

## **O cinema brasileiro dos anos trinta do ponto de vista da imprensa do Paraná<sup>1</sup>**

Celina ALVETTI<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR

### **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo apontar aspectos do cinema brasileiro dos anos trinta, a partir do registrado na imprensa paranaense. Tendo a pesquisa documental como procedimento metodológico, o levantamento abrangeu o período de 1930 a 1939. Foram consultadas as coleções completas de O Dia, Diário da tarde e Gazeta do Povo, bem como coleções incompletas de oito outros jornais, além de 48 periódicos que circularam no período. Constatou-se que a introdução do sonoro e as mudanças políticas contribuíram para a ampliação do mercado e para o aumento da produção, ancorada na ideia de um cinema nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; anos trinta; imprensa.

### **1 Introdução**

Parte de uma dissertação de mestrado, este trabalho trata do cinema brasileiro a partir do olhar da imprensa do Paraná, em período delimitado de 1930 a 1939, buscando um panorama das práticas e produções da época. O principal procedimento metodológico foi a pesquisa documental, a partir de levantamento em jornais e revistas editadas em Curitiba, nos anos trinta.

Na década de trinta, ao lado da afirmação do filme sonoro, o Brasil viu o cinema brasileiro como instrumento da política cultural do período Getúlio Vargas. A ascensão de Vargas ao Governo do país, impondo uma ideologia nacionalista, coloca em vigor leis de incentivo e proteção ao produto brasileiro. No caso do cinema, isso se refletiria (tanto após a Revolução de Trinta, como no Estado Novo), no apoio a um desejo de indústria cinematográfica nacional, expresso, notadamente, do ponto de vista do Estado, na lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem, na criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e no Departamento de Imprensa e Propaganda. Apesar do aumento da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>2</sup> Professora do curso de Comunicação Social, Jornalismo, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, email: alveti@uol.com.br

quantidade de produtoras e de filmes brasileiros realizados e exibidos, era a indústria estrangeira de filmes que consolidava a sua hegemonia, norteador o gosto do espectador.

A introdução do cinema sonoro, no final dos anos vinte, teve como consequência imediata, na década seguinte, a necessidade de adequação das salas exibidoras a novos equipamentos para projeção de filmes. O alto custo dessa melhoria fez com que muitos empresários tivessem dificuldades para se adaptar, desencadeando uma crise no mercado exibidor. Assim conviveram, durante boa parte dos anos trinta, o cinema mudo e o sonoro. Como relata a crônica da imprensa, o cotidiano foi transformado nas práticas de lazer e nos rituais de ir ao cinema.

### **Olhar da província**

Em meados dos anos vinte, a situação política brasileira estava tensa. Após Washington Luís, com 98% dos votos, assumir a Presidência da República, várias revoltas irromperam, em diferentes estados. Nas eleições presidenciais de 1930 Júlio Prestes, apoiado pelo Governo, venceu Getúlio Vargas. Focos de descontentamento de partidários do derrotado, acusações de fraude eleitoral; principalmente, em julho, o assassinato de João Pessoa, candidato a vice de Vargas, desencadeou um movimento revolucionário. Em 24 de outubro, uma junta militar deporia Washington Luís, a 26 dias do término do mandato.

Em três de novembro, Getúlio Vargas assumiria como Presidente Provisório. Ao invés de restaurar a ordem e acabar com o totalitarismo, no entanto, nomeia Interventores nos Estados, dissolve os órgãos representativos do povo e não promove a Constituinte esperada, gerando outra crise. A consequência seria a Revolução de 32, seguida da Assembléia Nacional Constituinte e de Vargas como presidente constitucional. Populista, ele estimulou o nacionalismo e viabilizou melhorias para a população - trabalho, saúde e educação, entre outras.

Em 1935, Vargas enfrentou um levante comunista, decretou vários estados de sítio, preparou-se para a sua sucessão, lançou candidato mas, dez dias antes das eleições, deu um golpe de Estado, colocou o exército de prontidão e, em seguida, apresentou uma nova Constituição. O regime instaurado, de espírito fascista e prática capitalista, recuperou o crescimento da economia com a indústria e, posteriormente, com a substituição de importação forçada pela II Guerra Mundial. Esta irromperia no final dos anos trinta, com a invasão da Polônia pelas tropas nazistas.

No que diz respeito à condição da imprensa, aponta-se que, na década de trinta, circularam no Paraná mais de vinte jornais. Os principais, diários (menos às segundas-feiras), eram Diário da Tarde, Gazeta do Povo e O Dia. A República, igualmente importante, foi publicado até setembro de 1930. Em geral, os jornais eram em formato standard, com oito páginas e oito colunas. No seu conteúdo, não era comum o tom polêmico; mesmo as matérias de editoria ou colunas assinadas não tinham como característica o estilo agressivo. Nas matérias de redação predominava o assunto local. Raramente, um repórter era enviado a outra cidade ou estado para apurar fatos considerados relevantes. No caso do interior havia o sistema de correspondentes, inclusive com colunas específicas. O noticiário dos outros estados era feito com material de agência.

