esses ataques pela imprensa, em 1948 o domínio de Severiano Ribeiro no campo da exibição chegou a ser desafiado pelo exibidor Domingos Segreto, cujas denúncias de formação de truste motivaram a criação de uma CPI, acusando o exibidor de, por dominar as grandes distribuidoras americanas, chantagear seus concorrentes impondo condições absurdas. Para os exibidores que não aceitassem a pressão, só restavam duas opções: “fechar as portas ou vender seu cinema àquele empresário, que integrará o mesmo no seu circuito.”⁶²⁷

Mesmo que o processo tenha “morrido” na Comissão Central de Preços e Severiano Ribeiro continuasse sendo o maior exibidor do Rio de Janeiro e um dos maiores do Brasil, as tentativas de resistência continuaram, pois no final de 1949 Fenelon fez a pré-estréia de sua última co-produção com a Cinédia, *O homem que passa* (dir. Moacyr Fenelon), no recém-inaugurado Cine Presidente, cinema lançador de propriedade justamente de Domingos Segreto. O filme foi exibido num circuito “independente” que incluía novamente o Pathé de Marc Ferrez & Filhos, enquanto Fenelon defendia pelas páginas de *A Cena Muda* a

⁶²⁵Fazendo companhia à Cinedistri, em 1952 seria fundada a Unida Filmes, distribuidora que no ano seguinte declarava ter “contratos firmados com os produtores independentes: Flama Produtora Cinematográfica, Sacra Filmes, Humberto Mauro, Castelo Filmes, Luiz de Barros, Watson Macedo, Acácio Domingues e Cinematográfica Mauá, que tem à frente Nilton Paiva [sic] e Affonso Campiglia, e que contando com a colaboração do Sindicato Nacional dos Produtores, sacudiu a indiferença em torno do cinema brasileiro independente!” (*Diário Oficial da União*, seção 1, 27 abr. 1953, p. 148). A partir de 1954 a Unida seria dirigida por Mário Falaschi, sendo responsável pela distribuição de filmes como *O saci* (dir. Rodolfo Nanni, 1953) *Rua sem sol* (dir. Alex Viany, 1954) e *Rio, 40 graus* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1954-6) (MELO, 2006, p. 299).

⁶²⁶*Planfeto*, v. 2, n. 45, jun. 1948, p. 19; *A Cena Muda*, v. 28, n. 32, 10 ago. 1948, p. 27.

⁶²⁷*A Cena Muda*, v. 28, n. 24, 15 jun. 1948, p. 4.

necessidade de criação de uma distribuidora nacional, alegando como aos produtores vinha cabendo apenas uma fração ínfima dos lucros de seus filmes.⁶²⁸

Esse “circuito independente” aparentemente podia se desenvolver, pois pela primeira vez em muitos anos existiam condições de sustentação de um circuito com títulos não-americanos, já que as agências das *majors* de Hollywood continuavam praticamente na mão de Severiano. Posteriormente capitaneado pelos nomes de Nelson Caruso e Lívio Bruni e coadjuvado por Hugo Sorrentino, os irmãos Valansi e Wenceslao Verde Martinez, esse “circuito independente” justificava seu nome por se considerar “à margem dos negócios mais substanciais do mercado, comandados por Luiz Severiano Ribeiro” (GONZAGA, 1995, p. 217).

Também no campo da produção a alcunha de “independente” passaria a ser utilizada politicamente por Moacyr Fenelon a partir de 1948 com a sua Cine-Produções Fenelon. Conforme Luis Alberto Rocha Melo (2011), Fenelon foi um dos primeiros profissionais de cinema no Brasil a assumir de forma consistente e contínua a posição de “produtor independente”, o que o capitalizou em termos sobretudo políticos e culturais.

Com o aumento da produção nacional, do circuito exibidor e do número de empresas distribuidoras, o meio cinematográfico brasileiro se ampliava e se complexificava, inclusive no que dizia respeito à mão de obra, pois mesmo antes da chegada em massa de profissionais italianos e ingleses com a criação da Vera Cruz, a presença de técnicos estrangeiros, sobretudo diretores de fotografia, já se fazia notar em decorrência dos vários imigrantes que se refugiaram da guerra no Brasil.⁶²⁹

No que diz respeito à pós-produção, uma grande revolução técnica no cinema brasileiro ocorreria ainda com a instalação no Rio de Janeiro, em 1949 (e com filial em São Paulo três anos depois), da Companhia Industrial Cinematográfica, empresa que prestava serviços de laboratório, finalização, sonorização e locação de equipamentos, dirigida pelos franceses Mathieu Adolphe Bonfanti e Paul Alphonse Duvergué.

Em meio à animação da produção, diretores estrangeiros também conseguiram trabalho fora do universo paulista do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e Vera Cruz. O italiano Ricardo Freda, vindo ao Brasil por conta de *O Guarani*, produção estrangeira da

⁶²⁸ *A Cena Muda*, v. 29, n. 50, 13 dez. 1949, p. 12.

⁶²⁹ É significativo que com a morte do veterano do cinema silencioso Antônio Leal durante as filmagens de *Aventura aos quarenta*, o filme tenha sido finalizado pelo francês Lucien Mellinger, estrangeiro como muitos dos diretores de fotografia de filmes brasileiros realizados no final da década de 1940, entre eles, o húngaro George Fanto (*Cavalo n. 13, Caminhos do Sul*), o alemão Carlos Felten (*Esta é fina, Eu quero é movimento*), o italiano Ugo Lombardi (*O caçula do barulho*) – que tinha como assistente Amleto Daissé (*Iracema*) –, o tcheco George Dusek (*Sempre resta uma esperança, Mãe, E o mundo se diverte*), o alemão Edgard Eichhorn (*No trapolim da vida, Mundo estranho*) e o argentino Mário Pagés (*Quando a noite acaba*).

Universália baseada na vida do compositor Carlos Gomes filmada na Itália e no Brasil, acabou realizando um filme na Atlântida, *O caçula do barulho*, lançado em 1949. No ano anterior, a mesma Atlântida já havia entregado a direção de *Terra violenta* ao americano Edmond François Bernoudy, que teria sido sabotado na Atlântida pela “turma dos Burles”, não se podendo identificar ao certo de quem teria sido a culpa pelo “abacaxi” resultante.

Ou seja, diante do aquecimento da produção, *aparentemente* o problema do cinema nacional não era mais apenas de falta de dinheiro, como os produtores defendiam enfaticamente poucos anos antes. Afinal de contas, segundo relatos entusiasmados na imprensa os filmes brasileiros podiam dar e estavam realmente davam lucros fabulosos. Já estava em curso, inclusive, uma inevitável mudança da situação anterior quando os atores ou eram jovens apaixonados pela “sétima arte” que se davam ao luxo de serem diletantes ou se sustentavam com outros trabalhos no rádio, no teatro ou mesmo no funcionalismo público. O galã e já pai de dois filhos, Anselmo Duarte, por exemplo, apesar de ainda dizer que o cinema brasileiro não compensava financeiramente, revelava em 1949 que “dá para viver, por que ele, há dois anos, vive da sétima arte.”⁶³⁰

Anselmo representava um novo tipo de artista de cinema mais ambicioso e consciente, e que sabia negociar seus contratos e exigia ganhar à altura do que o seu trabalho certamente rendia para os produtores. Não à toa, com exceção das divas do cinema silencioso como Eva Nil e Carmen Santos, ele foi o primeiro de uma nova geração de atores e atrizes a consolidar no Brasil um estrelismo quase que exclusivamente cinematográfico, conseguindo no início dos anos 1950, no campo do cinema, uma elevação de patamar salarial que também teria correspondentes no teatro e na imprensa.⁶³¹

⁶³⁰ *A Cena Muda*, v. 29, n. 6, 8 fev. 1949, p. 17.

⁶³¹ O ator falaria em diversos relatos posteriores sobre sua “carência econômica” na Atlântida e dos transtornos por ser obrigado a andar de bonde ou ônibus e ser perseguido pelas fãs e provocado por seus namorados enciumados (SINGH JR, 1993, p. 43). Entretanto, seu contrato ao sair do estúdio, em 1951, era de Cr\$ 13 mil mensais – o maior do Atlântida, enquanto Oscarito receberia Cr\$ 5 mil –, um valor altíssimo para os padrões da classe média da época, ainda que ele se queixasse, em retrospecto, de não ter dinheiro sequer para comprar um carro, o que era luxo das classes mais altas no Brasil do final dos anos 1940, anterior ao desenvolvimento da indústria automobilística nacional. Grande Otelo, por sua vez, assinou novo contrato com a Atlântida no final de 1948 pelo qual receberia salário de Cr\$ 3 mil por mês, além de Cr\$ 12 mil por filme. Entretanto, só o aluguel de seu apartamento na Urca – bairro nobre do Rio de Janeiro – lhe consumia 2.700 cruzeiros mensalmente (CABRAL, 2007, p. 129). Por sua vez, ao ingressar na Atlântida nessa mesma época como ajudante de carpintaria, Carlos Manga, aos 19 anos, recebia apenas 600 cruzeiros, “menos de um sexto do que recebia em seus dois empregos anteriores” (AUGUSTO, 1989, p. 120), mas próximo do valor do salário médio de um operário, que girava em torno de 700 e 800 cruzeiros (IBGE, 2003). Voltando a Anselmo, ele deixava a Atlântida em direção à Vera Cruz, conhecida pelo descontrole financeiro e pelos altos salários pagos aos artistas e técnicos especializados (contraposto aos salários miserável dos operários e trabalhadores braçais). No estúdio paulista, o maior galã do cinema brasileiro receberia Cr\$ 50 mil além de outras regalias – um valor astronômico mesmo em comparação com os já altíssimos salários de quatro, cinco e até sete mil dos técnicos e assistentes. O depoimento de Tonia Carrero, estrela da Vera Cruz, é exemplar: “Eu e Anselmo ficávamos escolhendo coisas, em que casa vamos morar, que piscina vamos ter, quantos carros [...]. Eu ganhava muito dinheiro – vinte e cinco

Mas apesar do entusiasmo com a aparente punjança do cinema brasileiro pelo aumento da produção, já existiam alguns sinais de que os problemas a serem enfrentados não eram poucos nem simples, como a falta de filme virgem disponível no mercado que causou pânico nos produtores. Mas nem isso parecia afetar o avanço do cinema nacional.⁶³²

Com os lucros maiores, as produções puderam aumentar seus orçamentos dos baixíssimos patamares praticados nos anos imediatamente anteriores. Mesmo com a alta inflação nesse período, havia ocorrido uma evidente elevação dos orçamentos de 100 a 200 contos de réis das produções de linha e 300 a 400 contos das produções mais ambiciosas praticados no início da década. Conforme Sérgio Augusto (1989, p. 51), no final dos anos 1940 o custo médio do filme brasileiro oscilava então entre 800 e 900 mil cruzeiros, mas *Caçula do barulho*, produção mais ambiciosa da Atlântida, já havia chegado a 1 milhão e 300 mil. Luis Alberto Rocha Melo (2011) apontou que, na mesma época, os orçamentos dos filmes produzidos pela Cine-Produções Fenelon variavam entre 750 mil cruzeiros (*Obrigado, Doutor!*) a 1 milhão e 400 mil (*Estou aí?*). Por fim, um relatório do Departamento de Comércio dos EUA datado de novembro de 1948 estimava que os longas-metragens brasileiros custavam de Cr\$ 100 a 900 mil, mas afirmava existir comentários de que alguns filmes haviam sido feitos por menos de Cr\$ 100 mil, referindo-se, provavelmente, às produções de baixíssimos orçamentos que revoltavam os críticos. Ainda assim, esse valor parece exageradamente baixo, pois mesmo um filme de linha como *Fogo na canjica* (chamado inicialmente de *N'uma noite de São João*) era orçado em Cr\$ 600 mil.⁶³³

contos [sic] [...] – a gente era rico!” (GALVÃO, 1979, p. 446). Caso semelhante ao de Anselmo e Tonia era o da atriz Cacilda Becker que, ao ser convidada para ingressar no recém-criado TBC apesar de não fazer parte de nenhum grupo amador, aceitou, mas com a condição de “ganhar bem”, adotando ainda uma postura profissional que causou conflitos com “os despreocupados jovens burgueses” que pretendiam “criar” o teatro brasileiro (GALVÃO, 1981, p. 71). Em 1948, *A Cena Muda* informava que Cacilda Becker estava ganhando 15 mil cruzeiros no TBC, o “maior ordenado de uma atriz do gênero” (*A Cena Muda*, v. 28, n. 44, 2 nov. 1948, p. 24). Na imprensa, uma revolução semelhante foi a criação por Samuel Wainer do jornal *Última Hora*, cuja equipe foi formada “pagando o triplo dos salários praticados pelos outros jornais – os quais eram tão vis que obrigavam os jornalistas a ter dois ou três empregos” (CASTRO, 1992, p. 232). Em 1951, Wainer contratou de *O Globo* seu editor de esportes, Augustinho Rodrigues, ao lhe oferecer Cr\$ 20 mil, salário quatro vezes maior do que ganhava no concorrente. Augustinho levou para *Última Hora* seu irmão, Nelson Rodrigues, que passou a receber como redator Cr\$ 10 mil mensais, “salário de príncipe herdeiro” nas palavras de Ruy Castro, sobretudo em relação aos Cr\$ 3 mil que ganhava no ano anterior em *O Globo*, e mesmo em comparação com seu ótimo salário de Cr\$ 5 mil nos Diários Associados entre 1944 e 1950 (ibid., p. 180, 233).

⁶³² Em 1949, a escassez e o alto custo de filme positivo virgem adiaram o lançamento de várias produções já prontas pela impossibilidade de se confeccionar as cópias para distribuição. A Vera Cruz enfrentou o mesmo problema ao longo de toda a sua história, embora o estúdio paulista tivesse recursos para pagar mais caro pelo filme virgem no mercado negro e até importar película dos países vizinhos (cf. GALVÃO, 1981).

⁶³³ ANDERSON, Stewart G. *Motion Picture Industry in Brazil*. United States Embassy, Rio de Janeiro. Office of International Trade, Department of Commerce, US, nov. 1948, v. 6, p. 4 (Margaret Herrick Library, Los Angeles). Carta de Victor Guilherme Teixeira de Barros para Luiz de Barros, s.d., [c.1947] (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do MAM). Nos anos 1950, a Vera Cruz efetivamente elevou os orçamentos de suas produções que giravam em torno de Cr\$ 5,2 milhões, embora os filmes da Maristela e Multifilmes custassem, em média, um pouco menos: 2,9 e 3,6 milhões de cruzeiros (GALVÃO, 1979, p. 569-70). Entretanto, Mário Audrá

Se os filmes cariocas ainda provocavam algumas reclamações a respeito da qualidade técnica, se pretendia encerrar definitivamente esses problemas com os investimentos ainda mais vultosos em São Paulo, iniciados com a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 4 de novembro de 1949. Como Maria Rita Galvão (1981, p. 14) indicou, ainda que inserida numa ampliação inédita do mecenato cultural da burguesia paulista, uma instituição como a Vera Cruz revelava a ambigüidade de “um curioso híbrido de mecenato e empreendimento capitalista”, uma contradição entre forma e conteúdo. Afinal, além de inseridos na euforia cultural que invadiu São Paulo no pós-guerra – “mistura de animação social, de pujança econômica e de ilusão política” (ibid., p. 17) –, os estúdios construídos em São Bernardo do Campo também estavam ligados ao amplo contexto de efervescência do meio cinematográfico brasileiro, muito bem descrito em editorial de *A Cena Muda* escrito por Luiz Alípio de Barros em abril de 1948: “Organizam-se companhias, movimentam-se grandes capitais, entram na berlinda homens que entendem de cinema e homens que não entendem de cinema, profissionais, diletantes, gente séria, gente suspeita, gente de casa, gente de fora, sonhadores e mercenários, financistas e biscateiros, tudo. Uma verdadeira Babel sem torre”.⁶³⁴

Ainda que Maria Rita Galvão (ibid., p. 53) tenha ressaltado a total desvinculação dos fundadores da Vera Cruz com a produção cinematográfica brasileira corrente, quisessem ou não, conscientes disso ou não, seus criadores Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho faziam parte dessa Babel, em meio a qual grandes empresários também atentaram para as aparentemente animadoras possibilidades comerciais do cinema brasileiro. A “terceira versão” que Galvão (ibid., p. 90-1) ofereceu para a criação da Vera Cruz, conforme narrada por Débora Zampari, aponta para esse caminho ao afirmar que a idéia inicial de criação do estúdio partiu de seu cunhado Carlo Zampari, que, recém-chegado da Itália e vivendo sozinho no Rio de Janeiro, sem conhecer ninguém, freqüentava muito as salas de cinemas, diferentemente dela e de seu marido. Vendo o sucesso dos filmes cariocas “tão ruins”, teria sido ele quem propôs ao seu bem-sucedido irmão a idéia de, aproveitando a estrutura do recém-inaugurado TBC, criar um “grande cinema nacional”. Carlo Zampari seria o primeiro Diretor Superintendente da Vera Cruz e o único com um salário mensal de Cr\$ 10 mil estipulado já na escritura de constituição da companhia.

Ocorrida em São Paulo também no final dos anos 1940, a breve experiência cinematográfica de Assis Chateaubriand revela semelhanças com essa versão da história.

afirmou em depoimento que *Presença de Anita* (dir. Ruggero Jacobbi, 1951), primeiro filme da Maristela, “foi uma produção barata, pouco menos de um milhão e meio” (GALVÃO, 1984, p. 10), mantendo-se no mesmo patamar das mais ambiciosas produções cariocas.

⁶³⁴*A Cena Muda*, v. 28, n. 17, 27 abr. 1948, p. 3.

Chatô era dono do maior complexo de comunicações do país, os Diários e Emissoras Associados, que em São Paulo incluíam os jornais *Diário da Noite* e *Diário de São Paulo*, além das emissoras de rádio Tupi e Difusora. O diretor artístico da Rádio Tupi era Walter Forster e o da Rádio Difusora, Oduvaldo Vianna.

Após retornar da Argentina em 1941, Vianna se tornara diretor artístico da Rádio São Paulo e, em 1944, criou a Rádio Panamericana, mas a vendeu, um ano mais tarde, para Paulo Machado de Carvalho e seus três filhos. Em janeiro de 1945 tornou-se diretor do rádio-teatro da Rádio Tupi de São Paulo, passando depois a acumular o mesmo cargo na Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Antes disso, o diretor do sempre lembrado *Bonequinha de Seda* ainda tentara novamente o cinema em São Paulo, tendo chegado a assumir o cargo de superintendente da Companhia Americana de Filmes em 1941, mas já encontrando a empresa atolada de promissórias vencidas ao Banco do Estado de São Paulo.

A oportunidade de voltar ao cinema surgiu no pós-guerra e dentro dos Diários e Emissoras Associados, quando Vianna e Chatô decidiram realizar no primeiro semestre de 1948 o curta-metragem documentário *Chuva de estrelas* (dir. Oduvaldo Vianna, 1948) para divulgar os cantores e o elenco do célebre rádio-teatro das emissoras do grupo, assim como o jornal *O Diário de São Paulo* (MATTOS, 2002, p. 64-5). Com o aparente sucesso da experiência, o passo seguinte foi fazer um longa-metragem e daí surgiu *Quase no céu*, filmado com dificuldades no segundo semestre de 1948 novamente por Oduvaldo Vianna.

O filme de estréia do “Estúdio Tupy” foi lançado em 25 de maio de 1949 em São Paulo, com distribuição da Cadef, em doze salas. Conforme carta pessoal de Oduvaldo Vianna de julho de 1949, em uma semana *Quase no céu* teria feito Cr\$ 1.400.000,00 e continuava “dando dinheiro para o Chateaubriand”. Seria lançado algumas semanas mais tarde no Rio de Janeiro, no circuito de Severiano Ribeiro. Nessa carta, Oduvaldo escrevia ainda a seu amigo na Ilha da Madeira:

Em vista deste êxito comercial, Chateaubriand resolveu atirar-se resolutamente ao cinema e vamos construir estúdios e importar maquinismos. [...] O filme, que tem humanidade e bom desempenho por parte dos artistas, está deficiente ainda no som, cujos aparelhos foram improvisados aqui. Não penso por isso em exportá-lo. Com a montagem dos estúdios (*Quase no Céu* foi feito na rua e na casa de amigos) e de aparelhagem boa, acredito que as futuras instalações dos Estúdios Cinematográficos Tupi possam ser vistas fora do Brasil.⁶³⁵

⁶³⁵ Carta de Oduvaldo Vianna a Reis Perdigão, 4 de julho de 1949 (Acervo Oduvaldo Vianna, Funarte).

Apesar do otimismo de Oduvaldo, os Estúdios Tupi enfrentaram muitos problemas com *Quase no céu* e David José Lessa Mattos (2002, p. 197-8) citou reportagem publicada em maio de 1949 em *O Cruzeiro* – mais popular revista do Brasil pertencente aos Diários e Emissoras Associados – na qual foram desferidos ataques aos *trusts* de exibidores que dominavam as telas brasileiras, o circuito Serrador em São Paulo e Severiano Ribeiro no Rio de Janeiro: “Os ‘Estudos Tupi’ tomaram a iniciativa de abrir luta contra os monopolizadores da tela. Aproximaram-se dos exibidores independentes e [...] surgiu uma nova linha de doze cinemas para enfrentar o truste. É esse grupo de doze cines que vai lançar conjuntamente o ‘Quase no céu’. A rede é capitaneada pelo ‘Marabá’”.⁶³⁶

Mas apesar de contar com a força de seus órgãos de comunicação, Chatô aparentemente não manifestou a mesma insistência de um Gonzaga ou Fenelon na batalha contra os *trusts*. Se as investidas no cinema do maior empresário das comunicações do país não frutificaram, o mesmo não aconteceu num campo então virgem e sem concorrentes no Brasil (fossem nacionais ou estrangeiros), o da televisão. Enquanto Oduvaldo Vianna ainda planejava a importação de equipamentos para os Estúdios Cinematográficos Tupi da qual era diretor de produção, já eram finalizadas as instalações dos estúdios da TV Tupi, sinalizando a opção de Chatô pelo segundo empreendimento. Dermival Costalima, diretor-artístico-geral das emissoras de rádio do grupo em São Paulo, assumiu o mesmo cargo em relação à televisão e escolheu como auxiliar direto Cassiano Gabus Mendes. Conforme Vida Alves (2008, p. 45), “quando Dermival Costalima saiu para abrir a TV Paulista, a segunda emissora de São Paulo, Cassiano ficou à frente da TV Tupi”. Com vinte e poucos anos, o filho do já falecido Octávio Gabus Mendes – ex-cineasta que chegara a diretor de elenco da Rádio Difusora – “era chamado de *Chefinho*”. Tratava-se realmente de uma história a ser escrita por uma nova geração, pois “naquele momento a maioria das pessoas, artistas e funcionários acreditava que a direção artística da televisão fosse entregue a Oduvaldo Vianna” (MATTOS, 2002, p. 71). Se Cassiano incluíria seu nome na história da televisão brasileira, a partir da década de 1950 seria o filho de Oduvaldo Vianna, o Vianinha, quem daria destaque ao nome da família no teatro, televisão e cinema.⁶³⁷

⁶³⁶ A rede mencionada era a Empresa Paulista de Cinemas de Paulo B. Sá Pinto que buscava competir com o monopólio do circuito Serrador em São Paulo e seria um dos protagonistas na formação de novos circuitos regionais. Segundo Inimã Simões (1990, p. 48), em 1948 o Marabá, cinema lançador de Paulo Sá Pinto inaugurado três anos antes, era apenas o quinto cinema mais lucrativo da capital paulistana (o Ritz era o oitavo), época quando a “supremacia de Serrador” ainda era indiscutível.

⁶³⁷ Já tendo refletido sobre essa experiência, Arthur Autran (2004, p. 26) escreveu em sua tese de doutorado: “Uma hipótese de trabalho, impossível de comprovar no âmbito deste estudo, é que as dificuldades de mercado sentidas por Chateaubriand com o projeto de maior envergadura de *Quase no céu*, apesar do sucesso de público, tiveram fator preponderante na sua desistência em relação a esta indústria, levando-o a apostar num veículo ainda sem nenhum tipo de exploração mercadológica no Brasil: a televisão”. Essas dificuldades foram apontadas

Um outro exemplo desse contexto de interesse de grandes empresários pelo cinema brasileiro seria o anúncio, em 1949, do projeto de realização em São Paulo do filme *O segredo de uma confissão*, a ser dirigido pelo veterano Caetano Matanó, que seria a primeira produção da Companhia Record Cinematográfica. Entretanto, o filme não foi realizado e não dispomos de maiores informações sobre o que parecia ser uma possível investida no cinema do grupo do empresário paulista Paulo Machado de Carvalho, proprietário das Emissoras Unidas (que reunia a Rádio Record, Excelsior, São Paulo e Panamericana) e que criaria em 1953 a TV Record.

No Rio de Janeiro, poderíamos mencionar ainda a criação dos estúdios Flama, em 1950, produtora cinematográfica capitaneada financeiramente pelo empresário de comunicação Rubens Berardo Carneiro da Cunha, influente político e proprietário das emissoras de rádio Continental e Cruzeiro do Sul e do jornal *Diário Popular*. Em 1959, as Organizações Rubens Berardo (ORB), criadas sete anos antes, seriam responsáveis pela estréia da terceira emissora televisiva do Rio de Janeiro, a TV Continental canal 9, que utilizaria os estúdios da então já extinta Flama, em Laranjeiras.

Apesar de relativamente breves, tímidos ou jamais concretizados, é digno de nota o súbito interesse pelo cinema brasileiro tanto de Rubens Berardo, no Rio de Janeiro, quando dos grupos liderados por Assis Chateaubriand e Paulo Machado de Carvalho, os dois maiores empresários de comunicações de São Paulo e “historicamente vinculados às elites políticas e econômicas paulistas, mantendo fortes laços pessoais e profissionais com as antigas e novas lideranças culturais e intelectuais de São Paulo” (MATTOS, 2000, p. 163). Se o final dos anos 1940 foi marcado pelo entusiasmo de produção, somente na década de 1950, com a reflexão advinda da realização dos Congressos de Cinema e da análise do fracasso da Vera Cruz, é que a compreensão mais aprofundada dos problemas econômicos estruturais do mercado cinematográfico brasileiro seria buscada e alcançada. Mas como já indicamos anteriormente, nos anos seguintes ao pós-guerra para muitas pessoas o problema da falta de capitais já estaria resolvido e os principais desafios para o cinema brasileiro seriam outros.

por David Mattos (2000, p. 196): “a dependência total de material técnico estrangeiro para a realização de um filme, desde o início até o fim do processo, desde a compra no exterior da película virgem até a fase final de revelação, montagem e sonorização; as dificuldades de exibição de um filme no mercado brasileiro em função dos interesses comerciais dos distribuidores e exibidores”.

5.7. POLÍTICA E CULTURA ENTRAM EM QUADRO

Em *A Cena Muda* de dezembro de 1945, na resenha ao já citado drama psicológico *Caprichos do destino*, o crítico Mario Antunes refletiu sobre os caminhos que o cinema vinha trilhando, mesmo para desagrado e incompreensão do público, pois “o principal não era fazer cinema, mas sim, do cinema fazer uma obra de caráter social”. Do mesmo modo que filmes como *O fugitivo*, o angustiante drama de Siodmak não apresentaria respostas, mas deixaria o público inquieto com “interrogações difíceis”. O crítico, em seguida, dava exemplos de outras obras que vinham abrindo caminho para um cinema mais instigante e questionador:

Os gritos esporádicos que alguns filmes deram – *Acusação aos pais* (*Parents on Trial* [dir. Sam Nelson 1939/ 1940br]), *O puritano* (*Le puritain* [dir. Jeff Musso, 1938/ 1940br]), *Pecado da carne* (*Rain* [dir. Lewis Milestone, 1932]), *Deuses de barro* (*Disputed Passage* [dir. Frank Borzage, 1940]), *Três almas solitárias* – foram o prenúncio para o outro cinema que tende a aparecer pela imposição de sua complexa obra educacional. O cinema tem novos horizontes a sua frente. Infelizmente o público não está preparado para tais filmes. Por essa razão é que, se alguém parou adiante, devemos caminhar mais para frente. Siodmak com *Caprichos do destino* está caminhando. É evidentemente um filme soberbo pelo seu conteúdo. Digno de ser visto, compreendido e discutido.⁶³⁸

Nesse viés de um cinema realista de caráter social ou comprometido com graves indagações morais, desde o início dos anos 1940 vinha sendo reconhecido por alguns críticos brasileiros o valor de determinadas obras cinematográficas recentes, sobretudo aquelas que optavam por temas adultos adaptando escritores e dramaturgos consagrados, como Somerset Maughan, John Steinbeck e Eugene O’Neill.

Em sua tese de doutorado, José Inácio de Melo Souza (1995) analisou justamente o grupo de jovens intelectuais que atuaram como críticos cinematográficos na primeira metade da década de 1940 formado por Vinícius de Moraes, no Rio de Janeiro, e Paulo Emilio Salles Gomes, Almeida Salles, Ruy Coelho e Décio de Almeida Prado em São Paulo. Tratava-se de uma geração em parte formada pela recente Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) e, de modo geral, mais ligada à literatura do que ao cinema. Ou seja, eram críticos de cinema dotados de uma cultura mais livresca do que propriamente cinematográfica, mas que eles, porém, defendiam cultivar. Afinal de contas, Souza (ibid., p. 12) – e, antes dele, Maria Rita Galvão (1981, p. 28) – ressaltou como era insólito na época um intelectual como o poeta Vinícius de Moraes, por exemplo, se ocupar de cinema.

⁶³⁸ *A Cena Muda*, v. 25, n. 51, 18 dez. 1945, p. 33.

Mas como herdeiros do já mitológico Chaplin Club (e de sua visão sobre cinema e de seu elitismo), esses críticos desprezavam o popular cinema hollywoodiano e intencionalmente buscavam se afastar do gosto comum do público ao exaltarem o cinema europeu. Porém, diante da ausência de filmes europeus no circuito exibidor durante a Guerra, esses mesmos críticos eram obrigados a se refugiarem no passado (especialmente no cinema silencioso, mas reclamando da falta de reprises dos clássicos), a lamentarem saudosamente uma época “em que tínhamos filmes franceses em quantidade apreciável” como escreveu Ruy Coelho em 1944 (SOUZA, J., p. 222-3), ou se contentarem com raras exceções excepcionais como *Cidadão Kane*.

Frequentemente criticada como esnobe, essa “nova safra de intelectuais” que elegeu o cinema como fonte de elevação artística “via o público espectador com severidade, quase em oposição”. Embora esses críticos e o público vissem exatamente os mesmos filmes que entravam em cartaz, eles intencionalmente buscavam se distanciar do gosto da maioria, recusando os filmes mais populares e, em consequência da falta de alternativas, manifestavam um patente desânimo. Afinal, como assinalou José Inácio de Melo Souza (ibid., p. 96), as dificuldades não eram poucas, sendo enorme o empenho exigido daqueles “que buscavam uma cultura cinematográfica no início da década de 40”.