A maioria das matérias sobre cinema abordava a produção estrangeira; além de anúncios dos filmes em cartaz, notícias sobre o progresso da indústria, futuros lançamentos, costumes e a vida das estrelas de Hollywood. A publicidade das companhias distribuidoras estrangeiras abastecia fortemente o mercado brasileiro com notícias que promoviam o sistema, o *american way of life*.

O cinema brasileiro era descrito, especialmente, sob três ângulos: da valorização do cinema nacional por meio dos complementos (curta-metragens), do incentivo à nascente indústria de filmes de enredo e do fortalecimento dessa indústria, por meio de um sistema de promoção de estrelas. Além disso, os jornais curitibanos apresentavam o serviço, notícias sobre o cotidiano dos cinemas e sua relação com o público, em editoriais, colunas ou correspondências.

Na imprensa do Paraná, as colunas especializadas em cinema eram poucas; nenhuma que tivesse mantido uma regularidade, nos anos trinta. Os assuntos de cinema não costumavam ter um espaço constante nos jornais; página fixa somente para a programação, normalmente 7<sup>a</sup> ou 8<sup>a</sup>; primeira página para eventuais destaques, como a chegada ao Brasil de artistas do cinema americano e a visita de profissionais de cinema ao Paraná, além de pequenos anúncios. O jornal O Dia era o que mais publicava matérias sobre cinema, e o que mais espaço dava para o cinema brasileiro. Nele se publicaram as colunas *Cinema Brasileiro* (assinada por Álvaro Vieira, com entrevistas e comentários sobre as novas produções) *Gravetos e Fagulhas* (de Eloy de Montalvão, com crônicas voltadas ao dia a dia dos cinemas curitibanos), *Pelos Cinemas* (Leo Jr) e *Cinemas* (Gilbert), de programação, com comentários. Estas colunas, as mais regulares, já eram escritas nos anos vinte e tiveram alguma periodicidade nos três primeiros anos da década de 1930. Também escreveram para

O Dia Bill Boy (coluna *A marca do mundo*, com notícias da Paramount), Ciro Silva e Juan de Avis. Ao longo dos anos trinta, a Gazeta do Povo manteve as colunas *Palcos e Telas*, *O que vai pelo ecran*, *O que sucedeu em Hollywood* e *Cinema Brasileiro*. Algumas outras colunas deste jornal – *Ondas Curtas*, *Em dia com o mundo*, *Notícias do interior e da Marinha* – publicavam notas sobre cinema. O Diário da Tarde publicava as colunas *Cinelândia*, *O que se faz*, e *Cinemas*, com a programação das salas de exibição. Quanto aos colunistas, não foi possível assegurar quais produziam originalmente para os veículos paranaenses.

### **Cinema nacional e Hollywood**

Rio (Especial para “A República”) – Os cinemas estão em aberta e confessada crise, mal obtendo para pagamento de suas despesas normais. Como é um dos bons negócios da época, não chega a dar prejuízo, mas em compensação apenas garante o juro e o principal deixando a descoberto o fundo destinado a ampliar e desenvolver seu comércio. A nossa população apesar de amar de preferência o cinema, ao teatro, já não consome com a mesma facilidade de meses atrás, seu parco dinheiro, engrossando a renda líquida desse genero de diversões. O povo é perseguido pela crise...<sup>3</sup>

O alto custo dos filmes distribuídos pelas empresas estrangeiras, mais os gastos decorrentes dos melhoramentos que os exibidores eram obrigados a fazer em seus cinemas, visando a projeção de filmes sonoros, foram as principais causas da crise que atingiu o cinema no Brasil, no começo dos anos trinta.

Comercialmente, o produto filme brasileiro era pouco valorizado, nos anos trinta. Ainda assim – ou, por isso, um precário sistema de promoção de estrelas era sustentado por algumas publicações. A principal foi “Cinearte”, que seguia o padrão editorial das suas similares norte-americanas. A “melhor revista do gênero, na América do Sul”<sup>4</sup>, era bem divulgada no Paraná tendo, a cada edição, uma série de matérias pagas na imprensa. O seu representante era Otávio Gabus Mendes.