Nesse momento, como já foi descrito, as dificuldades decorrentes do conflito mundial haviam decretado o fim mesmo de tradicionais publicações dedicadas aos fãs de cinema como *Cinearte* e *Cine-Rádio Jornal* em 1942. Por outro lado, a breve, mas intensa vida do jornal editado por Celestino Silveira – versão impressa do programa de rádio irradiado desde 1933 na Rádio Philips e a partir de 1936 na Mayrink Veiga – alimentou o surgimento no Rio de Janeiro, em 1941, do Clube de Fans Cinematográficos (CFC), que se reunia para assistir filmes brasileiros e estrangeiros, novos e antigos (como *Lábios sem beijos* e *Limite*), distribuía prêmios para os melhores do ano e publicava relatórios de suas atividades. Se, por um lado, o próprio nome do Clube de Fans já indicava um objetivo maior de “admirar” do que “refletir”, por outro lado, iniciativas intelectualmente mais ambiciosas não encontravam ambiente propício para se desenvolver.

Ligado à revista *Clima*, o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia da USP, criado em 1940, em São Paulo, por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Cícero Cristiano de Souza e Lourival Gomes Machado, ao ser acusado de subversão e comunismo, foi obrigado a transferir-se para a clandestinidade por força da ação do DIP após sua segunda reunião pública, sendo realizados apenas mais alguns poucos encontros posteriores na casa de Paulo Emílio. Já no Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes aproveitou a

polêmica instalada por ele próprio em torno do velho debate cinema mudo *versus* cinema sonoro para organizar, em 1942, quatro sessões de projeção e debate na “salinha” do Serviço de Divulgação da Prefeitura do Distrito Federal. Apesar dos esforços do ex-censor, crítico atuante e já consagrado poeta, a iniciativa também não teve vida longa (GALVÃO, 1981; SOUZA, J., 1995).

Entretanto, o desânimo com o ambiente cinematográfico no Brasil nos últimos anos da Segunda Guerra não se restringiu apenas a esse pequeno grupo de críticos intelectualizados, assim como sua tentativa de distinção em relação ao gosto popular. A adaptação do romance de John Steinbeck, *Carícia fatal* (*Of Mice and Men* [dir. Lewis Milestone, 1939/1940br]) foi considerada uma “obra prima de ‘tratamento’ e direção” segundo *Cinearte*, mas a crítica de *Cine-Rádio Jornal* revelava que a qualidade da “história real, realíssima” do filme não era necessariamente reconhecida pelo grande público brasileiro: “*Vinhas da ira*, por exemplo, que é uma obra-prima cinematográfica em todos os sentidos, passou quase despercebido na tela do São Luiz; o mesmo está acontecendo agora com *Carícia fatal* no Odeon.”⁶³⁹

Para o crítico de *Cine-Rádio Jornal*, o fracasso do filme se explicava por sua temática ser essencialmente norte-americana, afirmando que somente os espectadores daquele país poderiam “sentir” aquela história e, logo, se envolver com o filme. Implícito nesse julgamento estava o elogio do caráter “universal” das obras cinematográficas realmente valorizadas – principalmente as superproduções –, pois, como apontou José Inácio de Melo Souza (1995, p. 211), “o cinema americano tinha produzido muitos filmes com narrativas passadas entre milionários que o público brasileiro aceitava como humanas” e, acrescento, universais. Conforme a mentalidade dominante nos anos 1930 e ainda presente no início da década seguinte, o que se afastava disso era considerado “diferente”, “brutal”, “pesado”, “característico” e até “artístico”. Enfim, exceções a serem apreciadas ou depreciadas conforme o ponto de vista e sua intensidade, mas que, de um modo geral, não atenderiam ao gosto do grande público.

Na visão de críticos que expressavam essa mentalidade, como Zenaide Andréa, a principal finalidade do cinema era divertir, ainda que existissem obras-primas que fugissem desse objetivo primordial, tais como *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once* [dir. Fritz Lang, 1937]) ou *Vinhas da ira*. Entretanto, a crítica e também publicista da agência brasileira da Columbia Pictures se posicionava veementemente contra o “intelectualismo” no cinema, manifestado em filmes com “ausência de movimento” e marcados pela “maneira demorada de fotografar, pela vontade de descobrir o intimismo dos personagens, revelando pensamentos,

⁶³⁹*Cinearte*, v. 15, n. 542, 15 dez. 1940, p. 6; *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 125, 28 nov. 1940, p. 13.

reações de idéias no jogo de mímica dos personagens”. Esse “intelectualismo” explorado principalmente pelo cinema europeu não era considerado “cinema”, sendo mais próprio ao teatro. Como escreveria alguns anos mais tarde Salvyano Cavalcanti de Paiva, não se tratando de uma característica comum dos apreciados filmes hollywoodianos, o intelectualismo era “tido pelos teóricos e tratadistas como puramente prejudicial à Sétima Arte.”⁶⁴⁰

Além disso, esse intelectualismo era visto como elitista ao se opor ao gosto popular, como no caso de *Nossa cidade*, elogiado por parcelas da crítica, mas considerado monótono pelo grande público e pela própria Zenaide Andréia em sua coluna na *Gazeta de Notícias*: “E, realmente, achamos que o público tem razão. Trata-se de um filme que tentou seguir nessa linha de arte do *Vinhas da ira*, sem princípio e fim convencionalmente definidos, mas que não consegue igualar, nem de longe, essa outra esplêndida realização da tela”. A mesma Zenaide Andréia acreditava ainda que diante da finalidade primordial de diversão, não cabia aos filmes o papel de propaganda política, atacando por isso os *filmes de tese* “facciosos e voluntariamente desonestos com a verdadeira função do cinema.”⁶⁴¹

No final de contas, tratava-se do debate em torno da própria linguagem e função do cinema, uma discussão a respeito de filmes que se afastariam das características que – para os viam o cinema de Hollywood como a norma – seriam consideradas desejáveis e até mesmo inerentes ao “verdadeiro” cinema, tais como a supremacia da narrativa, clareza, verossimilhança, continuidade, espetáculo e estrelismo (cf. BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 96).

De qualquer modo, o desânimo de alguns indivíduos frente à ausência de filmes mais ambiciosos política e artisticamente se manteria até 1944, quando a mesma resenha em *A Cena Muda* que elogiava *Consciências mortas*, drama com roupagem de *western* que levantava graves questões políticas, sociais e morais e não dava ao público nenhuma resolução reconfortante, reconhecia que “como todo filme de tese, [ele] não é bem assimilado pelo público, não é boa bilheteria.”⁶⁴²

Diante desse quadro, como poderíamos então pensar no investimento mais acentuado em aspectos artísticos e políticos pelo cinema brasileiro do início da década de 1940? Se no campo literário é possível comparar as semelhanças temáticas entre os livros *Vinhas da ira*, publicado por Steinbeck em 1939, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em 1938, um artigo

⁶⁴⁰*Cine Magazine*, v. 2, n. 17, set. 1934; *Gazeta de Notícias*, 15 mai. 1937; *Gazeta de Notícias*, 15 jan. 1941; *Gazeta de Notícias*, 20 mar. 1941 (as três últimas matérias estão incluídas em encadernação de críticas pertencente ao Arquivo Cinédia); *Panfleto*, v. 2, n. 36, abr. 1948, p. 19.

⁶⁴¹*Gazeta de Notícias*, 19 fev. 1941 (Arquivo Cinédia).

⁶⁴²*A Cena Muda*, v. 24, n. 44, 31 out. 1944, p. 4.

sobre a adaptação cinematográfica dirigida por John Ford para o romance norte-americano que narrava a dramática migração de uma família de miseráveis agricultores também não deixou de refletir sua possibilidade de adequação ao contexto brasileiro:

A família de Joad [personagem de Henry Fonda] poderia ser a de qualquer caboclo nordestino a fugir do sertão adusto e ingrato, em procura de serviço nos canaviais do litoral ou no sul do país. Os mesmos sofrimentos, as mesmas amarguras, os mesmos desenganos. [...] Esse drama das migrações brasileiras para o sul ou para o vale da Amazônia devia ser filmada com as nuances de verdade nua e crua com que John Ford acaba de mostrar aos norte-americanos toda a tragédia social dos seus patrícios.⁶⁴³

Apesar de ser aventada a possibilidade dos mesmos temas áridos serem explorados pelo cinema nacional, a valorização de *Vinhas da ira* pelo crítico se dava justamente pelo seu drama ser universal, exibindo sofrimentos que poderiam ser encontrados até mesmo na realidade brasileira. Além disso, em pleno Estado Novo persistia a visão do cinema como agente de propaganda do país que não estimulava o tratamento de temas que não fossem de “interesse nacional”.⁶⁴⁴

Por outro lado, é importante ressaltar que o mesmo *Vinhas da ira* seria um filme continuamente tomado posteriormente nos próprios EUA como exemplo de obra que não deveria mais ser repetida por Hollywood. Isto se deu tanto durante a Guerra, quando a *Motion Picture Division* do *The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) se preocupava com a imagem dos Estados Unidos levada aos seus aliados na América Latina e o próprio John Ford se engajava na produção de filmes de propaganda (TOTA, 2000, p. 65), quanto após o fim do conflito mundial, quando ainda estava em jogo a imagem dos EUA nos mercados internacionais recentemente reabertos com o fim da Guerra, assim como as crescentes acusações de influência comunista em Hollywood. Desse modo, em 1947 Eric Johnston, diretor da MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), fez uma declaração à indústria cinematográfica anunciando: “Não mais teremos *Vinhas da ira*, não mais teremos *Caminho áspero* (*Tobacco Roads* [dir. John Ford, 1941]) Não mais teremos

⁶⁴³ *A Cena Muda*, v. 20, n. 1004, 18 jul. 1940, p. 27.

⁶⁴⁴ Nesse sentido, um editorial de *A Cena Muda* em 1942 reclamava de um cinejornal nacional sobre o Estado do Ceará que mostrava problemas sociais da Região, pois “já constituiu motivo de reportagens de todo estrangeiro que vinha ao Brasil, o pintar-nos como sendo um país de negros, terra de indolentes e de analfabetos”. Para o articulista, o cinema brasileiro devia parar de mostrar o cearense como a eterna vítima resignada, sem outro destino que não o de morrer de fome se ficar em sua terra, ou morrer de febre se emigrar para o Amazonas. “A Seca é um episódio isolado, fatal ao Nordeste, e não exclusivamente do Ceará”, concluía Renato de Alencar (*A Cena Muda*, v. 22, n. 1109, 23 jun. 1942, p. 3).

filmes que mostrem o lado sórdido da vida americana” (Schumach, 1964, apud MUNBY, 1999, p. 172).

Assim, não é surpresa nenhuma apontarmos como no Brasil da primeira metade dos anos 1940 não havia o menor ambiente político – pelo forte controle policial exercido pelo Estado sobre os meios de comunicação – para se levar a cabo projetos na linha de filmes como *Vinhas da ira*. Como Raymundo Magalhães Júnior escrevia para Oduvaldo Vianna, então vivendo na Argentina e sondando a possibilidade de distribuir um filme político espanhol por volta de 1940, “é muito perigoso no momento, trazer filmes políticos ao Brasil, porque a censura nunca esteve tão ‘suscetível’ como agora.”

Além do controle policial por parte do Estado, aparentemente inexistiam ainda condições técnicas, econômicas, artísticas ou sociais favoráveis para o investimento pelo desacreditado cinema nacional, em permanente dificuldade de sustentação e continuidade, em filmes que abordassem diretamente temas dessa natureza que, como vimos, não eram vistos ainda como potenciais sucessos de bilheteria.

Os próprios críticos cinematográficos estudados por José Inácio e interessados por esse tipo de filme praticamente desconheciam o menosprezado cinema brasileiro de ficção e, com a provável exceção de Vinícius de Moraes, demonstravam uma “patente ignorância sobre a história do cinema brasileiro recente” (SOUZA, J., 1995, p. 80). O “total afastamento” do cinema brasileiro das “elites econômicas e intelectuais do país” apontado por Arthur Autran (2009, p. 45) na descrição do contexto do final da década de 1940 era uma característica ainda mais apropriada para descrever o começo dessa mesma década.

Assim, em pleno Estado Novo, quando passara a ser visto como um dever do intelectual colaborar com o Estado, implicando na união de ambos e em acentuada homogeneidade no campo cultural (VELLOSO, 1987, p. 17, 24), e em um momento de grave crise e quase paralização das atividades dos principais estúdios cinematográficos brasileiros, mesmo figuras já ligadas ou que se ligariam posteriormente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), como o fotógrafo Ruy Santos e o produtor João Tinoco de Freitas, acabaram indo trabalhar no DIP, órgão da ditadura getulista, aos quais se juntaram ainda o montador Nelson Schultz – após deixar a Atlântida da qual foi também fundador. Outro nome por trás da criação desse estúdio, o roteirista Alinor Azevedo, também escreveu textos para os cinejornais do DIP (MELO, 2006, p. 33).

Ou seja, esses profissionais se abrigaram no poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda durante o Estado Novo do mesmo modo que Humberto Mauro se empregara no INCE e tantos outros intelectuais foram recrutados pelo Ministério da Educação e Saúde de

Gustavo Capanema. Como escreveu Lia Calabre de Azevedo (1996, p. 31), o Estado transformou-se em um lugar privilegiado para a produção intelectual, trazendo para os seus quadros intelectuais que, “apesar dos limites traçados pela orientação do Estado, deixam transparecer em suas produções algumas das contradições existentes tanto entre as diversas posições que os mesmos ocupavam dentro do *campo* político e intelectual, quanto com os diversos grupos que se encontravam no poder” [grifo do autor].

Embora tenhamos citado o exemplo de *Vidas secas*, na primeira metade dos anos 1940 nem mesmo a literatura social brasileira – também perseguida pela feroz censura – parecia capaz de oferecer suporte para a exploração de “filmes sociais” no Brasil em um contexto totalmente adverso para tal. A escritora Raquel de Queiroz subscreveu ações para a fundação da Atlântida e sugeriu argumentos para filmes, mas sua atuação não foi além disso. Conforme Sérgio Augusto (1989, p. 106), antes de filmar *Moleque Tião*, a Atlântida chegou a planejar adaptações dos romances *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, e *O quinze*, de Raquel de Queiroz, mas os projetos foram deixados de lado por não se adequarem ao gosto do grande público e nem o dos censores. Afinal, ambos deveriam ser obrigatoriamente atingidos para garantir a sobrevivência econômica da companhia iniciante.

Dentre os chamados regionalistas, José Lins do Rego foi talvez o único romancista que teve uma participação mais efetiva no cinema da época através de filmes da Cinédia. O escritor teve uma história sua adaptada no drama *Pureza* e assinou os diálogos da comédia *O dia é nosso*, mas ambas as produções não se destacaram no panorama cinematográfico do início dos anos 1940 e seus resultados estiveram muito aquém do esperado. Mais comum era a posição do escritor Marques Rebelo, que elogiou a iniciativa de José Lins, vendo ali uma possibilidade de evolução para um cinema brasileiro até então insignificante, mas ele próprio recusava qualquer participação e não se revelava otimista com a situação.⁶⁴⁵

Esse repúdio dos literatos aos filmes brasileiros pode ser ilustrado ainda por uma carta de um leitor de *Cine-Rádio Jornal*, em 1940, que comentava ter assistido a uma palestra de Érico Veríssimo na Faculdade Nacional de Filosofia da USP, no qual o escritor gaúcho revelou ter pedido um valor propositadamente absurdo quando a Cinédia lhe propôs adaptar *Olhai os lírios do campo*. “Imaginem vocês, a Olívia de meu romance interpretada por uma das nossas sambistas... Nem é bom pensar nisso!”, teria dito Veríssimo segundo o missivista.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 125, 28 nov. 1940, p. 5.

⁶⁴⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 122, 7 nov. 1940, p. 10. Significativamente, o livro de Veríssimo só seria adaptado para o cinema em 1947, mas na Argentina, com *Mirad los lírios del campo*, de Ernesto Arancibia. Mesmo *Deus lhe pague* – maior símbolo de certo tipo de “teatro social” no Brasil e grande sucesso de Procópio

Na mesma linha, embora um par de anos mais tarde, uma crônica publicada em *O Jornal* por Genolino Amado – escritor, professor, redator-chefe do programa radiofônico oficial Hora do Brasil e monopolizador “da parte intelectual das nossas principais estações” – rebelava-se contra a proposta da Atlântida de adaptar Machado de Assis: “O que será de Quincas Borba e Dom Casmurro com os atores e técnicos de *Moleque Tião* e *Futebol em família?*” (apud BARRO, 2001).⁶⁴⁷

O desprezo dos intelectuais brasileiros não era uma exclusividade do cinema nacional, pois em 1940 Marques Rebelo se referia ao estágio deprimente tanto do cinema, quanto também do teatro brasileiro, que não recomendava a investida dos escritores nacionais. Entretanto, a situação nos palcos não parecia tão vergonhosa quanto nas telas, como escrevia Oswaldo Paixão no mesmo ano em *Cine-Rádio Jornal*: “nosso cinema se impõe como pior, muitíssimo pior do que o nosso teatro, tão conhecido pelo que deixa a desejar, mas, de quando em vez, aqui e ali, pelo trabalho de um ator, pela inspiração de um autor, alimentando as nossas esperanças e, com isso, de algum modo justificando sua existência”.⁶⁴⁸

Além disso, no caso do teatro a situação começaria a mudar ainda na primeira metade da década com as iniciativas amadoras como Os Comediantes, que reuniam elementos das elites em espetáculos para as elites, subvencionados pelo poder público através do Serviço Nacional do Teatro (SNT). Igualmente apoiada com verbas públicas, a Companhia Dulcina-Odilon organizou, em 1944, uma “Temporada para Intelectuais” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com um repertório mais “elevado” composto por peças de autores estrangeiros caracterizados como pertencentes ao “teatro sério” (PEREIRA, V., 1998, p. 101). Em 1945, a companhia alcançou grande sucesso com *Chuva*, adaptada de Somerset Maugham e traduzida justamente por Genolino Amado, autor de *Avatar*, peça que Dulcina levou aos palcos no ano seguinte e a Atlântida pretendia adaptar para o cinema, com roteiro de Paulo Vanderley.

Em 1946, numa entrevista com o escritor Guilherme de Figueiredo, o jornalista Daniel Caetano comentava que os intelectuais estavam finalmente chegando pouco a pouco ao nosso teatro: “Vêm tarde, mas vêm. É preciso, no entanto, que venham logo [...] Se preciso, anunciemos no *Jornal do Brasil*: ‘O teatro nacional precisa dos intelectuais brasileiros’” (*Diário de Notícias*, 12 mai. 1946, apud PEREIRA, V., 1998, p. 143). Além de Figueiredo, autores os mais diferentes, como Renato Vianna, Genolino Amado ou Nelson Rodrigues,

Ferreira desde a estréia da peça de Joracy Camargo em 1933 – foi adaptada pelo cinema argentino.

⁶⁴⁷ *Diretrizes*, n. 47, 15 mai. 1941, p. 9.

⁶⁴⁸ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 115, 19 set. 1940, p. 2.

eram considerados “intelectuais” por não se preocuparem, por exemplo, apenas em agradar ao grande público.

O mesmo ocorria com o cinema brasileiro, embora as dificuldades parecessem ainda maiores, não bastando apenas o interesse dos intelectuais, sendo ainda mais premente que no teatro as dificuldades econômicas para produção de filmes – segundo o modo de produção hollywoodiano considerado então como o único aceitável ou possível – e sobretudo para sua posterior distribuição e exibição (lembrando que o mercado nacional era essencialmente ocupado pelo produto estrangeiro). Além disso, inexistia então para o cinema brasileiro o mesmo tipo de subsídio público direto como o oferecido pelo SNT (vinculado ao Ministério da Educação e Saúde), com exceção da modesta produção estatal de curtas e médias-metragens educativos e científicos, além dos noticiários de propaganda do regime produzidos pelo DIP.⁶⁴⁹

Victor Hugo Adler Pereira (1998, p. 76) apontou ainda como as concepções dominantes no meio teatral de “cultura” e “intelectual” opunham esses termos às atividades ligadas ao comércio e dificultavam a aceitação de injunções econômicas na produção e circulação de cultura. Da mesma forma restrita ao caráter de “amadora” ou “diletante”, a ação de intelectuais no cinema na década de 1940 ficaria inicialmente quase que totalmente restrita às atividades voltadas à recepção e avaliação de filmes estrangeiros (criação de livros, revistas, cineclubes, cursos etc.), ainda que diferenciadas de seus correlatos puramente “comerciais” (revistas de fãs, cinemas comerciais, escolas de atores), havendo raras investidas na realização propriamente dita de filmes nacionais.

Essa seria uma explicação para o aparente paradoxo indicado por José Inácio de Melo Souza (1995, p. 12-3) em relação ao já citado grupo de críticos intelectuais: “O cinema brasileiro era um mistério. Sua existência, ignorada. Fazer carreira nele, impossível. E mesmo assim, todos [eles] foram fazer críticas de filmes.”⁶⁵⁰

A partir de 1942, com a consolidação da “União Nacional” no Brasil contra o Eixo e a favor das forças democráticas, a conjuntura descrita até aqui começou a esboçar algumas

⁶⁴⁹ Através do DIP, o governo chegou a oferecer eventualmente prêmios em dinheiro aos melhores filmes do ano, mas tratava-se de uma razoável recompensa financeira *posterior* à realização, não funcionando, como o SNT, como subsídio à produção.

⁶⁵⁰ O privilégio absoluto ao cinema estrangeiro em detrimento do nacional (de baixa qualidade artística) permite uma comparação novamente com o teatro brasileiro, notando-se apesar do otimismo com a evolução na qualidade da cena teatral nacional, a considerável escassez de montagens de peças originais brasileiras ainda na década de 1940, conseqüência da suposta falta de bons dramaturgos nacionais e da pressuposição de superioridade do autor estrangeiro. Esse aspecto fica claro na franqueza da resposta de Miroel Silveira – que havia fundido seu Teatro Popular de Arte com Os Comediantes – à pergunta do jornalista Daniel Caetano, em 1946, se a nova companhia profissional iria encenar algum de seus textos originais: “No repertório há peças de O’Neill, Shakespeare, Gogol. Poderá haver lugar para Miroel Silveira?” (In: PEREIRA, V., 1998, p. 168).

mudanças. O papel desempenhado pelos comunistas na luta conjunta contra o nazi-fascismo ampliou o prestígio da URSS em todo mundo, bastando apontar que Stalin, eleito “homem do ano” pela *Times* em 1940, ganhou novamente a capa da prestigiada revista norte-americana em 1943 por ter se revelado no ano anterior o “novo aliado dos EUA na guerra contra Hitler.”⁶⁵¹

No Brasil, esse processo se refletiu na popularidade do “cavaleiro da esperança” Luís Carlos Prestes, secretário-geral do PCB, e numa mudança de postura de Getúlio Vargas que pretendia comandar o processo de redemocratização do país que parecia cada vez mais inevitável. Para sustentar esse argumento, Anita Leocadia Prestes (2010, p. 66) listou uma série de acontecimentos ocorridos ao longo de 1945 nos extertores da ditadura: em fevereiro, foi abolida a censura à imprensa; em abril, o Brasil reatou relações com a URSS e o governo deu anistia aos presos e perseguidos políticos; em maio, o famigerado DIP foi extinto; em junho, o PCB foi legalizado, embora já viesse agindo abertamente desde antes. Culminando este processo, nas eleições de 1945 o PCB elegeu o senador Prestes e uma significativa bancada de 14 deputados federais.

Essa “abertura política” do Estado Novo, motivada em grande parte pela difusão e afirmação no Brasil e no mundo dos valores liberais e democráticos, resultou obviamente em reflexos no meio cinematográfico, pois já em 1945, Ruy Santos, João Tinoco de Freitas, Pedro Pomar e o arquiteto Oscar Niemeyer, todos membros do PCB, organizaram a produtora Liberdade Filmes, voltada para o registro e a divulgação cinematográfica das atividades comunistas, responsável pela realização de cinejornais e documentários de propaganda do PCB e financiados pelo jornal *Tribuna Popular*, entre os quais o curta-metragem *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes* (dir. Ruy Santos, 1945), com texto de Alinor Azevedo, e o longa-metragem *24 anos de lutas: como se formou o Partido Comunista do Brasil* (dir. Ruy Santos, 1945-6) (cf. SANTOS, 2011, p. 148-50).

Como já foi dito, em abril de 1945, o Brasil, pela primeira vez em sua história, estabeleceu relações diplomáticas com a URSS, fato logo sucedido do suicídio de Hitler e da invasão de Berlim. O interesse e curiosidade dos brasileiros pelos aliados soviéticos foram enormes, sendo satisfeitos inclusive pelo cinema, pois filmes soviéticos começaram a ser regularmente exibidos nos cinemas brasileiros, inicialmente por meio de jornais cinematográficos. Um anúncio sobre a exibição desses “filmes russos verdadeiros” dizia: “A multidão sequiosa de novidades sobre a URSS está afluindo incessantemente ao Cineac Trianon.”⁶⁵²

⁶⁵¹ Disponível em: <<http://www.time.com/time/personoftheyear/archive/stories/>>. Acessado em 4 jan. 2011.

⁶⁵² *Gazeta de Notícias*, 5 abr. 1945, p. 5.

Como já mencionamos também, pouco depois dos documentários em curta-metragem ganharam as telas brasileiras os longas-metragens de ficção soviéticos, como os já citados *General Suvorov* e *O arco-íris*.

O teatro comercial não deixou de aproveitar a popularidade do tema, que ganhou bem-humorado destaque na (assim divulgada) “revista da democracia” de Walter Pinto, *O bonde da leite*. Com texto de Luiz Peixoto e Geisa Bôscoli, o espetáculo foi o grande sucesso do Teatro Recreio daquele ano. O último ato da revista era encerrado com o número “Adega internacional”, no qual personagens saíam de garrafas representando seus países, como o whisky inglês, o cocktaill americano, o champagne francês, o vinho verde português, a cachaça brasileira, entre outros. No final, ocorria um diálogo entre o rei Baco e o bêbado Pau D’água apresentando a grande vedete das bebidas:

Baco: *Deixei para o fim uma bebida russa, que é qualquer coisa de fenomenal! O Vodka, conhece?*

Pau D’Água: *É uma bebida vermelha, não?*

Cachaça: *Não. Ela é branca como eu, mas as idéias é que ficam vermelhas! Aliás, é a cor da moda... Engraçado, eu tenho a impressão de que um dia nos ainda havemos de juntar os nossos trapinhos...*

Pau D’Água: *Vodka? Vodka? Mas essa bebida é muito rara, não?*

Baco: *qual o que? É uma bebida comuníssima*

(apud FREITAS, 2001-2002, p. 35-6).

Mas a permissividade a essa “moda” vermelha não durou muito tempo após a eleição que deu a vitória ao candidato de Vargas, o general Eurico Gaspar Dutra. Como escreveu Anita Prestes (2010, p. 96), “o desencadeamento da guerra fria na arena internacional refletiu-se no Brasil por meio da campanha anti-comunista orquestrada contra Prestes e o PCB”. Em 1947, quando se oficializava a bipolarização do mundo entre capitalismo e comunismo, foi suspensa a distribuição de filmes soviéticos no Brasil e em seguida de quaisquer filmes que abordassem (a favor ou contra) os países comunistas. Como dizia o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva em maio de 1948: “Falar de Rússia agora é coisa perigosa”.⁶⁵³

De fato, o documentário *24 anos de lutas*, exibido no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio, e no Cine São José, em São Paulo, teve suas cópias apreendidas (e destruídas) pela polícia, enquanto membros do PCB ligados ao cinema, como Ruy Santos e Alinor Azevedo foram presos e espancados, junto com Anselmo Duarte, que teria se filiado ao partido a pedido do colega da Atlântida. Essas ações acompanhavam a alteração da situação política no país com a cassação do registro do PCB e a depredação de

⁶⁵³*Panfleto*, v. 2, n. 39, mai. 1948, p. 12.

suas sedes (maio de 1947), a cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas (janeiro de 1948) e a demissão de todos os funcionários públicos suspeitos de pertencerem ao PCB (outubro de 1948) (PRESTES, 2010, p. 119). O cinema americano já vinha dando o exemplo, pois se em outubro de 1947 a revista *Cine Repórter* anunciava que “o comunismo em Hollywood não é ‘fita’”, dois meses depois a publicação brasileira informava que os estúdios da Metro e da Warner iriam demitir todos os seus funcionários comunistas.⁶⁵⁴

Obviamente, a influência sobre o cinema brasileiro e seus profissionais das idéias comunistas, do PCB e, sobretudo, de seus principais intelectuais não cessou apesar do acirramento da repressão política e policial. Se tanto Ruy Santos quanto Alinor foram soltos em pouco tempo e voltaram a trabalhar imediatamente, assim como Nelson Schultz e José Tinoco de Freitas, essa influência pôde ser percebida também em outros profissionais e filmes. Ocorreu na verdade uma crescente aproximação no meio cinematográfico ao ideário comunista – a reverberação de “ecos das aspirações, atitudes e sentimentos socialistas” (SANTOS, 2011, p. 150) –, fosse da parte de críticos cinematográficos militantes como Salvyano Cavalcanti de Paiva e Alex Viany ou de jovens assistentes em início de carreira como o paulista Nelson Pereira dos Santos e o mineiro Hélio Silva.

Nesse contexto, os ideais de um cinema nacional-popular sinalizados já no manifesto de fundação da Atlântida também se desenvolveram para além do populismo nacionalista esboçado nos primeiros filmes do estúdio através da “crônica de costumes da baixa classe média”, nas palavras de Heffner (2010). Afinal, num momento em que palavras como “comunismo” e “imperialismo” se tornavam cada vez mais frequentes – inclusive nas discussões sobre cinema e nos noticiários cinematográfico – começava a se pleitear nos meios artísticos e culturais uma mudança de postura que estimulasse um olhar crítico sobre a realidade do país.

Um artigo do escritor Orígenes Lessa publicado no jornal *Panfleto* – criado em 1947 e que tinha como lema “sempre a verdade, fira a quem ferir” – revelava o esforço de modificação de uma arraigada mentalidade. O texto citava a repercussão do lançamento nos EUA de um livro do professor Hernane Tavares de Sá [*The Brazilians, People of Tomorrow*] que não deixaria de mencionar os graves problemas sociais brasileiros ligados à educação e saúde. Diante de reclamações de um leitor sobre o que seria a “falta de patriotismo do autor”, Lessa argumentava: “Inconscientemente este leitor e patriota reproduz a mentalidade que vigorava nos bons tempos do Estado Novo. Propaganda. Tapeação. Patriotismo é falar no Pão de Açúcar, nas belezas da Guanabara, nas Batalhas do Guararape, no Hotel Quitandinha.

⁶⁵⁴*Cine Repórter*, v. 14, n. 614, 25 out. 1947, p. 6; *Cine Repórter*, v. 14, n. 620, 6 dez. 1947, p. 1.

Tirados esses motivos de glória nacional, esses e poucos mais, tudo o mais é assunto que não deve ser liberado.” Reclamando dessa velha mentalidade ufanista, o autor afirmava que o “verdadeiro amor ao país não é parar deslumbrado diante do Ministério da Educação, mas sofrer com as favelas do Rio. Sofrer e reagir. Reagir pelo menos denunciando, fazendo pressão de opinião pública, obrigando a funcionar os responsáveis.”⁶⁵⁵

Em meio à influência de ideais políticos calcados nos valores democráticos – expressos não somente pelo pensamento marxista, mas também representado pela corrente liberal-democrática – difundia-se dentre os artistas e intelectuais o apelo por um engajamento social solicitado por Orígenes Lessa, que defendia a necessidade de se “conhecer as duras verdades que há contra nós.”

Desse modo, ampliaria-se o desejo por um cinema socialmente relevante e artisticamente mais ambicioso, por exemplo, na Atlântida. Conforme um crítico de *A Cena Muda*, no filme *Sob a luz do meu bairro* (dir. Moacyr Fenelon, 1947), seu diretor teria tentado criar algo à semelhança de *Street scene* (dir. King Vidor, 1931) e *Beco sem saída* (*Dead End* [dir. William Wyler, 1937/ 1939br]), “cenas de rua, um pouco de tragédia, vida de garotos com seus problemas etc.”, enquanto Pedro Lima mencionou seu “tema de fundo socialista.”⁶⁵⁶

Mas se Fenelon ainda insistiria na “filosofia um pouco simplória, da exaltação da pobreza e da solidariedade entre os humildes”, se desenvolveria em seus filmes realizados no pós-guerra algo além da simples influência do otimismo populista de Frank Capra, uma das principais referências para os diretores do estúdio carioca como apontado por Sérgio Augusto (1989) e Máximo Barro (2008). Afinal, não apenas a obra de Capra havia se alterado entre, digamos, *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington* [dir. Frank Capra, 1939/ 1940br]) e *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful World* [dir. Frank Capra, 1946/ 1947br]), como diante da acirrada radicalização política a anterior unanimidade em torno desse mesmo diretor pelos críticos brasileiros também se desfazia.⁶⁵⁷

Entretanto, havia a ainda rigorosa censura brasileira presente para podar qualquer iniciativa de crítica social, por mais modesta que fosse. Salvyano Cavalcanti de Paiva, por exem-

⁶⁵⁵ *Panfleto*, v. 1, n. 6, set. 1947, p. 27-8.

⁶⁵⁶ *A Cena Muda*, v. 26, n. 21, 21 maio 1946, p. 32; *O Jornal*, 11 mai. 1946 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

⁶⁵⁷ Apesar de identificado com o otimismo do New Deal dos anos 1930, mesmo Capra revelaria em seus filmes do pós-guerra o tom negro cada vez mais dominante em certo cinema americano. Afinal, no emocionante *A felicidade não se compra*, a terrível visão do que seria a cidade de Bedford Falls caso o generoso e solidário George Bailey (James Stewart) não tivesse nascido era representada como num exemplar filme *noir*. Além disso, “o fato de todo mundo terminar o filme em prantos sugere como as coisas estiveram perto do desastre total e quão tênue era a fé na solução sugerida pela ideologia alternativa” (PRATT, 2001, p. 82). Apesar disso, *A felicidade não se compra* foi incisivamente criticado como conformista nas páginas de *Panfleto* por Salvyano Cavalcanti de Paiva por não discutir a manutenção da estrutura capitalista cruel apresentada pelo próprio filme.

plo, assinalou que em *Sob a luz do meu bairro* “foi cortada uma seqüência em que dois personagens palestravam sobre a existência de um problema social no Brasil, problema mais do que conhecido: o da infância abandonada, desprotegida.” Outro filme nacional também de 1947, *Sempre resta uma esperança* teria sofrido ainda mais cortes da censura simplesmente “por que teve a coragem de dizer em certas cenas que *há tuberculose no Brasil e falta assistência social*” [grifo do texto].⁶⁵⁸

Nesse contexto, várias iniciativas nem chegaram a ser concretizadas. O escritor e deputado eleito (e depois cassado) pelo PCB, Jorge Amado, por exemplo, teve anunciado vários projetos de adaptação de seu romance *Mar morto* – fosse por Ruy Santos, por Fernando de Barros ou por Leo Marten –, mas nenhum deles se realizou ainda nos anos 1940.⁶⁵⁹

Somente no final da década, o escritor baiano teve a versão teatral de seu romance *Terras do sem fim*, montado como peça por Os Comediantes em 1948, adaptada pela Atlântida no filme *Terra violenta* (dir. Edmond Francis Bernoudy 1949). Jorge Amado também teve um argumento original encomendado para ser adaptado no filme *Estrela da manhã*, mas sabendo das “tendências socialistas” do escritor, o crítico Jonald, diretor do filme, solicitou “algo sem a menor sombra de ideologia doutrinária” em que ele utilizasse apenas seu “talento descritivo.”⁶⁶⁰

A ampliação da presença de comentários críticos sobre problemas sociais, assim como a contínua rigidez da censura, permitem aproximações entre os campos do cinema nacional e da música popular brasileira do pós-guerra. Como apontou Paranhos (2010, p. 109), o fim do Estado Novo representou um acerto de contas da música popular com a ideologia do trabalhismo, expressa, por exemplo, pelo enorme sucesso do samba *Trabalhar, eu não* (Almeidinha, 1946): “Eu trabalho como um louco / Até fiz calo na mão / O meu patrão ficou rico / E eu pobre sem um tostão / Foi por isso que agora / Eu mudei de opinião / Trabalhar, eu não, eu não!”⁶⁶¹

Já no carnaval de 1949, um dos sucessos foi a deliciosa marchinha “Pedreiro Waldemar”, cantada pelo sambista Blecaute, cuja letra dizia: “Você conhece o pedreiro Waldemar? / Não conhece? / Mas eu vou lhe apresentar / De madrugada toma o trem da circular / Faz tanta casa e não tem casa pra morar / Leva marmita embrulhada no jornal / Se

⁶⁵⁸ *Panfleto*, v. 2, n. 28, fev. 1948, p. 10; *Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 159-160.

⁶⁵⁹ A revista *O Cruzeiro* noticiava em 1947: “Jorge Amado comprou os direitos de filmagem de *O Mar Morto* que a Atlântida comprara a Aquilino Mendes, que havia comprado a Carmen Santos, que também os tinha comprado a Jorge Amado” (citado em *Cine Repórter*, v. 14, n. 614, 25 out. 1947, p. 5).

⁶⁶⁰ *A Cena Muda*, v. 28, n. 50, 14 dez. 1948, p. 33.

⁶⁶¹ A canção seria entoada pelos trabalhadores do Porto de Santos durante a greve de 1946, quando de seu enfrentamento com a “polícia democrática” do governo Dutra (PARANHOS, 2010, p. 109).

tem almoço, nem sempre tem jantar / O Waldemar que é mestre no ofício / Constrói um edifício / E depois não pode entrar”.

Essa composição de Wilson Batista e Roberto Martins, divertida, mas aguda crítica à desigualdade social, sofreu censura branca, sendo proibida de ser executada nas emissoras estatais Nacional e Mauá (ex-Ipanema) através de “recomendação semi-oficial do Ministério da Educação” pelo samba “atentar contra a política social.”⁶⁶²

Pode-se notar na letra de “Pedreiro Waldemar” além da crítica à sociedade de classes – a mão-de-obra alienada do fruto de seu trabalho –, a observação aguda sobre o preconceito racial no Brasil, sugerido pelo fato de ao pedreiro, presumidamente negro (como o próprio cantor Blecaute), não ser permitida a entrada (certamente não pela porta da frente) do edifício que ele ajudou a construir. Se o tema do racismo já vinha sendo abordado timidamente em filmes anteriores da Atlântida, ele foi elevado a tema central em *Também somos irmãos* (dir. José Carlos Burle, 1949), lançado no mesmo da gravação da canção de Wilson Batista e Roberto Martins.⁶⁶³

Desse modo, *Também somos irmãos* (dir. José Carlos Burle, 1949) manifestava não somente uma estreita ligação com o Teatro Experimental do Negro já explorada em profundidade por Luis Alberto Rocha Melo (2006), como revelava um tom de crítica social também presente na música popular da época, não apenas na já citada “Pedreiro Waldemar”, como também na canção “Chico Brito”, de Wilson Batista e Afonso Teixeira, gravada em 1950 por Dircinha Batista.

Trazendo o nome do personagem no título da música, “Chico Brito” apresenta em sua letra uma narrativa sobre um valente que, nos primeiros versos da canção, era visto descendo o morro preso pela polícia, sendo então feito um *flashback* sobre a situação que o havia levado até ali: “Quando menino teve na escola, / Era aplicado, tinha religião, / Quando jogava bola era escolhido para capitão, / Mas, a vida tem os seus revezes, / Diz sempre Chico

⁶⁶²A *Cena Muda*, v. 29, n. 7, 15 fev. 1949, p. 12.

⁶⁶³O racismo esteve presente não somente no pioneiro *Moleque Tião* que surpreendia por trazer como protagonista um personagem negro, mas também em dois números musicais com cenários que reproduziam a época da escravidão protagonizados pelo cantor Ciro Monteiro que era definido em 1939 como “o cantor típico dos sambas do morro”. Ambos foram inseridos em filmes de Felton: “Terra Seca”, de Ary Barroso, em *Fantasma por acaso*, de 1946, (O nêgo tá moiado de suó / Trabáia, trabáia, nêgo / Trabáia, trabáia, nêgo/ As mãos do nêgo tá que é calo só), e “Algodão”, de Custódio Mesquita e David Nasser, em *Poeira de estrelas*, de 1948, (Nêgo velho trabalhou, dia e noite, noite e dia / Tirando da terra fria, algodão mais algodão / Pra nhô branco ser doutô / [...] / E você, preto velho, o que foi que ganhou? / Eu consegui essa cabeça branca / branca como o algodão / que preto velho plantou). Grande Otelo comentou durante o depoimento de José Carlos Burle no MIS que ele tentou montar um número musical de “Terra seca” no Cassino da Urca. Entretanto, como Ary Barroso cobrou muito caro para liberar a música, Otelo escreveu outra letra sobre o tema da escravidão e pediu para Herivelto Martins musicar, encenando o número idealizado, mas sem “Terra seca”.

defendendo teses / Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou / A culpa é da sociedade que o transformou”.

Como Chico Brito, o moleque Miro (Grande Otelo) de *Também somos irmãos* também “defende teses” no “drama social” dirigido por José Carlos Burle, cuja história era protagonizada por dois irmãos negros criados por uma rica família branca que seguiam caminhos distintos na vida, um estudando para se tornar advogado (Aguinaldo Camargo), o outro freqüentando a escola da vida que o transformava em malandro (Otelo) perseguido pela polícia.

Podemos apontar ainda que a realização de *Também somos irmãos* por Burle em 1949 é significativa de uma busca por prestígio e legitimidade artística num novo contexto do cinema nacional. Afinal, em 1948 seu ex-sócio Moacyr Fenelon havia saído da Atlântida que ajudara a fundar para seguir carreira como produtor independente, conquistando com seu primeiro filme, o drama *Obrigado, Doutor!* (1948), elogios da crítica brasileira e relativo sucesso de bilheteria. Enquanto isso Burle, ainda na Atlântida, era acusado de plágio pela comédia *Falta alguém no manicômio* (1948) e de incompetência pelo execrado carnavalesco *É com essa que eu vou* (1949), ao ponto de vários críticos passarem a usar a expressão pejorativa “burladas” para se referir aos “abacaxis” do estúdio dos irmãos José Carlos e Paulo Burle.

Se em 1949 até Watson Macedo havia finalmente conseguido permissão para começar as filmagens do drama *A sombra da outra*, não surpreendia Burle voltar ao tema de seu primeiro e elogiado filme (*Moleque Tião*) para também tentar exhibir talento e reverter sua péssima fama. É verdade que apesar de elogiado pela “seriedade” e pelos “ideais”, *Também somos irmãos* não agradou à maioria dos críticos da mesma forma, por exemplo, que *Sob a luz do meu bairro*.

Como B. J. Duarte já tinha escrito a respeito do longa-metragem dirigido por Fenelon em 1947, apesar das intenções louváveis, para o filme ser “bom” era preciso muito mais do que apenas vontade de acertar, “principalmente em se tratando de cinema socializante, gênero que, segundo parece, se propõe a ‘Atlântida’ explorar – com o nosso aplauso e apoio integrais, aliás”. Ou seja, um gênero como esse exigia firmeza de direção e competência em todas as fases de elaboração, uma responsabilidade muito maior do a necessária para outros gêneros nos quais que o cinema brasileiro vinha investindo (como o filme carnavalesco), e que, segundo B. J. Duarte, resultaria no sucesso absoluto ou no fracasso mais redundante. No caso da Atlântida, parecia ser o segundo caso.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴*O Estado de São Paulo*, 26 abr. 1946, p. 8 (apud SOUZA, 1987, p. 809-10).

O crítico Pedro Lima apresentava o mesmo raciocínio, pois embora elogiasse o caminho das produções sérias assumido pelos filmes de Fenelon na Atlântida – procurando “fazer cinema de doutrina, como qualquer Warner Bros” –, afirmava que *Sob a Luz do meu bairro* repetia o mesmo erro do anterior *Vidas Solidárias*, que seria o de buscar um tema excessivamente “pretensioso”.⁶⁶⁵

Mas ainda que para o diretor Burle e o roteirista Alinor o objetivo de *Também somos irmãos* talvez fosse menos agradar aos críticos muitas vezes tidos como intelectualóides pedantes e elitistas do que reafirmar o compromisso deles com um cinema comprometido socialmente – a esse respeito, conferir a matéria de *O Jornal*, 11 set. 1949 (apud MELO, 2006, p. 124-6) –, a avaliação corrente dos cronistas era de que não bastaria ao cinema nacional assumir uma função social (expressa pelas “intenções” de seus realizadores) se o resultado não agradasse em termos estéticos. O diagnóstico freqüente era o de que a capacidade artística dos diretores brasileiros não estava ainda à altura dessas recentes ambições políticas. Afinal, no contexto que estamos examinando, não somente a política entrou em cena na discussão sobre cinema no país, como no pós-guerra a questão da *cultura cinematográfica* também voltou à tona e ganhou ainda mais centralidade.

Nesse caso também, foi somente no momento posterior à derrota do nazi-fascismo e ao fim da ditadura do Estado Novo que o panorama se modificou fundamentalmente. Já em 1946 o professor universitário de física Plínio Sussekind da Rocha – um dos membros originais do Chaplin Club e “mentor” de Paulo Emílio na estadia de ambos em Paris, na segunda metade dos anos 1930 – fundou o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Exibindo filmes como *O encouraçado Potemkin* e *Limite* no Salão Nobre da Faculdade, o Clube de Cinema alcançou grande repercussão.⁶⁶⁶

Já em São Paulo, o Clube de Cinema originalmente criado por Paulo Emílio e seus companheiros foi refundado também em 1946, sendo formalmente instituído a 1º de fevereiro de 1947. Dois anos depois ele seria incorporado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo como sua filmoteca, cujo auditório foi inaugurado a 10 de março de 1949, encerrando a peregrinação do Clube de Cinema por diversas salas de projeção (GALVÃO, 1981, p. 34-5; SOUZA, J., 1995, p. 227; SOUZA, C., 2008, p. 19, 59).⁶⁶⁷

⁶⁶⁵*Diário de Notícias*, 13 mai. 1946 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

⁶⁶⁶*Cine Repórter*, v. 13, n. 547, 13 jul. 1946, p. 7; *Cine Repórter*, v. 13, n. 574, 18 jan. 1947. Foi também em 1946 que o Departamento Cultural da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) iniciou suas atividades com sessões cinematográficas numa sala de projeções na sede da Rua Araújo Porto-Alegre. Seria esse auditório que hospedaria quase dez anos mais tarde os primeiros programas organizados pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que daria origem à Cinemateca do MAM.

⁶⁶⁷Ainda demoraria um pouco mais para a futura Cinemateca Brasileira começar a atuar no campo da preservação da memória cinematográfica brasileira, mas o artigo escrito por Jurandyr Passos Noronha na edição

Nesse contexto de busca pela elevação do nível de cultura cinematográfica no Brasil, houve também iniciativas voltadas ao ensino do cinema, mas então muito distantes do modelo das populares “escolas de atores” do período silencioso que tinham como alunos sobretudo fãs atraídos pelo sonho do estrelato hollywoodiano. Afinal, diferentemente da geração de Oduvaldo Vianna e Adhemar Gonzaga, e mesmo da de Alex Viany e José Carlos Burle, que para aprender o “fazer” cinema haviam viajado a Hollywood, passava a ser a Europa o destino dos jovens cinéfilos no pós-guerra. Em 1949, Geraldo Santos Pereira e José Renato Santos Pereira eram os primeiros bolsistas brasileiros a estudar no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris, que, assim como o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, seria o destino de muitos outros jovens na década de 1950.⁶⁶⁸

Em relação à atividade crítica, se o grupo de intelectuais tornados críticos estudado por José Inácio de Souza havia se dispersado em meados dos anos 1940 – Paulo Emílio, Ruy Coelho e Vinícius estavam vivendo no exterior, enquanto Décio se voltara definitivamente para o teatro –, no pós-guerra uma nova e atuante geração de críticos começou a ganhar destaque na imprensa paulista e carioca, entre eles B. J. Duarte, Rubem Biáfora, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Alex Viany, Luiz Alípio de Barros, Fernando de Barros e, sobretudo, o médico Antonio Moniz Vianna.

Nesse contexto, apesar de brigas internas, ganhou força ainda a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos (ABCC) que vinha premiando desde a primeira metade dos anos 1940 os melhores do cinema nacional e estrangeiro, privilegiando os filmes sérios ou com maiores pretensões artísticas. Mas os diplomas da ABCC podiam passar a se inspirar não mais somente no tradicional Oscar, mas também na repercussão de novos festivais internacionais de cinema, como o de Cannes, cuja segunda edição foi realizada em 1946 depois do intervalo forçado pela guerra. Já em 1948, um anúncio da França Filmes do Brasil apresentava em destaque, como item de atração para os títulos que distribuía, ou seja, como elemento de

de *A Cena Muda* de 13 de julho de 1948, intitulado “Indicações para a organização (ou criação) de uma Filмотeca Brasileira” já era um indício que o tema viria à tona em breve – o que aconteceu, de fato, com a repercussão das Mostras Retrospectivas do Cinema Brasileiro organizadas por Caio Scheiby em São Paulo, em 1952 e 1954.

⁶⁶⁸Em 1953, era a vez de César Memolo e Trigueirinho Neto ganharem bolsas para estudar cinema na Itália. Enquanto isso, no Brasil, já em 1948 a Ação Social Arquidiocesana (ASA) anunciava um curso de cinema ministrado por Octávio de Farias e pelo crítico José Francisco Coelho no Rio de Janeiro. No mesmo ano, mas em São Paulo, o Museu de Arte Moderna organizou um Centro de Estudos Cinematográficos, que, já em 1949, por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, promoveu um Seminário de Cinema, “primeiro curso regular de técnica e estética cinematográfica criado no Brasil” (GALVÃO, 1981, p. 39), que tiveram como colaboradores Marcos Margullies, Plínio Garcia Sanchez e Tito Batini, entre outros, sem falar no ilustre Alberto Cavalcanti (MATTOS, 2002, p. 242).

marketing para certo público, a chamada “filmes laureados nos festivais de Cannes, Veneza e Locarno.”⁶⁶⁹

Ao chamarem atenção para a nova produção cinematográfica européia, asiática e latino-americana do pós-guerra, eventos como o certame francês frequentemente estimulava não uma desconsideração dos críticos brasileiros sobre a produção nacional, mas uma atenção redobrada mesmo que sob um olhar mais severo. Em 1946, ao comentar que o “operador nascido e preparado para o seu *métier* no México” Gabriel Figueroa, havia sido premiado como o autor da melhor fotografia em Cannes por *Maria Candelária* (*María Candelaria* [dir. Emilio Fernández, 1944/1947]), então ainda inédito no Brasil, o comentarista de *A Cena Muda* Marcelo Torres questionava: “Quando chegará o dia de podermos aspirar sequer a honra de nos fazermos representar num certame dessa natureza? Já não digo para tirar qualquer espécie de prêmio, mas apenas para constar na lista dos concorrentes?”⁶⁷⁰

Reforçando essa indagação, os filmes premiados na Europa por seu valor artístico passaram a ser mais facilmente vistos pelos seus admiradores não apenas nos primeiros clubes e cineclubes que começavam a surgir em todo o país, mas também em decorrência de numa nova conformação do mobiliário cultural nas capitais brasileiras, uma vez que o pós-guerra trouxe várias mudanças referentes à natureza, arquitetura e localização desses espaços. Por exemplo, no Rio de Janeiro, surgiam as *boites*, substituindo os luxuosos cassinos da Zona Sul que não tardaram a fechar as portas depois da proibição do jogo em 30 de abril de 1946, tomando também o lugar dos antigos e já decadentes cabarés do Centro e da Lapa.

Já no campo teatral, particularmente no Rio de Janeiro, os altos aluguéis cobrados pelos poucos teatros existentes e a valorização imobiliária do centro da cidade que dificultava novas construções – fosse na Cinelândia ou na Praça Tiradentes –, resultaram numa comentada escassez de palcos que só foi contornada através de iniciativas como a do Teatrinho Íntimo do Leme, fundado pela atriz Aimée em 1947 e que contava com apenas 150 lugares.⁶⁷¹

Nesse mesmo contexto, surgiram também os primeiros “cineminhas” que, do ponto de vista tecnológico, tiveram sua expansão associada à popularização da mais prática e econômica bitola 16 mm. Utilizada desde a década anterior no campo do filme amador e

⁶⁶⁹ *Cine Repórter*, v. 15, n. 649, 26 ju. 1948.

⁶⁷⁰ *A Cena Muda*, n. 48, 26 nov. 1946, p. 3.

⁶⁷¹ Novos teatrinhos surgiram posteriormente no Rio de Janeiro, um após o outro, graças a iniciativas individuais, como o Teatrinho Jardel, em Copacabana, o Teatro de Bolso, em Ipanema, ou o Teatro Duse, em Santa Teresa. Na capital paulista, onde também se reclamava da falta de palcos disponíveis, o “teatro pequeno e íntimo que São Paulo queria” finalmente se tornou realidade com a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) em 10 de outubro 1948, com seus 365 lugares. ALMEIDA, Guilherme de. *Diário de São Paulo*, 10 out. 1948 (apud MATTOS, 2002, p. 43).

principalmente do filme educativo, em 1948 ela já tinha invadido definitivamente o setor comercial no Brasil. Juntando-se à RKO que já vinha oferecendo há dois anos seus principais títulos também em bitola estreita, assim como a Metro e a Columbia, em junho de 1948 foi a vez da Warner anunciar seus lançamentos “agora também em filmes de 16 m/m”. Com o crescimento na oferta de filmes e de projetores, três meses depois *Cine Repórter* publicava a reportagem *Estão brotando “cineminhas”*, comentando a existência de duas salas 16 mm no Rio – o Cineminha da Gávea e o de Copacabana, que sucedera o do Leme – e prevendo que no futuro haverá um “cinema íntimo” em cada bairro, senão em cada rua, exibindo obras que precisavam ser recordadas ou estudadas, se aproximando portanto “dos cineclubes tão comuns na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos”. Sem competir com as tradicionais salas de cinema, os cineminhas 16 mm se espalharam principalmente pelo interior do país e pelos subúrbios das grandes cidades, ou então ligadas a entidades sem fins lucrativos, como cineclubes, associações culturais e organizações religiosas.⁶⁷²

Além do desenvolvimento dos clubes de cinema e cineclubes e da sofisticação da crítica cinematográfica na grande imprensa, o número de livros e revistas em português disponíveis sobre cinema também se ampliou, demonstrando o interesse por estudos e análises mais aprofundadas da sétima arte. Em julho de 1948, Luiz Alípio de Barros escrevia um editorial de *A Cena Muda* intitulado “Deficiências de literatura cinematográfica”, afirmando

⁶⁷²*Cine Repórter*, v. 15, n. 649, 26 jun. 1948, p. 18. Desde a sua criação, em 1937, o INCE já vinha investindo pioneiramente na distribuição e projeção de filmes educativos e culturais em 16 mm, que eram, porém, filmados em 35 mm e posteriormente reduzidos para a bitola estreita. Já em 1938, começaram a aparecer nas páginas da revista *Cine Magazine* anúncios de venda de projetores 16 mm, da marca francesa Debrie, distribuídos por Marc Ferrez Filhos Ltda, e destinados especialmente para “escolas, conferências e sessões familiares” (*Cine Magazine*, v. 6, n. 64, ago. 1938, p. 17). A Guerra adiou a expansão comercial da bitola, embora suas vantagens tenham sido amplamente divulgadas através de sua adoção pelo governo norte-americano para projeção de filmes para os soldados nas circunstâncias mais inóspitas, ampliando o prestígio desse equipamento e dessa película (fabricada em acetato de celulose, diferentemente do nitrato de celulose, altamente inflamável e ainda utilizado nos materiais 35 mm). Durante a guerra, os civis também testemunharam essa popularização do 16 mm, pois um gráfico da *Motion Picture Division* do OCIAA, de 1944, mostra o acentuado aumento a partir de fins de 1943 do público para filmes educativos e de propaganda em 16 mm nos EUA – e, em menor escala, na América Latina, incluindo o Brasil –, exibidos em escolas e instituições públicas (TOTA, 2000, p. 67). Conforme Rabinovitz (1997, p. 447), “ainda mais importante, o excesso de equipamentos usados após a guerra e a necessidade da Eastman Kodak de encontrar novos mercados para substituir a contração do consumo militar resultaram na oferta de processos e materiais mais econômicos e prontamente disponíveis”. Com o crescimento do número de títulos comerciais oferecidos em 16 mm pelas distribuidoras americanas no Brasil, a venda de equipamentos também cresceu em nosso país. Em 1948, um anúncio no Brasil do projetor “16 mm profissional sonoro” da marca Hortson declarava que “a projeção comercial dos filmes de 16 mm é uma realidade que se impõe agora” (*Cine Repórter*, 10 abr. 1948, p. 3). No final desse mesmo ano, uma reportagem da revista americana *The Hollywood Reporter* apontava que a filial brasileira da Western Electric estava substituindo equipamentos antigos europeus por novos projetores sonoros: “Um grande número de projetores 16 mm sonoros tem sido vendido para o uso em pequenas cidades em todo o Brasil e o setor de vendas teve que aumentar o número de funcionários para dar conta desse recente crescimento na demanda por equipamentos nessa bitola” (*The Hollywood Reporter*, 3 dez. 1948. Margaret Herrick Library, Los Angeles). A produção neste formato também começaria a se desenvolver nesse período e *Chuva de estrelas* (dir. Oduvaldo Vianna, 1948) teria sido filmado em 16 mm, assim como a partir de 1950 José Mojica Marins, o futuro criador do Zé do Caixão, faria suas primeiras experiências amadoras como diretor nessa bitola.

que “nossas editoras fogem do livro cinematográfico como de um bicho papão”, e lamentando que mesmo revistas como a própria *A Cena Muda* explorassem “o lado mais informativo do que o ensaio, do que o ensinamento técnico, do que mesmo a informação dentro da mais pura linguagem cinematográfica.”⁶⁷³

Mas a situação também começou a mudar. “Na virada de 1948 para 1949”, época em que Alex Viany retornou ao Brasil, “a situação do movimento de cultura cinematográfica no Brasil era animadora”, apontou Arthur Autran (2001, p. 34). Junto com o ex-censor e ex-crítico de cinema Vinícius de Moraes – recentemente ingresso na carreira diplomática, que por isso também vivia em Los Angeles –, Viany desenvolveria e publicaria, já de volta ao Brasil, a revista *Filme*, em 1949. Tratava-se de uma publicação sobre cinema para um público diferente, como dizia Yvone Jean no *Correio da Manhã*: “As pessoas mais sisudas poderão passear de cabeça erguida com “Filme” debaixo do braço!” Por dificuldades econômicas, porém, a revista durou apenas dois números.⁶⁷⁴

Mesmo no campo editorial a situação apontada por Luiz Alípio de Barros também começaria a se modificar, pois em 1951 a editora Casa do Estudante do Brasil lançou a ambiciosa obra de referência de Georges Sadoul, publicada originalmente em 1948, *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. A edição brasileira apresentava uma nota introdutória do próprio Luiz Alípio de Barros, assinando como presidente do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro, que afirmava:

A literatura cinematográfica no Brasil tem-se resumido, até agora, às clássicas publicações especializadas de caráter inteiramente popular, aos raríssimos artigos e ensaios aparecidos em revistas culturais e suplementos dominicais, ou a iniciativas corajosas como a revista *Filme*, infelizmente sem possibilidades materiais para uma existência regular. Daí o maior merecimento desta iniciativa da Editora da Casa do Estudante do Brasil.

Através desta experiência iremos conhecer as possibilidades do livro de cinema no Brasil, esta incógnita que nenhum editor se aventurava a desvendar. [...]

Há no momento um sério movimento para a elevação de nosso nível cinematográfico. A criação de clubes de cinema e filmotecas tem sido um notável veículo de luta neste particular. O livro, também, é uma arma prodigiosa. *O cinema*, de George Sadoul, será, neste sentido, a primeira arma forjada no Brasil. Esperamos que ela abra caminho para muitas outras mais.⁶⁷⁵

⁶⁷³*A Cena Muda*, v. 28, n. 28, 13 jul. 1948, p. 3.

⁶⁷⁴*Correio da Manhã*, 22 set. 1949, p. 14.