Para todos aqueles que gostam do cinema, a revista “Cinearte” é o maior divertimento possível. Porque o “Cinearte” é a única revista exclusivamente cinematográfica que se dá gosto de ler e folhear: pelo feitio; pelas capas; em seis cores; pelo texto; em papel especial e impressão pelo processo “off-set”, único no Brasil pela direção literária entregue à competência de Adhemar Gonzaga, director da Cinédia; pela descrição de films ou entrevistas de actrizes, no estylo o mais moderno, e, finalmente, pela paginação impar com que são apresentadas as

<sup>3</sup> A República, 11 fev.1930, p.10.

<sup>4</sup> O Dia, 16 abr.1930, p. 2, “Cinema Brasileiro.

photographias de atrizes e actores que faz da “Cinearte” a primeira revista do Brasil<sup>5</sup>.

Cinearte contribuía para a difusão de valores veiculados nos filmes vindos de Hollywood; ao mesmo tempo, defendia a ideia de um cinema brasileiro, voltado aos seus costumes e dedicado ao aprimoramento da técnica e da linguagem cinematográficas. A Cinearte se deve, além do incentivo à indústria do filme no Brasil, o desenvolvimento de um estilo de promoção de artistas, com clara influência do esquema de Hollywood e seguido pela imprensa de todo o país.

Dos mais favorecidos pelos esquemas promocionais, Raul Roulien tentou convencer produtores norte-americanos a financiar alguns de seus projetos, que exaltavam a natureza brasileira. Não há, no entanto, na imprensa paranaense do período, registro de que Roulien tenha conseguido financiamento estrangeiro para os seus projetos. Em 1933, integrando o elenco de uma produção da R.K.O. – “Voando para o Rio” -, o ator participou da filmagem de cenas que tinham o Rio de Janeiro como cenário.

Antes disso, o Brasil já havia sido tema de filmes longa-metragem de enredo norte-americano; entre eles “Hombre na Nieve”, no qual o protagonista apresenta-se como “vindo das selvas do Brasil, de cujo país conta factos interessantes e aventuras sensacionais...”<sup>6</sup> O exotismo do país, então, era o que mais atraía os produtores estrangeiros.

Ao longo da década, o sertão e as belezas naturais do Brasil foram, várias vezes, explorados cinematograficamente. O enfoque principal eram as “selvas” do Mato Grosso, do Amazonas, da Região Norte. Eventualmente, tal enfoque provocava protestos. Numa década de nacionalismo estimulado, mostrar aspectos mais primitivos do país era, para muitos, em desmerecimento. Para muitos, mostrar “índios nus e regiões primitivas” não correspondia à realidade, que também incluía cidades desenvolvidas e indústrias em fase de crescimento. No entanto, era exatamente esse aspecto “selvagem” que atraía a atenção do público do exterior.

Em 1933, com a vinda de uma equipe de Metro Goldwyn Mayer, o Brasil seria mais uma vez documentado. O objetivo da expedição era o Amazonas, partindo dos confluente dos rios Negro e Maupés, até 1800 milhas no interior da selva, onde viviam os índios. Pelo

---

<sup>5</sup> O Dia, 30 jun.1931, p. 5, “Publicações – O Cinema e o Cinearte”.

<sup>6</sup> Diário da Tarde, 03 ago.1931, p. 6.

que se sabe, a equipe passou cerca de “quatro meses preparando um grupo constituído unicamente de indígenas para a peça cinematográfica em projeto”.<sup>7</sup>

Se as companhias de Hollywood produziam filmes sobre a natureza do Brasil (como muitas brasileiras, incentivadas a “mostrar o seu país”), inúmeros produtores cariocas e paulistas vinham tentando, desde o final dos anos vinte, viabilizar um avanço que já era realidade nos Estados Unidos – o de confecção de filmes falados.

No início, além da importação de filmes estrangeiros falados em português, aconteciam tentativas isoladas de realização do cinema falado. Em 1930, entre outros, Paulo Benedetti já tinha uma câmera Movietone, com a qual pretendia ajudar na implantação do falado no Brasil. E Oduvaldo Vianna, autor, diretor e empresário teatral, em viagem aos Estados Unidos, tentava adquirir Movietones e Vitaphones” e estudar “os processos mais modernos e eficazes de gravação e impressão de som”<sup>8</sup>. Na volta, Vianna estava convencido de que os “talkies” em português só poderiam ser executados no Brasil.