⁶⁷⁵De fato, o caminho foi aberto e, cinco anos depois, o livro de Sadoul mereceu uma segunda edição, revista e atualizada por Alex Viany (1956, p. 7), que escreveu no prefácio: “O lançamento brasileiro deste livro de George Sadoul, em 1951, constituiu um grande acontecimento nos arraiais cinematográficos do país: era uma experiência importante, que mediria a recepção de nosso público leitor para com as obras sérias de técnica, estética e história do cinema; era, também, o primeiro compêndio básico para a aprendizagem de cinema que aparecia entre nós. Em sua primeira função, o livro, esgotando-se num prazo que surpreendeu à própria editora, provou a existência de leitores para livros de cinema, levando não só diversas editoras a lançar outras obras traduzidas, mas animando mesmo a produção de originais brasileiros sobre este ou aquele aspecto das coisas

Após essa longa explanação sobre as iniciativas voltadas para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil da segunda metade da década de 1940, podemos afirmar enfaticamente que, no pós-guerra, para a crescente juventude universitária e para a alta burguesia intelectualizada ganhava relevo cada vez maior justamente o problema de nossa “falta” ou “baixo nível” de cultura no que se referia ao cinema. Especificamente em relação ao cinema brasileiro, com os sucessos comerciais e a ampliação do volume de produção, a insatisfação dos críticos com o resultado artístico dos filmes brasileiros – ainda mais diante da inevitável comparação com outras cinematografias nacionais – passou a ser cada vez mais explicado pela falta de cultura, arte e inteligência. Logo, se tornou comum a idéia de que o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil poderia resultar na criação de uma cinematografia brasileira até então inexistente (cf. GALVÃO, 1981, p. 22-3, 37).

Assim, apesar da animação no meio cinematográfico, para muitos, sobretudo os críticos, o resultado dos filmes não era dos mais animadores, muito pelo contrário. Ainda que no Brasil algumas vozes já dissessem o mesmo desde o início da década (capítulo 5, *supra*), era o fato do então célebre Rossellini ter ensinado a lição “de que é possível fazer cinema bom e barato”, como escrevia Vinícius de Moraes, que estimulava a ansiedade a respeito do futuro do cinema brasileiro.⁶⁷⁶

Buscamos demonstrar que entre aproximadamente 1943 e 1946, com o desgosto dos críticos com grande parte do cinema internacional (especialmente com a produção de Hollywood nos anos de guerra), os críticos da época complacentemente valorizaram por comparação a lenta evolução da Atlântida, sobretudo em relação tanto com o passado dos “Alôs, alôs”, quanto com a crise e quase paralização das atividades no início da década. Salvyano Cavalcanti de Paiva, por exemplo, escrevia com certa resignação sobre o cinema nacional em outubro de 1947: “pelo menos há quantidade, já que qualidade ainda é problemática.”⁶⁷⁷

Entretanto, avaliação claramente diferente começaria a se consolidar entre 1948 e 1949, diante do crescente fascínio com os filmes neo-realistas norte-americanos ou italianos, assim como com o melhor do cinema mexicano, argentino e francês que passava a ser cada vez mais frequentemente exibido e admirado nas telas do país.

cinematográficas.”

⁶⁷⁶ *Filme*, v. 1, n. 1, ago. 1949, p. 107.

⁶⁷⁷ *Panfleto*, v. 1, n. 9, out. 1947, p. 14.

Desse modo, quando o crítico Fred Lee (pseudônimo de Edmundo Lys) escrevia em 1948 o editorial de *A Cena Muda* “Chega de abacaxis!...”, com um título igual ao de muitos textos do início da década, ele afirmava que, gozando dos “decretos protecionistas”, a reclamação dos produtores e cineastas contra a falta de recursos não podia mais ser usada como desculpa. Afinal, indústria cara ou não, muitos filmes estavam sendo feitos no Brasil. A reação àquele estado de coisas, portanto, devia vir da crítica e do público – o dever do primeiro seria “combater esses ‘golpes’ e cavações que por aí se fazem sob a capa do cinema brasileiro”, enquanto ao público caberia vaiar os “atentados filmicos” exibidos “sob o rótulo de ‘filmes nacionais.’”⁶⁷⁸

No mês seguinte, era a vez de J. Arnaldo redigir um editorial em que reclamava da presença exclusiva de “aventuras em busca do lucro imediato” no cinema nacional. Reclamando da ausência de filmes brasileiros dramáticos e comparando a nossa situação com a do cinema europeu – “tecnicamente pobre”, mas que, com inteligência e arte, alcançava triunfos consecutivos –, o comentarista reclamava do cinema nacional, “também pobre de técnica, e sem conta no banco”, [que] em lugar de procurar a arte, procura ainda o sucesso fácil de bilheteria, empunhando o estandarte carnavalesco.”⁶⁷⁹

Na série de reportagens “O que falta ao cinema nacional?” escrita por Salvyano Cavalcanti de Paiva para o jornal *Panfleto*, em junho de 1948, a maioria dos entrevistados reclamava não mais da ausência de financiadores ou capitalistas, mas justamente da falta de sinceridade, honestidade e boa vontade, reclamando de desleixo, ganância e improviso. Como sentenciava Moniz Vianna: “Falta tudo e talvez o que menos falte seja dinheiro. Falta sobretudo inteligência – e isso é o mais importante.”⁶⁸⁰

Nesse mesmo sentido e demonstrando o pouco apreço às anteriormente almeçadas superproduções, outro editorial de *A Cena Muda*, dessa vez assinado por Luiz Alípio de Barros, criticava o velho desejo por adaptações históricas de clássicos da nossa literatura (*A moreninha*, *Senhora*, *A escrava Isaura* etc), aconselhando “não complicar as coisas procurando realizar o impossível”. Seguindo o exemplo do “vigoroso cinema italiano do pós-guerra”, a indústria cinematográfica brasileira se firmaria “em uma base menos de técnica do que de inteligência e bom gosto”.⁶⁸¹

⁶⁷⁸ *A Cena Muda*, v. 28, n. 3, 20 jan. 1948, p. 3.

⁶⁷⁹ *A Cena Muda*, v. 28, n. 8, 21 fev. 1948, p. 3; *A Cena Muda*, v. 29, n. 11, 15 mar. 1949, p. 3.

⁶⁸⁰ *Panfleto*, v. 2, n. 43, jun. 1948, 24-5.

⁶⁸¹ *A Cena Muda*, v. 29, n. 24, 14 jun. 1949, p. 3. Desse modo, discordo do diagnóstico de Maria Rita Galvão (1981, p. 52) de que “*A Cena Muda* não faz do desenvolvimento da cultura cinematográfica condição para o desenvolvimento do cinema brasileiro”. Como a própria autora indica, a revista discutia o filme artístico, ainda que “em termos práticos” (ibid., p. 45). Entretanto, apesar de uma identificação mais clara dos problemas envolvidos, a solução apontada em suas páginas não se distinguia muito das apontadas, por exemplo, pelos

Como indicou Maria Rita Galvão (1981, p. 41), “começa a se cogitar cada vez mais a possibilidade de que o tal hipotético cinema brasileiro a ser criado, que não tem nada a ver com o existente, não precisaria necessariamente ser feito nos moldes do cinema americano” (GALVÃO, 1981, p. 41). Ou melhor, nos moldes das “falsas” e “artificiais” superproduções hollywoodianas, pois os neo-realistas norte-americanos, como Moniz Vianna defendia, também podiam dar lições de inteligência e arte. De qualquer modo, Luiz Alípio de Barros já vinha ressaltando como devíamos seguir, sobretudo, o exemplo da França e Itália que souberam “conciliar o cinema Arte com o cinema Negócio.”⁶⁸²

Nesse sentido, o problema principal supostamente deixava de ser a falta de equipamentos ou recursos, mas de saber usar o que já estava à disposição. Como reação à comédia *Cavalo n. 13*, se desqualificava em *A Cena Muda* as possíveis razões (ou desculpas) que justificariam o que se considerava um péssimo resultado artístico: “Não pega mais a desculpa de pobreza de material técnico. Os artistas trabalham mal, e isso não é material técnico; os cortes são mal feitos, e isso não é devido à pobreza de material técnico; os conjuntos estão mal fotografados e também isto não tem nada a ver com o material técnico. Não falta material técnico, o que nos falta é técnica.”⁶⁸³

Embora os ingredientes desejados agora se concentrassem em usar a técnica com arte, bom gosto, sinceridade e inteligência, constituía-se um contexto semelhante ao do início dos anos 1940 (cf. capítulo 5, *supra*), caracterizado por reclamações contra o excesso de filmes carnavalescos, por denúncias de falcatruas (“cinema nacional, pretexto para ‘mandragem’ e golpes baixos!” estampava *Cine Repórter*), notícias de processos judiciais envolvendo produtores, além da proliferação de ironias, como trocadilhos com o nome de produtores (Alípio Ramos virava “ali pioramos”) ou com o título de filmes brasileiros (*Pra lá de boa* [dir. Luiz de Barros, 1949] chamado de “Pra lá de ruim”).

Além disso, a reforçar a severidade na avaliação, havia os exemplos a serem invejados e seguidos do teatro nacional (que estaria erradicando a “chanchada” e já poderia ser considerado “existente”, sobretudo com a criação do TBC) e do cinema europeu (que estaria solucionando o problema da falta de dinheiro com arte e inteligência), sem falar na concreta possibilidade de lucro na atividade cinematográfica. Isso implicava em novas exigências, pois, ao resenhar o carnavalesco *E o mundo se diverte* (dir. Watson Macedo, 1949) – filme que, visto hoje, evidencia a evolução da produção da Atlântida em relação às mecenaz paulitas, pois, como espero ter demonstrado, a valorização da cultura (assim como arte, inteligência e bom gosto) como ingrediente que faltava ao cinema brasileiro estava presente de forma generalizada mesmo na crítica cinematográfica carioca, ainda que em diferentes gradações.

⁶⁸²*A Cena Muda*, v. 28, n. 36, 7 set. 1948, p. 3.

⁶⁸³*A Cena Muda*, v. 28, n. 46, 16 nov. 1948, p. 24.

suas primeiras produções como *Tristezas não pagam dívidas* –, o crítico de *A Cena Muda* reconhecia que o longa-metragem tinha “princípio, meio e fim e fotografia limpa”. Porém, ainda insatisfeito, ele perguntava: “Mas cadê a originalidade, a continuidade, a direção?” No mesmo ano, o bem-cuidado, ainda que insosso *Caçula do barulho* era considerado um “filmezinho certo, com começo, meio e fim” por *A Cena Muda*, o que não reduzia, porém, o desagrado do crítico.⁶⁸⁴

Do mesmo modo que Hélio do Soveral havia dito em 1946 que o cinema brasileiro marchava, mas com passos de tartaruga, três anos depois a revista *Filme* declarava que o cinema nacional caminhava para frente, “ainda que com passos indecisos e fracos de convalescente.” Entretanto, o “lento progresso” do cinema nacional cada vez menos atendia ao aumento das expectativas e exigências, parecendo se agravar, no final dos anos 1940, a impaciência geral com a vagarosa velocidade e a falta de firmeza desse avanço.⁶⁸⁵

Um artigo de Alex Viany publicado em *A Cena Muda*, em fevereiro de 1949, é significativo da complexidade da situação. O crítico inicialmente afirmava que quando saíra do Brasil quase quatro anos antes a situação era muito pior: “Não havia artistas, não havia técnicos, não havia máquinas, não havia nada. Só havia muitos críticos, cronistas e diletantes – e teóricos a dar com os pés. Eu entre eles.” Afirmando ser “fácil detonar” os filmes brasileiros, Viany apontava a indiscutível melhora da situação encontrada em seu retorno ao país: “Há muita gente trabalhando, os filmes já rendem bom dinheiro, os exibidores não fazem cara feia para mostrá-los ao público. Os críticos responsáveis já tem algo que ver e comentar”. Entretanto, o trecho do artigo que causou mais polêmica e gerou respostas incisivas na própria revista foi a defesa de Viany da produção da Atlântida *Terra violenta*, dizendo já ter visto “filmes piores no cinema americano mais recente” e afirmando que sua qualidade era reconfortante para “quem saiu daqui em plena era dos ‘alôs-alôs’.” Apesar da inegável evolução do cinema brasileiro, uma usual complacência em relação aos filmes brasileiros era confrontada àquela altura com o indiscutível desagrado geral com o resultado artístico da produção nacional que motivava o próprio Viany a pedir, no título desse mesmo artigo, “um milagre, com urgência” e gerava respostas violentas a qualquer tipo de elogio a “abacaxis” como o próprio *Terra violenta*.⁶⁸⁶

Desse modo, o aumento da produção nos últimos anos da década de 1940, mas sem a elevação de seu “nível artístico” conforme desejado pelos críticos, trazia de volta a idéia de

⁶⁸⁴*A Cena Muda*, v. 29, n. 10, 8 mar. 1949, p. 25; *A Cena Muda*, v. 29, n. 2, 11 jan. 1949, p. 31.

⁶⁸⁵*Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 189.

⁶⁸⁶*A Cena Muda*, v. 29, n. 5, 1 fev. 1949, p. 8, 31-2.

que era a “qualidade”, e não a “quantidade”, que resultaria na evolução do cinema nacional, ainda que os critérios para a definição do que seria essa qualidade houvesse se alterado.⁶⁸⁷

Mas além, configurava-se a formulação de um sentimento que se prolongaria por muitos anos, e que, num artigo publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 11 de fevereiro de 1961, ganharia expressão eloquente nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes: “Estamos aflitos porque nosso cinema nos humilha. Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável, não porque os filmes se tenham tornado piores, mas porque assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente”.

Entretanto, o artigo de Paulo Emílio intitulado “A vez do Brasil” era marcado por um otimismo às vésperas da consagração do Cinema Novo, uma vez que ele percebia ter finalmente morrido “a indiferença pelo cinema brasileiro” (GOMES, 1982, p. 317). Essa indiferença geral de alguns anos atrás – e do próprio Paulo Emílio no início dos anos 1940 – havia sido substituída naquele início dos anos 1960 por um sentimento generalizado de aflição, resultado da “transformação operada no espírito de pessoas não diretamente empenhadas nos assuntos da cinematografia brasileira”.

Se até 1954 Paulo Emílio havia permanecido na Europa, a aguda aflição que ele descreveu em 1961 foi fundamentalmente ampliada pela profunda frustração com o fracasso da Vera Cruz em meados dos anos 1950. Entretanto, na passagem para os anos 1940 o próprio “Cinema” já havia adquirido uma importância inédita aos olhos do então jovem Paulo Emílio e seus companheiros, uma valorização ampliada enormemente para uma nova geração de críticos surgida no pós-guerra com revelações como a do neo-realismo italiano. Esse movimento corresponderia a uma crescente atenção dada ao cinema nacional a partir do pós-guerra – que começava a ganhar para muitos “uma importância que não lhes concedíamos antigamente” –, correspondente apenas à igualmente crescente *exasperação* por sua suposta mediocridade inalterada.

Não surpreende, portanto, a publicação ao longo da segunda metade da década de 1940 de inúmeros artigos claramente exasperados que denunciavam a “inexistência” do cinema brasileiro, pois não era mais somente uma questão de simplesmente ignorá-lo com

⁶⁸⁷ Observando a alternância cíclica dessas idéias, Autran (2004, p. 14) apontou que nos anos 1950, quando já havia maior conhecimento sobre as engrenagens econômicas do mercado cinematográfico brasileiro e diante da voga do desenvolvimentismo, ganharia evidência novamente a idéia de que “só a partir da grande quantidade de produção, *gerada pela industrialização*, pode se dar a qualidade artística” [sem grifo no original]. “Não existe qualidade sem quantidade”, diria Alex Viany em 1956 (ibid., p. 113)

desprezo como antes, mas de se tomar as atitudes necessárias (e agora possíveis) a respeito de sua situação o quanto antes.⁶⁸⁸

Já em janeiro de 1946, o crítico, editor de *A Cena Muda* e jornalista veterano Raymundo Magalhães Júnior escreveu um editorial intitulado “Por que não temos cinema?”, afirmando a necessidade de se partir do zero:

Por tudo, é que ainda não temos realmente cinema no Brasil. Nem tão cedo o teremos, porque, para começar do princípio, é preciso proceder como se nada tivesse havido, – e a isso se opõem as pequenas vaidades do meio, o orgulho inapagável dos que se inculcam “precursores” e que se julgam com direito a páginas de honra na História do Cinema Nacional, infante que ainda engatinha, mas já se julga com direito a uma biografia de trezentas páginas, suculentamente ilustrada. Vamos pôr de parte a vaidade e começar outra vez pelo princípio?⁶⁸⁹

Na mesma linha, apesar de também conhecer e acompanhar a produção cinematográfica brasileira corrente, Salvyano Cavalcanti de Paiva escrevia em setembro de 1949 que, “do ponto de vista estético [...] não existe realmente cinema no Brasil”.⁶⁹⁰

Já outros críticos, principalmente paulistas, ignoravam solenemente qualquer sinal da existência da produção nacional (preponderantemente carioca). Assim, o célebre artigo de B. J. Duarte, “Da inexistência do cinema nacional” (*O Estado de S. Paulo*, 24 mai. 1949; *O Estado de S. Paulo*, 4 jun. 1949) – afirmando não haver nada parecido com cinema no Brasil, “principalmente em se tratando de cinema dramático” –, não era nada mais do que a expressão de uma opinião corrente em ampla parcela da crítica cinematográfica brasileira absolutamente insatisfeita com os filmes brasileiros produzidos, sobretudo em comparação com a recente produção européia, latino-americana e mesmo norte-americana que era então vista e aplaudida.⁶⁹¹

Desse modo, podemos perceber que a ruptura com o passado e a ambição de se constituir num marco zero que caracterizaram a fundação da Vera Cruz acompanhavam o

⁶⁸⁸ Afinal, no citado artigo escrito em 1961, Paulo Emilio já defendia que a ausência de ações efetivas da elite política e econômica em prol do cinema brasileiro não havia sido motivada por uma perseguição específica ou por um desejo de prejuízo deliberado, mas que ele, compreensivo e quase paternalista por conta de seu otimismo, as entendia como medidas quase “infantis” tomadas “como se o cinema brasileiro não existisse” (GOMES, 1982, p. 318).

⁶⁸⁹ *Correio da Manhã*, 19 set. 1948, p. 31.

⁶⁹⁰ *A Cena Muda*, v. 29, n. 36, 6 set. 1949, p. 7.

⁶⁹¹ Essa exasperação que não disfarça uma indisfarçável prepotência e esse diagnóstico que identifica como razões para o baixo nível artístico dos filmes simplesmente a falta de inteligência, cultura e bom gosto motivariam um fenômeno significativo registrado pelo jornal *Última hora*, em fevereiro de 1953: “Está se tornando comum o crítico de cinema se transformar em diretor, ou vice-versa”. A reportagem se referia aos críticos Jonald, Fernando de Barros e Jorge Ileri que haviam realizado longas-metragens recentemente, mas a esses nomes poderiam ser acrescentados naquele momento ou pouco depois os de Alex Viany, Carlos Ortiz ou Rubem Biáfora. *Última Hora*, 2 fev. 1953 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

desejo e a visão não só de grande parte da elite intelectual do país, como também da nova geração de críticos atentos e bem-informados sobre a produção cinematográfica brasileira.

Por fim, esse “desejo” e “visão” devem ser aproximados de uma circulação mais mundana das idéias, afinal, Maria Rita Galvão (1981, p. 37) já destacou como passou a ser considerado “chique” e “fino” freqüentar as sessões da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949 (GALVÃO, 1981, p. 37). No contexto de valorização da cultura cinematográfica, expor e desfiar um vasto conhecimento sobre filmes e diretores prestigiados – geralmente europeus – também passou a ser uma questão de interação social. Nesse sentido, é natural que, de certa maneira, tenha passado a ser de “bom tom” para o extrato social que passava a se interessar por cinema falar mal dos filmes brasileiros – que lotavam os cinemas do subúrbio, agradavam às platéias populares e eram cada vez mais difíceis de ignorar –, assim como elogiar e aclamar como obra-prima única de nossa cinematografia o experimental *Limite*, que, já tendo sido realizado quinze anos antes, gozava de um distanciamento que favorecia sua definitiva elevação ao estatuto de clássico indiscutível. Eram tênues, enfim, os limites entre a exasperação sinceramente motivada por insatisfação estética ou política e o esnobismo elitista meramente arrogante e prepotente.⁶⁹²

No final de contas, para muitos jovens tratava-se de seguir a opinião dos mais cultos e/ou experientes, fosse o professor Plínio Sussekind da Rocha, fosse o crítico Antonio Moniz Vianna, que, em 1948, afirmando não compartilhar do entusiasmo de muitos de seus colegas com o cinema nacional, dizia que, em sua opinião, o cinema nacional se limitava a apenas dois filmes, *Limite* e *Uma aventura aos quarenta*.⁶⁹³

Tanto Plínio quanto Moniz Vianna podiam ser enquadrados na categoria dos “partidários do cinema-arte” – conforme escrevia Marcelo Torres num editorial de *A Cena Muda* em 1947 –, indivíduos que detestariam nosso cinema com exceção unicamente do filme de Mário Peixoto e não identificariam nenhum progresso em curso no cinema nacional.⁶⁹⁴

Nessa oposição que se estabelecia entre “cinema-arte” e “cinema comum, cinema-indústria, cinema-divertimento” – aparentada ao eterno conflito entre cultura de elite e cultura

⁶⁹²Encontrei referências na imprensa a pelo menos duas exibições do filme de Mário Peixoto – além de trechos do inacabado *Onde a terra acaba* – na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, uma em 1947 e outra em 1948. Entretanto, o filme deve ter sido exibido inúmeras outras vezes nesse período, pois Saulo Pereira de Mello revelou ter visto *Limite* pela primeira vez na Faculdade aos 17 anos – ou seja, por volta de 1950 –, quando a cópia já apresentava sinais de degradação. O filme saiu de circulação em meados dos anos 1950 e em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha (1962, p. 36-7) revelou nunca ter assistido à obra que se convertia “dia a dia em monstro sagrado, mito impenetrável”, pois “a cópia brasileira, que muita gente viu, está interdita por Saulo [Pereira de Mello], que fanaticamente luta contra sua decomposição”.

⁶⁹³*Filme*, v. 1, n. 2, dez. 1949, p. 189.

⁶⁹⁴*A Cena Muda*, v. 27, n. 11, 18 mar. 1947, p. 3.

de massa – havia também a valorização da seriedade dramática, de um realismo dramático frente à despreensão dos filmes carnavalescos e das revistas e comédias musicais. Mas que tipo de drama seria esse? Voltando a citar a crítica ao filme italiano neo-realista *O bandido*, demandava-se dramaticidade, mas sem dramalhão.

Nesse sentido interessa retornar brevemente ao caso de *Também somos irmãos*. Em seu lançamento em 1949, segundo Luis Alberto Rocha Melo (2006, p. 121) somente o crítico Fred Lee reconheceu a apregoada influência da “escola realista” no longa-metragem de José Carlos Burle, enquanto Hugo Barcelos, Moniz Vianna e Pedro Lima rejeitaram o filme pelo que ele apresentava de “dramalhão”, “pieguice” e “sentimentalismo excessivo”. Apesar de valorizado pela seriedade do tema e por um ideal de realismo (alcançado ou não, dependendo da avaliação e do avaliador), os maiores defeitos encontrados no filme, tanto para os que o defenderam quanto para os que o atacaram, estariam em seus traços melodramáticos (ibid., p. 123).

Melo (ibid., p. 138) concluiu sua análise afirmando que, diante do radicalismo de uma abordagem sem precedentes no cinema brasileiro sobre o tema do racismo, “o tratamento melodramático” foi uma opção consciente dos realizadores de *Também somos irmãos*, sendo tomado como o “caminho mais eficaz para se atingir o realismo do tema”. Em minha opinião, a opção por esse “tratamento melodramático”, assim como a crítica a ele, pode ser mais bem compreendida quando pensada em relação não somente ao teatro ou à música popular contemporâneos, mais àquele que era decisivamente o mais influente e importante produto cultural da época: os programas de rádio.

Para encerrar esta tese, passamos a analisar as relações que podem ser estabelecidas entre filmes dramáticos brasileiros do final dos anos 1940 que se aproximaram do gênero policial (e particularmente do hoje chamado cinema *noir*) e a linhagem dramática radiofônica do mesmo período explorada pelo rádio-teatro e, sobretudo, pela radionovela, também denominado inicialmente de “rádio-teatro em capítulos”.

5.8. O CINEMA E O RÁDIO BRASILEIROS NA INCURSÃO PELO DRAMA

Se o gênero do rádio-teatro policial atingiu seu auge entre 1938 e 1942, a continuidade da década de 1940 testemunharia o mercado radiofônico no Brasil se tornar mais amplo e complexo, numa época marcada pelo estabelecimento da liderança da Rádio Nacional.

Desde sua criação, em 1936, a Rádio Nacional vinha ocupando uma posição relativamente modesta no *broadcasting* carioca, até então liderado pela Mayrink Veiga. Seu crescimento vertiginoso se deu a partir do início dos anos 1940, coincidindo com sua incorporação ao patrimônio da União quando passou a ser controlada pelo Estado, apesar de gerida em moldes empresariais e com autonomia administrativa e financeira. Em 1942, já gozando de vultosos recursos financeiros e tendo formado um *cast* estelar com nomes como os de Ary Barroso, Lamartine Babo e Almirante como contratados, a PRE 8 se consolidava como a incontestável emissora número um do rádio brasileiro, vendo suas receitas aumentarem vertiginosamente.

A ascensão da Rádio Nacional coincidiu com as lutas da Segunda Guerra Mundial travadas também através das ondas do rádio. Como apontou Antonio Pedro Tota (2000, p. 74), as emissoras italianas e alemãs tinham programação específica para o Brasil e, com claros objetivos ideológicos, transmitiam sinais diretamente de Roma e Berlim, levando os EUA, através da Divisão de Rádio do OCIAA, a contra-atacar com força total: “O éter seria o primeiro campo de batalha no qual americanos e alemães deveriam medir forças.”⁶⁹⁵

Se a emissora estatal inglesa BBC também tinha uma programação em português, nos EUA foi estabelecida uma aliança entre as poderosas empresas privadas norte-americanas NBC e CBS forjada pelo coordenador do OCIAA, Nelson Rockefeller, nas transmissões em ondas curtas para o Brasil, realizadas com o beneplácito do DIP. As principais emissoras brasileiras transmitiam a programação de noticiário e rádio-teatro enviada dos EUA, e cinco minutos da *Hora do Brasil* eram cedidos ao Office. Conforme Tota (ibid., p. 94), “a Política da Boa Vizinhança foi, em grande parte, divulgada pela radiodifusão”.

Se Tota (ibid., p. 54) apontou que, para Rockefeller, o sucesso no campo ideológico dependia do sucesso no campo econômico, não surpreende, portanto, que a divulgação no Brasil do *American Way of Life* tenha sido acompanhada da entrada maciça no país de produtos americanos e grandes agências publicitárias. “O rádio, obviamente, era o veículo mais cobiçado pelos novos anunciantes”, ressaltou Sonia Virgínia Moreira (2001, p. 30). Em função de fartas cotas publicitárias, a relação entre as emissoras nacionais e poderosos anunciantes como Good-Year, Coca-Cola, Colgate-Palmolive, Kolynos, Toddy, Johnson & Johnson, dentre outros, se tornou cada vez mais sólida, estando presente inclusive no nome

⁶⁹⁵Não se tratava, porém, de uma via de mão única, pois o programa oficial brasileiro “Hora do Brasil” era transmitido desde meados da década de 1930 para a Europa, através de ondas curtas, em alemão, italiano, francês, inglês e espanhol e, depois de 1941, apenas em inglês, espanhol e italiano. “No ano seguinte, rompida as relações diplomáticas com os países do eixo, o serviço de rádio direcionou as suas antenas exclusivamente para os Estados Unidos e América do Sul” (SOUZA, J., 2003, p. 123).

dos programas, como simbolizado exemplarmente pelo célebre noticiário Repórter Esso, criado em 1941.

José Inácio de Melo Souza (2003, p. 125) lembrou ainda do favorecimento econômico do Estado às emissoras de rádio, caracterizado pelo aumento em 1939 do tempo de emissão de propaganda comercial, de 10 para 20% do total da programação irradiada. Ações como essas eram justificadas ainda por serem favoráveis também à “elevação do nível artístico do rádio”, acabando com a “mentalidade bacalhoeira” e com o “domínio do balcão”, resultados da presença de anunciantes do pequeno comércio local, sobretudo carioca. Estes podem ser exemplificados pelos primeiros *jingles* brasileiros, criados nos anos 1930 e dedicados a anunciantes como a Padaria Bragança ou a loja O Dragão, “o rei dos barateiros” (cf. SAROLDI, MOREIRA, 2005, p. 35-6). Neste momento, portanto, confluíam os esforços voltados à capacitação tecnológica das emissoras para a transmissão em ondas curtas para todo o Brasil, com a chegada de grandes anunciantes interessados no alcance nacional de sua publicidade que passava a movimentar recursos mais vultosos.

Desse modo, como outros estudiosos, a pesquisadora Lia Calabre de Azevedo (2004, p. 73) chamou o período de 1945 ao final da década de 1950 de “era de ouro do rádio” ou período “áureo do rádio”: “Entre os anos de 1945 e 1950 ocorreu um processo de crescimento acelerado do setor radiofônico como um todo. Assiste-se ao surgimento de novas emissoras de rádio, ao aperfeiçoamento dos equipamentos (inclusive por determinação legal) e a ampliação do número de estações de ondas curtas.”

Com seu acentuado desenvolvimento econômico, o rádio era o meio que oferecia os melhores salários e condições mais estáveis de trabalho, com os contratos por temporadas substituindo a prática antes corrente dos cachês por apresentações. Além disso, era corrente a prática dos radialistas e artistas atuarem também como corretores de anúncios e um astro como o locutor César Ladeira via seu salário de dois contos e quinhentos mil réis se transformar com as comissões em fabulosos rendimentos mensais de até 30 contos, quatro vezes o salário de um ministro. Em 1946, o ator Luiz Tito, um dos grandes astros da Rádio Nacional, confirmava que o rádio remunerava melhor que o cinema e o teatro, ressaltando que “os contratos são longos e não se tem nenhuma despesa forçada.”⁶⁹⁶

Nesse mesmo ano, matéria de *A Cena Muda* falava dos “desertores do teatro”, comentando sobre os atores e atrizes que trocavam os palcos pelo microfone e explicando as razões para essa mudança: “Sem casas para trabalharem, com salários aquém de qualquer intérprete de sambas e valsas, lutando com a exigência de guarda-roupa caríssimos, de

⁶⁹⁶*Diretrizes*, v. 4, n. 47, 15 mai. 1941, p. 9; *A Cena Muda*, v. 26, n. 49, 3 dez. 1946, p. 7, 32.

viagens nem sempre confortáveis, além de ser o sucesso duvidoso, estrelas e nebulosas, astros e canastrões buscam o rádio à espera de melhores dias para o teatro.”⁶⁹⁷

Por sua vez, os grandes empresários teatrais se queixavam da situação no Rio de Janeiro e solicitavam do governo não simplesmente as subvenções do SNT destinadas quase exclusivamente às companhias amadoras de “teatro sério”, mas principalmente isenção de impostos, construção de novos teatros na capital e gratuidade de transportes. O autor-empresário Luiz Iglésias, diretor da Companhia Eva e seus artistas, da comediantes Eva Todor, declarava: “O que vem salvando os profissionais da ribalta é o rádio. E há quem diga que o rádio faz concorrência ao teatro! Ao contrário. Ajuda-o, e bastante!” (*Diário de notícias*, 3 mai. 1946 apud PEREIRA, V., 1998, p. 127).