## **A indústria brasileira**

Foi no Rio de Janeiro que se construiu o estúdio cinematográfico mais importante dos anos trinta: a Cinédia, de Adhemar Gonzaga (também idealizador da revista Cinearte), onde atuaram os mais representativos profissionais de cinema do período. Entre eles, os realizadores Humberto Mauro e Octávio Gabus Mendes; e os artistas Lelita Rosa, Didi Viana, Paulo Morano, Luis Soroa e Gina Cavalieri, ligados à produtora desde o seu início. O estúdio começou a ser construído em março de 1930:

... esse estúdio será completo e dotado do aparelhamento mais moderno que existe. Ficará num terreno de 9 mil metros quadrados. Suas paredes terão uma altura de 8 metros sendo seis de vidro e os outros dois de cimento armado. As plataformas onde serão montadas as cenas, terão 20 metros por 60. Fora, haverá pavilhões para o pessoal empregado nas filmagens além de dois bangalôs para as “estrelas”. Os camarins serão de 4 metros por quatro. A construção desse estúdio já foi iniciada.<sup>9</sup>

Mesmo com as obras, aconteciam as filmagens da primeira produção da Cinédia: “Lábios sem beijos”, que começou a ser rodada em abril de trinta. A expectativa em torno

<sup>7</sup> Gazeta do Povo, 14 abr.1934, p.6, “Partiu de Hollywood a expedição cinematográfica que visitará o Amazonas”).

<sup>8</sup> A República, 15 mar.1930, p. 2.

<sup>9</sup> O Dia, 29 mar.1930, p.2, “Cinema Brasileiro”.

da produção devia-se tanto à nova companhia produtora, como ao diretor Humberto Mauro, pelo seu já então conceituado trabalho, o qual, “... segundo os técnicos que tem assistido às filmagens é ótimo. Os artistas obedecem-lhe cegamente, facilitando assim, a sua direção”<sup>10</sup>

Mauro faria ainda a direção de mais dois filmes da Cinédia: “Ganga Bruta” e “A Voz do Carnaval”, este com Gonzaga. Nos anos trinta, entre outras atividades, Mauro faria a fotografia de “Grito da Mocidade”, dirigido por Raul Roulien e trabalharia no Instituto Nacional de Cinema Educativo, INCE. Em agosto de 1938, Mauro representaria o Brasil em uma Convenção Internacional de Cinematografia, em Veneza. Entre os três filmes de produção do INCE que levou para serem exibidos estava um sobre a Vitória Régia.

Após o período na Cinédia, Mauro dirigiu “Favela dos meus amores” e “Cidade Mulher”, para a empresa de Carmen Santos. Esta foi responsável pela mais representativa produtora carioca, depois da Cinédia. Desenvolvendo projetos desde o começo da década, em 1935 Carmen queria registrar a sua “Voz do Brasil”, “como homenagem ao povo brasileiro”, mas a Associação dos Produtores Cinematográficos informou que já havia registro com nome idêntico. Ela então registrou a empresa como “Brasil Vox Filme”, o que foi impugnado pela Fox Filme, argumentando que isso confundiria as duas marcas. Finalmente, em 1937, foi anunciada a inauguração da “Brasil Vita Filme”.

Ao longo dos anos, cada novo longa metragem brasileiro de enredo era saudado como uma vitória. Aos realizadores, sempre o incentivo de trabalhar pela indústria nacional. Assim, os novos projetos surgiam como uma esperança da afirmação do mercado da produção de filmes, que “logo estariam à altura dos de Hollywood”. Em meados da década de trinta, Rafael Mancini anunciava a intenção de construir um estúdio para confecção de filmes de longa metragem.

Na mesma época – era o ano de 1935 – o exibidor Francisco Serrador começava a desenvolver o projeto de construção de um estúdio, que seria localizado em Petrópolis (no Castelo de São Miguel, da família Teffé), e em breve tornar-se-ia uma “Hollywood verde-amarela”. “Serrador, ‘o pionner’ da civilização cinematographica entre nós, o verdadeiro propulsor desse bocado ‘yankee’ do Rio, que é a Cinelândia...”<sup>11</sup> Não houve mais, na imprensa paranaense, referência os projetos de Serrador, nem aos de Mancini.

<sup>10</sup> O Dia, 25 jul.1930, p.3, “Cinema Brasileiro”.

<sup>11</sup> O Dia, 24 jul.1935, p.3.

Em 1936, seria Raul Roulien a fazer sua primeira direção no cinema brasileiro: “Grito da Mocidade”, o qual segundo o diretor, deveria “ficar entre os filmes brasileiros até então exibidos e os que já nos vem dos estúdios de Hollywood. Um trabalho digno do Brasil e à altura de seu nome”.<sup>12</sup>

Durante a produção do filme, duas questões causaram polêmica. A primeira, foi a denúncia do figurante José Tenório de Oliveira: agredido por Roulien, precisou de socorro médico. Segundo ele, foi reclamar por ter recebido apenas 10 mil contos de réis por quatro dias de trabalho (enquanto que os outros figurantes receberam 20) e saiu com uma luxação no pescoço. A outra envolveu Carmen Santos, provavelmente ressentida com seguidos comentários publicados pela imprensa, afirmando que “...até agora, - sejamos justos -, o cinema brasileiro não ultrapassou as fronteiras da experiência. Seria um imenso exagero e, em certo sentido, até um impatriotismo chama-lo de realidade...”<sup>13</sup>

Carmen, que já havia produzido pelo menos um sucesso – “Favela dos meus amores” - e realizara “Cidade Mulher” quase ao mesmo tempo que Roulien o “Grito da Mocidade”, reivindicava o reconhecimento à sua importância na indústria do cinema brasileiro. Mais do que isto, apontava o fato de que dois técnicos da Brasil Vita Filmes (o câmera Manoel Ribeiro e Humberto Mauro) estavam na equipe do filme de Roulien. Esta situação posta, continuaram Roulien e Carmen a divulgar suas produções, associadas ao fortalecimento de um cinema nacional, que viu serem criadas inúmeras companhias produtoras.

Além das produtoras mais saudadas, foram também registradas na imprensa paranaense as seguintes companhias: Botelho Filme, Byington e Cia, Cia Americana de Filmes, Cruzeiro do Sul, Cuba Filme, Épica Filme, Internacional Filme de São Paulo, Fiel Filme, Kosmos, Matarazzo, Medifer, Metrópole, Radial Filme, Rex Filme, Rossi Filme, Santa Terezinha Filme, Sonora Ltda, Sul América (São Paulo); Brasil Vita Filmes, Cinédia, Sonofilme, Waldow Filmes (Rio de Janeiro); Febo Filmes, Sociedade Anonima Industrial Filmes Artísticos Yara (Minas Gerais), Gaúcha Filme, Uni-Filme (Rio Grande do Sul), Groff Filme, Rogge Produção (Paraná), Spia Filmes (Pernambuco) e a Companhia Ponce (sem identificação de local).

Como o Rio de Janeiro, São Paulo teve uma significativa produção, em termos de quantidade. No entanto, ao contrário da produção carioca, a paulista apresentava uma

---

<sup>12</sup> Diário da Tarde, 15 jul.1936, p.3.

<sup>13</sup> Diário da Tarde, 15 jul.1936, p.3, “O cinema brasileiro começará com ‘Gritos da Mocidade?’”.

sensível diferença entre o número de curtas-metragem (documentários e cine-jornais) e o de longas-metragem de enredo. As companhias produtoras de longas-metragem, em São Paulo, eram poucas e dificilmente tinham continuidade depois de um ou dois filmes. “São Paulo precisa é de uma grande empresa. Enquanto forem surgindo essas pequenas fábricas nada se pode dizer do seu progresso na cinematografia.”<sup>14</sup>

Em 1936, em São Paulo, com um capital inicial de cinco mil contos de réis, organizava-se a Cia Americana de Filmes, que tinha entre seus fundadores Luiz Amaral, J. M. Vieira de Moraes, Francisco Vieira, Joaquim Amaral Mello, Valentim Gentil, Vasco Pereira Bueno e João S. Brisola. Os estúdios, “... de cimento armado, estão sendo construídos sob a direção de técnicos chefiados pelo sr. Leo Martin, especialista em instalações cinematográficas”.<sup>15</sup> Não há, no entanto, no período, registro da produção da Cia Americana de Filmes.

O terceiro centro de produção mais importante do Brasil, nos anos trinta, era Minas Gerais. Foi lá – em Cataguases – que se revelou o talento de Humberto Mauro (em três produções: “Na primavera da vida”, “Tesouro perdido” e “Brasa Dormida”). Depois de Minas Gerais, vinha o Rio Grande do Sul, onde se destacou o diretor e produtor Eduardo Abelin, com filmes documentários e longas-metragem de enredo, como “O Castigo do orgulho”. Os outros estados tinham uma produção irregular, mais voltada para o filme documentário.

A indústria cinematográfica brasileira, dizia a imprensa, tomaria impulso a partir de 1934, com a afirmação do cinema falado produzido no país e com as leis de proteção ao produto nacional. O apoio do presidente Vargas reforçara a importância da diversão e as entidades de classe conquistavam, aos poucos, uma representatividade nos mercados produtor e distribuidor.

- É pelo cinema que a gente começa! Depois faremos navios de guerra, aviões com motores nacionais, trens e outras coisas notáveis.  
- Claro! O ferro, o petróleo, o carvão, e o ouro estão aí na terra nacional! No dia em que o Brasil der o fora nos sangue-sugas estrangeiros para valorizar o que é nosso, faremos frente aos Estados Unidos, rivalizaremos com a Inglaterra.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> O Dia, 25 jul.1930, p.3, “Cinema Brasileiro”.

<sup>15</sup> O Dia, 8 ago.1936, p. 3.