Nesse período, como as peças e os filmes brasileiros, os programas de rádio também sofriam ataques de intelectuais – sumamente identificados com os literatos – por sua “baixa qualidade”, assim como pela desconfiança contra o próprio veículo (o rádio). Entretanto, diferentemente de seus colegas de palcos e telas, os artistas do microfone já contavam com seu extraordinário sucesso popular, grande desenvolvimento econômico e razoável prestígio artístico para se defender incisivamente. Era o que fazia Alziro Zarur, em 1941, pelas páginas de sua coluna em *Fon-Fon*: “Os intelectualóides indígenas, cujas obras não conseguem, nem a pau, interessar aos leitores, continuam bravamente a espernear, ante o vertiginoso prestígio do rádio”. Segundo Zarur, esses “pândegos intelectualóides” cometiam o equívoco de generalizar o meio, confundindo “o rádio com ‘alguns’ de seus elementos. E não excetuam ninguém, quando berram no vácuo: todos são umas zebras, umas nulidades chapadas, sem que haja umzinho só que se aproveite!...”⁶⁹⁸

Na mesma edição de *Fon-Fon*, o radialista Hélio do Soveral era entrevistado e apontava a existência de diversos programas do rádio destinados à elite: “Lembro-me de vários: *Como nasceram as obras-primas*, da Educadora; a maioria dos programas musicais da Rádio Jornal do Brasil; *Biblioteca do Ar*, da Mayrink, e outros, inclusive rádio-teatros, com peças clássicas e dos mais eminentes contemporâneos adaptadas para o microfone”.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ *A Cena Muda*, v. 26, n. 53, 31 dez. 1946, p. 6-7. 41. Trabalhando no rádio-teatro, já em 1940 o ator Armando Louzada reclamava da situação daqueles que atuavam nos palcos dos teatros: “O ator no Brasil – refiro-me aos de comédia – ganham em média 1.500\$000 por mês, e, quando é ótimo, com excelente passado artístico, 2.500\$000 mais ou menos. Todavia, se é moço, gasta em cada peça 900\$000, 1:000\$000 e 1:200\$000 com roupas! O que sobra do ordenado é muito pouco e mal dá para comprar um livro ou tomar um táxi” (*Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 130, 24 out. 1940, p. 8). Especificamente em relação à Rádio Nacional, os salários diferenciados pagos aos seus astros também se devia ao fato da direção da emissora reinvestir anualmente todo o lucro obtido, pois, caso contrário, esse dinheiro seria recolhido aos cofres da União (AZEVEDO, 1996, p. 100).

⁶⁹⁸ *Fon-Fon*, v. 35, n. 32, 9 ago. 1941. p. 54.

⁶⁹⁹ *Fon-Fon*, v. 35, n. 32, 9 ago. 1941. p. 56.

Como foi visto no capítulo 5.2 (*supra*), além dos programas literários e da irradiação de música erudita, o rádio-teatro representado pelo “Teatro pelos Ares”, de Pedro Bloch, e também os programas policiais de Aníbal Costa, Berliet Júnior e do próprio Soveral logo passaram a ser também frequentemente mencionados como exemplos da elevação do nível de qualidade radiofônica brasileira. Sem contar com a colaboração assídua dos intelectuais “tradicionais” (por desprezo elitista ou pelo mau resultado daqueles que efetivamente se aventuraram no meio radiofônico), como diria em depoimento o radialista Saint-Clair Lopes, “o rádio teve que criar seus próprios intelectuais” (apud AZEVEDO, 1996, p. 121), entre os quais se incluíam indivíduos que não conseguiram manter carreira contínua no cinema nacional.

Entretanto, o crescimento vertiginoso do rádio no pós-guerra, refletido no grande aumento do número de emissoras em todo o Brasil e na conseqüente ampliação da programação e da concorrência, teve conseqüências para a avaliação artística do meio, sobretudo por conta do paulatino fracasso comercial e abandono da “programação erudita” e da premente necessidade econômica de investir nos programas mais populares que atraíam o grande público e os melhores anunciantes. Desse modo, o rádio receberia no pós-guerra reiteradas acusações por alguns críticos de ter enveredado pelo baixo nível para “prender a atenção do público ouvinte”, apelando para o humor “achanchadado” dos programas humorísticos de auditório – com *sketches* medíocres, trocadilhos infames, trejeitos, baboseiras e palhaçadas, além de “licenciosidade desenfreada” – e, sobretudo, para as “novelas intermináveis”.⁷⁰⁰

De fato, as radionovelas se tornaram um dos maiores sucessos do rádio, tendo sido iniciadas em junho de 1941, na Rádio Nacional no Rio de Janeiro, com *Em busca da felicidade* (traduzida e adaptada do original cubano de Leandro Blanco), e, no mesmo ano, pela “primeira novela criada no Brasil”, *Fatalidade*, de Oduvaldo Vianna, que trouxera para a PRA 5 Rádio São Paulo esse modelo de programa de sua trabalho na Rádio El Mundo, de Buenos Aires, em sua estadia na Argentina entre 1938 e 1940.⁷⁰¹

Se o rádio-teatro já era uma realidade, as radionovelas representaram, como observou Lia Calabre (2003, p. 50), um novo modelo de programa: “As radionovelas eram histórias seriadas irradiadas, inicialmente, às segundas, quartas e sextas-feiras ou às terças, quintas e sábados. As durações eram variadas, iam de dois meses até dois anos [...]”.

⁷⁰⁰ *A Cena Muda*, v. 26, n. 41, 8 out. 1946, p. 5; *A Cena Muda*, v. 27, n. 7, 18 fev. 1947, p. 5.

⁷⁰¹ Conforme Mattos (2002, p. 186) a novela *Em busca da felicidade* foi retransmitida para São Paulo através da Rádio São Paulo, enquanto as novelas de Oduvaldo Vianna na Rádio São Paulo foram retransmitidas para o Rio de Janeiro pela Rádio Nacional.

A novidade trazida dos vizinhos se consolidou aos poucos no *broadcasting* nacional e, em junho de 1943, em meio à irradiação de várias de suas novelas na Argentina, o autor Amaral Gurgel comentava que nesse país “a novela seriada está de tal forma disseminada que acabou suplantando o rádio-teatro”. O comentarista de *A Cena Muda* então concluía: “Aqui caminhamos para isso”.⁷⁰²

A previsão estava correta, pois entre 1943 e 1945, somente a Rádio Nacional transmitiu 116 novelas, num total de 2.985 capítulos (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 104). Examinando detalhadamente a produção de radionovelas pela mesma Rádio Nacional entre 1941 e 1946, Lia Calabre de Azevedo (1996, p. 134) mostrou a mudança ocorrida entre 1942 e 1943, quando o número de novelas transmitidas pela emissora saltou de seis para 22. Desse modo, a autora afirmou que “em 1944, as novelas já integram plenamente o cotidiano das emissoras cariocas” (ibid., p. 137).

O sucesso do também chamado “rádio-teatro em capítulos” aumentou tanto que *A Cena Muda* já notaria sua posição de absoluto destaque em 1947: “A novela, com altos e baixos, constitui o prato preferido dos rádio-ouvintes brasileiros. Absorve os melhores horários; possui seu quadro de escritores especializados como Amaral Gurgel, Oduvaldo Vianna, Oswaldo Gouveia, Oranice Franco, Ghiaroni, Hélio do Soveral e tantos outros, e interessa aos grandes patrocinadores”. Àquela altura, o comentarista comentava a melhoria de algumas novelas, mesmo que a maioria ainda pecasse “pelo abuso de cenas sentimentais, em que se exploram toda a sorte de crimes hediondos e choradeiras intermináveis”.⁷⁰³

Entretanto, as populares novelas radiofônicas seriadas continuariam sendo desprezadas como sentimentais, sensacionalistas e artificiais. Era o que dizia o crítico de *Correio da Manhã* ao comentar ter ouvido no último capítulo de “Uma vida”, de Gastão Pereira da Silva, novela da Rádio Nacional, “uma louca, no pavilhão dos psicopatas, entregando-se a um de seus ruidosos acessos. Gritar ao microfone não parecer exigir grande mérito artístico, e é terrivelmente incômodo para quem ouve [...]”.⁷⁰⁴

Desse modo, apesar de sua enorme popularidade, as radionovelas foram frequentemente criticadas ao longo de todos os anos 1940 por seus “cavernosos dramalhões” permeados de adúlteras, ingênuas tuberculosas e muita morte. Cabe ressaltar, porém, que esses elementos já podiam ser identificados em alguns programas de rádio-teatro “não-serializados” do final dos anos 1930. Como exemplo, o drama em três atos *Os transviados*, de

⁷⁰²*A Cena Muda*, v. 23, n. 25, 22 jun. 1943, p. 14.

⁷⁰³*A Cena Muda*, v. 27, n. 32, 12 ago. 1947, p. 5.

⁷⁰⁴*Correio da Manhã*, 25 jan. 1948, p. 27.

Amaral Gurgel, irradiado pela Rádio Nacional em 22 de dezembro de 1939 e publicado em livro em 1941 (o que é bastante significativo de seu sucesso e prestígio), já trazia suas devidas doses de doenças fatais, dramas familiares e mortes trágicas.⁷⁰⁵

De fato, várias críticas que se exacerbaram com o sucesso das radionovelas já eram direcionadas contra o que era então chamado ainda de rádio-teatro, como esta, de março de 1942:

O cidadão desprevenido que escuta, através do receptor do vizinho, *certos programas de radioteatro*, tem vontade de chamar a polícia. A primeira impressão é que se verifica, no apartamento ao lado, um assalto à mão armada ou o dono da casa agride a sua cara metade. Nunca vimos, de fato, tanto choro e tanta gritaria como nesse gênero de transmissão. Principalmente por parte de alguns simpáticos elementos femininos [sem grifo no original].⁷⁰⁶

O sucesso desses dramalhões era novamente comentado em entrevista de 1946 com o autor Amaral Gurgel – que já havia assinado um rádio-teatro policial na Rádio Nacional – na qual o jornalista Daniel Caetano comentava sua atuação na rádio:

No radioteatro, Amaral Gurgel tem cartaz alto. Suas novelas são daquelas que estragam jantares. As donas de casa esquecem tudo, até a panela no fogo, mas perder um capítulo é que não perdem. Quando o locutor ia anunciar aquele título, milhões de ouvidos já o esperavam. E vinha ‘Pe-nuuumbra’!... O fundo musical atacava. Preparado o ambiente, entrava o décimo-não-sei-quanto capítulo...

O respeito e popularidade de Gurgel no teatro, mas principalmente no rádio – onde sua carreira começara em 1940, ao chegar ao Rio vindo de São Paulo –, fizeram com que um argumento de sua autoria fosse filmado pela Atlântida (*Gente honesta*) e que a própria radionovela *Penumbra*, irradiada pela Rádio Nacional em 1943 e 1944, fosse anunciada como futura produção do estúdio em 1947, embora jamais tenha sido concretizada.

Entretanto, na referida entrevista com Gurgel – contratado pela Rádio Globo como autor e diretor de elenco do rádio-teatro em 1944 –, o jornalista Daniel Caetano comentava que o reconhecido escritor era obrigado a agradar também ao público de ouvintes analfabetos,

⁷⁰⁵A peça *Os transviados* se iniciava com o julgamento do Júlio Matias por um assassinato numa briga de bar. Filho mais velho de um pai alcoólatra, “farrapo humano” que batia nos filhos e depois morreu, teve que trabalhar desde jovem para permitir que os irmãos fossem alguém na vida, ajudando sua mãe sofreda. O irmão Norberto foi para a cidade onde se tornou promotor (e advogado dele no julgamento), a irmã Lídia estudou em Escola Normal virando professora, e o irmão Antônio partiu para o seminário. Julio, porém, sacrificou sua vida pela família e, amargurado, também começou a beber. No final, descobria-se ainda que ele tinha um “aneurisma” e, apesar de absolvido no tribunal, morria antes da retorno de Antonio, que chegava a tempo apenas de celebrar a missa pela morte do pobre e sacrificado irmão (GURGEL, 1941).

⁷⁰⁶*Noite Ilustrada*, 31 mar. 1942, p. 12-3 (apud AZEVEDO, 1996, p. 72-3).

resultando na rotina das radionovelas, com “muito choro, muita morte, muito assunto bobo”. Da mesma forma, Guiseppe Ghiaroni, outro popular autor da Rádio Nacional, era definido em *A Cena Muda* como “um poeta, que, para ganhar o pão, faz novela de rádio”.⁷⁰⁷

Ou seja, na maior parte do tempo os talentosos radioautores eram obrigados a dar o que o povo queria – que naqueles anos seriam novelas do tipo “choro-tiro-e-facada” –, podendo, de vez em quando, realizar iniciativas mais prestigiadas, como uma adaptação de Amaral Gurgel do romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, para a Rádio Globo em maio de 1949.⁷⁰⁸

Numa carta a Oduvaldo Vianna em 1944, outro autor radiofônico, Hélio do Soveral, comentava sobre seu trabalho cotidiano na Rádio Nacional, confirmando o tipo de texto mais valorizado no mercado radiofônico da época: “Graças a Deus perdi a mania de enxergar tudo sob o ponto de vista policial e tenho me esmerado nos diálogos de amor – vulgo *pieguice* – aumentando as possibilidades de colocar os meus trabalhos na praça. Estou afinado em novelas policiais, românticas, tenebrosas e juvenis”. Soveral dizia que já vivia exclusivamente do Rádio, mas que para ganhar mais dinheiro desejava escrever duas novelas simultaneamente, o que não conseguia, pois uma só já era um sacrifício.⁷⁰⁹

Assim, apesar da garantia de trabalho constante (e até exaustivo), em meados dos anos 1940 as novelas radiofônicas ainda não remuneravam seus autores tão bem quanto aos atores e atrizes, fazendo com que escritores consagrados no *broadcasting*, como Berliet Júnior, também se aventurassem nos palcos, sobretudo quando não complementavam seus rendimentos ao trabalharem como médico (Paulo Roberto), professor (Aníbal Costa) ou principalmente servidor público (o ator Mafra Filho, por exemplo, era funcionário dos correios). Afinal, já em 1941 o autor de “Defensores da lei” reclamava que “ganha pouco o homem de rádio”, tendo ameaçado inúmeras vezes abandonar o trabalho.⁷¹⁰

Obviamente, movidos não apenas por ambições financeiras, havia ainda a busca por maior realização artística e assim, em 1946, Berliet Júnior escreveu a peça policial “O que matou por amor”, em parceria com Celestino Silveira, para a companhia de Chianca de Garcia

⁷⁰⁷ *Diário de notícias*, 23 mai. 1946 (apud PEREIRA, V., 1998, p. 161-2); *A Cena Muda*, v. 28, n. 10, 9 mar. 1948, p. 5.

⁷⁰⁸ *A Cena Muda*, v. 28, n. 46, 9 nov. 1948, p. 24.

⁷⁰⁹ Carta de Hélio do Soveral a Oduvaldo Vianna, 25 fev. 1944 (Acervo Oduvaldo Vianna/ Funarte). Conforme afirmou na já mencionada entrevista para *A Cena Muda*, Soveral havia trabalhado com Oduvaldo na Rádio São Paulo entre 1941 e 1943, participando da criação das primeiras radionovelas paulistas. Revelava ainda que naquele momento, maio de 1953, estava novamente trabalhando na Rádio Nacional – havia sido contratado como redator pela emissora em 1949 (AZEVEDO, 1996, p. 127) –, mas a situação já era diferente: “Aqui estou satisfeito, trabalhando muito, mas vendo recompensados os meus esforços moral e materialmente, isto é *financeiramente*” (grifo do texto).

⁷¹⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 156, 2 jul 1941, p. 8-9.

no Teatro Glória. Destacando a geração de intelectuais radiofônicos, *A Cena Muda* comentou então que os nomes de Berliet e Celestino se alinhavam “aos de Ruy Costa, Anselmo Domingos, Hélio do Soveral, Amaral Gurgel e outros que, vivendo do rádio e para o rádio, acabaram também por se projetar dentro do nosso teatro, fazendo concorrência aos eternos chanchadeiros, de espírito rotineiro e de técnica obsoleta, que se limitam a repetir dentro de suas novas peças aquilo que já era caduco nas anteriores.”⁷¹¹

Embora menos frequentemente, o cinema também servia como alternativa marginal para complementar a renda dos rádio-autores. Em 1946, dizia novamente Amaral Gurgel: “Do cinema não posso me queixar. Vendi dois argumentos [para a Atlântida], recebi pontualmente, um foi realizado e realizado honestamente.”⁷¹²

Os estúdios de Fenelon e dos irmãos Burle também convocaram Hélio do Soveral para colaborar nos argumentos de várias de suas comédias realizadas na segunda metade da década, como *Segura esta mulher*, *Este mundo é um pandeiro*, *E o mundo se diverte*, *Falta alguém no manicômio*, entre outras. Em particular, *Segura esta mulher* (dir. Watson Macedo, 1946), apesar de ser uma revista “empanturrada de sambas, marchas e frevos”, apresentava uma tênue trama cômico-policia que aparentava mais óbvia influência do autor radiofônico. O crítico Pedro Lima chegou a escrever que as primeiras cenas de *Segura esta mulher* convenciam o espectador de que ele ia assistir a um filme policial. Na trama, Catalano contratava um detetive para encontrar sua esposa desaparecida, Hortência, que fugira após brigarem sobre as novelas de rádio que ela insistia em ouvir. Como ela teria ido fazer uma operação plástica, o detetive Olho Vivo (Grande Otelo) – um falso detetive, aliás – se confundia e passava a vigiar a cantora Marion como se ela fosse Hortência, totalmente modificada após a cirurgia...⁷¹³

Na segunda metade da década de 1940, embora já fosse um gênero consolidado, o rádio-teatro policial não era mais novidade e nem atração principal das emissoras, sendo apenas mais um dentre os inúmeros tipos de programas produzidos pelo principal meio de comunicação e de entretenimento popular no Brasil que tinha que dar conta de uma ampla e variada programação diária. Em 1945, a Rádio Nacional transmitia diariamente quatorze

⁷¹¹ *A Cena Muda*, v. 26, n. 53, 31 dez. 1946, p. 4. O mesmo seria dito do consagrado rádio-autor Pedro Bloch, quando, em parceria com Roberto Ruiz, estreou no teatro com a peça *O grande Alexandre*, no ano seguinte (*A Cena Muda*, v. 27, n. 37, 16 set. 1947, p. 4).

⁷¹² *A Cena Muda*, v. 26, n. 11, 12 mar. 1946, p. 6-7.

⁷¹³ O filme é dado como perdido. O resumo da trama foi elaborado a partir de Augusto (1989); *A Cena Muda*, v. 26, n. 10, 5 mar. 1946, p. 31; *O Jornal*, s.d. [1946] (Acervo Pedro Lima, AGCRJ). Além de Soveral e Gurgel, Pedro Bloch também teria um argumento seu adaptado em *O homem que passa* (dir. Moacyr Fenelon, 1949) e, nos anos 1950, Berliet Júnior colaboraria no roteiro de filmes da Atlântida como *Carnaval Atlântida* (dir. José Carlos Burle, 1952).

produções diferentes (FERRARETTO, 2007, p. 120) e, nesse mesmo ano, na premiação pela mesma Rádio Nacional dos melhores do rádio, Alziro Zarur foi eleito “melhor policial” dentre as 45 categorias (!) que incluíam desde melhor emissora, patrocinador, locutor(a), rádio-ator(atriz), músico, cantor(a), orquestra e humorista até o melhor programa literário, de educação musical, de educação física, de variedades, de notícias da guerra, de calouros, patriótico, feminino, juvenil, de esportes, de novelas etc., dentre vários outros.⁷¹⁴

Além disso, os programas e autores também tinham que mudar constantemente para dar conta da programação intensa e contínua, da feroz concorrência entre as emissoras (no Rio, sobretudo entre a Nacional e a Tupi) e da necessidade de permanecer atraentes aos ouvintes. Já em novembro de 1942 uma nota de *A Cena Muda* comentava o projeto de um novo programa de Berliet Júnior de rádio-teatralizações dos grandes crimes da História, começando por Caim e Abel. O comentarista da revista provocava: “Interessante, sem dúvida, porque desaparecerão da cena os detetives que tudo adivinham e resolvem pelo poder dedutivo... E Sherlock Holmes entrará em férias, coisas [sic] que o exausto policial anda reclamando há muito tempo, de tanta bobagem que tem dito...”.⁷¹⁵

Por fim, o nacionalismo ufanista dos “detetives brasileiros” do tempo do Estado Novo também diminuiria de popularidade com o fim da ditadura. Desse modo, em meados dos anos 1940 o próprio Berliet já havia deixado “Defensores da lei”, que tinha ficado a cargo de um novo redator, Benvindo Edinaldo, embora tenha continuado na programação da Rádio Tupi, que transmitia ainda “Proezas de Raffles”, baseada nas histórias do “gatuno amador” Arthur J. Raffles, criado pelo escritor inglês E. W. Hornung. Nos últimos anos da década, Berliet estava assinando o programa “Abra em nome da lei”, cartaz das noites de sextas-feiras da Mayrink Veiga, enquanto suas antigas histórias policiais eram irradiadas em outros Estados, como no Teatro Policial da PRC 7 Rádio Mineira e da PRH 6 Rádio Guarani, ambas de Belo Horizonte.⁷¹⁶

Enquanto isso, o detetive brasileiro Roberto Ricardo celebrizado por Zarur, mas então a cargo de Osvaldo Gouvêa, também já havia saído, em 1943, da grade da Rádio Educadora do Brasil (que trocou de nome para Rádio Tamoio). Na Rádio Nacional, Alziro Zarur

⁷¹⁴*Fon-Fon*, v. 38, n. 7, 17 fev. 1945, p. 28-9.

⁷¹⁵*A Cena Muda*, v. 22, n. 1131, 24 nov. 1942, p. 9.

⁷¹⁶*Policial em Revista*, v. 14, n. 176, jan. 1949; *Policial em Revista*, v. 14, n. 177, fev. 1949. O estilo de “Defensores da lei”, porém, tinha continuidade em “O crime não compensa”, criação de Osvaldo Moles, um dos principais produtores e redatores do rádio paulista, parceiro de Adoniran Barbosa em bem-sucedidos programas de humor. Esse rádio-teatro policial da Rádio Record de São Paulo possuía o mesmo título da série de curtas-metragens da Metro *Crime does not pay* (exibida no Brasil e transformada nos EUA em série radiofônica e em histórias em quadrinho) e contava com a supervisão do Dr. Artur Leite de Barros, “funcionário da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo”.

anunciava, em 1945, uma nova série de aventuras policiais chamada “O detetive do ar” e, no ano seguinte, a emissora transmitia as aventuras de “Arsene Lupin”, o sofisticado e infalível ladrão criado pelo escritor francês Maurice Leblanc. Enquanto isso, o famoso detetive brasileiro ainda era interpretado por Santos Garcia na Rádio Cruzeiro do Sul, emissora na qual o autor Aníbal Costa vinha trabalhando até a sua morte repentina em agosto de 1947.

Por outro lado, a tendência majoritariamente melodramática das radionovelas também deixava espaço para títulos que Lia Calabre de Azevedo (1996, p. 142) classificou como de “suspense/policial” e “mistério”, dentre elas novelas escritas por Hélio do Soveral para a Rádio Nacional, sendo possível indicar, portanto, a possível migração do gênero policial do rádio-teatro para o rádio-teatro em capítulos.

Além das radionovelas, os seriados ainda mantinham imensa popularidade no pós-guerra, entre eles o programa “Obrigado, Doutor!”, que apesar de inicialmente destinado à “classe médica”, interessava a todo o público, fazendo grande sucesso tanto com histórias fantasiosas, quanto outras verdadeiras, algumas mais dramáticas, outras mais bem-humoradas. Em 1946, o crítico de *Gazeta de Notícias* escrevia a respeito do programa da Rádio Nacional irradiado às quintas-feiras, às 21h30: “Se o rádio-teatro evolui para um nível mais alto, *Obrigado, Doutor!* é, decididamente, um atestado dessa evolução”.⁷¹⁷

Escrito e apresentado pelo radialista Paulo Roberto – pseudônimo do médico Dr. José Marques Gomes, que conciliava o trabalho no rádio com plantões como obstetra da Maternidade Estadual Fernando de Magalhães, em Cascadura –, cada programa trazia um caso diferente, envolvendo personagens diferentes, que, de um modo ou de outro, socorriam algum pobre sofredor justificando o sincero e emocionado agradecimento que abria e encerrava todo episódio: obrigado, doutor!⁷¹⁸

A propósito de “Obrigado, Doutor!”, pode-se ressaltar a óbvia proximidade entre o médico e o detetive, lembrando que a figura paradigmática de Sherlock Holmes foi criada pelo médico e escritor Arthur Conan Doyle inspirado pela figura do Dr. Joseph Bell (e tendo como amigo, assistente e admirador o também médico Dr. Watson). O célebre morador de Baker Street cristalizou o personagem do detetive moderno, cujas investigações se baseavam no método da “observação de insignificâncias” (GUNNING, 2001, p. 41) – ou seja, na análise de indícios aparentemente invisíveis ou desimportantes que eram legíveis apenas para os especialistas. Para o detetive, assim como para o médico, essas aparentes insignificâncias

⁷¹⁷*Gazeta de Notícias*, 12 set. 1946, p. 6.

⁷¹⁸Gravações do programa “Obrigado, Doutor!”, episódio Um grito dentro da noite, de 20 jun. 1946; episódio sem título, de 13 jun. 1946 (acervo Fundação da Imagem e do Som, Rio de Janeiro).

eram nada mais do que provas ou sintomas que podiam conduzir à solução do crime ou ao diagnóstico da doença, em última instância, à verdade, desfazendo o mistério através do uso astuto e racional dos recursos da ciência. Além disso, do mesmo modo que o médico podia dispor, através de novas tecnologias, de acesso cada vez mais amplo ao interior do corpo humano em busca da doença (pelos raios-X ou pela evolução do microscópio), a identificação policial também passava a dividir o corpo do criminoso em partes cada vez menores (sua impressão digital, um fio de cabelo e até o seu DNA) que serviam de fragmentos para a investigação, identificação e localização do próprio criminoso (DIMENDBERG, 2004, p. 27).⁷¹⁹

Nesse sentido, os médicos que protagonizam “Obrigado, Doutor!” se aproximam claramente do agente da polícia científica, Dr. Paulo Maurício, de “Defensores da lei”, com ambos, em vários casos, servindo apenas de coadjuvantes para tramas de amor dramáticas e às vezes trágicas.⁷²⁰

Vale lembrar ainda que Paulo Roberto, criador e narrador de “Obrigado, Doutor!”, havia sido o responsável por dar vida ao detetive Mário D'Alva no microfone do Teatro Mistério da Rádio Cruzeiro do Sul, tendo iniciado sua carreira no rádio ainda no início dos anos 1930 como locutor e redator do Programa Casé, que foi uma verdadeira escola para muitos profissionais do rádio.

Apesar da popularidade de seriados estrelados por heróicos personagens brasileiros como “Obrigado, Doutor!”, os programas nos moldes nacionalistas daqueles da virada da década, apesar de sua continuidade sofriam a concorrência não apenas das radionovelas, mas, sobretudo, de séries de aventura estreladas por super-heróis como “Homem-pássaro”, “O sombra” e “As aventuras do Anjo”, irradiados pela Rádio Nacional, ou “As aventuras de Mandrake”, na Rádio Globo, assinado por Amaral Gurgel. Nesses casos, não havia mais “Roberto Ricardo” ou “Paulo Maurício”, mas Comissário Weston, Inspetor Harris, Professor Clarence, Doutor Wallace, Mister Lamont Cranston, Jeff ou Dick. Além de frequentemente trazerem personagens criados pelas rádios norte-americanas e também explorados por Hollywood, em revistas populares (*pulp magazines*) e nas histórias em quadrinhos, os programas revelavam a crescente influência dos produtos da indústria cultural dos EUA.

⁷¹⁹A longevidade dessas fórmulas encontra exemplos no sucesso de seriados televisivos norte-americanos contemporâneos como *House* (*House, M. D.*, 2004-) – sobre um médico brilhante e excêntrico como Sherlock Holmes, capaz de descobrir o diagnóstico das mais misteriosas doenças – ou as diversas franquias de *C.S.I.* (*C.S.I.: Crime Scene Investigation*, 2000-), sobre equipes de cientistas forenses que desvendam crimes aparentemente insolúveis utilizando das formas mais insólitas e inesperadas de modernos recursos da ciência e tecnologia.

⁷²⁰É o caso, por exemplo, do episódio “Duas almas gloriosas”, de Berliet Júnior, no qual a participação do Dr. Paulo Maurício é meramente acessória no conturbado e quase doentio drama de amor entre Elizinha e Armando.

Conforme Antonio Pedro Tota (2000, p. 153), “a veiculação, pelo rádio, de estereótipos do estilo de vida americano ocorria desde a década anterior, mas os programas daquela época não se comparavam, quantitativa e qualitativamente, aos produzidos nos anos 40.”

Em “O Sombra”, que apresentava histórias de crimes misteriosos com um tom de mistério e horror, ninguém era mais chamado de “senhor” ou “senhora”, mas de *mister* ou *miss*. Tratava-se de um herói com o poder sobrenatural de ficar invisível que dava nome a um seriado radiofônico norte-americano de grande sucesso – logo transportado para outros produtos – cuja estréia no rádio brasileiro em 1943 foi precedida da publicação das novelas originais de Maxwell Grant pelo *Suplemento Policial em Revista* e de suas adaptações em histórias em quadrinhos por *O Lobinho*. O próprio autor das histórias de *O Sombra*, o redator Herrera Filho, afirmaria que “o gênero em que obtive popularidade não é, a rigor, policial. Esse gênero pertence aos magníficos programas de Alziro Zarur e Berliet Júnior. ‘O Sombra’ não é ‘policial’. É um teatro de pavor”.⁷²¹

Assinadas por Herrera Filho, as histórias do “Sombra”, ou melhor, Lamont Cranston, eram interpretadas na Rádio Nacional pelo advogado e radialista Saint-Clair Lopes, num elenco completado por Ismênia dos Santos (sua noiva Margot), Brandão Filho (o motorista Jeff), além de Sílvio Silva, Mário Lago e Mário Brasini (que se sucederam no papel do Comissário Weston).⁷²²

Já o seriado “O Homem-Pássaro” foi transmitido pela Rádio Nacional entre 1944 e 1947 estrelando as aventuras de um super-herói voador (Dick), acompanhado de sua noiva (Mary) e ajudado pelo inspetor de polícia Harry e seu auxiliar Brady. Escritas por Ruy Amaral, as histórias abordavam a luta de Dick, um cidadão norte-americano, contra malfeitores frequentemente corporificados em nazistas (CALABRE, 1996, p. 186-7).