<sup>16</sup> Gazeta do Povo, 27 mar.1936, p.3.

Em meados da década, a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros informava que no último ano “havia produzido 509 películas, sendo 504 de pequena metragem e apenas 5 de longa metragem. Daquelle total foram tiradas 1.542 cópias...” (O Dia, 15 maio.1936, p. 1, “O Cinema Nacional”). Nesse ano, 1936, era anunciada a ida do Presidente da República ao cinema: “O sr. Getúlio Vargas, atendendo gentilmente a um convite dos produtores e exibidores dos filmes nacionais, assistiu a uma sessão cinematográfica no Cinema Alhambra.”<sup>17</sup>

A maioria dos filmes de enredo produzidos nos anos trinta, de acordo com o registro da imprensa paranaense, era do gênero comédia. A proposta era de crítica dos costumes da época, utilizando como veículo a linguagem das comédias leves e popularescas. O drama foi mais explorado no início da década – em “Ganga Bruta”, “O Mistério do dominó preto”, “Isto que é a vida”, “Mulher”, entre outros. Muitos argumentos eram originados de peças teatrais – como “O Bobo do Rei” e “Bombonzinho” -, outros adaptados de romances históricos – como “Iracema” e “A Escrava Isaura” . A comédia musical, predominante na produção da época, já era realizada desde o início do século. No entanto, foi após os anos trinta que, tomando uma nova forma, assumiu características peculiares; as suas variantes – os filmes musicais estrelados por consagrados artistas de rádio e os filmes carnavalescos, basicamente no mesmo estilo -, sustentaram a atividade de produção de longa-metragem, possibilitando a definição do interesse dos brasileiros por filmes com os quais se identificassem.

A partir dos registros da imprensa paranaense foram identificados, nos anos trinta, prováveis 479 filmes brasileiros. Destes, cerca de 108 de longa-metragem; dos longas-metragens, perto de 90 de enredo, menos de 20 documentários. O ano que registrou o maior número de cine-jornais e documentários foi 1936 – um total de 128. O maior número de longas registrados – 29 – foi em 1930, quando parecia mais ou menos equilibrada a produção com a de documentários – que somaram 31. No final da década, há registro de oito longas e 25 curtas-metragens . Em geral, uma sessão de cinema em Curitiba incluía um natural estrangeiro, um curta nacional, um ou dois longas estrangeiros ou um nacional e um estrangeiro de longa metragem.

A nascente indústria brasileira do cinema dizia sustentar-se no incentivo às produções que se propunham a representar o cinema do Brasil, tornando-se “o orgulho da

---

<sup>17</sup> Gazeta do Povo, 27 maio.1936, p.8.

cinematografia nacional”. Estava sedimentada a idéia de que o nacionalismo e o crescimento da indústria eram dependentes. Evidentemente, havia uma série de implicações neste conceito. Em primeiro lugar, a utilização do nacionalismo como recurso publicitário era, ao mesmo tempo, uma postura ideológica e uma estratégia de propaganda, ambas estimuladas pelo governo: se o cinema feito no Brasil não poderia competir em pé de igualdade com o estrangeiro, deveria ter algo que o distinguisse e levasse o espectador a prestigiá-lo. Nada melhor do que a exaltação dos valores da sua própria sociedade.

Por outro lado – e aí a maior contradição da década, em termos de cinema -, o modelo de negócios que se desejava parecia ser o de Hollywood; assim, o ideal dos que faziam cinema – e dos que o consumiam – era encontrar num filme brasileiro o modo de ser do povo brasileiro envolto num processo evolutivo de criação do cinema americano – o enredo sofisticado, as belas locações, a técnica avançada e o potencial de mercado. O parâmetro continuava sendo o cinema americano. Logo, um filme de qualidade seria aquele que “não ficava a dever em nada às fitas de Hollywood” ou com uma “continuidade excelente como só os filmes americanos tem apresentado”.<sup>18</sup>

O filme de enredo que parece ter mais se aproximado desse ideal de “cinema nacional” foi “Bonequinha de Seda”, em 1936. Cercado de forte aparato promocional, saudado como a afirmação do Brasil na indústria do filme, referendava a entrada do cinema brasileiro no mercado competitivo, com o retorno de bilheteria, conseqüência da boa receptividade do público em todo o país.

### **As leis de proteção**

O filme documentário – de curta ou longa-metragem – e os cine-jornais, foram responsáveis pela maior parte da produção de filmes brasileiros, nos anos trinta. Mais do que os longas de enredo, os curtas possibilitaram uma promoção constante do cinema nacional, valorizando a geografia do país, documentando acontecimentos históricos e sociais, relatando vários aspectos do cotidiano.

... O Brasil foi filmado desde as cabeceiras do caudaloso Amazonas e afluentes que lhe são tributários a serenidade das águas da lagoa Mirim; desde as cataratas formidáveis do Iguassú até o impeto das vagas do Oceano Atlântico, ao longo deste litoral imenso; desde as suas modestas cidades sertanejas, que caminham com segurança para a alvorada do progresso e da

<sup>18</sup> Gazeta do Povo, 15 out.1937, p.5.

civilização, até as capitais de seus Estados, inclusive as duas grandes cidades do Rio de Janeiro e S. Paulo, que pela densidade de suas populações, desenvolvimento de seus comércios e progresso de suas indústrias se acham enquadradas entre as 28 cidades maiores do mundo; desde a simplicidade da vida rural, até os requintes da civilização dos grandes centros urbanos; desde o sub-solo, onde o homem vai buscar riquezas ocultas nas entranhas da terra, até o céu azul, onde navegam hoje com segurança os transatlânticos do ar, por essas estradas abertas ao progresso pelo gênio de um brasileiro – Santos Dumond (sic); desde o trabalho nos campos onde os arados revolvem as terras férteis, até o borborinho dinâmico que vai pelas oficinas nos grandes centros de atividade industrial...<sup>19</sup>

As medidas protecionistas tomadas pelo Governo Vargas em relação ao cinema, se não propiciaram uma significativa evolução no uso da linguagem cinematográfica, possibilitaram a realização de uma produção representativa, em termos quantitativos. Esta foi, aos poucos, evidenciando características próprias, adaptando-se às condições e orientação de um programa político do qual dependia.

As primeiras medidas efetivas em relação à atividade cinematográfica no Brasil, na década de trinta, diziam respeito à censura e à taxa de importação de filmes. De certo modo, o decreto vinha em resposta a uma reivindicação da Associação Brasileira de Cinematografia que, pouco tempo antes, havia apresentado ao Governo Provisório um memorial pedindo a redução dos impostos sobre a importância de filmes impressos. Com a medida, de um cálculo aproximado de 87.000 contos de réis por ano em despesas alfandegárias com filmes, os distribuidores queriam passar a pagar cerca de 35 mil contos de réis, ou seja, menos da metade.

Após esta, não há outra informação, que esclareça se o decreto atendeu as reivindicações dos produtores em sua totalidade, em termos de custo; os jornais do período não divulgaram, também, qual o procedimento adotado em relação ao filme virgem. O decreto, beneficiando os produtores brasileiros, acabou atendendo especialmente os interesses das distribuidoras estrangeiras, que tinham vantagem na importação de lotes dos filmes que comercializavam no Brasil.

Este mesmo decreto - Decreto-Lei nº 21.240 (na imprensa paranaense é citado como “decreto 21.340”), é referente apenas à questão da obrigatoriedade de exibição de produções brasileiras nas sessões de cinema e assinado por Getúlio Vargas em cinco de abril de 1932.

---

<sup>19</sup> Diário da Tarde, 11 maio.1936. p.2, “Pró Cinema Brasileiro”.

Tomava, também, como medida, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros junto aos programas estrangeiros. Assim, “a partir de 26 de agosto (...) deverão figurar nos programas dos cinemas fitas produzidas no Brasil, faladas e cantadas no nosso idioma”.<sup>20</sup>

Além da questão da taxa sobre a importação, a regulamentação do serviço de censura cinematográfica foi, desde logo, uma preocupação do Governo. Mesmo antes do decreto de 1932 ela já era aplicada. Em 1929, o Chefe da Censura Teatral e Cinematográfica de São Paulo, Genolino Amado, censurou 2.674 películas, o correspondente a 3.132.452 metros de filme. Os anos não modificaram os motivos de apreensão ou suspensão de exibição de filmes: os considerados imorais ou que fizessem propaganda de regime político, principalmente. Ou, ainda, os filmes que, exibidos no Brasil, abordassem ou apresentassem o país ou o povo brasileiro sob aspectos considerados ofensivos. Ofensivo, no caso, seria uma visão menos lisonjeira.

Em 1938, o diretor do DIP, Lourival Fontes, determinou a proibição de exibição de qualquer filme julgado prejudicial aos interesses do Brasil. Tal fato foi motivado pela comercialização de dois filmes contra o café, produzidos pela Columbia Pictures. No mesmo ano, em uma convenção em Buenos Aires (a fonte não esclarece que tipo de convenção), 102 diplomatas e 21 nações americanas firmaram acordo de não divulgação ou exibição de “fitas políticas ou perigosas à ordem pública”.