Por último, o Anjo, interpretado por Álvaro Aguiar, apesar de não ter super-poderes, era uma espécie de super-herói bonachão na linha das primeiras histórias em quadrinhos do Super-homem, que, à revelia da polícia e com a ajuda dos amigos Metralha e Campeão, lutava contra “reis do crime” como “o homem de mil caras” ou o terrível El Diablo e sua quadrilha de piratas alados que cometiam assaltos de helicóptero. Criadas por Péricles Amaral, “As Aventuras do Anjo” eram irradiadas pela Nacional desde 5 de setembro de 1948, todos os dias

⁷²¹Herrera Filho continuaria: “É claro que o detetive não poderia deixar de aparecer em ‘O Sombra’, já que os crimes, praticados em sociedade, exigem a intervenção do órgão estadual destinado à captura dos criminosos. Mas o que caracteriza a figura do ‘Sombra’ é a sua personalidade combativa e a sua invisibilidade. O que impressiona a mente coletiva não é a técnica policial do ‘Sombra’, mas o seu poder de conhecer o mal que se encontra nos corações humanos...” (*A Cena Muda*, v. 31, n. 18, 3 mai. 1951, p. 15). Gravações dos programas *O Sombra*, episódio O Caixão de Vidro, de 3 dez. 1949; *O Sombra*, episódio sem título, de 29 jun. 1948 (acervo Fundação da Imagem e do Som, Rio de Janeiro).

⁷²²*Policial em Revista*, v. 14, n. 178, mar. 1949.

às 19h15, sendo também transmitidas pela Rádio Difusora, em São Paulo, e pela Rádio Farroupilha, em Porto Alegre, mesma cadeia responsável pelo seriado “O Sombra”.⁷²³

Nesse contexto, quando o criador de “Obrigado, Doutor!” estreou o elogiado programa musical “Nada além de dois minutos” na Rádio Nacional, a revista *A Cena Muda* parabenizou Paulo Roberto pela novidade que “evita copiar a produção ‘made in USA’ como é de uso e abuso em nosso *broadcasting*”, numa referência que incluía obviamente os populares seriados de aventura.⁷²⁴

O programa “Obrigado, Doutor!”, aliás, foi retirado do ar em setembro de 1947 na reformulação da programação da Rádio Nacional, mas retornou já em janeiro de 1948, decisão vista com bons olhos por comentaristas que elogiavam o programa que “instrui divertindo”. A adaptação cinematográfica da série foi anunciada logo em fevereiro de 1948 como a primeira iniciativa da Cine-Produções Fenelon em parceria com a Cinédia. O filme seria a ampliação de um episódio original escrito pelo próprio Paulo Roberto intitulado *O santo assassino*.⁷²⁵

Tendo saído da Atlântida, Fenelon estabeleceu um acordo de co-produção com a Cinédia e dispôs para seus filmes dos mais amplos estúdios de Gonzaga em comparação com as limitadas instalações da Atlântida. *Obrigado, Doutor!*, filme de estréia do “produtor independente” representou também o retorno do respeitado ator Rodolfo Mayer ao cinema, ausente das telas desde a produção da Cinédia *Sedução do garimpo*, lançada em 1941, mesmo ano em que estreou a pioneira radionovela *Em busca da felicidade* e foi alçado a astro do elenco da Rádio Nacional. Desde então, Mayer havia se restringido ao trabalho nas cada vez mais populares radionovelas e no teatro “sério”, em particular na companhia Comédia Brasileira, mantida pelo SNT. Desse modo, como opinava *A Cena Muda*, não fazia sentido Mayer voltar ao cinema em um dos “filmes musicais sem pé nem cabeça” realizados para o carnaval, sendo exigido um “entrecho com sentimento e desenvolvimento lógico” para aproveitar seu talento.⁷²⁶

Esse “entrecho com sentimento” seria a história de adultério, crime, culpa e redenção do argumento de Paulo Roberto adaptado no filme *Obrigado, Doutor!* que, por sua vez, se aproximava do já clássico *Ganga bruta* (dir. Humberto Mauro, 1933), assim como do recente sucesso *O ébrio*. No início do filme, retornando de madrugada para casa após seu vôo para

⁷²³*Policial em Revista*, v. 14, n. 176, jan. 1949. Gravações dos programas *As Aventuras do Anjo*, episódio A Ilha do Crime, de 19 dez. 1950; *As Aventuras do Anjo*, episódio O homem de mil caras, de 1 jan. 1951 (acervo Fundação da Imagem e do Som, Rio de Janeiro).

⁷²⁴*A Cena Muda*, v. 27, n. 43, 28 out. 1947, p. 5.

⁷²⁵*A Cena Muda*, v. 28, n. 2, 13 jan. 1948, p. 5.

⁷²⁶*A Cena Muda*, v. 28, n. 7, 17 fev. 1948, p. 8.

São Paulo ser cancelado, o respeitado Dr. Clóvis Maregal (Rodolfo Mayer) flagrava sua esposa Irene (Lourdinha Bittencourt) na cama com outro homem e, por impulso, sacava um revólver e matava a ambos. Arrasado, decidia então fugir do Rio de Janeiro, adotando uma nova identidade ao chegar numa cidadezinha do interior. Apesar da péssima aparência e da barba crescida – que lhe valiam o apelido de Santo –, o forasteiro conseguia um emprego num pequeno armazém e se afeiçoava à família de seu patrão Donato (Modesto de Souza), pai viúvo da moça Ana Maria (Hebe Guimarães) e do garoto Joel (Rodney Gomes). O delegado da cidade (Carlos Medina), porém, desconfiava daquele homem culto, silencioso e sem passado, perdido no meio do nada – da mesma forma que Burt Lancaster de *Os assassinos* ou Robert Mitchum de *Fuga do passado* – e suas suspeitas sobre sua origem se confirmavam quando o simpático Joel desenvolvia apendicite e, correndo o risco de morrer por falta de auxílio, o “santo assassino” acabava revelando sua verdadeira profissão e operava o garoto em caráter de emergência, salvando sua vida. Ao final, ele voltava para cidade para enfrentar seu passado, sua culpa e seu provável castigo. O filme se encerrava, então, com o Dr. Madregal indo na direção de um horizonte incerto.

Lançado no dia 28 de setembro de 1948, *Obrigado, Doutor!* foi um considerável êxito de bilheteria – ficou uma semana em cartaz nos três cinemas Metro do Rio (Passeio, Copacabana e Tijuca) e mais duas em três salas de Severiano Ribeiro (Rex, Avenida e Ipanema) – e recebeu elogios da crítica, que apesar de reconhecer seu defeitos, de uma forma geral o avaliou como um filme “limpo”, “sincero”, “honesto” e que demonstrava “vontade de acertar”. Ou seja, era uma exceção frente ao quadro de desonestidade, comodismo, imoralidade e mediocridade que era cada vez mais diagnosticado no cinema brasileiro.⁷²⁷

Alguns críticos receberam *Obrigado, Doutor!* com ainda mais entusiasmo, o consagrando como o melhor filme brasileiro do ano. Essa foi a opinião, por exemplo, de Van Jafa em seu balanço do ano, assim como a de Luiz Alípio de Barros, que considerou ainda Fenelon o melhor diretor, e Rodolfo Mayer o melhor ator de 1948. De fato, na eleição da ABCC, *Obrigado, Doutor!* ficou em primeiro lugar como melhor filme brasileiro do ano com 35 votos, mais do dobro do segundo colocado, a comédia *Falta alguém no manicômio*, com dezessete, seguido por *Inconfidência Mineira*, com treze. O mesmo resultado se repetiu na disputa para melhor diretor, com Fenelon em primeiro com 35 votos. Rodolfo Mayer foi também eleito o melhor ator pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos.⁷²⁸

⁷²⁷Essas expressões foram usadas por inúmeros críticos, tais como Moniz Vianna, Luiz Giovannini, Fred Lee, Pedro Lima, Hugo Barcelos e Carlos Ortiz em seus comentários sobre o filme de Fenelon (cf. documentos da pasta “Obrigado, Doutor!” pertencente ao Arquivo Cinédia, reunido e organizado por Alice Gonzaga).

A primeira seqüência de *Obrigado, Doutor!* merece ser analisada mais detidamente pelo que revela da influência tanto da dramaturgia melodramática do rádio brasileiro, quando dos dramas psicológicos e de suspense exibidos nos cinemas brasileiros nos anos 1940 – muitos dos quais são hoje identificados como filmes *noir*. No início do longa-metragem dirigido por Fenelon, os acontecimentos se desenvolvem de forma ágil, privilegiando, por um lado, o aspecto visual (há poucos diálogos, sendo valorizada a iluminação para conferir o tom dramático), mas também a pontuação musical intensa, dramática e *ininterrupta*, revelando a possibilidade da influência radiofônica ainda que não pela presença da voz, mas, por exemplo, pela recusa de qualquer forma de silêncio.⁷²⁹

Após atirar na mulher e no seu amante – que não são vistos, apenas ouvidos, uma vez que acompanhamos somente a mudança de expressão do marido que descobre e impulsivamente pune a traição –, o Dr. Maregal desce as escadas de sua luxuosa residência num plano em que a câmera acompanha seu semblante marcado por sombras que também incidem sob a sala, numa iluminação de filiação neo-expressionista que busca reforçar o caráter dramático da cena.

Mesmo já tendo discado o número da polícia, o Dr. Maregal desiste de se entregar às autoridades, desliga o telefone, pega rapidamente sua mala com instrumentos médicos e sai de casa. Na rua, a fotografia apresenta óbvias características do que hoje chamamos de estilo *noir*, como alto contraste, câmera alta e sombras acentuadas no rosto do personagem e no cenário. Como vimos, no final da década de 1940 esse era um tipo de “tratamento cinematográfico” que os críticos brasileiros identificavam como o mais propício para causar o desejado “suspense”, numa cena em que o médico assassino é abordado subitamente na rua por um policial, mas consegue seguir em frente mentindo que estava a caminho de uma consulta de urgência.⁷³⁰

⁷²⁸*A Cena Muda*, n. 9, 1 mar. 1949; *A Cena Muda*, v. 29, n. 4, 25 jan. 1949, p. 3; *A Cena Muda*, v. 29, n. 16, 19 abr. 1949, p. 31.

⁷²⁹Por outro lado, essa primeira seqüência revela o esforço de Fenelon em tentar escapar de certa estética radiofônica marcada pela primazia da palavra. No argumento original escrito por Paulo Roberto, a história começa com o Dr. Maregal sozinho, de madrugada, em seu quartinho na cidadezinha do interior e, sem conseguir dormir preocupado com Joel que estava doente, se lembrava de toda a sua história em ordem cronológica, descrevendo-a para os ouvintes (Arquivo Cinédia).

⁷³⁰Embora se referindo a uma cena no final do filme (a da operação do menino), o crítico Carlos Ortiz destacou em *Obrigado, Doutor!* a “atmosfera de expectativa (que nós pedantemente chamamos de ‘suspense’)” como sua maior qualidade (*Folha da manhã*, 29 out. 1948 – Arquivo Cinédia). É importante ressaltar que minha análise se baseou na visão da cópia 35 mm do filme restaurada e projetada em 18 de agosto de 2010 no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, uma vez que a fotografia de *Obrigado, Doutor!* é muito prejudicada na cópia de trabalho em DVD que também foi assistida para este trabalho.



Fig. 77, 78, 79 e 80: Seqüência inicial da tragédia e fuga do médico de *Obrigado, Doutor!*

Na verdade, o Dr. Maregal se encaminha para uma estação de trem e, já dentro do vagão (construído no estúdio da Cinédia), viajando sem destino certo, simplesmente fugindo da tragédia que acabara de se abater sobre sua vida, ele começava a lembrar, num *flashback*, do início tanto de sua vida profissional (a formatura na faculdade de medicina), quanto de seu envolvimento com a mulher mimada, sedutora e ambiciosa que se tornaria sua esposa e a razão de sua tragédia.

Esse pronunciado aspecto noturno e soturno da primeira seqüência (e ausente do argumento original) não é repetido com a mesma intensidade ao longo do restante do filme, que, em vários momentos, revela fragilidade no encadeamento narrativo de diversas cenas, assim como descontinuidade fotográfica abrupta – a falta de “raccord’s” luminoso, como escreveu Carlos Ortiz –, fatores que não deixavam de justificar a avaliação mais severa de críticos como Moniz Vianna ou Antonio Olinto. Este apontou “erros pavorosos de som, de corte, e, às vezes, inflexões [indesejadamente] um tanto cômicas por parte dos intérpretes secundários.”⁷³¹

Apesar de distribuir elogios, mesmo a entusiasmada crítica de *A Cena Muda* não deixava de reconhecer defeitos no filme que eram creditados à falta de presença e de controle de seu diretor – fraquezas já apontadas anteriormente, por exemplo, em *Asas do Brasil* (dir.

⁷³¹*Diretrizes*, 27 set. 1948 (Arquivo Cinédia).

Moacyr Fenelon, 1948) – traduzida em momentos de “quebra de eixo”, um erro crasso em relação à continuidade e invisibilidade do cinema clássico narrativo ao qual o filme se alinhava.

Entretanto, nosso objetivo é destacar, particularmente na primeira seqüência do filme, o notável trabalho fotográfico de Afrodísio Pereira de Castro, cuja acentuada dramaticidade materializa uma dupla influência, tanto do rádio brasileiro, especificamente do rádio-teatro de tendência melodramática, quanto do cinema estrangeiro, particularmente dos policiais e dramas de suspense que Hollywood vinha produzindo. Afinal, a origem radiofônica de *Obrigado, Doutor!* não deixou de ser sublinhada, por exemplo, por Moniz Vianna ou Fred Lee, que escreveu: “Era fatal que, depois de o cinema nacional ter-se fartado – e continuar a faltar-se – com o ‘show’ radiofônico, se voltasse para a novela de rádio.”⁷³²

Essa tendência “dramática” (ou “melodramática”) teria grande força no cinema nacional do final da década de 1940, especialmente nas produções mais ambiciosas que procuravam se distinguir das usuais comédias e musicais, e outro exemplo que merece ser citado é a “comédia dramática” da Atlântida *Caçula do barulho* (dir. Ricardo Freda, 1949). Com orçamento acima da média do estúdio e dirigido por um cineasta estrangeiro especialmente contratado, o filme trazia doses de romance, suspense, drama e comédia, sendo esse último o aspecto mais prejudicado no filme, cristalizado num Oscarito com desempenho cômico muito inferior a de outros filmes seus, sobretudo aqueles dirigidos por Watson Macedo, José Carlos Burle ou, posteriormente, Carlos Manga.

O “caçula do barulho” do título era Luis Oliveira (Anselmo Duarte), o filho mais jovem, bonito e mimado de uma família de sete irmãos que era sempre socorrido em suas encrencas pelos manos mais velhos e musculosos a pedido da mãe “coruja”. Permanentemente acompanhado de seu amigo (Oscarito), Luís ficava fascinado com uma bela artista italiana (Gianna Maria Canale) escoltada por gangsters, e desconfiava que alguma coisa estivesse errada com ela. Logo a dupla de amigos descobria a existência de uma quadrilha que explorava mulheres atraídas pelo desejo de seguir carreira no cinema, mas que eram enganadas por contratos falsos, entre elas imigrantes trazidas ilegalmente do exterior (referência óbvia ao pós-guerra). Esse era o caso de Gianna, que nos bastidores de seus espetáculos só encontrava algum apoio na figura do faxineiro do teatro (Grande Otelo), alvo do ciúme doentio, assim como do racismo do chefe da quadrilha (Luiz Tito). É justamente por esse motivo que ocorre em *Caçula do barulho* o que talvez seja o primeiro assassinato dos

⁷³²*O Globo*, 24 set. 1948 (Arquivo Cinédia).

filmes da Atlântida, quando o vilão atira a sangue-frio em Otelo após descobrir que ele continuava visitando e ajudando sua estrela prisioneira e amada.

Apesar dessa cena trágica e breve – engrandecida pelo imbatível talento dramático de Otelo –, os problemas eram simplesmente resolvidos com uma espetacular briga envolvendo todos os irmãos do “caçula do barulho” como a que iniciava o filme, abrindo caminho para o desfecho com o esperado beijo de Luis e Gianna. Novamente, é preciso mencionar o apelo a uma fotografia “neo-expressionista” (do italiano Ugo Lombardi, auxiliado por Amleto Daissé), com sombras incisivamente marcadas nos momentos de maior suspense, tanto na morte do faxineiro, quanto principalmente na luta final entre o mocinho e o vilão. Ambas as seqüências ocorriam em cenários que colaboravam para o visual desejado (respectivamente o quartinho do faxineiro e o porão do teatro) pela presença de portas, escadas e corrimãos que permitiam recortes de luz e sombra pronunciados que ampliavam a dramaticidade e dinamismo visual.



Fig. 81, 82, 93 e 84: O assassinato do faxineiro interpretado por Otelo nas duas primeiras imagens, e a briga entre o mocinho e o vilão numa composição expressionista repleta de linhas e sombras tortas e angulosas.

Voltando à questão da influência da dramaturgia radiofônica sobre o cinema, esta não se iniciou em 1948 e nem se resumiria a *Obrigado, Doutor!*, já podendo ser obviamente

notada dois antes, por exemplo, em *O ébrio*, como destacou com irônico desagrado o crítico de *O Estado de São Paulo*:

Até agora o cinema nacional andou se contaminando em vários meios infestados: no samba, no carnaval, no morro e na favela, no futebol, no porqueufanismo dos DIPes e dos DEIPes. Com *O ébrio* vai por certo enveredar pela vulgaridade das novelas radiofônicas, tirando do microfone material com que satisfazer, na tela, o apetite de milhares de fervorosos amantes dos soluçantes dramalhões, onde abundam “predestinação”, “fatalidade”, “fascinação” e quejandos.⁷³³

Apesar da óbvia influência das radionovelas, *O ébrio* evidenciava um circuito intertextual mais amplo e tradicional, que envolvia ainda as canções dramáticas de Vicente Celestino e as operetas e peças musicais produzidas por ele e sua esposa Gilda de Abreu.⁷³⁴

Talvez ainda mais clara era a influência do rádio na produção iniciada já em 1947, em seguida ao sucesso de *O ébrio*, pelo mesmo produtor. O filme *Mãe* (dir. Teóphilo de Barros Filho, 1948) era uma adaptação da novela de Guiseppe Artidoro Ghironi irradiada com enorme sucesso pela Rádio Nacional em 1946 (e reprisada em 1948), tendo sido dirigida por um diretor de rádio-teatro que estreava na função de cineasta. Na severa crítica ao filme, Moniz Vianna apelou para a ironia: “Estão de parabéns os respeitabilíssimos admiradores das novelas radiofônicas hoje tão difundidas em nosso meio. *Mãe* está à sua espera. É só entrar no cinema e fechar os olhos [...] Desmanchem-se em um mar de lágrimas, emocionem-se até a raiz dos cabelos”. Em sua avaliação, *Mãe* superava em “dramalhão” até mesmo o recente *Obrigado, Doutor!*, lançado poucos dias antes. O crítico, aliás, não manifestara o mesmo entusiasmo de seus colegas com o filme de Fenelon, criticando, por exemplo, a falta de imaginação do argumento que “não trai, por isto, sua origem radiofônica”. Entretanto, dentre as qualidades de *Obrigado, Doutor!* como apontadas pelo crítico Hugo Barcelos, estava o fato do filme não falar de “futebol ou carnaval” e apresentar a “tendência para o dramalhão”, mas sem aprofundá-la. Por outro lado, dramalhão é o que não faltava em *Mãe*.⁷³⁵

Conforme a trama do filme descrita na revista *A Cena Muda*, a história de *Mãe* seguia fielmente a da novela (cf. GOLDFEDER, 1981, p. 84-97), apresentando o drama de Maria (Alma Flora), julgada num tribunal da pequena cidade de Rio Doce por ter assassinado seu marido, Antonio (Amadeu Celestino), que ameaçava o filho que ele dizia ser bastardo. Em

⁷³³*O Estado de São Paulo*, 5 dez. 1946, p. 5 (apud SOUZA, J., 1995, p. 866).

⁷³⁴Em 1946, quando o filme da Cinédia ainda estava em cartaz, a peça *O ébrio* – baseada, como o filme, na canção de mesmo nome, e estreada em 1941 – voltou ao cartaz do teatro João Caetano no Rio de Janeiro, protagonizada por Vicente Celestino e dirigida por Gilda de Abreu.

⁷³⁵*Correio da Manhã*, 28 set. 1948, p. 15; *Correio da Manhã*, 9 out. 1948, p. 13.

flashback, ficávamos sabendo que desde a infância o coração de Maria, filha de um jardineiro, era disputado por Antonio, capataz da fazenda, e pelo rico filho do fazendeiro, Roberto Gonçalves (Bené Nunes). Apesar de apaixonados um pelo outro, Maria e Roberto eram separados pela família dele. Ela – já grávida – então se casava com Antonio, e ele era obrigado a ir para a cidade estudar medicina e se casar com Wanda (Lydia Bastiani), filha do fazendeiro vizinho.

Voltando ao julgamento marcado pelo embate entre o promotor e o advogado de defesa (interpretados, respectivamente, pelo veterano ator Delorges Caminha e pelo célebre locutor César Ladeira), Maria era condenada à pena máxima de 21 anos de cadeia e seu filho Luisinho acabava adotado justamente por Roberto e Wanda. Após cumprir sua sentença e já tendo perdido sua mocidade, Maria ia trabalhar, sem saber, como empregada na casa de seu próprio filho, o agora Dr. Luís Gonçalves (Jorge Dória). Lá, ela descobria que a noiva de seu patrão (e filho) era infiel, mas ao contar a verdade para ele, Maria era desacreditada e demitida. Algum tempo depois, Wanda, já doente, revelava pouco antes de morrer a Luis que ele era seu filho adotivo e que Maria era sua verdadeira mãe. No esperado final feliz, Roberto, agora viúvo, reencontrava sua antiga paixão, Maria, enquanto Luís, ciente da verdade sobre sua origem e sobre o caráter de sua ex-noiva, casava-se com sua fiel assistente Lenita (Rosa Radi).



Fig. 85: Anúncio do filme *Mãe*: “Um amor impossível! Um filho ilegítimo! Uma vida torturada! O drama que empolgou milhões de ouvintes apresentado AGORA no cinema, na expressão mais forte da arte dramática.”

Sem pretender analisar em profundidade o filme – que, atualmente, não possui cópia disponível para visionamento –, nos interessa apontar em *Mãe* a presença fundamental da cena de tribunal, quando eram discutidos publicamente e apaixonadamente as conseqüências legais, assim como as justificativas morais de atos criminosos, colocando em questão os princípios da justiça dos homens. Destacando na trama da já citada peça radiofônica *Os transviados* (1939), assim como na da rádionovela de Ghiaroni (1946), a centralidade das cenas desenroladas num julgamento, podemos indicar ainda a adequação desse cenário às possibilidades puramente sonoras do rádio – não é a toa que o locutor César Ladeira foi elogiado em críticas por seu discurso como advogado no filme *Mãe* –, assim como a popular tendência melodramática da dramaturgia radiofônica brasileira da época. Devemos lembrarmos ainda do extraordinário sucesso posterior da radionovela cubana “*O direito de nascer*”, irradiada pela Rádio Nacional em 1951, cujo tema central era a discussão do aborto, tratado numa história que envolvia filhos bastardos, mães adotivas e amores inter-classes.

Em sua dissertação de mestrado, Lia Calabre de Azevedo citou um artigo publicado na revista *Diretrizes* (2 dez. 1943, p. 23 apud AZEVEDO, 1996, p. 111), no qual uma cena de tribunal de uma radionovela era efusivamente elogiada, indicando ainda outros sentidos desse elemento no contexto da Segunda Guerra Mundial:

Sempre com a maior franqueza temos combatido a “epidemia” das novelas radiofônicas. Em câmbio, temos tido também a honestidade de louvar os raros e bons programas do gênero. [...] Há, agora, por exemplo, em cartaz na Rádio Nacional, uma novela humana, escrita em bom português, com muitos elementos radiofônicos e sem exageros trágicos, granguinolecos.

Queremos falar de “Três vidas”, original de Amaral Gurgel. [...] Em uma dessas últimas noites, o autor nos colocou em pleno “Tribunal do Júri”, para assistir o julgamento de uma pobre senhora acusada injustamente de ter assassinado o seu marido. Fixou bem ali o novelista, a brutalidade das acusações oficiais, a palavra sempre desumana dos “promotores públicos”, representantes da força, industriais da culpa a qualquer preço! E depois colocou na tribuna o “advogado de defesa”, que teve em Saint-Clair Lopes um grande intérprete. O público rádio-ouvinte devia ter sentido então, quanto vale a palavra franca, leal e sincera, que procura encontrar a justiça, desfazendo um erro. Nesses tempos dolorosos, em que o “fascismo”, alastrando em todas as latitudes, procura amordaçar os homens, não os deixando nem política, nem socialmente – com o “direito de opinião”, deve ter feito bem a muita gente que estava ouvindo a novela “Três vidas”, o sentido humaníssimo daquele debate em prol da liberdade.

Voltando ao cinema, podemos lembrar ainda que o “filme de tese” da Atlântida, *Vidas solidárias* (dir. Moacyr Fenelon, 1945), já havia sido definido pelo crítico de *A Cena Muda* como uma “história dramática, tipo novela de rádio, a qual não falta uma cena de tribunal

(cem por cento perfeita, comparada com a de *Honra e ciúmes* [dir. Antônio Tibiriçá, 1933], de há dez anos)”.⁷³⁶

Além disso, o fatídico julgamento também estaria novamente presente em *Também somos irmãos* – quando Dr. Renato, o irmão negro advogado, defendia seu irmão negro malandro, não deixando que assumisse a culpa pelo assassinato de um homem branco que ele não cometeu para salvar sua pele –, aquele que fosse talvez o maior sinal do “tratamento melodramático” identificado (e criticado) no filme pelos críticos contemporâneos.

Obviamente, as cenas de tribunal dos filmes e radionovelas brasileiras dos anos 1940 aqui citados inseriam-se numa longa tradição do folhetim e do melodrama de representação da justiça, fosse a dos homens, eventualmente cega e manipulável (pelos ricos e poderosos) ou nem um pouco misericordiosa (com os pobres e miseráveis), fosse a de Deus, que muitas vezes parecia estar ausente (nos momentos trágicos) ainda que geralmente tardasse, mas não falhasse (nos finais felizes).

Entretanto, interessa-nos apontar ainda a possibilidade da tendência melodramática radiofônica ter permitido a incorporação de temas ligados ao crime e violência em filmes brasileiros, influenciados simultaneamente por filmes policiais estrangeiros contemporâneos. Em 1946, em sua crítica de *Almas em suplício*, hoje visto como um clássico filme *noir*, Pedro Lima escreveu: “A história é o tipo de novela de rádio. Todo mundo sofre, todo mundo chora e, se não fosse pela direção de Michael Curtiz, que soube dosar as emoções, *Almas em suplício* acabaria num dramalhão daqueles.” Ou seja, o “suspense”, o “tratamento” ou o “ambiente” típicos do que se convencionou chamar de estilo *noir* eram compreendidos como formas possíveis de se atingir dramaticidade cinematográfica sem cair no dramalhão radiofônico.⁷³⁷

Nesse sentido, outro exemplo que pode ser citado é o de *A sombra da outra* (dir. Watson Macedo, 1950), o tão desejado filme dramático que o diretor consagrado nos carnavalescos da Atlântida havia muito ansiava realizar, baseado não somente no conhecido romance *Elza e Elena*, de Gastão Cruls, mas também na adaptação feita pela radionovela *A outra*, de Amaral Gurgel, irradiada com enorme sucesso pela Rádio Nacional em 1943.

Desse modo, após filmes dramáticos como *Vidas solidárias*, *Obrigado, Doutor!*, *Também somos irmãos* e *A sombra da outra*, o rádio-teatro policial iria finalmente fazer sua esperada estréia nas telas através de *O dominó negro* (dir. Moacyr Fenelon, 1950), ainda que indiretamente.

⁷³⁶ *A Cena Muda*, v. 25, n. 43, 23 out. 1945, p. 31-2.

⁷³⁷ *O Jornal*, 27 ago. 1946 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

Em reportagem de *A Cena Muda* anunciando a futura estréia do “primeiro filme policial realizado no Brasil, com argumento, diretor e intérpretes brasileiros”, era descrito como se deu a concepção do longa-metragem. O rádio-autor Hélio do Soveral tinha se encontrado com seu amigo Renato di Biase, diretor da tradicional publicação mensal *Policial em Revista* e ofereceu uma novela de sua autoria para a revista. Pouco depois, quando Fenelon declarou a um conhecido que desejava filmar uma história policial, a novela “O dominó negro”, que havia feito grande sucesso nas bancas, foi lembrada por um conhecido. “No dia seguinte Fenelon comprou a revista e teve a agradável surpresa de ver que o autor era o seu velho amigo Soveral”. Essa surpresa, porém, não era meramente casual, pois como a mesma reportagem lembrava, “não é de hoje que o pessoal de rádio vem sendo aproveitado no cinema brasileiro, mas também não é de hoje que [...] nosso conhecido Moacyr Fenelon vem estudando um meio de aproveitar o pessoal do rádio sem recorrer ao gênero revista onde havia meio canto e muito pouco cinema...”

Curiosamente, podemos evidenciar através da concepção do filme *O dominó negro* outros elementos no circuito intertextual envolvidos em sua realização. Afinal, quando o rádio-teatro policial ganhou popularidade na passagem para a década de 1940, o gênero policial já era intensamente explorado através das recentes e extremamente populares revistas e histórias em quadrinhos.

Em 1934, o jornalista Adolfo Aizen trouxe de uma viagem aos Estados Unidos a novidade dos suplementos temáticos dos jornais, iniciando a publicação no jornal *A Nação* de um encarte diferente a cada dia, entre eles o *Suplemento Infantil* – que apresentou aos brasileiros os modernos quadrinhos de heróis de aventuras *Buck Rogers*, *Agente Secreto X-9* e *Flash Gordon* – e também o *Suplemento Policial* (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 30-1).

Naquele mesmo ano, Aizen fundou o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais e passou a editar seus suplementos para venda avulsa. Em novo formato, o *Suplemento Policial em Revista* era o que mais se aproximava da popularidade do *Suplemento Juvenil*. O envolvimento crescente de estudantes com as atividades da publicação recheada de histórias em quadrinhos fez com que Aizen criasse uma “escolinha do *Suplemento Juvenil*” – “uma das primeiras ‘escolas’ de jornalismo do Brasil” – com redatores e repórteres adolescentes dentre os quais estavam incluídos os futuros autores de radionovelas Giuseppe Ghiaroni e Pedro Anísio, além do próprio Hélio do Soveral (ibid., p. 53-4). Nascido em Portugal em 1918, mas vindo ainda criança para o Brasil, Soveral havia começado sua carreira de escritor “quase

menino [...] demonstrando uma paixão muito séria pelo gênero policial”, conforme sua apresentação em *Policia em Revista*.⁷³⁸

Outras revistas de contos policiais surgidas nas décadas de 1930 e 1940, como *Detetive*, *Contos Magazine*, *X-9*, *Polícia* ou *Meia-noite*, movimentaram o mercado editorial, da mesma forma que as novas revistas de histórias em quadrinhos, que depois do pioneirismo de Aizen e suas *Mirim* e *Lobinho*, revelaram um lucrativo mercado disputado por pesos-pesados da comunicação, como Roberto Marinho (com *O Gibi*, a partir de 1939) e Assis Chateaubriand (com *O Guri*, em 1940) (ibid.; PIPER, 1976).

Com o crescimento do número de revistas e leitores, surgiram as primeiras críticas. No congresso estadual de jornalistas de São Paulo, em 1938, foram atacadas as “revistas criminosas” que deformavam as crianças e adolescentes, se referindo às publicações de contos policiais *Suplemento Policial em Revista* e *Contos Magazine* (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 78). As histórias em quadrinhos também passaram a sofrer constantes acusações de influenciarem negativamente seus leitores, especialmente as crianças e adolescentes, pela abundância de crimes, estrangeirismos e gírias. Desse modo, não surpreende as relações por vezes estabelecidas no início dos anos 1940 entre os quadrinhos e revistas policiais e o rádio-teatro policial de autores em voga nesse mesmo momento, a despeito de seu caráter doutrinário e nacionalista.

Por exemplo, na crítica ao programa radiofônico “A morte do cabeleireiro de senhoras”, escrito por Aníbal Costa para a Rádio Educadora, em 1941, o comentarista de *Cine-Rádio Jornal* reclamava do que identificava como uma invasão da literatura de mistério no *broadcasting* nacional: “É uma verdadeira *blitzkrieg* de delinquência, fazendo concorrência aos suplementos de literatura sensacionalista, que abarrotam as bancas de jornal, vendendo histórias de bandidos, mocinhos e mocinhas, por preços à Matias.”⁷³⁹

A continuidade do sucesso do rádio-teatro policial e de aventuras era visto inclusive como uma amarga vitória dessa mesma literatura popular (incluindo os gibis) como lamentava o crítico Armando Migueis em *A Cena Muda*, em 1945:

A sub-literatura policial com suas histórias em quadrinhos que proliferam “super-homens”, “fantasmas voadores”, “mandrakes”, e outros espécimes [...] conseguiu introduzir uma cunha profunda nos programas radiofônicos [...] enquanto a vida dos nossos homens ilustres, os episódios épicos de nossa história, a bravura de nossos

⁷³⁸*Policia em Revista*, v. 15, n. 189, fev. 1950, p. 6.

⁷³⁹*Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 171, 15 out. 1941, p. 14.

soldados e a ação de nossos homens de ciência, ficam relegados a um comentário banal, a uma referencia insignificante.⁷⁴⁰

No final da década de 1940, a revista que passara a se chamar simplesmente *Policial em Revista* e fazia parte do Grande Consórcio de Suplementos Nacionais que fora vendido por Aizen para o jornal *A Noite* – do mesmo grupo de empresas do qual fazia parte a Rádio Nacional e também adquirido pelo governo em 1940 –, não publicava mais apenas novelas policiais escritas por autores estrangeiros, que anteriormente eram literalmente “pirateadas” das *pulps* americanas, assim como suas ilustrações. Pelo contrário, a revista tinha ampliado e diversificado seu escopo, com sessões como “cinema policial” (assinada durante algumas edições por Salvyano Cavalcanti de Paiva), “rádio policial” (escrita por M. Salles), “curso de técnica policial” (de André Romero e Aurélio Domingues), “panorama policial do país” (com resumos de crimes verdadeiros recentes) e artigos sobre literatura policial assinados por nomes como os do jornalista e historiador Nelson Werneck Sodré ou do escritor e futuro roteirista cinematográfico Rubens F. Lucchetti, além de histórias em quadrinhos policiais.

Anunciada desde a edição de janeiro, em fevereiro de 1950 *Policial em Revista* publicou a novela “O dominó negro”, de Hélio do Soveral, que ilustrava a capa daquele número. No editorial “Conversa com o leitor” eram destacados dois diferenciais da história. O primeiro era o fato dela se passar em pleno carnaval carioca, e o segundo, sua organização em seqüências, e não em capítulos: “Devemos esclarecer que ‘O dominó negro’ foi mesmo escrita para ser filmada, por encomenda do conhecido diretor italiano [Ricardo] Freda, atualmente em seu país. Daí as seqüências em que se dividem esta esplêndida novela de Hélio do Soveral.”⁷⁴¹

O sucesso da novela parece ter sido grande, pois Soveral publicou outras histórias em *Policial em Revista* logo em seguida: “As jóias” na edição de abril e “Uma voz no silêncio”, na de maio. Esta última, aliás, foi anunciada como uma “história digna de ser filmada”, já sendo divulgada, na mesma revista, a decisão de Moacyr Fenelon levar “O dominó negro” para o cinema.⁷⁴²

⁷⁴⁰*A Cena Muda*, v. 25, n. 4, 23 jan. 1945, p. 23.

⁷⁴¹*Policial em Revista*, v. 15, n. 189, fev. 1950, p. 6. Como vimos, Ricardo Freda havia dirigido o filme *Caçula do barulho* na Atlântida, em 1948.

⁷⁴²*Policial em Revista*, v. 15, n. 191, abr. 1950; *Policial em Revista*, v. 15, n. 192, mai. 1950.



Fig. 86 e 87: Capa da revista que publicou a novela de Hélio do Soveral e imagem da primeira cena da adaptação cinematográfica de Fenelon.

A novela original de Soveral foi adaptada por Fenelon sem muitas modificações na história, que começava num baile de carnaval na mansão do Dr. Florêncio Martinez, capitalista argentino suspeito de envolvimento com contrabandistas de maconha e ameaçado de prisão imediata. Na festa, à espera da batida policial, estavam de plantão o repórter Fernando de Castro (Milton Carneiro) e o fotógrafo Miguel Limeira (Paulo Porto), ambos do jornal “O Diário”. Entretanto, logo após uma pessoa fantasiada de dominó negro sair às pressas do salão, o Dr. Martinez era encontrado morto em seu escritório.

Enquanto o Comissário Sampaio (Álvaro Aguiar) buscava solucionar o crime desbaratando a quadrilha de traficantes e tentando descobrir a identidade do misterioso dominó negro, os repórteres também continuavam suas investigações independentes em busca do furo jornalístico. Nesse meio tempo, Fernando se envolvia com a ex-garota de seu amigo Miguel, a sensual cantora de rádio Maria Luisa (Elvira Pagã), que parecia esconder algum envolvimento com o crime.

Até o final da história, mantinha-se o suspense: Quem matou Florêncio Martinez? Qual era a identidade do misterioso dominó negro? Teria ele (ou ela) envolvimento com o assassinato? As respostas seriam reveladas antes do final dos festejos do Rei Momo.

Além de abordar um crime misterioso (embora sem exibir nenhuma cena mais chocante de violência explícita), o filme de Moacyr Fenelon é talvez o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro a tratar diretamente da questão do consumo e tráfico de maconha, mostrando, inclusive, o desembarque da droga no Porto da Praia de Maria Angu – seqüência filmada no próprio local, próximo à Avenida Brasil e à Ilha do Fundão e que, posteriormente aterrado, daria lugar à Praia de Ramos –, além de uma cena com os traficantes fumando e

sofrendo os efeitos do cigarro, tal qual na história original de Hélio do Soveral. Um ano antes de *O dominó negro* a “erva maldita” já teria feito sua estréia também na música popular brasileira através da já citada canção “Chico Brito”, cuja letra descrevia a prisão do valente do morro que “dizem que fuma uma erva do norte”.⁷⁴³

Além disso, apesar de pudico para os padrões atuais, o filme explorava francamente também a sensualidade da protagonista, a estrela em evidência Elvira Pagã, com inegável prejuízo, inclusive, para a qualidade das interpretações do filme. A polêmica vedete havia sido eleita “Rainha do Carnaval Carioca” daquele mesmo ano de 1950 e, com sua ousadia a toda prova, foi uma das popularizadores do biquíni. Como notaram os comentaristas da época, Elvira a todo o momento procurava exibir suas pernas no filme, o que seria a justificativa do título “indecência e palhaçada” para a arrasadora crítica de H. Nobre Alves sobre *O dominó negro*. A “palhaçada”, por sua vez, se referia a uma das cenas finais, quando um grupo de foliões fantasiados de palhaço invadia o apartamento de Maria Luiza e permitia que ela e Fernando, vestidos com a mesma fantasia, conseguissem escapar do finalmente revelado criminoso.⁷⁴⁴

O dominó negro foi o primeiro filme de Fenelon após o encerramento de seu contrato de co-produção com a Cinédia. O carnavalesco ...*Todos por um!* (dir. Cajado Filho, 1950), apesar de filmado nos estúdios de Gonzaga, não foi finalizado lá, “pois dois dias depois de concluídas as filmagens” – o que aconteceu em 19 de novembro de 1949 – “Gonzaga pôs um término ao acordo de co-produção” (MELO, 2011).

No final de 1949 a Cine-Produções Fenelon se instalou em armazéns transformados em estúdios no Jacarezinho, onde o produtor terminou *A inconveniência de ser esposa* – adaptação da peça de Silveira Sampaio dirigida por Samuel Markenzon e lançada apenas em 1951 –, e filmou *O dominó negro*, este já associado aos irmãos Rubens e Carlos Berardo Carneiro da Cunha na Flama Produtora Cinematográfica. Posteriormente a nova empresa se mudou para os reformados estúdios na Rua das Laranjeiras, n. 291.⁷⁴⁵

⁷⁴³Verbetes de Wilson Batista no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/wilson-batista/dados-artisticos>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

⁷⁴⁴H. Nobre Alves, *Tribuna da Imprensa*, 19 out. 1950 (Arquivo Cinédia). Na novela original de Soveral as moças estariam fantasiadas de baianas e somente os homens de palhaços. No filme, Fenelon optou por deixar todos os personagens vestidos iguais como palhaços e críticos apontaram as semelhanças com o figurino do mímico Jean-Louis Barrault em sua participação no filme francês *Boulevard do crime*.

⁷⁴⁵Em dois armazéns da Rua Inabu havia se instalado a Primavera Filmes, sendo esses estúdios posteriormente arrendados pela Meridional Filmes do pernambucano Newton Guimarães Paiva. Fenelon os alugou em fins de 1949 e, depois, os passou para João Tinoco de Freitas e Afonso Campiglia, sendo lá filmado *Balança mas não cai* (dir. Paulo Vanderley, 1953). Os estúdios da Flama em Laranjeiras foram instalados na antiga sede da PAN Filmes (Produções Artísticas Nacionais), de Jayme Andrade Pinheiro, que havia se incendiado durante a produção do filme *Jangada*, de Raul Roulien (cf. Manuel Jorge. *O Mundo*, 22 jul. 1950, Manuel Jorge, s.i., s.d. – Arquivo Cinédia).

Constituindo-se claramente num projeto visando o público popular e almejando o sucesso comercial, mas, ao mesmo tempo, buscando não se igualar às repetidamente execradas “chanchadas” (o slogan da Flama era “por um cinema brasileiro ao gosto das platéias mais exigentes”), *O dominó negro* parece ter fracasso em seu intuito. Lançado a 17 de outubro de 1950 nos cinemas cariocas Palácio, Roxy, América e Íris, o filme ficou em cartaz por menos de uma semana. A recepção pela crítica também não foi positiva, com Van Jafa chamado a produção de um “mal-entendido cinematográfico” e o crítico de *O Globo* o considerando o pior filme de Fenelon.

Diferentemente de *Obrigado, Doutor!*, o novo filme de Fenelon e o primeiro da Flama não teria a necessária “atmosfera” e sua fotografia – do mesmo A.P. Castro – não teria alcançado o “claro-escuro [que] deveria predominar”, segundo Clóvis de Castro. Já para Carlos Ortiz, o produtor havia escorregado para o “filme puramente comercial”, numa produção sem ritmo dramático e emotivo, e que apresentaria ainda as constantes falhas de “descontinuidade gritante de luz”. Muitas críticas foram feitas à interpretação radiofônica de Milton Carneiro (duro como um “soldado em posição de sentido”) e principalmente à inexpressividade de Elvira Pagã. O único do elenco a receber elogios da crítica foi Álvaro Aguiar, no papel do Comissário Sampaio – ator que, na Rádio Nacional, fazia sucesso interpretando justamente o Anjo, famoso herói que lutava contra o crime.⁷⁴⁶

O aspecto “puramente comercial” que Ortiz mencionava provavelmente está ligado ao gênero policial ao qual *O dominó negro* se filiava explicitamente, questão abordada pelo crítico Walter Rocha:

O gênero não é dos mais propícios haja vista a dificuldade e a falta de ambientes e de tipos para a confecção de bons filmes policiais, nos moldes dos que nos mandam Hollywood. E por quê? Talvez por que ainda não tenhamos uma literatura policial própria, com estilo e características nacionais, em que se pudesse apoiar o cinema. Por isso, o que se tem feito é imitar o estilo do policial americano, mas usando tipos e ambientes brasileiros, o que não entusiasma muito o espectador.⁷⁴⁷

Da mesma forma que ocorria no início da década de 1940, o gênero ainda era considerado em 1951 acima das modestas possibilidades do cinema brasileiro, mas um outro elemento se esboçava no comentário do crítico. Tratava-se de uma nova versão de um nacionalismo cinematográfico que, diante do “primeiro filme policial brasileiro”, passava a

⁷⁴⁶Van Jafa, *Carioca*, 26 out. 1950; *O Globo*, s.d.; Clóvis de Castro, *Diário Trabalhista*, 17 out. 1950; Carlos Ortiz, *Folha da Manhã*, 20 fev. 1951 (cf. documentos da pasta “O dominó negro” pertencente ao Arquivo Cinédia, reunido e organizado por Alice Gonzaga).

⁷⁴⁷Walter Rocha, *Diário Trabalhista*, 18 fev. 1951 (Arquivo Cinédia).

considerar cada vez mais indesejada a participação de filmes nacionais num gênero tido como essencialmente hollywoodiano. Não se tratava de algo novo, mas, sem dúvida, a influência desse nacionalismo num quadro de valorização de determinados discursos políticos e artísticos no cinema brasileiro ganharia força na década de 1950, paralelamente à crescente identificação dos “filmes de gênero” com produtos da “colonização cultural imperialista”.

CONCLUSÃO

Além da discussão sobre conformação de um discurso sobre o gênero policial no Brasil entre 1915 e 1951 a partir da recepção tanto a filmes estrangeiros quanto brasileiros, privilegiamos nesta tese os filmes nacionais que foram alinhados ou aproximados ao longo desse período histórico a este mesmo gênero. Nesta conclusão, é preciso ressaltar que investimento pelo cinema nacional no gênero policial obviamente não se encerrou no ponto em que concluímos esta tese, muito pelo contrário, aliás. Acompanhando o crescimento da produção cinematográfica nacional, na década de 1950 foram realizados vários filmes brasileiros que foram identificados, em maior ou menor escala, como ligados ao gênero policial. Ainda em 1951, a Atlântida lançou *Maior que o ódio* (dir. José Carlos Burle), história de dois irmãos interpretados por Jorge Dória e Anselmo Duarte que seguiam caminhos distintos, dentro e fora da lei. O mesmo estúdio carioca seria responsável ainda por *Amei um bicheiro* (dir. Paulo Vanderley e Jorge Ileli, 1953), longa-metragem por um lado elogiado como um “filme diferente” que tratava com realismo o “submundo carioca” através do Jogo do Bicho, por outro criticado como uma mera “versão brasileira [...] das centenas de películas norte-americanas sobre ‘gangsters’.”⁷⁴⁸

Em São Paulo, a Vera Cruz também fez incursões pelo tema da violência e do crime, a começar com o melodrama psicológico “noiresco” *Veneno* (dir. Gianni Pons, 1953), estrelado por Anselmo Duarte e Leonora Amar num papel duplo, um “drama de profundo realismo” e de “grande tensão e ‘suspense’” que anunciava marcar (de novo) “o início do gênero policial no cinema brasileiro”, ou constituindo-se, pelo menos, no “primeiro filme policial” da Vera Cruz.⁷⁴⁹

Já em crise financeira, a Vera Cruz lançou também o *thriller* paulistano *Na senda do crime* (dir. Flamínio Bollini Cerri, 1954), explorando o tema do crime no cenário urbano da maior metrópole brasileira. Ainda em São Paulo, nos estúdios da Companhia Cinematográfica Maristela foi produzido o filme de mistério *Quem matou Anabela?* (dir. D. A. Hamza, 1956), com Procópio Ferreira no papel de detetive e com a fascinante e multifacetada personagem-título sendo interpretada pela dançarina espanhola Ana Esmeralda.

⁷⁴⁸ *Cinelândia*, v. 2, n. 11, mar. 1953, p. 14-5; *Cinelândia*, v. 2, n. 15, jun. 1953, p. 50-1.

⁷⁴⁹ Programa do Cinema Odeon, Rio de Janeiro, 2 mar. 1953 (Acervo Cinemateca do MAM). Programa do Cinema Odeon, Rio de Janeiro, fev. 1953 (Acervo Pedro Lima, AGCRJ).

Fora dos principais estúdios, o tema do tráfico de maconha seria explorado ainda por filmes como a desconhecida produção santista *Cais do vício* (dir. Francisco José Ferreira, 1955), parte de um ignorado conjunto de títulos que o pesquisador Remier Lion apelidou de forma provocadora de a “vergonha de uma nação”, incluindo ainda obras como o filme de assalto *Madrugada de sangue* (dir. Maurício de Barros, 1957) ou a história de psicopata assassino *Noivas do mal* (dir. George Dusek, 1952).

Na passagem para a década seguinte, o mesmo Jorge Ileli de *Amei um bicheiro* voltou ao gênero policial com o filme de assalto *Mulheres e milhões* (1961), enquanto Herbert Richers produzia a cinebiografia do célebre criminoso paulista Promessinha – no filme, ganhando o nome de Passarinho – *Cidade ameaçada* (dir. Roberto Farias, 1960). Esse mesmo cineasta realizaria depois, nas favelas do Rio de Janeiro, *Assalto ao trem pagador* (dir. Roberto Farias, 1962), marcando o encontro entre os jovens de um “novo cinema brasileiro” com a velha geração de Grande Otelo, que roubava a cena como um dos membros da quadrilha, e Alinor Azevedo, que colaborou no argumento original evocando o tema do racismo. Na Bahia, outro Roberto, também fã do gênero, estreava com o longa-metragem de baixíssimo orçamento sobre um assassino psicopata, *Redenção* (dir. Roberto Pires, 1958), seguido do sucesso de público *A grande feira* (dir. Roberto Pires, 1963).

Com a continuidade do crescimento da cultura cinematográfica no país, a década de 1950 também seria marcada pelo interesse e “tomada de consciência” da história do cinema brasileiro, concretizada na organização das duas Retrospectivas do Cinema Brasileiro, em São Paulo, em 1952 e 1954, responsáveis pela redescoberta para a futura geração do Cinema Novo da obra do cineasta mineiro Humberto Mauro. Além disso, como apontou Arthur Autran (2007, p. 20), a divulgação mais sistemática no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial escritas no exterior serviu de estímulo a iniciativas similares no país, sobretudo diante da constatação da completa ausência ou, pior, de erros crassos referentes às informações sobre o Brasil nas obras estrangeiras.

Desse modo, ao longo da década uma série de pesquisas históricas sobre o passado da cinematografia brasileira foi levada a cabo por diletantes apaixonados, jovens pesquisadores ou críticos e profissionais veteranos, tais como Caio Scheiby, Francisco Silva Nobre, Walter da Silveira, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, B. J. Duarte, Carlos Ortiz, Jurandyr Noronha, entre outros. Essa tendência iria se cristalizar na publicação do pioneiro livro *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Vianny, em 1959, “cuja gênese está ligada a textos anteriormente editados por periódicos” e que se constituiria no marco inicial da chamada historiografia clássica do cinema brasileiro (AUTRAN, 2007, p. 21).

Naturalmente, também se constituiria no mesmo contexto uma certa “história do cinema policial brasileiro” e, nesse sentido, um artigo de Edmundo Lys (crítico que também assinava como Fred Lee), datado de 1963, pode ser considerado um marco dos primórdios dessa discussão, inicialmente voltada, como a própria historiografia do cinema brasileiro, à demarcação dos momentos-chave e na eleição dos pioneiros e dos grandes vultos e obras. Por sua importância vital, citamos integralmente esse artigo, que serve ainda, a guisa de conclusão, como uma espécie de revisão de alguns filmes, pessoas e temas abordados ao longo desta tese:

A propósito do primeiro volume das Edições de Ouro, apresentando novelas policiais de Hélio Soveral, autor já consagrado em muitos anos de atividade no “Teatro Mistério” da Rádio Nacional, “Inspetor Marques”, fizemos objeção ao detalhe da biografia do autor, dado como “precursor do argumento policial no cinema brasileiro”. Fizemos a objeção, citando Coelho Neto como o verdadeiro precursor do nosso filme policial, para estabelecer uma verdade de nosso conhecimento, pois colhemos a informação para trabalho que estamos realizando no momento. Agora, Hélio Soveral nos manda longa carta, cuja atenção agradecemos, da qual destacamos o seguinte trecho:

“Diz o Amigo, com bastante delicadeza, que não tenho necessidade de arvorar-me em precursor do gênero policial no nosso cinema, pois o verdadeiro criador desse gênero teria sido Coelho Neto. Tem razão. Longe de mim a idéia de enfeitar-me com a pena do mestre. A verdade é que eu ignorava – como, aliás, muita gente ignora – que o ilustre autor de *Banzo* e *Rei Negro* tivesse feito um “script” cinematográfico de enredo exclusivamente policial. Não encontrei nenhuma referência a esse filme policial em nenhuma obra sobre o cinema brasileiro e foi essa ignorância que me fêz supor estar desbravando um terreno que, afinal de contas, já fôra cultivado... Eu sabia que, tal como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, Coelho Neto havia escrito um livro (*O mistério*), em parceria com Afrânio Peixoto, Medeiro e Albuquerque e Viriato Correia, mas nunca supus que tal filme – *Mistérios do Rio* – tivesse sido rodado no Brasil, trinta anos antes do meu *Dominó Negro*. Só mesmo o testemunho de um crítico da competência do Amigo me faria crer na existência desse argumento exclusivamente policial, no ano de 1913, quando, já em 1930, encontrei tanta dificuldade em implantar o gênero no Brasil, com ambientes e “detetives” nacionais. Digo “enredo exclusivamente policial” porque nem tôdas as histórias em que há um crime ou um polícia em cena podem ser considerados policiais. Se assim fôsse, o melhor filme policial brasileiro seria, por exemplo, *Ganga Bruta*, direção de Humberto Mauro sobre “script” do saudoso Otávio Gabus Mendes. A novela policial, tal como a compreendo, é aquela que focaliza, essencialmente, um episódio de ação ou de “suspense”, ou as investigações de um “detetive” em tórno de um acontecimento envolto em mistério. Por outras palavra: o gênero policial é limitado pelo sentido de análise criminalística da obra. Considerar *Une ténébreuse affaire*, de Balzac, como um romance policial, é o mesmo que dizer que Victor Hugo era um escritor de aventuras”.

Não vamos continuar a discussão sobre o que seja o filme policial, mas, apenas, informar ao prezado confrade que as referências que colhemos se encontram, com ilustração, no número 13 da revista *Fon-Fon*, datada de 31 de março de 1919, e que consultamos na Biblioteca Nacional. Nessa revista, que ele poderá encontrar com facilidade, verificaria que o “Cine-Palais” (naquela data e não na que menciona na carta) anuncia a primeira série de *Os mistérios do Rio de Janeiro*, movimentada concepção de Coelho Neto, produção da nova empresa Rio-Film. Filme em série,

gênero mistério, naquele tempo, era sempre filme policial, como *Fantomas*, entre outros.⁷⁵⁰

Como mencionamos na primeira parte desta tese, a historiografia clássica do cinema brasileiro tendeu a valorizar o “cinema culto brasileiro” representado especialmente pelas obras e diretores do Cinema Novo, e a desprezar, como imitações servis do cinema clássico narrativo hollywoodiano, filmes que seriam filiados de alguma maneira aos gêneros supostamente pertencentes ao cinema norte-americano, dentre eles, o policial. Ainda assim, prosseguiu algum interesse por classificar e analisar obras do passado e presente do cinema nacional que poderiam estar ligadas ao gênero policial, exemplificado pelo artigo “A face desigual: notas sobre o filme policial brasileiro”, publicado em 1971 na prestigiada revista *Filme Cultura*.⁷⁵¹

Esse texto do crítico Alberto Silva já se concentrava primordialmente na produção dos anos 1960, em especial nos “mais expressivos policiais do cinema brasileiro – *Perpétuo contra o esquadrão da morte*, de Miguel Borges, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, *Mineirinho vivo ou morto*, de Aurélio Teixeira”, este último citado devido à presença do ator Jece Valadão (SILVA, 1971, p. 24). Ainda assim, o artigo vinha acompanhado de uma extensa filmografia elaborada pelo pesquisador Michel do Espírito Santo – possivelmente a primeira do gênero, que já podia se basear nos livros pioneiros de Alex Viany (1959) e Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga (1966) –, iniciando-se com o distante e já desaparecido *Os estranguladores* (1908) e chegando ao então recente e mais experimental *Nenê Bandalho* (1971). Essa filmografia do filme policial brasileiro indicava o crescimento do número de obras do gênero a partir de 1958 – quando passava a ser mencionado pelo menos um filme a cada ano – e, sobretudo, a partir de 1966.⁷⁵²

A mesma *Filme Cultura*, a principal revista de crítica e estudo sobre cinema do país, publicada regularmente pela Embrafilme até 1986, veiculou ainda em 1982 o já citado artigo do jornalista Sérgio Augusto, “Apontamentos para uma história do thriller tropical”, cuja relação de filmes do gênero passava a abarcar grandes sucessos dos anos 1970 – momento marcado pelo “retorno aos gêneros” em meio ao que Ismail Xavier (2003, p. 131) chamou de

⁷⁵⁰LYS, Edmundo. Porta de livraria, s.f. [*O Globo*], 28 jan. 1963 (Arquivo Cinédia).

⁷⁵¹SILVA, Alberto. A face desigual: notas sobre o filme policial brasileiro. *Filme Cultura*, v. 4, n. 19, mar-abr. 1971, p. 23-7. Esse texto foi republicado, praticamente sem alterações, no livro de coletânea de artigos *Cinema e humanismo* (SILVA, 1975), e, posteriormente, na revista *Cultura*, v. 8, n. 29, abr-jun. 1978.

⁷⁵²Sobre o filme *Nenê Bandalho* e discussões sobre o filme policial brasileiro nos anos 1970 no contexto de adaptações da obra do escritor e dramaturgo Plínio Marcos, cf. Rafael Freire (2008).

“naturalismo da abertura política” –, tais como *Barra Pesada* (dir. Reginaldo Faria, 1977) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (dir. Hector Babenco, 1978), assim como várias produções da Boca do Lixo de São Paulo.⁷⁵³

Nas últimas décadas, acompanhando o surgimento de novos filmes e seriados televisivos sobre crimes e mistérios, os estudos sobre o “filme policial brasileiro” continuaram sendo empreendidos, embora pouco se tenha refletido sobre as reconfigurações e resignificações do gênero policial no Brasil, confrontado, por exemplo, com a emergente popularidade de termos genéricos como “filme de suspense” ou “filme de ação”. A questão do gênero foi insuficientemente problematizada ainda na análise dos inúmeros exemplares da vigorosa produção documentária brasileira contemporânea que abordou a questão da violência urbana – a partir, por exemplo, de *Notícias de uma guerra particular* (dir. João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) – ou ainda na discussão sobre a emergência de personagens cinematográficos de grande impacto como o perigoso “traficante-de-droga-da-favela-carioca”, consagrado em *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), e presente, com maior ou menor destaque, em vários filmes da década, entre os quais *Quase dois irmãos* (dir. Lúcia Murat, 2005), *Última parada 174* (dir. Bruno Barreto, 2007), *Cidade dos homens* (dir. Paulo Morelli, 2007), *Verônica* (dir. Maurício Farias, 2008) e *Era uma vez...* (dir. Breno Silveira, 2008).

Nesse ínterim, o filme *Tropa de elite* (dir. José Padilha, 2007) provocou grande repercussão, não apenas pela pirataria desenfreada e pela culpabilização da classe média pelo consumo de drogas, como também por tornar coadjuvantes os bandidos negros e favelados, trazendo para o centro da trama os personagens dos policiais do BOPE (Batalhão de Operações Especiais), especialmente a paradigmática figura do Capitão Nascimento (Wagner Moura), indiscutível protagonista da história.

Após a realização de inúmeras reportagens, debates e textos acadêmicos sobre o filme, recebi o convite um tanto tardio para escrever um artigo sobre *Tropa de elite* para o jornal *Folha de São Paulo*, aproveitando o gancho do lançamento do filme *Rambo IV*, em fevereiro de 2008. Originalmente intitulado “Quem tem medo do Capitão Nascimento?” e com indisfarçável desejo de provocação, eu escrevi na ocasião:

Ao longo de sua história, o cinema brasileiro tomou como personagem privilegiado o marginal, oprimido pela sociedade e que não encontra saídas além de ingressar na vida do crime. Nos anos de 1960 e 1970, em filmes como *Assalto ao trem pagador*,

⁷⁵³AUGUSTO, Sérgio. Apontamentos para uma história do thriller tropical. *Filme Cultura*, v. 15, n. 40, ago-out. 1982, p. 60-5.

Mineirinho vivo ou morto e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, entre outros, os personagens bandidos ganhavam alguma legitimidade como vítimas das injustiças sociais, num quadro em que, de alguma maneira, os filmes de cangaceiros também se encaixavam.

Nos últimos anos, com a sensação de um crescimento assustador da violência urbana, especialmente no Rio de Janeiro, o foco parece se deslocar para personagens que, ilesos ou não, buscam de diversas maneiras escapar da pobreza e do crime, como o Buscapé de *Cidade de Deus* ou o protagonista de *Querô*.