Com as leis de proteção ao cinema beneficiando a produção e o mercado exibidor de filmes brasileiros, de curta e longa metragem, a indústria cinematográfica no Brasil, nos anos trinta, teve impulso sem precedentes, na sua história. Evidentemente, o próprio desenvolvimento técnico facilitou isso, sendo fundamentais as medidas de amparo e incentivo do Estado. O que não aconteceu, mesmo assim, foi uma equivalência de visibilidade e de qualidade técnica entre a produção nacional e as realizações estrangeiras.

Até o final da década de trinta – e, portanto, pouco antes da crise que envolveria o Brasil e o mundo por alguns anos, a II Guerra Mundial -, o governo Vargas procurou criar condições para que, também no cinema, o seu plano de um governo nacionalista tivesse êxito. Um dos últimos projetos, anunciado em 1938, visava “... fortalecer tecnicamente todas as produções nacionais (...) Esse plano, o mais completo que se organizou no Brasil, tem como objetivo principal a ação direta do governo no controle e na organização da referida indústria cinematográfica “. <sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> O Dia, 8 jun.1934, p.1.

<sup>21</sup> O Dia, 04 maio.1938, p. 8, “Planos com o fim de amparar o cinema nacional”.

Não obstante todos os esforços empreendidos até hoje, não conseguimos tornar positivamente uma realidade o cinema nacional.

É bem verdade que, com as medidas governamentais, a indústria há tomado maiores proporções e, por esse Brasil afora, já se vê, e já se sente, quanto da grandesa nossa, desconhecida pelo próprio nativo.

Mas, si na película-jornal temos prosperado muito, no setor da produção comédia ou drama, pouco temos feito. [...] Falta-nos, sem dúvida, o elemento capital, pelo que se vê, pois sem vultuosas somas, não se poderá impor uma indústria tão onerosa.

Não são pequenos os capitais que se esvaem da nossa economia, para paga dessa diversão que nos vem de países estranhos e que, com justa razão, deve ser também firmada em nossa terra.

O Cinema Brasileiro, precisa de sair dessa fase precária em que se encontra, para tornar-se uma força decisiva na prosperidade e na economia nacional.<sup>22</sup>

### **Considerações finais**

Marcados por mudanças políticas, os anos trinta no Brasil foram de grande importância para a história do cinema no país. A implantação do sistema sonoro, com a consequente introdução do cinema falado - ambas iniciadas na década de vinte, mas afirmadas no decorrer da década seguinte, mais as medidas de defesa da produção nacional, definiram a trajetória da cinematografia brasileira. Graças, entre outros fatores, à intervenção do Estado desenvolveu-se a produção, estimulada também por leis de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, o que ampliou a circulação, em especial, dos curta-metragens.

A considerar, que o espaço ocupado no mercado pelos filmes de enredo era pequeno, praticamente limitado ao Rio de Janeiro. Esse cenário é atribuído não só aos entraves técnicos e econômicos, como também à competitividade desse mercado. Nos anos trinta, como antes, e depois, o cinema brasileiro sobreviveu sufocado pelo volume de lançamentos da indústria do cinema estrangeiro. O filme sonoro, tentado desde o início, a partir de meados da década torna-se razoavelmente competitivo, encontrando condições de distribuição.

---

<sup>22</sup> Gazeta do Povo, 27 fev. 1939, p. 2, “Cinema Brasileiro”, de Plácido e Silva.

A promoção dos filmes, por sua vez, viabilizou-se atrelada ao discurso nacionalista. Ir ao cinema para assistir a um filme “nosso, orgulho da cinematografia nacional, era um dever patriótico de todo bom brasileiro

Inevitável é, por fim, constatar que as coisas não mudaram muito, ao longo do tempo. Ao pensar a indústria cinematográfica brasileira atual, percebe-se que os filmes com maior bilheteria (parâmetro para avaliar o sucesso dessa indústria) procuram seguir um modelo hollywoodiano – de negócios e dramático. Mesmo os que estão afastados do mais acessível, homogêneo, ao gosto médio das plateias, apresentando-se como uma alternativa, estão ancorados em formatos clássicos de roteiros.

O cinema de gênero ou a diversidade que se percebe é também uma tentativa, quando nos moldes industriais, de reproduzir o modelo estrangeiro de sucesso. O cinema periférico, por mais que evidencie a diversidade temática e, até, de modelo de produção, continua à margem, à mercê de visibilidade, talvez, em um festival. Outro referendo esperado. Mas, em um círculo vicioso, ser reconhecido pela indústria ou pela classe estrangeira, afinal, ajuda a tornar a produção mais comercializável.

## **REFERÊNCIAS**

A REPÚBLICA, Curitiba, 1930.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, 1930 - 1939.

GAZETA DO POVO, Curitiba, 1930 - 1939.

O DIA, Curitiba, 1930 - 1939.