Em relação a uma linhagem do filme policial brasileiro, *Tropa de elite* é ao mesmo tempo uma ruptura e uma continuidade. Apesar de se diferenciar por tomar como protagonista um policial, o filme de José Padilha não foge à tradição dos personagens marginalizados, impotentes em um universo que não controlam e em crise pela incompatibilidade entre o ofício e a necessidade de segurança e paz na vida familiar. [...]

Um dado novo apresentado por *Tropa de elite* é justamente a eficiência. É com um orgulho quase ufanista que louvamos a melhor tropa do mundo. [...]

No retrato traçado por *Tropa de elite*, o Bope representa a eficiência absoluta – o drama do Capitão Nascimento é justamente encontrar seu substituto “perfeito” – e também a reserva moral da polícia e, conseqüentemente, do Estado.⁷⁵⁴

Em 2010, no lançamento de *Tropa de elite II: o inimigo agora é outro* (dir. José Padilha), seu diretor apontou como um dos motivos da polêmica causada pelo seu primeiro filme o fato dele ter tido como protagonista justamente um “policial violento”, algo que, na sua visão, era praticamente inédito no cinema brasileiro até então. Segundo entrevista de Padilha a um programa de rádio no dia da estréia do longa-metragem, essa ausência se devia à “tradição marxista do cinema brasileiro” e à influência nos filmes nacionais da cultura de esquerda cujo herói era o proletário, o excluído, enquanto o policial, o “meganha”, seria ligado à ditadura de direita e, por isso, desprezado.⁷⁵⁵

Entre o artigo que escrevi em 2008 e o lançamento de *Tropa de elite II*, em 2010, grande parte desta tese sobre o filme policial no Brasil na primeira metade do século XX foi desenvolvida e pude aprofundar o que chamei de “linhagem do filme policial brasileiro”, anteriormente restrita em meu texto para a *Folha de São Paulo*, como de hábito nos estudos do cinema nacional, ao “cinema brasileiro moderno” consolidado a partir das décadas de 1950 e 1960.

Assim, em 2011, ainda na ressaca daquele que já considerado o maior sucesso de bilheteria do cinema nacional das últimas quatro décadas, este trabalho pretende indicar um novo olhar para o passado mais distante do cinema brasileiro tentando proporcionar uma outra leitura para essa já longa história que ainda repercute no presente.

⁷⁵⁴FREIRE, Rafael de Luna. “Nascimento e morte”. *Folha de São Paulo*, Mais!, 24 fev. 2008.

⁷⁵⁵Entrevista com José Padilha. *Rádio MPB FM*, programa Revista MPB, 8 out. 2010. Disponível em: <<http://www.mpbbrasil.com/>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. O século do moderno: modos de vida e consumo na República. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; _____ (Orgs.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editor, 1979.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou Gestação Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. Coleção Cult.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

ALMEIDA, Marco Antônio de. *Sangue, suor & tiros*: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

_____. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. *Cadernos de Ciências Humanas: Especiaria*, UESC, Ilhéus, v. 10, n.17, 2007.

ALTMAN, Rick (ed.). *Sound Theory/ Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.

_____. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

_____. Cinema and Genre. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. Emballage réutilisable: les produits génériques et le processus de recyclage. *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound*, n. 20, 1995.

_____. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.

_____. Reusable Packaging: Generic products and the recycling process. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genre: History and Theory*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

ALVES, Vida. *TV Tupi: uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ALVETTI, Celina do Rocio Paz. *O cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

ALVIM, Luiza Beatriz. A representação da mulher em Maridinho de luxo (1938), de Luiz de Barros. In: HAMBURGUER, Esther et al (Orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. 2 ed. São Paulo: Círculo do livro, [1975] 1976.

ANTUNES, Delson. *Fora do sério*: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ARTHUR, Paul. Murder's Tongue: Identity, Death and the City in Film Noir. In: SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001.
- AUGUSTO, Sérgio. A chanchada segundo Manga. *Opinião*, Rio de Janeiro, 31 out. 1975.
- _____. Apontamentos para uma história do thriller tropical. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, 1982.
- _____. *Esse mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1989.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o Cinema Independente frente à questão da indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.
- _____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- _____. O pensamento industrialista de Paulo Emílio Salles Gomes. In: MACHADO JR, Rubens et al (Orgs.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume: Socine, 2007a.
- _____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, PUC, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, jan-jun., 2007b.
- AVELLAR, José Carlos. Filme Noir. *Instituto Moreira Salles - cinema*, Rio de Janeiro, 3-23 set. 2010.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960). *Ciência & Opinião*, Curitiba, v. 1, n. 2-4, jul-dez. 2003-2004.
- _____. *Na sintonia do tempo: uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica (1940-1946)*. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.
- _____. Rádio e imaginação: no tempo da radionovela. In: CUNHA, Magda Rodrigues da; HAUSSEN, Doris Fagundes (Orgs.). *Rádio brasileiro: episódios e personagens*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons, 1993
- BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado – Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- BARBOSA, Orestes. *Bambambã*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, [1923] 1993.
- BARRETO FILHO, Mello. *Onde o mundo se diverte...* Achegas, histórias, anedotário, notas e efemérides, dados estatísticos. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1940.
- BARRO, Máximo. *60 anos Atântida*. SESC, 2001. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/atlantida>>. Acesso em: 20 dez. 2009.
- _____. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966

- BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada. *Cinema*, Cinemateca Brasileira, São Paulo, n. 3, 1974.
- _____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979a.
- _____. _____. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*: Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1979b.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.
- _____. *Pesquisa sobre A comédia cinematográfica paulista*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1969. Mimeografado.
- _____. *Pesquisa sobre A comédia cinematográfica brasileira: primeira fase*. São Paulo: CEBRAP, 1970-1971. Mimeografado.
- BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. 1964: O fim da reportagem na Emissora Continental do Rio de Janeiro. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5., 2007, São Paulo. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0090-1.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2010.
- BIAL, Pedro. *Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BIGNOTTO, Cilza. Monteiro Lobato e a edição de Mistério. In: ADAMI, Antonio; HELLER, Bárbara; CARDOSO, Haydée Dourado de Faria (Orgs.). *Mídia, cultura e comunicação 2*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- BIGOURDAN, Jean-Louis. From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies. In: SMITHER, Roger; SUROWIEC, Catherine A (ed.). *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelas: FIAF, 2002.
- BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- BORDWELL, David. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (ed.). *Film Theory & Criticism*. 7 ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- _____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BORGES, Wilson Couto; ENNE, Ana Lúcia S. Sensacionalismo e modernidade: como uma relação intrinsecamente ambígua se transformou em estratégia de distinção cultural. *Rumores*, ECA-USP, v. 1, n. 1, jul-dez. 2007.
- BOUILLET, Rodrigo Fagundes. *Muito mais que o balanço de Bete*: estudo de caso do filme “Bete Balanço”. Monografia de conclusão de curso – Departamento de Cinema e Vídeo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- _____. *O que é o que é: está entre a chanchada e a pornochanchada e não é cinema novo?* – Lágrimas, violência, jovem guarda, erotismo e gargalhadas nos filmes cariocas de 1962 a 1968. Projeto de dissertação de mestrado – Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- BOULD, Mark. *Film Noir: from Berlin to Sin City*. Londres: Wallflower, 2005.
- BRANCO, Rodrigo Campos Castello. *Barro humano*. Monografia de conclusão de curso de Comunicação Social, habilitação Cinema – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.
- BRAUDY, Leo. The Genre of Nature. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

- BUONICORE, Augusto. Comunistas, cultura e intelectuais entre os anos de 1940 e 1950. *Espaço Acadêmico*, n. 32, jan. 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/032/32cbuonicore.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2010.
- BURKE, Peter. A comunicação na história. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação e história: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008.
- BUSCOMBE, Edward. The Idea of Genre in the American Cinema. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo, uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- _____. Quase duzentos anos de samba. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, out. 2010.
- CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço: o nodestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.
- CALABRE, Lia. Ver: AZEVEDO, Lia Calabre de.
- CALIL, Carlos Augusto. *Introdução à história do cinema brasileiro*. Módulo 1: Das origens aos anos 50. São Paulo: Instituto Moreira Sales, mar. 2002.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Filmes brasileiros de mulheres paranóicas: As segundas mulheres na trilha do horror brasileiro*. ENCONTRO DA COMPÓS, 19, 2010, PUC, Rio de Janeiro.
- _____. *Medo de quê?: Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- CARIJÓ, Armando Moura. *Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros: relatório de atividades (biênio 1934-1936)*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1937.
- CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987.
- _____. O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro. In: MACHADO JR, Rubens et al (Orgs.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume: Socine, 2007.
- _____; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CINEMA Novo: origens, ambições e perspectivas. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Viany. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.1, mar. 1965.
- COELHO NETO et al. *O mysterio*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato & Cia, 1920.
- COOK, Pam (ed.). *The Cinema Book*. Londres: British Film Institute, 1985.
- COSTA, Aníbal. *Aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: Estúdio de Artes Graphics C. Mendes Júnior, 1940.
- COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- COSTA, Flávio Moreira da (Coord.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro ed., 1966.
- _____. (Org.). *Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

- COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, [1924] 1990.
- _____. _____. 1 ed. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, s.d. [1924].
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- DIMENDBERG, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- DISSANAYAKE, Wimal. Issues in World Cinema. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DUMARESQ, Daniela. Chanchada: tradição nacional. In: FABRIS, Mariarosaria et al (Orgs.). *Estudos SOCINE de cinema Ano III*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2005.
- EBERT, Carlos. Hélio Silva: inventor no cinema In: HOMENAGEM A HÉLIO SILVA. Rio de Janeiro: Brasília: Tela Brasilis: CCBB, 2009.
- EL FAR, Alessandra. O Brasil é um país que lê? Uma perspectiva histórica sobre os livros e a leitura em território nacional. *Cultura e Pensamento*, SESC, São Paulo, 2006. Disponível em: <<<http://www.sescsp.org.br>>>. Acesso em: 2 mar. 2011.
- ELSAESSER, Thomas. Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro or Counter-Cinema. *Monthly Film Bulletin*, BFI, Londres, v. 54, n. 641, 1987.
- _____. Putting on a Show: The European Art Movie. *Sight and Sound*, BFI, Londres, v. 4, n. 4, 1994.
- _____. The New Film History. *Sight and Sound*, BFI, Londres, n. 55, v. 4, 1986.
- ENNE, Ana Lúcia S. O sensacionalismo como processo cultural. *Eco-Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, 2007.
- EPAMINONDAS, Antonio. *Brasil brasileiro*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.
- FABRIS, Mariarosario. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- FARIA, Octávio de. Os cinemas do Rio. *Cultura*, Brasília, v. 8, n. 28, jan-jun. 1978.
- _____. *Pequena introdução à história do cinema*. São Paulo: Martins, 1964.
- FERRARETO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Dora Luzzatto, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FERREZ, Gilberto. Pathé: 80 anos na vida do Rio. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.
- FEUER, Jane. Genre Study and Television. In: ALLEN, Robert C (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. 2 ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992.
- FRANK, Nino. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight, 1999.
- FREIRE, Maria Martha de Luna. *Mulheres, mães e médicos: discurso maternalista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- FREIRE, Rafael de Luna. “O filme de mistério: colaborações para o estudo genérico no cinema no Brasil”, 2011 (no prelo).
- _____. A idéia de gênero no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. In: FABRIS, Mariarosaria et al (Orgs.). *Estudos de cinema e audiovisual SOCINE*. São Paulo: Socine, 2010a.

FREIRE, Rafael de Luna. Entre a sala e a cozinha: *Está tudo aí*. In: BUTRUCE, Débora (ed.). *Cenógrafos de Cinema*: Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2007.

_____. Entre o gênero e a nação: o gênero cinematográfico e o cinema nacional. SEMINÁRIO MINTER; 2010, Niterói. *Anais...* Niterói: UFF: UFMA, 2010b.

_____. Mais importante que as etiquetas, são os filmes. *Instituto Moreira Salles - cinema*, Rio de Janeiro, 3-23 set. 2010.

_____. Nascimento e morte. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 24 fev. 2008a.

_____. *Navalha na tela*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2008b.

_____. Samba em Berlim e Abacaxi Azul. *Cineclube Tela Brasilis*, jun. 2007. Disponível em: <http://www.telabrasilis.org.br/texto_cineclube_07_junho.html>. Acesso em: 25 jun. 2010.

FREITAS, Nanci de. O bonde da leite: revista de Walter Pinto na contramão da modernidade. *O Percevejo*, Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 9-10, n. 10-11, 2001-2002.

GALLAGHER, Tag. Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the “Evolution” of the Western. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e Cinema*: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Companhia cinematográfica Vera Cruz*: A fábrica de sonhos (Um estudo sobre a produção industrial paulista), v. 3, v. 4. Tese de Doutorado – Escola de Artes Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: Cinema, repercussões em caixa de eco. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ et al. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 35-36, jul-set., 1980.

GATES, Philippa. *Detecting Men*: Masculinity and the Hollywood Detective Film. Albany: State University of New York Press, 2006.

GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.

GEHRING, Wes D. (ed.). *Handbook of American Film Genres*. Westport: Greenwood Press, 1988.

GLEDHILL, Christine. Rethinking Genre. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (ed.). *Reinventing Film Studies*. 2 ed. Londres: Arnold, 2008.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento*: revista mensal de cultura, São Paulo, v. 1, n. 1, out. 1973.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 2 v. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GONÇALO JÚNIOR. *A guerra dos gibis*: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emilio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio: Editora Expressão e Cultura, 1966.
- GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. Entrevista. In: CINEOP: Mostra de cinema de Ouro Preto, 5, 2010. Entrevista concedida a Daniel Caetano.
- _____. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Londres: Wallflower, 2007.
- GUILHERME, Olympio. *Hollywood: novella da vida real*. São Paulo: Editora Nacional, 1932.
- GUNNING, Tom. "Those Draw With a Very Fine Camel's Hair Brush": The Origins of Film Genres. *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound*, n. 20, 1995.
- _____. Detective Films. In: ABEL, Richard (ed). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005.
- _____. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (ed.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GURGEL, Inácio do Amaral. *Trapézios volante e Os transviados*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queiroz, editor: Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- HAYWARD, Susan. *French National Cinema*. Londres: Routledge, 1993.
- HEFFNER, Hernani. Aproximações a uma antiga economia do cinema. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009a.
- _____. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan-jun. 2003.
- _____. *Curso de história do cinema brasileiro: módulo I*, Cine Odeon BR, Rio de Janeiro, 25 jun. 2005. Notas de aula.
- _____. *Curso de história do cinema brasileiro: módulo II*, Cine Odeon BR, Rio de Janeiro, 28 jan. 2006a. Notas de aula.
- _____. Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização. In: MACHADO, Regina (ed.) *Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: Cinemateca do MAM, 1991.
- _____. Duas imagens reencontradas: 2. Mulher. *Instituto Moreira Salles - cinema*, Rio de Janeiro, 14-27 jan. 2011.
- _____. *Itinerário do filme brasileiro*. Rio de Janeiro: SESC, 1995.
- _____. Moacyr Fenelon. *Instituto Moreira Salles - cinema*, Rio de Janeiro, 20 jul.-9 ago. 2010.
- _____. Palestra no seminário Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 10 mar. 2009b.
- _____. Um empreendimento arriscado. In: CINÉDIA 75 ANOS. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. 2006b.

HEFFNER, Hernani. Um rápido perfil tecnológico. In: HOMENAGEM A HÉLIO SILVA. Rio de Janeiro: Brasília: Tela Brasilis: CCBB, 2009c.

_____. Vagas impressões de um objeto fantasmático. In: FREIRE, Rafael de Luna et al (Orgs.). *Curso de história do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2007.

_____; RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil, um ensaio biográfico: aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1998. Mimeografado.

HENNEBELLE, Guy. *Cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee. Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinema*, v. 1, n. 1, 2010.

HIGSON, Andrew. The Concept of National Cinema. In: WILLIAMS, Alan (ed.). *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, IBGE (Brasil). *Estatísticas do Século XX*. Rio de Janeiro, 2003.

JACOBS, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

_____; MALTBY, Richard. Rethinking the Production Code. *Quarterly Review of Film and Video*, v. 15, n. 4, 1995.

JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute, 1980.

KERR, Paul. Out of what past? Notes on the B film noir. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. New York: Limelight edition, 1996.

KLAGSBRUNN, Marta et al. *Quase catálogo 4: a telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963*. Rio de Janeiro: CIEC, 1991.

KNEE, Adam. Generic Change in the Cinema. *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound*, n. 20, 1995.

KOZARSKI, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

LACASSE, Tom. Introduction. *Iris: a Journal of Theory on Image and Sound*, n. 20, 1995.

LADEIRA, César. *Acabaram de ouvir...: reportagem numa estação de rádio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

LAGNY, Michele. *Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LEAL, Willis. *O nordeste no cinema*. João Pessoa: UFPb: Funape, 1982.

LEITCH, Thomas. *Crime Film*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2002.

LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: cultura e cinema na década de 1930. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2007.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação de Mestrado – Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

LYRA, Bernardette. Aviso aos navegantes: o *fake* está a bordo. In: CATANI, Afrânio Mendes et al (Orgs.). *Estudos SOCINE de cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2004.

MALAND, Charles J. The Social Problem Film. In: GEHRING, Wes D. (ed.). *Handbook of American Film Genres*. Westport: Greenwood Press, 1988.

MALTBY, Richard. Film Noir: The Politics of the Maladjusted Text. *Journal of American Studies*, v. 18, n. 1, 1984.

_____. The Production Code and the Hays Office. In: BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons, 1993

_____. The Spectacle of Criminality. In: SLOCUM, J. David (ed.). *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001.

MANCHEL, Frank. Post-code Gangster Movies. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Gangster Film Reader*. New York: Limelight, 2007.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARINHO, Flávio. *Oscarito: o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: _____ (Org.). *História do cinema mundial*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2007.

MASCARELLO, Fernando. Procura-se a audiência cinematográfica desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In: MACHADO JR, Rubens et al (Orgs.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume: Socine, 2006.

MATE, Alexandre. Peripécias de certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultório das vedetes. *Cultura Crítica: Revista cultural semestral da APROPUC-SP*, São Paulo, n. 3, 2006. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc03_r04.htm#_ftn17>. Acesso em: 20 out. 2010.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

MATTOS, Francisco. *Atlântida: considerações acerca de um acervo*. São Paulo, set. 2009. Documento eletrônico.

MELO, Luis Alberto Rocha. Alex Viany e os caminhos do cinema no Brasil. In: VIANY, Betina; MONTEIRO, Edward; MELO, Luis Alberto Rocha (Coords.). *Acervo Alex Viany*. Rio de Janeiro: E.T.A. Consultoria e Informática, 2008.

_____. A Cine-Produções Fenelon, a Cinédia S. A. e o cinema independente, 2011 (no prelo).

_____. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

_____. Conversa com Hélio Silva. In: HOMENAGEM A HÉLIO SILVA. Rio de Janeiro: Brasília: Tela Brasilis: CCBB, 2009.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1999.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, SCMS, v. 40, n. 3, 2001.

_____. *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Oxford: Blackwell, 2008.
- MOOR, Andrew. Mais que propaganda: em tempos de guerra. In: MAMEDE, Liciane; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (ed.). *The Archers: O cinema de Michael Powell e Emeric Pressburger*. São Paulo: Algo Mais Editora, 2010.
- MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. In: HAMBURGUER, Esther; BUCCI, Eugênio (Orgs.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 2000.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, Associação Nacional de História, São Paulo, v. 25, n. 49, jan-jun. 2005.
- MORETTIN, Eduardo. As relações entre cinema e Estado no Brasil: as comemorações do centenário da Independência em 1922 e 1923. *COMPÓS*, 19, 2010, Rio de Janeiro.
- MOURÃO, Maria Dora. *O papel da montagem em filmes policiais: considerações preliminares*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- MUNBY, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio: Fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- NAGIB, Lucia. Towards a Positive Definition of World Cinema. In: LIM, Song Hwee; DENNISON, Stephanie (eds.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de história*, Associação Nacional de História, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.
- NAREMORE, James. *More Than Night: Film Noir in its Context*. Berkely: University of California Press, 1998.
- NASCIMENTO, Marcio. *PRA 9 Rádio Mayrink Veiga: um lapso de memória na história do rádio brasileiro*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2002.
- NAVA, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- NEALE Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.
- _____. Questions of genre. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. Art Cinema as Institution. *Screen*, Londres, v. 22, n. 1, 1981.
- _____. Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term “Melodrama” in the American Trade Press. *Velvet Light Trap*, University of Texas Press, n. 32, 1993.
- NEVES, David. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*, Cadernos A.A.B.B., Rio de Janeiro, n. 6, 1955.
- NORONHA, Jurandyr. *Dicionário de cinema brasileiro: de 1896 a 1930, do nascimento ao sonoro*. s.l.: EMC, 2008.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

NUÑEZ, Fabián. Humberto Mauro e o INCE. In: FREIRE, Rafael de Luna et al (Orgs.). *Curso de história do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2007.

O'REGAN, Tom. *Australian National Cinema*. Londres: Routledge, 1996.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves; ALBERTI, Verena (Orgs.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

ORTIZ, Carlos. *Romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de Paiva. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *O gangster no cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Andes, s.d. [1954].

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero *road movie*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul.

PARANHOS, Adalberto. Desafinando o coro dos contentes. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, out. 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana. In: _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: História, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PESSOA, Ana. Argila, ou Falta uma estrela... És tu! *Fênix: revista de história e estudos culturais*, v. 3, n.1, jan-mar. 2006.

_____. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PFEIL, Antonio Jesus. *Coisas nossas: vozes do primeiro musical brasileiro*. Porto Alegre: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 1995.

PIMENTEL, Luís; VIEIRA, Luís Fernando. *Wilson Batista: na corda bamba do samba*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: L Oren, s.d. [1975].

_____. *Garotas de papel: História da pin up brasileira em 170 ilustrações*. São Paulo: Global Editora, 1976.

PLACE, Janey. Women in Film Noir. In: KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. Londres: British Film Institute, 1980.

_____; PETERSON, Lowell. Some Visual Motifs of Film Noir. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. New York: First Limelight Edition, 1996.

PORTO, José Alberto Nobre. Chanchada: estudo sobre a chanchada cinematográfica, sua história, formação e traços com o modernismo. *Comunicação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 28, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- PRATT, Ray. *Projecting Paranoia: Conspirational Visions in American Film*. Lawrence: University Press of Kansas, 2001
- PRESTES, Anita Leocadia. *Os comunistas brasileiros (1945-1956/58)*: Luiz Carlos Prestes e a política do PCB. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- PUDOVKIN, Vsevolod, PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Pequena história do cinema das Repúblicas Populares*. Rio de Janeiro: Andes, 1958.
- PUPPO, Eugênio (ed.). *Horror no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.
- QUEIROZ, Eliana. *A Cena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- RABINOVITZ, Lauren. Experimental and Avant-Garde Cinema in the 1940s. In: SCHATZ, Thomas. *Boom and Bust: the American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Son, 1997.
- RAFTER, Nicole. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. New York: Oxford University Press, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- _____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. 2 v. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, 1993.
- _____. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50, 60, 70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- REIMÃO, Sandra Lucia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: Uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. 2 v. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ROCHA, Glauber. O diretor (ou o autor) In: COSTA, Flávio Moreira da (Coord.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro ed., 1966.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia paulista*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROTHA, Paul; GRIFFITH, Richard. *The Film Till Now: a Survey of World Cinema*. New York : Funk & Wagnalls, 1949.
- ROULIEN, Raul. *A verdadeira Hollywood*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos & Cia Editores, 1933.
- RUSSEL, David J. Monster Roundup. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- RYALL, Tom. Genre and Hollywood. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SÁ NETO, Arthur Autran Franco. Ver: AUTRAN, Arthur.
- SADOUL, Georges. *O Cinema, sua arte, sua técnica, sua economia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

- _____. _____. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, José Carlos Monteiro dos. *Imagens Visionárias: ideologia e estética no cinema brasileiro de esquerda (1950-1980)*. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, dez-fev., 2002-2003.
- _____; MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes: Funarte, 1998.
- SARRIS, Andrew. Big Funerals: The Hollywood Gangster, 1927-1933. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Gangster Film Reader*. New York: Limelight, 2007
- SCHATZ, Thomas. *Boom and Bust: the American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Son, 1997.
- _____. The Western. In: GEHRING, Wes D. (ed.). *Handbook of American Film Genres*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- SCHRADER, Paul. Notes on film *noir*. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader*. New York: First Limelight Edition, 1996.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, v. 8, n. 20, set-dez. 1994.
- _____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Funarte, 1987.
- SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie. *Brazilian National Cinema*. Londres: Routledge, 2007.
- SHEARER, Lloyd. Crime Certainly Pays on the Screen, *New York Times Magazine*, 5 ago. 1945. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.) *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILBERMAN, Marc. What is German in the German Cinema. *Film History*, v. 8, n. 3, 1996.
- SILVA NETO, Antônio Leão de. *Dicionário de filmes brasileiros (longa-metragem)*. 1 ed. São Paulo: Edição do autor, 2002.
- _____. *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem*. 2 ed. São Bernardo do Campo: Edição do autor, 2009.
- SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- SILVA, Osmar José Guimarães da; RAMOS, Lécio Augusto; BRAVO, Lúcia Maria Pereira. *Índice revista Cinearte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. Mimeografado.
- SILVER, Alain. Introduction. In: SILVER, Alain; URSINI, James (ed.). *Gangster Film Reader*. New York: Limelight, 2007.
- _____; URSINI, James (ed.). *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight editions, 1999.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW: Secretaria Municipal de Cultura: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

_____. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. Serials. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SINGH JR., Oséas. *Adeus cinema: Vida e obra de Anselmo Duarte, ator e cineasta mais premiado do cinema brasileiro*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993.

SOBCHACK, Vivian. Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film *Noir*. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado – Escola de Arte e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____; SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. João Pessoa: Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Estadual de Cultura da Paraíba: I Festival de Verão de Areia, [1975] 1976.

SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*, v. 1. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. As imperfeições do crime da mala: “cine-gêneros” e reencenações no cinema dos primórdios. *Revista da USP*, São Paulo, n. 45, mar-mai. 2000.

_____. *Filmografia do cinema brasileiro: 1936-1946*, jornal O Estado de São Paulo, 1987. Mimeografado.

_____. Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo. *Mnemocine: Memória e Imagem*. Disponível em : <<http://www.mnemocine.art.br>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

_____. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

_____. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

_____. *Retrospectiva do cinema brasileiro: 1975*. São Paulo: Kosmos, 1976.

_____. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: FREIRE, Rafael de Luna et al (Orgs.). *Curso de história do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2006.

STAIGER, Janet. Hybrid or Inbreed: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

STAM, Robert. *Introdução à teoria de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____; XAVIER, Ismail. Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization. In: MARTIN, Michael T. (ed.). *New Latin American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1997. v. 2.

STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto-Alegre (1896-1930)*. Porto-Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-*

Hollywood. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TAVES, Brian. The B Film: Hollywood's Other Half. In: BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons, 1993

_____. Toward a Comprehensive Genre Taxonomy. *The Moving Image*, AMIA, v. 1, n. 1, 2001.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Aníbal Machado e a Praça Onze em festa. *Gláuks: Revista de Letras e Artes*, Universidade Federal de Viçosa, v. 7, n. 1, 2007.

TESSON, Charles. Cinéma national, cinéma d'ailleurs: identité, spécificité. In: AUMONT, Jacques (dir.). *Por um cinema comparé: influences e répétitions*. Paris: Cinémathèque Française, 1996.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*, Petrópolis: Vozes, 2000.

THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. Londres: BFI, 1985.

_____. Nation, National Identity and the International Cinema. *Film History*, v. 8, n. 3, 1996a.

_____. National or International Films? The European Debate during the 1920s. *Film History*, v. 8, n. 3, 1996b.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Teatro & Cinema*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TORTAJADA, Maria. Du 'national' appliqué au cinéma. 1985, Paris, n. 54, fev. 2008.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

TUDOR Andrew. Genre. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea: FGV, 1987.

_____. Cultura e poder política. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimentel; GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

VERNET, Marc. Le film noir, une invention française. In: LAGNY, Michele et al. *Conférences du college d'histoire de l'art cinématographique*. Le cinéma français de la quatrième république. Cinémathèque Française, Paris, n. 4, 1993.

VIANNA, Antonio Moniz. A crítica Segundo Moniz Vianna. *Revista Olhar*, UFSCar, São Carlos, v. 8, n. 14-5, jan-dez. 2006. Entrevista concedida a Fernando Trevas Falcone.

_____. Chanchada de interesses. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, s.d. [1962?].

_____. Filme de gangster. *Diafilme*, INC, Rio de Janeiro, s.d. [1961?].

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.

VIANY, Alex. *I Cinex – Feira Internacional do Cinema Brasileiro*, Brasília, 1980. Mimeografado.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.

_____. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. O velho e o novo. *Arte em revista*, São Paulo, v. 1, n. 2, mai-ago. 1979.

VIEIRA, João Luiz Vieira. Bonequinha de Seda: cinema brasileiro art déco. In: BUTRUCÉ, Débora (ed.). *Cenógrafos de Cinema: Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa*. Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 2007.

_____. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987.

_____. Chanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe Miranda (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 41-42, 1983.

_____. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do “star system” no Brasil*. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

_____. Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: a “fábrica” Atlântida. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, jan-jun. 2003.

_____. The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema. In: ĀUROVIČOVÁ, Nataša; NEWMAN, Kathleen Newman (ed.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *O cangaço no cinema brasileiro*. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

WALSH, Michael. National Cinema, National Imaginary. *Film History*, v. 8, n. 1, 1996.

WERNECK, Ronaldo. *Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

WILLIAMS, Alan (ed.). *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

WILLIAMS, Linda. Melodrama Revised. In: BROWNE, Nick (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. The Difficult of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (ed.). *Film Theory & Criticism*. 7 ed. New York: Oxford University Press, 2009.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SÍTIOS DA INTERNET.

Acervo digital do Jornal do Brasil – Google News. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>>.

Acervo Folha. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>

Alex Viany, Disponibilização do Acervo Documental. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>.

Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/>>.

Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos: A Cena Muda e Cinearte, Biblioteca Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>.

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/>>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>.

Filmografia Brasileira, Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>.

Fundação Biblioteca Nacional Digital, Fon-Fon. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>.

Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine. Disponível em: <<http://www.archive.org/>>.

Internet Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>.

ACERVOS DE DOCUMENTAÇÃO PESSOAL.

Alex Viany (Cinemateca do MAM), Família Ferrez (Arquivo Nacional), Gilda de Abreu (Cinemateca do MAM), Jean-Claude Bernardet (Cinemateca Brasileira), Jota Soares (Fundação Joaquim Nabuco), Luiz de Barros (Cinemateca do MAM), Oduvaldo Vianna (Funarte), Pedro Lima (Cinemateca Brasileira e Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)